## НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова «ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

# ЗБОРНІК ДАКЛАДАЎ І ТЭЗІСАЎ VIII МІЖНАРОДНАЙ НАВУКОВАПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ «ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ»

(Мінск, Беларусь, 7-8 верасня 2017 года, г. Мінск)

Мінск «Права і эканоміка» 2018

#### Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), М. Р. Баразна, Ю.П. Бондар, У.Р. Гусакоў, К. М. Дулава, А. А. Каваленя, А.А.Лукашанец, У. І. Пракапцоў, Я. М. Сахута, Б. У. Святлоў

Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі 341 «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 7–8 верасня 2017 года) / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2018. – 790 с.

ISBN 978-985-552-782-5.

У зборніку змяшчаюцца даклады і тэзісы ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая адбылася 7-8 верасня 2017 года ў г. Мінск. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўнапрыкладнога мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09 ББК 63.5

#### Навуковае выданне

Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ» (Мінск, Беларусь, 7-8 верасня 2017 года)

> Рэдактар Д.М. Алексенка Тэхнічны рэдактар В.Р. Гаўрыленка

ISBN 978-985-552-782-5



Падпісана да друку 23.05.2018 Фармат 60х84 1/8 Папера афсетная Гарнітура Times New Roman Друк лічбавы Ум.-др.арк 99,5 Ул.-выд.арк. 100,0 Наклад 40 экз. Заказ № 2663 ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66, e-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка» Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае

Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.

у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185

ISBN 978-985-552-782-5

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2018 © Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2018

# **Змест**

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ	18
ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ	18
Мясніковіч М. У., Старшыня Савета Рэспублікі Нацыянальнага сходу Рэспублікі Беларусь, член-карэспандэнт	18
Гусакоў У. Р., Старшыня Прэзідыума НАН Беларусі, акадэмік	19
Шумилин А. Г., Председатель Государственного комитета по науке и технологиям	22
Пальчик Г. В., Председатель Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь	23
Каваленя А. А., Акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў НАН Беларусі, член-карэспандэнт	24
ДАКЛАДЫ	26
Локотко А. И. КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВА – СТРАТЕГИЧЕСКИЙ РЕСУРС ЕДИНСТВА НАЦИИ	26
<i>Гурко А. В.</i> ДА ПЫТАННЯ АБ СУЧАСНЫХ СВЯТОЧНЫХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСАЎ ЗАМЕЖЖА I IX РОЛІ Ў ЗАХАВАННІ ЭТНІЧНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ	31
<i>Габрусь Т. В.</i> АРХІТЭКТУРНА-БУДАЎНІЧЫЯ ХАРАКТАРЫСТЫКІ ТРАДЫЦЫЙНЫХ ДРАЎЛЯНЫХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ ПАВОДЛЕ АРХІЎНЫХ ІНВЕНТАРОЎ	36
Адуло Т. И. БЕЛОРУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ	M 42
Дадиомова О.В. В ЕДИНСТВЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАУКИ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИК 80-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА И. НАЗИНОЙ	И: К 48
Кожар Н. В. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ XVIII–XIX ВВ.	51
Самсонова Т. П. СЛАВЯНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ: СТАНИСЛАВ МОНЮШКО В САНК ПЕТЕРБУРГЕ В XIX ВЕКЕ	T- 56
Сардараў А. С. ХРЫСЦІЯНСКІЯ ТРАДЫЦЫІ Ў АРХІТЭКТУРЫ І МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ	59

ЧАСТКА 1 ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА 6	
Анейко С. И. ТРАКТОВКА ОБРАЗА МАСТЕРА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И КИНЕМАТОГРАФА	65
Баженова О. Д. НОВЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО АРХИТЕКТУРЕ СУПРАСЛЬСКОГО ХРАМА 16 ВЕКА	71
Балуненко И. И. ТРАДИЦИЯ В ПРАВОСЛАВНОМ ХРАМОСТРОИТЕЛЬСТВЕ РУБЕЖА XX–XXI I ВОЗРОЖДЕНИЕ ИЛИ ИЗОБРЕТЕНИЕ?	BB.: 78
Бессараб Д. А. БЕЛОРУССКАЯ КЛАССИКА	83
<i>Благутин Г. Р.</i> ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ: ОПЫТ ИКОНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	88
Болюк $O$ . $H$ . ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО УБРАНСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ЛИТУРГ ЕВХАРИСТИИ	ИИ 95
Бунеева Д. Ю. КІЧ: ПРАБЛЕМЫ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ	97
Вавренюк И. И. ЖИВОПИСЬ ЕВРЕЕВ ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1921–1939 ГГ.)	104
Велигура Н. Н. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ АКВАРЕЛЬ XIX—XX ВЕКОВ В КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ УКРАИНЫ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ	108
Вильчинская-Бутенко М. Э. МЕТОДИКА АНАЛИЗА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МИФОВ	111
Ге А. С. АСАБЛІВАСЦІ ПРАЯЎЛЕННЯ ТЭНДЭНЦЫЙ ПОСТМАДЭРНІСЦКАЙ ФІЛАСОФ ЭСТЭТЫКІ Ў ПРАЕКЦЕ ВАЛЯНЦІНЫ ЛЯХОВІЧ «ЗВАРОТНАЯ СУВЯЗЬ»	DII I 114
Грушенко Э. Б. ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДРЕВНЕЙШЕГО ГОРОДА РУССКОГО СЕВЕРА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ТУРИЗМА И РЕКРЕАЦИИ	117
<i>Дранкевич О. Г.</i> АТТРАКТИВНОСТЬ МАЛЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ ЧЕРЕЗ ВОСПРИЯТИЕ ИХ АРХИТЕКТУРНЫХ ДОМИНАНТ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА	121
Ездакова Е. О. ПРИСПОСОБЛЕНИЕ И АДАПТАЦИЯ ИНТЕРЬЕРОВ ИСТОРИЧЕСКИХ ЗДАНИЙ БЕЛАРУСИ: НА ПРИМЕРЕ ДВОРЦОВОГО АНСАМБЛЯ В НЕСВИЖЕ	125
Залевская М. Н. ЗОЛОТОЕ ШИТЬЕ В УКРАИНЕ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ	128

Карпянкова М. Л. АСНОЎНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ І ЗАКАНАМЕРНАСЦІ РАЗВІЦЦЯ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ МАСТАЦКАЙ ШКОЛЫ Ў СУЧАСНЫХ САЦЫЯЛЬНА- ЭКАНАМІЧНЫХ УМОВАХ	130
Кенигсберг Е. Я. ПРОЕКТ «СТОЛ». ПАВИЛЬОН РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ НА 57-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ (2017)	134
Кожуховская М. В. АДАПТАЦИОННЫЕ СВОЙСТВА ДИНАМИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ	137
Kухаренко $B$ . $A$ . ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ НОРМАЛЬНОСТИ В АРХИТЕКТУРНОЙ ПРАКТИКИ ГОРОДОВ	E 140
<i>Латышев О. Ю.</i> ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТВОРЕНИЙ АРХИТЕКТОР БЕЛОРУСОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ	POB- 142
Ленсу Я. Ю. СІНТЭЗ МАСТАЦТВАЎ У ФАРМІРАВАННІ РЭЧАВАГА СВЕТУ БЕЛАРУСКАГА НАРОДНАГА ЖЫТЛА	A 145
Лыкова О. Г. ДЕКОР «КОНЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ МИХИАЛА КИТРИША	148
Матвеева Е. В. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ МАЛЫХ ГОРОДСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ МЕСТЕЧЕК БЕЛОРУССКОГО ПОНЕМАНЬЯ)	151
<i>Метка Л. А.</i> УКРАИНСКИЙ МАСТЕР ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ВАСИЛИЙ ОМЕЛЬЯНЕНКО И ЕГО СВЯЗЬ С БЕЛАРУСЬЮ	156
<i>Михайлишин О. Л.</i> ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АРХИТЕКТОРОВ МЕЖДУВОЕННОЙ БЕЛАРУСИ НА ВОЛЫНИ	159
<i>Морозов В. Ф.</i> СТИЛЕВОЕ РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА	165
Марозаў Я. В. КАНСТРУКТЫВІЗМ, РАЦЫЯНАЛІЗМ, ТРАДЫЦЫЯНАЛІЗМ – АДЦЕННІ «ПРАЛЕТАРСКАГА МІНІМАЛІЗМУ» Ў МІЖВАЕННАЙ АРХІТЭКТУРЫ СТАЛІЦ САВЕЦКАЙ БЕЛАРУСІ	ĮЫ 172
<i>Мотыль Р. Я.</i> УКРАИНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА СЕРЕДИНЫ XX – НАЧАЛА X ВЕКА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И НОВЕЙШИЕ ТЕНДЕНЦИИ	XXI 178
Никишин Д. О. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КЛАССИФИКАЦИЙ ГОСТИНИЦ ПО УРОВНЮ КОМФОРТА. ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ	182
Пекарчук О. П. ВЛИЯНИЕ АРУИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ ЛЬВОВА НА РАЗВИТИЕ ТУРИЗМА	186

Пікулік А. М. ФАРМІРАВАННЕ ДРУКАРСКАЙ ЭСТЭТЫКІ Ў ВЫДАННЯХ Ф. СКАРЫНЫ	189
Попко О. Н. ПОРТРЕТ ГРАФА ПЕТРА ЛЬВОВИЧА ВИТГЕНШТЕЙНА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ «ЗАМКОВЫЙ КОМПЛЕКС «МИР»: ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ И ПОПЫТКА АТРИБУЦИИ	193
$\Pi$ УЧКОВ $A$ . $A$ . ПАРАДОКС ОБ ИВАНЕ ЖОЛТОВСКОМ МАСТЕР В УМСТВЕННЫХ КАВИТАЦИЯХ АРХИТЕКТУРНОГО ХРОНОТОПА	199
Ротмирова Е. А. ПРОПЕДЕВТИКА РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩИХСЯ	202
Салеев В. А. «АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЛИК ГОРОДА: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ»	207
Снагощенко В. В. БЕЛОРУССКИЙ ХУДОЖНИК В. К. БЯЛЫНИЦКИЙ-БИРУЛЯ – УЧЕНИК КИЕВСКОЙ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ	212
<i>Цыбульскі М. Л.</i> СТЫЛІСТЫКА ГІПЕРРЭАЛІЗМУ Ў СУЧАСНЫМ ЖЫВАПІСЕ: АЙЧЫННАЯ І СУСВЕТНАЯ МАСТАЦКАЯ ПРАКТЫКА	214
Шамрук А. С. ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ: БЕЛОРУССКИЙ ОПЫТ	220
Шеретюк Р. Н. САКРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РИМСКО-КАТОЛИЧЕСКОГО ОРДЕНА ПИАРОВ Н УКРАИНСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ (КОНЕЦ XVII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВВ.): ИНСПИРАЦИЯ БАРОККО	
$\emph{HOp M. B.}$ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ: КОНЦЕПЦИЯ, ПРИНЦИПЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ	227
ІАСТКА 2 ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І ИУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	233
Агафонова Н. А. ИГРОВОЕ КИНО «БЕЛАРУСЬФИЛЬМА» НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ: В ПОИСКАХ ЖАНРА	X 233
Арпентьева М. Р. МУЗЫКА ДЛЯ МЕДИТАЦИЙ: ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА САМОРАЗВИТИЯ	236
Безручко А. В. ГЕРОЙ ВОЙНЫ, КИНОРЕЖИССЁР ГРИГОРИЙ ИОСИФОВИЧ ЛИПШИЦ	241
Белоокая М. А. ЗАПАДНАЯ БЕЛАРУСЬ ДОВОЕННОГО ПЕРИОДА В НАЦИОНАЛЬНОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ	245

Бочкарева О. В. ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ	247
Гапчук Ю. А. АНТРЕПРИЗА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ УКРАИНЫ	250
Голикова-Пошка Е. В. ЭКРАНИЗАЦИЯ РАССКАЗОВ Д. БУЦЦАТИ, К. ПАУСТОВСКОГО, Т. ЛАНДОЛЬФИ И Г. Г. МАРКЕСА НА БЕЛОРУССКОМ ЭКРАНЕ	253
Горбушина И. Л. БЕЛОРУССКОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА	256
Горелова В. С. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА МАТЕРИ ПОЛИНОЙ КУМАНЧЕНКО И ЛИДИЕЙ КРИНИЦКОЙ В ФИЛЬМАХ «КРОВЬ ЛЮДСКАЯ— НЕ ВОДИЦА» И «ЛЫМЕРИВНА»	259
Горина Л. И. НАВЫКИ ФРАЗИРОВКИ СРЕДСТВАМИ ПАРЕМИЙ В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ	264
<i>Довгань А. В.</i> ПОЛОЖЕННЫЙ СМЫСЛ ТЕКСТА КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ	267
Дубоўская К. М. ПРАЦЭС ДЭСТРУКЦЫІ ТРАДЫЦЫЙНАЙ СЦЭНЫ-СКРЫНІ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРЫ	269
Ермолович-Дащинский Д. Д. МОНОСПЕКТАКЛЬ В НОВЫХ ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ	274
Іваноўскі Ю. Г. СУЧАСНАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ТВОРАЎ АЙЧЫННАЙ І СУСВЕТНАЙ КЛАСІКІ НА КОЛАСАЎСКАЙ СЦЭНЕ	277
Карпилова А. А. ФЕНОМЕН ЗВУКОВОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО	280
Килюшина Т. А. ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА В НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ БЕЛАРУСИ	283
Климчук А. В. WHAT TO DO DIGITAL ART?	286
Комінч Г. А. ТЭМЫ ВЕРСЭТНЫХ ФУГ З «ВІЛЕНСКАЙ ТАБУЛАТУРЫ» (1626–27) У СВЯТЛЕ БАРОЧНАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ	290
Копытько Н. А. АНОНИМНЫЙ СЛАВЯНСКИЙ СБОРНИК «КУРАНТЫ» (1733) В БЕЛОРУССКОЙ ФОНОСФЕРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.	293
Костюкович М. Г. ОБРАЗ БЕЛАРУСИ В ПРЕЗЕНТАЦИОННЫХ ВИЛЕОРОЛИКАХ	297

Котович Т. В. «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: И. СТРАВИНСКИЙ – В. НИЖИНСКИЙ	302
Куринная А. В. ТРАНСФОРМАЦИИ ФИНАЛА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕЛЕДРАМАТУРГИИ (ЭКСПЛИКАЦИЯ ФИНАЛА В СОВРЕМЕННОЙ ЭКРАННОЙ ДРАМАТУРГИИ)	307
<i>Ли Лань</i> КИТАЙСКАЯ ДРАМА СО ВРЕМЁН РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ	308
Мантуш А. С. ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XXI ВЕІ «ЖИВЫЕ ФИЛЬМЫ» – КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ НА СТЫКЕ ТЕАТРА И КИНО	КА: 312
Машковская Е. В. ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ ДМШИ И ДШИ	316
<i>Мдивани Т. Г.</i> СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКИ СОВРЕМЕННОСТИ	323
Mольдерф $T. M.$ К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В НАУЧНО ЛИТЕРАТУРЕ	Й 325
Морунов А. А. КОД ДАШКЕВИЧА	330
<i>Мушинский Н. И.</i> ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО И ЭТИКА СПРАВЕДЛИВОСТИ В ЭПОХУ ТЕХНОГЕНЕЗА: ОТ МОДЕРНА К ПОСТМОДЕРНУ	338
Оношко И. Ю. ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В МАТЕРИАЛАХ РУКОПИСЕЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО	341
Пилатова И. В. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ ОПЕРЫ Д. Б. СМОЛЬСКОГО «СІВАЯ ЛЕГЕНДА»	» 345
Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. ПРОВОКАЦИЯ АКТЕРСКОЙ ПСИХОТЕХНИКИ ПОСРЕДСТВОМ НАБЛЮДЕНИЙ ЗА ЖИВОТНЫМИ	350
Сбитнева Л. Н. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX СТОЛЕТИЯ	354
Сильванович О. И. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»	357
Смольскі Р. Б. БЕЛАРУСКІ ТЭАТР У ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ: ПОШУКІ СВАЁЙ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АДМЕТНАСЦІ	360

Станиславская Е. И. МУЗЫКА ПРЕКРАСНА, ИБО ВСЕГДА СОДЕРЖИТ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ТЫ МОЖЕШЬ ВОСПРИНЯТЬ ТЕЗИСЫ НЕОПУБЛИКОВАННОГО ИНТЕРВЬЮ О МУЗЫКЕ В ЖИЗНИ, ТЕАТРЕ И КИНО	366
<i>Трафімчук Т. Ю.</i> ВОБРАЗ БОЖАЙ МАЦІ ЯК КРЫНІЦА МАСТАЦКІХ ІНСПІРАЦЫЙ У МУЗЫЦЫ БЕЛАРУСКІХ І ПОЛЬСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ XX–XXI СТСТ.	368
Устьогова Е. Н. ФИЛОСОФСКИЙ ГУМАНИЗМ КИНЕМАТОГРАФА АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА	371
Фінберг М. Я. У СПАЛУЧЭННІ НАВУКІ І МАСТАЦКАЙ ПРАКТЫКІ:АБ ДЗЕЙНАСЦІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА АРКЕСТРА БЕЛАРУСІ	373
<i>Цмыг</i> Г. П. ЕВРОПЕЙСКИЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ: К ПРОБЛЕМЕ НАУЧНОЙ НОМИНАЦИІ ЖАНРА	И 375
<i>Черкасова Н. А.</i> НОВОЕ УКРАИНСКОЕ КИНО В НАЦИОНАЛЬНОМ ПРОКАТЕ: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	381
<i>Чарнова К. А.</i> ПЕСНАПЕННІ ПАНІХІДЫ Ў ПАХАВАЛЬНА-ПАМІНАЛЬНЫХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСАЎ	385
Шкор Л. А. ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ И БЕЛОРУССКИХ АВТОРОВ	389
Щербакова М. А. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ УРОКОВ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В ДМШ, ДШИ В РАЗВИТИИ АРТИСТИЗМА УЧАЩИХСЯ	391
Ювченко Н. А. СОВРЕМЕННАЯ РЕПЕРТУАРНО-ПОСТАНОВОЧНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БГАМТ	394
Ярмалінская В. М. УЛАДЗІМІР НЯФЁД – ЗАСНАВАЛЬНІК БЕЛАРУСКАЙ ТЭАТРАЗНАЎЧАЙ ШКОЛЫ	396
Яроміна К. П. СЦЭНІЧНАЕ ПРАЧЫТАННЕ ДРАМАТУРГІІ А. ЧЭХАВА БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРАМ ЛЯЛЕК У XXI СТ.	400
ІАСТКА З ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, РАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ	406
Алексенка Д. М. ПЕРСАНІФІКАЦЫЯ МЕСЯЦА І ЗОРАК У БЕЛАРУСКАЙ ВУСНАПА ЭТЫЧНАЙ ТРАЛЬШЫІ	406

<i>Батяев В. Ф.</i> РОЛЬ ОБЩЕСТВЕННЫХ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ БЕЛОРУСС XIX – 20-X ГОДОВ XX В. В УДОВЛЕТВОРЕНИИ МАТЕРИАЛЬНЫХ,	
СОЦИАЛЬНЫХ И ДУХОВНЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ ЭТНОСА	409
<i>Бачыла І. Г.</i> УКЛАД НІНЫ ІВАНАЎНЫ БУРАКОЎСКАЙ У ЭТНАЛАГІЧНАЕ ВЫВУЧЭННЕ БЕЛАРУСІ	414
Бестолков Д. А. «ШКОЛА У КРАПИВЫ НЕСОМНЕННО КРЫЛОВСКАЯ»: БАСНИ КОНДРАТА КРАПИВЫ В ОСМЫСЛЕНИИ НИЛА ГИЛЕВЧА	A 418
Большакова Н. В. К ВОПРОСУ О «БЕЛОРУСИЗМАХ» В ПСКОВСКИХ НАРОДНЫХ ГОВОРАХ	421
Бут-Гусаім С. Ф. КУЛЬТУРНА-ГІСТАРЫЧНАЯ СПЕЦЫФІКА АНАМАСТЫЧНАЙ ПРАСТОРЫ РАМАНА УЛАДЗІМІРА ГНІЛАМЁДАВА «УЛІС З ПРУСКІ»	424
ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА ЛИТОВЦЕВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ	427
Бялявіна В. М. ЗЕМЛЯРОБЧАЯ МАГІЯ БЕЛАРУСАЎ (ВЕСНАВЫ ЦЫКЛ)	429
Вахнина Л. К. СОВМЕСТНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ УКРАИНСКИХ И БЕЛОРУССКИХ УЧЕНЫХ: ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ	432
Водясова Л. П. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТОВ ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ МОРДОВСКОГО НАРОДА	435
Гавриленко М. В. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В СФЕРЕ ПИТАНИЯ У РУССКИХ И БЕЛОРУСОВ ВЕРХНЕГО ПРИОБЬЯ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ.	438
Герасимович О. В. К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПРИВОРОТНЫХ ТРАВАХ В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ	439
Григорьева Р. А. , Мартынова М. Ю. ОЦЕНКА СТАРШЕКЛАССНИКАМИ РОЛИ СЕМЬИ В ИХ ЖИЗНИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОПРОСОВ ШКОЛЬНИКОВ В КАЛИНИГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ)	444
Гронская В. Ю. ДА ПЫТАННЯ ФАЛЬКЛОРНАЙ АРНІТАСІМВОЛІКІ Ў ТВОРЧАСЦІ НІНЫ МАЦЯШ	451
Грыневіч Я. І. ДЫГІТАЛЬНЫ АРХІЎ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ: ПРАБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТЫВЫ, МІЖНАРОДНЫ ВОПЫТ	454
Гужалоўскі А. А. СЭКСУАЛЬНЫЯ ПАВОДЗІНЫ ДЗЯЦЕЙ І МОЛАДЗІ ЯК АБ'ЕКТ ВЫВУЧЭННЯ САЦЫЯЛОГІІ І ПЕДАЛОГІІ Ў БССР У 1920-Я ГГ.	457

Гуляева Е. Ш. ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ТАТАРСКОГО НАРОДА	464
Гурко А. Ул. СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ ЭТНАЛОГІЯ: ЗДАБЫТКІ І ПЕРСПЕКТЫВЫ РАЗВІЦЦЯ	467
Дмитренко А. А. ОБЫЧАИ НАЧАЛА СОБИРАНИЯ МЁДА В СЕЛАХ ПРАВОБЕРЕЖНОГО ПОЛЕСЬЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ)	472
Дорожкин А. С. МОЛОДЕЖНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ОТЛИЧЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ	475
Драгой В. В.,_Буня Д. И. ПЕСЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ЛЕВОБЕРЕЖЬЯ ДНЕСТРА В СБОРНИКАХ ФОЛЬКЛОРА 30-X-40-X ГОДОВ: СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС	479
<i>Дрозд К.</i> ТВОРЧАСЦЬ Ф. АЛЯХНОВІЧА І ЯЕ ЎПЛЫЎ НА РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ ЛАГЕРНАЙ ЛІТАРАТУРЫ	481
<i>Дутчак В. Г.</i> КОМПЛЕКСНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОСТАВЛЯЮЩИХ ИСКУССТВА УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ. КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАУЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ	487
Дыдышка Т. П. НАЦЫЯНАЛЬНА-КУЛЬТУРНАЯ АДМЕТНАСЦЬ ПРОЗВІШЧАЎ ПЕРСАНАЖАЎ АЎТАБІЯГРАФІЧНАЙ ПРОЗЫ БЕРАСЦЕЙСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ	ў 493
Іконнікава Л. У. ФАЛЬКЛОР І СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ П'ЕСА: МЕЖЫ СУДАКРАНАННЯ	495
${\it Иоффе}$ Э. ${\it \Gamma}$ . EBPEИ MECTEЧКА МИР В XVII–1939 ${\it \Gamma}$ .	499
Калачова І. І. СЯМ'Я, БАЦЬКОЎСТВА, ДЗЯЦІНСТВА ЯК ЦЭНТРАЛЬНАЯ ПРАБЛЕМА ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНАЛАГІЧНАЙ НАВУКІ: ДАСЯГНЕННІ, ПЕРСАНАЛІІ, ПЕРСПЕКТЫВЫ	504
Каяниди Л. Г. СМОЛЕНСКИЕ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РГАЛИ)	508
Кнурэва Я. С. ТРАДЫЦЫІ ВЫКАРЫСТАННЯ ДЗІКАРОСЛЫХ РАСЛІН У ДР. ПАЛ. ХХ СТ. (НА ПРЫКЛАДЗЕ В. МІКАЛАЕВА І В. БАРАВА ІЎЕЎСКАГА РАЁНА)	515
Ковалева Р. М. ПРОЗАИЧЕСКИЙ ДИСКУРС «СТРЕЛЫ» КАК ОСОБЫЙ РОД ТЕКСТА В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ И РЕТРОСПЕКТИВЕ	518

$K$ орнишина $\Gamma$ . $A$ . РОЛЬ И ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДВЫ	523
Крумплевская А. А. ОСОБЕННОСТИ МИГРАЦИИ НАСЕЛЕНИЯ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ. И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЭТНИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ	526
Кухаронак Т. І. ДЗЕНЬ МАЦІ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСІ	530
$\it Kyxmo~\it J\!.~\it K.$ ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ БЛАГОВЕЩЕНСКОГО ЛЯДЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ	533
Ломшина Е. Н. ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА МОРДВЫ КАК ОБЪЕКТ ЭТНИЧЕСКОГО ТУРИЗМ ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	A: 537
<i>Мазурына Н. Г.</i> АКТУАЛЬНЫЯ МЕТАДАЛАГІЧНЫЯ ПАДЫХОДЫ ДА ВЫЗНАЧЭННЯ ІНВАРЫЯНТА Ў ПЕСЕННЫМ ФАЛЬКЛОРЫ	539
Мілаш Я. А. ХРЫСЦІЯНСКІЯ ТРАДЫЦЫІ НА БЕЛАРУСІ Ў ЧАСЫ ДРУГОЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ.	544
Міхалевіч А. Г., Мордас Н. Р. ЛЕКСІЧНАЯ ТРАНСФАРМАЦЫЯ ПРЫ ПЕРАКЛАДЗЕ ТЭКСТАЎ САКРАЛЬНАІ ХАРАКТАРУ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ	TA 548
Мишин П. И. К ВОПРОСУ О НАЛИЧИИ ЭЛЕМЕНТОВ ШАМАНСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В НЕКОТОРЫХ ОБОРОТНИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ СЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ	550
Мішына В. І. КАНЦЭПТ ГРАНІЦЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ ПСКОЎС ВІЦЕБСКАГА І СМАЛЕНСКА-ВІЦЕБСКАГА ПАМЕЖЖА: СОЦЫЯКУЛЬТУРНЬ РЫТУАЛЬНА-МІФАЛАГІЧНЫ АСПЕКТЫ	
Навагродскі Т. А. ПАЛЯВЫЯ ЭТНАГРАФІЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ КАФЕДРЫ ЭТНАЛОГІІ, МУЗЕЯЛОГІІ І ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВАЎ ГІСТАРЫЧНАГА ФАКУЛЬТЭТА БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА	557
Новак В. С. МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ СВЕТЛАГОРШЧЫНЫ	560
Паўлава А. П. ПЕЧ ЯК САКРАЛЬНЫ СІМВАЛ У ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ	566
Пракоф'ева Ю. С. ТЭКСТЫЛЬНЫЯ ВЫРАБЫ Ў ЛЕКАВАЛЬНЫХ ПРАКТЫКАХ СЕЛЬСКАГА НАСЕЛЬНІЦТВА ВІЦЕБСКА-ПСКОЎСКАГА ПАМЕЖЖА	571
Ракава Л. В. ТРАДЫЦЫЙНАЕ І НОВАЕ Ў ВЫХАВАННІ ДЗЯЦЕЙ У СУЧАСНАЙ СЯМ'І БЕЛАРУСАЎ	575

Рахно К. Ю. ТОРГОВЛЯ ГЛИНЯНОЙ ПОСУДОЙ В УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ О ФОМЕ И ЕРЁМЕ	579
Рубінчык С. В. ЯК АДЛЮСТРОЎВАЛАСЯ Ў ГАЗЕЦЕ «НАША НІВА» ЖЫЦЦЁ ЯЎРЭЯЎ КАНЦА 1900 – ПАЧАТКУ 1910-Х ГАДОЎ	582
E. Sadanowicz ПОДЛЯШСКИЕ БАБКИ-ШЕПТУХИ КАК ФЕНОМЕН ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГ ПОГРАНИЧЬЯ В ПОЛЬШЕ	O 586
$Tерехова\ \Gamma.\ Л.$ ПРАВОСЛАВНЫЕ ТРАДИЦИИ ИЛИ ПСЕВДОДУХОВНОСТЬ: ВЫБОР СОВРЕМЕННОСТИ	588
Титовец Т. Е. ПРИНЦИП КУЛЬТУРОСООБРАЗНОСТИ ОБРАЗОВАНИЯ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ НАРОДА	591
<i>Тлеубергенова Н. А.</i> ВЛИЯНИЕ ЖИВОТНОВОДЧЕСКОГО ХОЗЯЙСТВА КАРАКАЛПАКОВ НА РАЗВИТИЕ ИХ РЕМЕСЕЛ (XIX – НАЧ. XX В.)	593
Толысбаева Ж. Ж. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКО-КАЗАХСКОГО ДВУЯЗЫЧИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАЗАХСТАНА)	595
Траццяк 3. I. СТВАРЭННЕ МІФА Ў БЕЛАРУСКАЙ ВАЕННАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX СТ.	600
Храмкова К. О. СКАЗКА О ПРЕВРАЩЕНИИ В КУКУШКУ: НОВЫЙ ВАРИАНТ В СВЕТЕ РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ СЮЖЕТОВ	604
<i>Чарнавокая Ю. М.</i> ВОБРАЗ ЛІРЫЧНАГА ГЕРОЯ-САЛДАТА ТВОРА В. ГАПЕЕВА «АРМЕЙСКІ БЛАКНОТ» У КАНТЭКСЦЕ ФАЛЬКЛАРЫЗМУ	607
Шарая В. М. АСАБЛІВАСЦІ РОДАВЫХ УЯЎЛЕННЯЎ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ	609
Швед І. А. КАЧКА Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ МІФАПАЭТЫЧНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ	614
Шейбак В. В. О ПРАКТИКЕ ПАЛОМНИЧЕСТВА КАТОЛИКОВ В МАРИЙНЫЕ САНКТУАРИИ БЕЛАРУСИ В ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД	620
Шрубок А. У. УЗДУЦЦЕ / ВЯХА / ПАВУК У НАРОДНАЙ ВЕТЭРЫНАРЫІ БЕЛАРУСАЎ: ЭТНАЛІНГВІСТЫЧНЫ І МІФАРЫТУАЛЬНЫ АСПЕКТЫ	626
Шумскі К. А. Л. І. МІНЬКО (1926–2012) І ЯГО ЎКЛАД У РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНАЛОГІІ	630

	Якіменка Т. С.	
	БАЛАДА Ў МУЗЫЧНА-ГІСТАРЫЧНЫХ СТЫЛЯХ ВУСНАТРАДЫЦЫЙНАЙ ПЕСНЯТВОРЧАСЦІ БЕЛАРУСАЎ	635
Ч К	АСТКА 4 ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ УЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ	641
	Агеева Л. Е. К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ЧЕРНОЙ ВЫШИВКИ В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ	641
	Анцыповіч М. В. ЭТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ АСЭНСАВАННЯ ПАВЕРУ (КРЭДЫТУ) У СПАДЧЫНЕ АДАМА БІЛЬДЗЮКЕВІЧА	645
	Баранова А. С. КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ МУДРОСТИ	647
	Белько О. А. ЧЕРЕПИЧНОЕ ПРОИЗВОДСТВО – СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПОЛТАВСКОЙ ГУБЕРНИИ (1894–1906 ГГ.)	653
	Варатнікова А. А. ДАСЛЕДАВАННІ ПОЛАЦКІХ РЭАЛІЙ: АРХЕАЛОГІЯ І КУЛЬТУРА НЕПАДЗЕЛЬНЫЯ (ДА 90-ГОДДЗЯ ГЕОРГІЯ ШТЫХАВА)	656
	Волкова М. С., Григорьева М. Н. ИДЕАЛ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ В КИТАЕ	658
	Гецэвіч Ю. С., Дзенісюк Д. А., Марчык М. У., Крывальцэвіч А. В., Станіславенка Г. Р., Шыбко М. В. МАБІЛЬНАЯ ПРАГРАМА-АЎДЫЯГІД ЯК СРОДАК ЗБОРУ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ	661
	Голубь Н. А. КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ ТЕРРИТОРИЙ	663
	$\mathcal{A}$ авлатова $C$ . $T$ . ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ УЗБЕКСКОГО НАРОДНОГО ПРОМЫСЛА В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ	I 666
	Денисенко Е. П. СБОРНИКИ ПЕСЕН XVIII ВВ. В ФОНДАХ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ И РУКОПИС ЦНБ НАН БЕЛАРУСИ	СЕЙ 673
	Змитрович И. О. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ЛИТОВЦЕВ В ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ НАЦИОНАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ	676
	<i>Ионесов В. И.</i> К ВОПРОСУ О ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР В КОНФЛИКТУЮЩЕМ МИРЕ	679
	Ионесов В. И., Куруленко Э. А. ОБРАЗ ГОРОДА В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ (ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САМАРЫ И САМАРКАНДА)	681

Кадер А. М. ФЕНОМЕН ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРЫ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ	683
Казаков П. А. ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКИХ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ НА ПРОСВЕЩЕНИЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ	686
Калашникова Т. Г. РОЛЬ ГРАФИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ КУЛЬТУРНО- ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА	688
Карэлін У. Р., Мельнікаў М. П. ІЗВОДЫ ЦУДАДЗЕЙНЫХ АБРАЗОЎ МАЦІ БОЖАЙ У КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ	694
Кирилюк И. П., Урбан М. М. ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ ТРАДИЦИОННОЙ СЕМЕЙНОЙ КУЛЬТУРЫ И РАЗВИТИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ГЕНДЕРНОЙ СФЕРЕ	704
Ковалевич М. С. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРНИТОЛОГИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ С ЦЕЛЬЮ ВОСПИТАНИЯ ЭКОЛОГИЧНОЙ ЛИЧНОСТИ	706
Кольцов И. Г. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПРИДНЕСТРОВЬЯ: ТИРАСПОЛЬСКАЯ КРЕПОСТЬ	709
Лойко А. И. БЕЛАРУСЬ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ РЕСУРС ЕЕ НАСЛЕДИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА	712
Лойко Л. Е. БЕЛОРУССКАЯ КУЛЬТУРА В ЕДИНСТВЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО И СОЦИОПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ	714
Луговая Е. К. ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРАЗДНИКА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	717
Маскевич М. И. ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИПЛОМАТИИ НА ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ	719
Михайлец М. А. ЖИВОЙ МУЗЕЙ ФАНДАНГО – ПЕРЕДОВАЯ ПРАКТИКА ПО ОХРАНЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	721
Мароз І. М. АРГАНІЗАЦЫЯ МУЗЕЙНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ Ў ПОЛЬШЧЫ НА ПАЧАТКУ 1920-Х ГГ.	727
Мышепуд С. А. ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА (К 25-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ КАФЕЛРЫ ФИЛОСОФИИ И ИСТОРИИ БГУФК)	729

Нестерович Ю. В. ОПТИМУМ ДЛЯ ТЕРМИНА И ТЕРМИНОЭЛЕМЕНТА «КУЛЬТУРА» В РАМКАХ ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ	732
Олюнина И.В. ТУРИСТИЧЕСКИЙ КЛАСТЕР КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕГИОНА	737
Павленко Ю. Г. МУЗЕИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ КАК КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН	741
Плавская М. И. ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЕ МУЗЕИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ	743
Пятрова Л. І. «СКАРЫНІНСКІЯ ТРАДЫЦЫІ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ КНІГАДРУКУ: НА ПРЫКЛАДЗЕ АНАЛІЗУ ВЫДАННЯЎ, ПРЫСВЕЧАНЫХ 500-ГОДДЗЮ БЕЛАРУСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ»	746
Русак В. П., Гецэвіч Ю. С., Лысы С. І., Мандзік В. А. ПРАБЛЕМЫ НОРМЫ, КУЛЬТУРА МОВЫ І ГЕНЕРАТАР МАЎЛЕННЯ	748
Сапотько П. М. ПРАЗДНОВАНИЕ ПАМЯТНЫХ ДАТ БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИПЛОМАТИИ	752
Стрелковская А. Д. ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА: ОТ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ-ХРАНИТЕЛЕЙ 1980-X К КОРПОРАЦИЯМ 2010-X	762
Сундукова Т. О. ГЕЙМИФИКАЦИЯ В МУЗЕЯХ	767
Терехова В. И. ЕВФРОСИНИЯ ПОЛОЦКАЯ – СВЯТАЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬНИЦА ЗЕМЛИ БЕЛАРУСИ	769
<i>Троцкая В. И.</i> ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЛИНЯНОЙ ПОСУДЫ ЭПОХИ ДРЕВНЕЙ РУСИ НА ТЕРРИТОРИИ УКРАИНЫ	771
Улейчик Н. Л. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	774
Фабрика-Процкая О. Р. МУЗЕИ ЛЕМКОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ЦЕНТРЫ СОХРАНЕНИЯ ДУХОВНОЙ И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОГО СУБЭТНОСА	777
Федотова О. О. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОВЕРКИ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОДУКЦИИ НАЧАЛА 1970-Х ГГ. В УКРАИНЕ КАК ФОРМА КОНТРОЛЯ	
СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ	780

Чечель Ж. А. КОНКУРСНЫЕ ВЫСТАВКИ КЕРАМИКИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ- ЗАПОВЕДНИКА УКРАИНСКОГО ГОНЧАРСТВА КАК СТАРТОВАЯ ПЛОЩАДК ДЛЯ МОЛОДЫХ КЕРАМИСТОВ	A 782
Швайко В. Р. ЗАХАВАННЕ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ БЕЛАРУСАМІ ПАДЛЯССЯ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XX – ПАЧАТКУ XXI СТСТ.	785

# ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

# ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ

Мясніковіч М. У., Старшыня Савета Рэспублікі Нацыянальнага сходу Рэспублікі Беларусь, член-карэспандэнт

Паважаныя навукоўцы і высокія госці! Шаноўныя ўдзельнікі навуковай канферэнцыі!

Ад імя Савета Рэспублікі Нацыянальнага сходу Рэспублікі Беларусь сардэчна віншую Вас з 60-ці годдзем з дня заснавання Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы і пачаткам штогадовай навуковай канферэнцыі. Лічу, што гэтыя мерапрыемствы з'яўляюцца вельмі важнымі ў развіцці навуковага, гістарычнага і культурнага патэнцыялаў нашай краіны і сусветнай супольнасці.

Мы ўсе павінны садзейнічаць пашырэнню культурнага супрацоўніцтва, узмацняць інтэграцыйныя працэсы ў навуковых і адукацыйных сістэмах. У гэтых дзеяннях нам належыць асабліва клапаціцца аб развіцці **беларускай** нацыянальнай культуры, мовы і літаратуры, далікатна, з павагай адносіцца да замежных культур. Інтэграцыйныя працэсы, глабалізацыя павінны садзейнічаць развіццю нацыянальных культурных багаццяў усіх краін.

Канферэнцыі падобнага маштабу спрыяюць вырашэнню гэтых важных задач, абмен думкамі з розных рэгіенаў нашай краіны і замежжа вельмі карысны ў навукова-даследчай працы.

Павінен адзначыць, што Вашы мерапрымствы праходзяць у Год навукі. Прэзідэнт нашай краіны паважаны Аляксандр Рыгоравіч Лукашэнка аб'ектыўна лічыць, што «Год навукі павінен стаць знакавым і па-сапраўднаму пераломным. У бурлівым струмені пошуку і адкрыццяў пераможцам стане толькі той, хто, смела выходзячы за межы стандартнага, ідзе новымі шляхамі. Толькі паставіўшы перад сабой высокую, магчыма, невыканальную мэту, можна наблізіцца да чагосьці сапраўды важнага. Менавіта з перадавымі распрацоўкамі звязаны рост нашага дабрабыту і інтэлектуальнае развіццё нацыі, яны вызначаюць узровень эканамічнай канкурэнтаздольнасці дзяржавы на міжнароднай арэне. Больш за тое — гарантуюць яе палітычную вагу ў свеце».

Варта адзначыць вялікую ролю Інстытута мастацвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы як інавацыйнага, навуковага і адукацыйнага цэнтра і пажадаць яго кіраўнікам і вучоным вялікіх поспехаў.

Тыя намаганні, якія дэманструе інстытут у сферы навуковых даследаванняў, выданні цікавых і глыбокіх па сутнасці навуковых твораў, аб'яднанні навукі і вышэйшай школы ў справе падрыхтоўкі моладзі, заслугоўваюць падтрымкі з боку дзяржавы.

Вітаючы ўдзельнікаў канферэнцыі, я жадаю Інстытуту мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору паспяховай і канструктыўнай працы. Мяркую, што навуковы форум, які сёння пачынае сваю працу, дапаможа кансалідацыі намаганняў міжнароднай грамадскасці, урадавых і недзяржаўных арганізацый, актывізацыі асобаснай ініцыятывы і стане чарговай прыступкай на шляху пабудовы надзейнай абароны і захавання Навукі і Культуры ва ўсім свеце.

#### Гусакоў У. Р., Старшыня Прэзідыума НАН Беларусі, акадэмік

#### Паважаныя ўдзельнікі і госці канферэнцыі!

Ад імя Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі сардэчна вітаю ўсіх, кто прысутнічае на сённяшнім урачыстым мерапрыемстве — адкрыцці VIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў». У чарговы раз у сталіцы Беларусі сабраліся аўтарытэтныя навукоўцыгуманітарыі, якія прадстаўляюць нашу краіну і шэраг краін замежжа. У час, калі відавочны ўплыў глабалізацыі нівеліруе рысы нацыянальных культур, што пагражае этнічнай самасвядомасці і самабытнасці, неабходна кансалідацыя супольнасці даследчыкаў, спецыялістаў, якія займаюцца вывучэннем моў, этнасаў, традыцыйнай і сучаснай культуры, грамадства. Форумы, падобныя сённяшняму, даюць магчымасць аб'яднацца, выпрацаваць агульную пазіцыю і эфектыўныя метады, каб абараніць этнакультурныя асаблівасці, захаваць матэрыяльную і духоўную спадчыну народа, супрацьстаяць культурнай уніфікацыі, агрэсіўнаму навязванню чужых стандартаў і каштоўнасцей. У дадзеным кантэксце трэба казаць не столькі аб здольнасцях і прафесійным абавязку вучонага, колькі аб яго сумленні, сувязі з роднай зямлёй, сваім народам, самаадданасці і патрыятызме.

Для Цэнтра беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, які адказна выконвае пачэсную місію арганізатара канферэнцыі, правядзенне яе менавіта ў гэтыя дні набывае асаблівае і нават сімвалічнае значэнне, паколькі Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь 2017 год у Беларусі аб'яўлены Годам навукі. Сёлета філіял Цэнтра — Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы — урачыста адзначае знакавую дату — 60 год свайго існавання ў якасці акадэмічнай установы. За гэты перыяд навукоўцамі інстытута ўнесены значны ўклад у развіццё айчыннай гуманітарнай навукі, шмат зроблена для захавання і папулярызацыі беларускай культуры. Дзякуючы намаганням вядучых вучоных — Васіля Кірылавіча Бандарчыка, Міхаіла Фёдаравіча Піліпенкі, Аляксандра Іванавіча Лакоткі, Рычарда Балеслававіча Смольскага, Анатоля Сямёнавіча Фядосіка, Лідзіі Іванаўны Цягака, Зінаіды Якаўлеўны Мажэйка, Таццяны Герасімаўны Мдзівані, Анатоля Віктаравіча Красінскага і інш. — у інстытуце створаны нацыянальныя

навуковыя школы, дасягненні якіх у вырашэнні фундаментальных праблем фалькларыстыкі, этналогіі, антрапалогіі, архітэктуры, этнамузыкалогіі, выяўленчага мастацтва, тэатра і кіно атрымалі прызнанне калег у Беларусі і за яе межамі.

Асаблівае месца ў структуры інстытута займае Музей старажытнабеларускай культуры, які на працягу дзесяцігоддзяў паспяхова праводзіць важную для нашай краіны і народа працу па выяўленні, вывучэнні, захаванні і прапагандзе помнікаў матэрыяльнай культуры Беларусі. У экспазіцыі прадстаўлены знаходкі з археалагічных раскопак гарадоў і іншых помнікаў Беларусі, абразы XVI—XVIII стст., знакамітыя слуцкія паясы, старадрукі, народныя касцюмы. Асабліва прыемна, што музей мае ўласную навуковую лабараторыю, а таксама актыўна вядзе выставачную дзейнасць. Зараз музей пашырае сваю экспазіцыю, дзе будзе прадстаўлена культура ўсіх саслоўяў беларускага грамадства, якія пражывалі ў розны час на тэрыторыі Беларусі.

Штогод супрацоўнікамі інстытута публікуецца вялікая колькасць навуковых прац. Сярод выдадзенага за апошнія гады высокую ацэнку атымалі фундаментальныя працы «Архитектура Беларуси в европейском и мировом контексте», «Народнае дойлідства», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі», «Гарады і вёскі Беларусі», «Кто живет в Беларуси» і іншыя. Вынікі даследаванняў вучоных інстытута, выдадзеныя ў выглядзе манаграфій, зборнікаў, артыкулаў, шырока выкарыстоўваюцца ў сістэме вышэйшай адукацыі. Гэтыя навуковыя выданні фактычна сталі асновай для напісання многіх навучальных праграм, падручнікаў, дапаможнікаў, вучэбна-метадычных курсаў, практычных рэкамендацый.

Інстытут актыўна заяўляе аб сабе і ў сферы міжнароднага супрацоўніцтва. Падтрымліваюцца пастаянныя і цесныя кантакты з калегамі з Расіі, Украіны, Літвы, Латвіі, Румыніі, Балгарыі, іншых краін блізкага і далёкага замежжа. З гэтымі краінамі выконваюцца многія сумесныя навуковыя праекты.

Упэўнены, што свой юбілей супрацоўнікі інстытута сустракаюць у добрым настроі, бо відавочная пераемнасць навуковых традыцый, назапашаны вопыт, наяўнасць побач з шаноўнымі ветэранамі актыўнай, дапытлівай і прагнай да ведаў моладзі — усё гэта дазваляе глядзець у будучыню з аптымізмам, чакаць ад вас, паважаныя калегі, новых выдатных вынікаў і дасягненняў, карысных для беларускага грамадства і дзяржавы.

Падчас канферэнцыі прагучаць даклады, прысвечаныя актуальным праблемам розных галін гуманітарных ведаў. Даследчыкамі будуць прадстаўлены атрыманыя імі тэарэтычныя і практычныя вынікі, прапанаваны новыя падыходы, канцэпцыі і мадэлі. Спадзяюся, што форум паспрыяе актывізацыі кантактаў беларускіх і замежных навукоўцаў.

Жадаю ўсім удзельнікам плённай працы, цікавых дыскусій, пазітыўных уражанняў, далейшых творчых поспехаў, новых навуковых адкрыццяў.

Дзякуй за ўвагу!



# МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Праспект Пераможцаў, 11, 220004, г. Мінск Тэл. (017) 203 75 74, факс (017) 203 90 45 e-mail: ministerstvo@kultura.by Арганізатарам, удзельнікам і гасцям VII Міжнароднай навуковай канферэнцыі "Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў"

Паважаныя арганізатары, удзельнікі і госці канферэнцыі!

Ад імя Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь сардэчна вітаю ўдзельнікаў VII Міжнароднай навуковай канферэнцыі "Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў", якая штогод збірае ў сталіцы нашай краіны вядучых айчынных і замежных навукоўцаў-гуманітарыяў.

Падаецца асабліва сімвалічным, што правядзенне канферэнцыі адбываецца ў Год культуры.

У час глабалізацыі, новых тэхналогій, пашырэння камунікацый у грамадстве, наяўнасці міграцыйных працэсаў сусвет відавочна імкнецца да культурнай уніфікацыі. У гэтым кантэксце надзвычай важнай уяўляецца роля навукі, прадстаўнікі якой вывучаюць родную мову, культуру і дапамагаюць грамадству зразумець іх ролю ў фарміраванні самасвядомасці, развіцці пачуцця патрыятызму, зберажэнні культурных каштоўнасцей і іх трансляцыі будучым пакаленням.

Наша незалежная дзяржава — Рэспубліка Беларусь — існуе ўжо чвэрць стагоддзя. За гэты час намаганнямі органаў кіравання, дзяржаўных і грамадскіх арганізацый, творчай інтэлігенцыі і навуковай супольнасці шмат зроблена для таго, каб беларусы ганарыліся сваёй культурнай спадчынай, мовай, ушаноўвалі свае традыцыі.

Прыемна, што гуманітарная навука не страчвае пазіцыі ў высакароднай справе вывучэння праблем культуры. Сведчаннем гэтага з'яўляецца вялікая колькасць арганізаваных і праведзеных Цэнтрам даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры навуковых мерапрыемстваў, годнае месца сярод якіх займае і сённяшні форум.

Упэўнены, што выступленні і абмен вопытам падчас канферэнцыі паспрыяюць далейшаму развіццю супрацоўніцтва паміж беларускімі і замежнымі прадстаўнікамі навукі і культуры.

Жадаю ўсім удзельнікам плённай працы, канструктыўных дыскусій, новых узаемна карысных кантактаў і значных навуковых дасягненняў!

Міністр культуры Рэспублікі Беларусь

Барыс Святлоў

#### Председатель Государственного комитета по науке и технологиям

Уважаемые участники и гости конференции, коллеги!

Примите самые искренние, добрые поздравления по случаю знаменательной даты — 60-летия со дня образования Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси!

Шестидесятилетие института — это и славная история, и яркое настоящее, и твердая уверенность в завтрашнем дне. 60 лет — зрелый возраст, которому присущи успех созидания, творческий поиск, осмысленность дальнейшего развития. Вы по праву можете гордиться яркими страницами биографии института, именами тех, кто стоял у истоков его создания, кто обеспечивает его авторитет и востребованность. Современная широкая исследовательская деятельность, активное развитие и новаторство позволяют ИИЭФ находиться на передовых рубежах белорусской науки.

В настоящее время Национальная академия наук Беларуси – и Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы в том числе – уделяет особое внимание подготовке научных кадров страны, разработке механизмов интеграции науки в другие сферы общественной жизни, повышению интеллектуального потенциала нации.

В результате профессионального и творческого роста вы превратились в мощный и авторитетный научный центр, известный мировому сообществу, успешно развивающий инновационную деятельность в области фундаментальных и прикладных исследований. Ваш институт принимает активное участие в общественно-политической жизни страны, международной интеграционной работе в сфере образования и науки, развивает сотрудничество с зарубежными ВУЗами.

Прекрасно, что в Беларуси гуманитарная наука не теряет позиции в благородном деле изучения проблем культуры, свидетельством чего является большое количество организованных и проведенных Центром исследований белорусского культуры, языка и литературы научных мероприятий, достойное место среди которых, надеемся, займет и сегодняшний форум.

Международная научная конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» ежегодно собирает ведущих отечественных и зарубежных ученых-гуманитариев, чья специализация – исследование культуры как фундаментальной основы эволюции человеческого общества, национального материального и духовного наследия. В эпоху глобализации, новых технологий, расширения коммуникаций между сообществами, наличия миграционных волн вселенная явно стремится к культурной унификации. В этом контексте чрезвычайно важной представляется роль науки, представители которой изучают родной язык, культуру и помогают обществу понять их роль в формировании самосознания, чувства патриотизма, сохранения культурных ценностей, их трансляции будущим поколениям.

Убежден, что Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы и впредь будет привлекать «под свои знамена» талантливую, целеустремленную молодежь, творческих, мыслящих людей, вносить весомый вклад в развитие белорусской науки.

Пусть VIII Международная научная конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» станет отличным пространством для взаимопонимания, взаимодействия и новых открытий.

Плодотворной работы, коллеги!

### Председатель Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь

Уважаемые участники, гости и организаторы конференции!

Рад приветствовать вас от лица Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь на торжественном открытии VIII Международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств».

За время своего существования конференция, впервые проведенная Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси в 2010 году, прочно утвердилась в позиции одного из важнейших научных форумов страны. Ежегодно белорусские и зарубежные исследователи из различных областей гуманитарной науки и искусства имеют возможность обмениваться опытом, обсуждать самые актуальные вопросы развития культуры, делиться с научным сообществом своими последними достижениями и открытиями. Только в этом году среди участников конференции представлено более 250 исследователей из Беларуси, Казахстана, Польши, России, Украины. Значение такого рода коммуникации сложно переоценить. На конкретном примере мы в очередной раз убеждаемся, что границы, старые и новые, не являются преградами для взаимопонимания и взаимодействия.

В условиях социально-политических трансформаций и катаклизмов, которые мы, к сожалению, наблюдаем в современном мире, подобные форумы демонстрируют консолидирующую роль науки и культуры, становятся базой для установления глубоко приязненных отношений между различными нациями и государствами, ведь в основе любых научных изысканий лежат общие для всех ученых ценности бескорыстности, объективности, достоверности, стремление к гуманистическим идеалам.

Эти ценности вот уже несколько десятилетий являются определяющими в деятельности Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси, который сегодня отмечает свой юбилей.

На протяжении 60 лет Институт функционировал как мощный центр по проведению фундаментальных исследований в различных областях гуманитарного знания и искусств, подготовке научных кадров, разработке инновационных проектов. За это время в стенах Института сформировались и получили развитие национальные научные школы в областях фольклористики, народоведения, искусствоведения, архитектуры, театроведения, киноискусства и пр. Процесс передачи научного знания, опыта и традиций непрерывен: только за последние 5 лет сотрудниками Института было подготовлено и защищено 3 докторские и 11 кандидатских диссертаций. Ежегодно молодые талантливые ученые Института становятся стипендиатами специального фонда Президента Республики Беларусь.

Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы проделана колоссальная работа по сбору, обработке и сохранению памятников материальной и нематериальной культуры Беларуси, изучению, сохранению и развитию национального искусства. Огромен его вклад в то, что сегодня белорусы гордятся своим культурным наследием, языком, знают и чтут свои традиции, а современный культурный ландшафт Беларуси вызывает интерес, как жителей, так и гостей нашей страны.

От лица Высшей аттестационной комиссии позвольте поздравить руководство, сотрудников Института, всех участников и гостей конференции с этим значимым событием, юбилеем Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы!

Желаю вам также самоотверженно, вдохновенно и эффективно продолжать свою работу, сохранять и умножать национальное культурное наследие и достижения отечественной науки.

Уверен, что данный научный форум также внесет свой вклад в научное и культурное богатство всех стран-участниц, выступления и обмен опытом будут способствовать дальнейшему развитию взаимодействия между белорусскими и зарубежными представителями науки и культуры.

Искренне желаю всем участникам конференции плодотворной работы, интересных дискуссий и научных результатов, новых деловых контактов!

### Каваленя А. А., Акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў НАН Беларусі, член-карэспандэнт

Шаноўныя ўдзельнікі і госці VIII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», паважаныя прысутныя!

Сённяшняя канферэнцыя мае асаблівае значэнне для сферы гуманітарных навук і мастацтваў, паколькі прысвечана 60-годдзю з дня заснавання дзяржаўнай навуковай установы «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі».

Праблемы і пытанні захавання і прэзентації лакальных культур і нацыянальнай ідэнтычнасці Беларусі адносяцца да ліку найважнейшых. Культурныя і гістарычныя каштоўнасці складаюць гонар кожнага народа і кожнай дзяржавы. Беларуская культура мае свае гістарычныя карані, багата шматлікімі асобамі і падзеямі, пакінуўшымі не толькі значны след у нашым старадаўнім, але і ў нашай сучаснасці. Калі паглыбіцца ў мінулае, то можна высветліць, што нягледзячы на разнастайныя суб'ектыўна-аб'ектыўныя складанасці і перашкоды, беларуская культура, мова, літаратура, музыка, жывапіс, скульптура, графіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, архітэктура развіваліся, і не проста развіваліся, але і набывалі свае нацыянальныя ўнікальныя рысы, адметнасць і афарбоўку, што з'яўляюцца рашаючымі фактарамі фарміравання беларускай нацыі і сродкам адстойвання сваёй нацыянальнай перспектывы, пачуцця годнасці беларускага народа.

Дзякуючы сумленнай і плённай 60-гадовай дзейнасці навукоўцаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі ажыццяўляецца папулярызацыя беларускай культуры не толькі сярод грамадства нашай дзяржавы, але і далёка па-за межамі Беларусі. За час існавання навуковай установы супрацоўнікамі розных аддзелаў выдадзена болей за сем соцен навуковых выданняў па пытаннях гісторыі архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, старажытнабеларускай культуры, тэатральнага мастацтва, кіна і тэле- мастацтва, музычнага мастацтва і этнамузыкалогіі, этналогіі, фалькларыстыкі, славістыкі, антрапалогіі і экалогіі. З іх найбольш буйных з'яўляюцца мнагатомнае выданне «Беларусы», энцыклапедычнае выданне «Гарады і вёскі», асобныя выданні «Историко-культурные ландшафты Беларуси», «Историко-культурные регионы Беларуси», «Музыка в драматическом театре Беларуси», «Экран и культурное наследие Беларуси» і іншыя.

За 60 год існавання Інстытута былі заснаваны буйныя навуковыя школы ў галіне мастацтвазнаўства, архітэктуры, этналогіі, этнаграфіі, фальклору, якія аказваюць значны ўплыў на сучасную адукацыйную сістэму, дапамагаюць у выхаванні маладых патрыётаў сваёй краіны. Таму вельмі прыемна бачыць у зале Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі

навук Беларусі столькі маладых навукоўцаў. Тым больш, што ў іх яшчэ ўсё наперадзе. Навуковае жыццё — гэта праца на карысць грамадству, якая не застаецца незаўважанай з боку Дзяржавы.

Старшыня Савета Рэспублікі Нацыянальнага сходу Рэспублікі Беларусь Міхаіл Уладзіміравіч Мясніковіч за час працы Старшынёй Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук быў узнагароджаны нагрудным знакам «Залаты медаль Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі «За вялікі ўклад у развіццё навукі» (2014), а сучасны Старшыня Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Уладзімір Рыгоравіч Гусакоў з'яўляецца заслужаным дзеячам навукі Рэспублікі Беларусь.

Тым больш прыемна, што за 60 год існавання Інстытута 28 яго супрацоўнікаў атрымалі высокую ўзнагароду Лаўрэатаў дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь. Таксама супрацоўнікі Інстытута былі адзначаны прэміяй Прэзідэнта «За духоўнае адраджэнне» і атрымалі віншаванні ад Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь Аляксандра Рыгоравіча Лукашэнкі.

Падчас канферэнцыі ўдзельнікамі будуць абмяркоўвацца розныя навуковыя дасягненні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно і экранных мастацтваў у вырашэнні актуальных задач сучаснай культуры, а таксама будуць узняты актуальныя пытанні вывучэння этнакультурных традыцый, фалькларыстыкі, антрапалогіі і інш.

Трэба адзначыць, што значная частка ўдзельнікаў нашай канферэнцыі, акрамя навуковых даследаванняў, яшчэ займаецца і выкладчыцкай дзейнасцю ў розных навучальных установах. Гэта ў сваю чаргу сведчыць нам аб тым, што атрыманныя веды і новыя матэрыялы яны будуць выкладаць студэнтам і слухачам, і тым самым працягнуць узбагачаць нашу духоўную будучыню, развіваць і папулярызаваць нацыянальную беларускую культуру.

Акрамя таго, выступленні і абмен вопытам падчас канферэнцыі будуць спрыяць далейшаму развіццю шматпланавага ўзаемадзеяння паміж айчыннымі і замежнымі навукоўцамі.

Ад сябе хачу падзякаваць усім удзельнікам за вашу нястомную і плённую працу і шчыра пажадаць вам цікавых дыскусій, новых дзелавых кантактаў і значных навуковых вынікаў.

# ДАКЛАДЫ

Локотко А. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

#### КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВА – СТРАТЕГИЧЕСКИЙ РЕСУРС ЕЛИНСТВА НАШИИ

Беларусь – страна великой культуры, богатейшего исторического наследия, многовековых духовно-нравственных традиций и неиссякаемого творческого потенциала.

Белорусская земля дала миру выдающихся поэтов писателей Николая Гусовского, Адама Мицкевича, Владислава Сырокомлю, Винцента Дунина-Марцинкевича, Франтишка Богушевича, Максима Богдановича, Якуба Коласа и Янку Купалу. Авторами поистине бесценных произведений музыкального и изобразительного искусства являются Наполеон Орда, Михаил Огинский, Иван Хруцкий, Валентий Ванькович, Марк Шагал, Михаил Савицкий, Георгий Поплавский.

историко-культурные, Беларуси глубокие В стали прочной основой белорусской государственности, политические традиции стратегическим ресурсом развития страны.

«Несмотря на многочисленные войны, политические и экономические потрясения, белорусский народ выстоял, не исчез с исторической авансцены. Наоборот, каждый непростой период обогащал эту идею своим содержанием, сохранял и укреплял ее, давал силы для нового этапа развития...» $^{1}$ .

Формирование политики Беларуси в сфере культуры происходит с учетом мировых тенденций развития социокультурной сферы: роста ключевых взаимозависимости стран на планете; формирования общего культурного фонда цивилизации; коммерциализации культуры; влияния на общество информационнокоммуникационных технологий; обострения традиционных и возникновения новых конфликтов в мировом сообществе.

Основные направления развития национальной культуры определены:

- Программой социально-экономического развития Республики Беларусь на 2016-2020 годы.
  - Государственной программой «Культура Беларуси» на 2016–2020 годы.
  - Кодексом Республики Беларусь о культуре.

Признание высокого статуса культуры в нашей стране отразилось в объявлении 2016 года Годом культуры.

Кодекс Республики Беларусь о культуре предусматривает: создание механизма регулирования отношений в сфере культуры, сокращение правовых актов и их упорядочение; сотрудничество государственных органов с коммерческими организациями и индивидуальными предпринимателями; усиление роли общественности в вопросах культуры; введение понятий спонсоров и меценатов, которые включены в круг субъектов культурной деятельности; предоставление прав творческим союзам осуществлять творческую деятельность без создания коммерческих организаций; определение требований к созданию музеев, упрощение порядка создания музеев-заповедников и музеев под открытым небом; регулирование вопросов охраны археологического наследия; упорядочение концертной деятельности.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из выступления Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко на праздновании Дня Независимости 3 июля 2017 года.

Доля расходов на культуру в 2015–2017 гг. составляла около 0,4 % от валового внутреннего продукта, что составляет 425,6 млн. руб. по отрасли.

В Беларуси функционирует трехуровневая система подготовки кадров в сфере культуры, включающая 424 детские школы искусств, 21 учреждение среднего специального и 3 учреждения высшего образования в сфере культуры.

В Республике ежегодно проводится около 60 международных, республиканских и региональных фестивалей.

Как отметил глава государства, «главная задача развития культуры – активизировать интеллектуальные, духовные силы нашего народа, поддержать инициативу в целях сохранения исторического наследия, подъема на новый уровень современного искусства и воспитания у граждан любви к своей Родине».

Крупнейшие международные, республиканские и региональные фестивали — это международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске», международные фестивали Юрия Башмета и «Владимир Спиваков приглашает», форум театрального искусства «ТЕАРТ», фестиваль современной хореографии в г. Витебске, молодежный театральный форум «М@rt.контакт» в г. Могилеве, кинофестиваль «Лістапад», Национальный фестиваль белорусской песни и поэзии в г. Молодечно, этнофестиваль «Зов Полесья», праздник «Купалье» («Александрыя збірае сяброў»), анимационный кинофорум «Анімаёўка», фестиваль кукольных театров «Лялькі над Нёманам» в г. Гродно, театральный фестиваль «Белая вежа» в г. Бресте, «Славянские театральные встречи» в г. Гомеле.

С 2010 года в республике проводится **акция** «**Культурная столица Беларуси**», которая призвана развивать и обогащать культурную жизнь регионов. Культурными столицами в разные годы становились гг. Полоцк, Гомель, Несвиж, Могилев, Гродно, Брест, Молодечно, а в 2017 году – **г. Бобруйск**.

В Беларуси зарегистрировано 1635 печатных СМИ. Ряд изданий выходит только на белорусском языке, более 500 изданий зарегистрированы на двух языках — русском и белорусском, свыше 160 — на русском, белорусском и других языках.

В 2016 г. на белорусском языке выпущено 1 122 наименования книг и брошюр тиражом 3,74 млн. экз., около 12 % в общем количестве выпущенной в республике издательской продукции и 16 % в ее совокупном тираже.

В Беларуси насчитывается 1 419 белорусскоязычных средних школ и гимназий, где обучаются свыше 128 тыс. школьников.

В стране работает 28 государственных театров (из них 4 имеют статус «национальный», 10 – звание «Заслуженный коллектив Республики Беларусь»).

Ежегодно татры предлагают зрителям более 8,5 тыс. постановок. Посещаемость театров в 2016 году составила 1,8 млн.

В республике функционируют 18 государственных концертных организаций республиканского и местного подчинения. Ведущая концертная организация страны – Белорусская государственная филармония.

Крупнейшие творческие коллективы: Национальный концертный оркестр Беларуси, Государственный симфонический оркестр, Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь имени И. Жиновича, Белорусский государственный заслуженный хореографический ансамбль «Хорошки» и другие.

В 151 музее системы Министерства культуры сегодня насчитывается более 3,2 млн. экспонатов.

Число посещений музеев жителями и гостями республики с 2011 года увеличилось более чем на 1,2 млн., составив в 2016 году **6,2 млн. посещений**.

В музеях республики за 2016 год проведено свыше 4,3 тыс. выставок, 127 тыс. экскурсий и более 22 тыс. культурно-образовательных мероприятий.

В УО работает около **1,5 тыс. музеев** различных профилей, из них 90 музеев носят почетное звание «Народный». Краеведческий материал музеев используется в проведении учебных и факультативных занятий, мероприятий воспитательного характера.

С 2012 года в Беларуси проводится **Национальный форум «Музеи Беларуси»**, где принимают участие более 100 музеев республики.

В Беларуси насчитывается более **2,7 тыс.** публичных библиотек, книжный фонд которых составляет почти **57,8 млн. экз.** книг. Число пользователей библиотек снизилось и составило в 2016 году **3,1 млн.** человек.

Компьютеризированы 83 % публичных библиотек (+35 % к 2011 году).

В республике проводятся форум библиотекарей Беларуси, международный конгресс «Библиотека как феномен культуры» (IV конгресс состоялся в Беларуси в октябре 2016 г.), республиканский конкурс «Библиотека – центр национальной культуры».

Министерство культуры совместно с облисполкомами, Мингорисполкомом продолжают поиск новых форм по «возвращению» читателя в библиотеки, в том числе с помощью электронных систем доступа к информации.

В стране действуют 8 государственных кинопрокатных организаций, а также 54 самостоятельных кинозрелищных предприятия.

Государственная киносеть состоит из 94 стационарных кинотеатров (123 зрительных зала), из которых 67 кинотеатров (91 зрительный зал) оснащены проекционным оборудованием в цифровом формате «3D». В сельской местности функционируют 523 стационарные и 199 мобильных киноустановок.

Важную роль в популяризации белорусских фильмов играет **Минский международный кинофестиваль** «Лістапад» (2016 год – 163 фильма из 45 стран). В его рамках учрежден «Национальный конкурс», где фильмы белорусских авторов оценивает международное жюри.

В 2017 году приз «Золотой Реми» на 50-м Хьюстонском кинофестивале (США) присужден фильму режиссера А. Бутора «Сладкое прощание Веры».

К проблемам кинопроизводства относятся: отсутствие зрелищного, востребованного зрителем кино; низкая эффективность деятельности киностудии «Беларусьфильм» как экономической единицы, так и «кузницы» кино; экономическая отдача государственой сети киновидеопроката, где начиная с 2010 года число посетителей киносеансов снизилось почти на 1,5 млн.

В Беларуси функционируют более **24 тыс.** клубных формирований, участниками которых являются порядка **260 тыс. человек.** Это непрофессиональные (любительские) и аутентичные фольклорные коллективы художественного творчества.

В 2016 году с участием любительских коллективов художественного творчества проведено более 120 тыс. концертов и спектаклей, 45 тыс. театрализованных народных праздников и обрядов, 40 тыс. выставок произведений народного декоративно-прикладного искусства.

В отрасли культуры работают 107 центров ремесел, осуществляют творческую деятельность около 2,5 тыс. кружков, курсов, мастерских, лабораторий по различным видам декоративно-прикладного искусства.

К началу 2017 года насчитывалось более **1,9 тыс.** народных (образцовых) и 97 заслуженных любительских коллективов художественного творчества.

Крупнейшей общественной организацией является **«Белорусская конфедерация творческих союзов»**, основанная в 1992 г.

В состав конфедерации входят 12 творческих объединений (актеров кино, архитекторов, дизайнеров, кинематографистов, композиторов, мастеров народного творчества, театральных деятелей, художников и др.) и Белорусский фонд культуры. Общая численность – около 9 тыс. человек.

Среди нынешних представителей творческих союзов: композитор И. Лученок, балетмейстер В. Елизарьев, народные артисты Беларуси композиторы Д. Смольский, Э. Зарицкий, В. Раинчик, народные художники Беларуси И. Миско, В. Товстик, скульптор Л. Гумилевский, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь драматург А. Дударев и многие другие.

Большинство белорусских писателей, поэтов, драматургов, критиков и других деятелей литературы объединены в Союз писателей Беларуси (председатель – Заслуженный деятель культуры Республики Беларусь Николай Чергинец, в организации свыше 600 чел.). Среди прозаиков и публицистов выделяются Г. Марчук, А. Бадак, в поэзии заметным явлением стали произведения Заслуженного деятеля культуры Республики Беларусь В. Каризны, В. Поликаниной, активно работают в области детской литературы М. Поздняков, В. Липский. Среди известных белорусских литературоведов необходимо отметить докторов филологических наук В. Гниломедова (академика НАН Беларуси), Т. Шамякину.

«Новейшая история Отечества должна стать предметом серьезного творческого анализа. Нужны яркие, талантливые книги о нынешней Беларуси и жизни наших земляков» А. Г. Лукашенко.

С 2005 года Национальным центром художественного творчества детей и молодежи реализуется образовательно-художественный проект «Беларускае народнае мастацтва і дзеці», в рамках которого проходят республиканские мастер-классы и конкурсы юных мастеров по различным направлениям изобразительного и декоративноприкладного творчества.

С 2014 года функционирует **республиканская лаборатория народного творчества**.

С 2015 года реализуется республиканский интерактивный проект «РЭЦЫТАЦЫЯ» в рамках республиканского фестиваля художественного творчества учащейся и студенческой молодежи «АРТ-вакацыі», обращенный к классикам белорусской литературы.

В 2016 году дан старт **культурологическому проекту студенчества «Грани творчества»**, посвященному изучению белорусской истории, жизни и творчества белорусских писателей и поэтов.

В Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь включено более 5,5 тыс. объектов наследия. В том числе 5,3 тыс. – материальные недвижимые ценности, 112 — духовные нематериальные историко-культурные ценности (обряды, отражающие традиционную белорусскую культуру) и 89 — движимые материальные историко-культурные ценности (предметы искусства, гербы).

Республика Беларусь представлена в престижном Списке всемирного наследия ЮНЕСКО национальными объектами — Мирским и Несвижским замками, Беловежской пущей, Геодезической дугой Струве (цепь геодезических пунктов, созданная в XIX веке на территории 10 государств для определения размеров Земли). В Список нематериального культурного наследия, которое нуждается в срочной охране (ЮНЕСКО), включен обряд «Колядные цари» д. Семежево Копыльского района Минской области.

В 2015–2017 гг. реализовывался совместный проект Совета Европы и Европейского Союза «Урбанистические стратегии развития исторических городов, ориентированные на сообщества» (COMUS). Пилотным городом проекта был выбран г. Мстиславль, для которого Министерством культуры Республики Беларусь, Мстиславским райисполкомом и представителями общественности был разработан План управления наследием, а также подготовлены два инвестиционных предложения по ревитализации (воссозданию) архитектурного ансамбля Иезуитского коллегиума и здания бывшей мужской гимназии.

Ежегодно в рамках международной акции Совета Европы в Республике Беларусь организуются и проводятся Дни Европейского наследия. В 2016 году масштабные акции прошли в г. Минске и областных городах под девизом «Наследие и знания».

В апреле 2017 г. в представительстве ООН в г. Женеве совместными усилиями Министерства культуры, Министерства иностранных дел Республики Беларусь и Института культуры Беларуси была организована выставка «Культурное наследие Беларуси».

В 2016-2017 гг. дни белорусской культуры проведены в России, Турции, Лаосе, Индии, Венгрии, Китае, Вьетнаме, Камбодже. В Республике Беларусь прошли Дни культуры Армении, Молдовы, Таджикистана, Туркменистана, Эстонии. За последние сотрудничества в программы области 1.5 года подписаны: Республики Беларусь Туркменистана 2017-2020 годы, правительствами на министерствами культуры Республики Беларусь и Литовской Республики на 2016-2018 годы; меморандумы о взаимопонимании между правительствами Республики Беларусь и Объединенных Арабских Эмиратов, министерствами культуры Республики Беларусь и Арабской Республики Египет, Республики Беларусь и Республики Македония; План совместных мероприятий в сфере культуры между Республикой Беларусь и Республикой Молдова на 2017-2019 гг.; соглашение между правительствами Республики Беларусь и Соединенных Штатов Америки об охране и сохранении некоторых культурных ценностей, подписанное в сентябре 2016 г. (первое за 20 лет) и другие.

Перспективы дальнейшего развития в Беларуси сферы культуры видятся в сохранении культурной идентичности белорусского народа, развитии национальных творческих традиций и отечественного кинематографа; широком привлечении населения к занятиям художественным творчеством; укреплении положительного имиджа Беларуси в международном культурном сообществе; развитии системы непрерывного художественного образования, поддержке талантливой молодежи; внедрении новых информационных продуктов и технологий в сферу культуры, новых стандартов качества услуг культуры; создании современных центров культуры, брендового регионального продукта и услуг, основанных на местных культурных традициях, а также связанных с использованием историко-культурных ценностей.

Государство в текущей пятилетке предусматривает: довести доли отреставрированных памятников архитектуры, включенных в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь, до 30 %; увеличить соотношения внебюджетных средств к общему объему бюджетного финансирования государственных организаций культуры на уровне 26 %; увеличить число мероприятий социально-культурной и экономической направленности, проводимых с участием представителей белорусов зарубежья.

«У белорусского народа замечательная литература, музыка, живопись, архитектура, которые нас питают и которыми мы восхищаемся. Нам дорог наш выразительный язык, который надо беречь, изучать, развивать. Нам оставлена в наследство героическая история, которую необходимо помнить и наполнять новыми свершениями, чтобы с достоинством передать будущим поколениям белорусов. Это драгоценные слагаемые, позволяющие не затеряться среди множества наций и народностей, чувствовать себя единой самобытной семьей, ценить свою свободу и независимость», — отметил Президент страны А. Г. Лукашенко в своем выступлении на праздновании Дня Независимости 3 июля текущего года.

# ДА ПЫТАННЯ АБ СУЧАСНЫХ СВЯТОЧНЫХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСАЎ ЗАМЕЖЖА І ІХ РОЛІ Ў ЗАХАВАННІ ЭТНІЧНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ

Сярод найважнейшых праблем этналогіі пачатку XXI стагоддзя — даследаванне патэнцыялу той часткі беларускага этнасу, якая ў выніку розных абставін апынулася за межамі рэспублікі. Арганізацыя супрацоўніцтва краіны з суайчыннікамі за мяжой, з'яўляецца істотнай падтрымкай у павышэнні міжнародага статуса Рэспублікі Беларусь, эканамичнай і палітычнай прысутнасці беларусаў у свеце, важным фактарам развіцця беларускай культуры. Таму 16 чэрвеня 2014 г. быў прыняты Закон Рэспублікі Беларусь № 162-3 «Аб беларусах замежжа». Пастановай СМ Рэспублікі Беларусь № 180 ад 4 сакавіка 2016 г. у складзе Дзяржаўнай праграмы «Культура Беларусі» на 2016—2020 гады была зацверджана Падпраграма «Беларусы ў свеце», якая накіравана на падтрымку беларусаў замежжа. Нацыянальная акадэмія навук Беларусі прымае ўдзел у рэалізацыі гэтай Дзяржпраграмы ў частцы арганізацыі і правядзення навуковых даследаванняў. Так, навукоўцы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі пачалі этналагічныя даследаванні культуры беларусаў замежжа ў Расіі, Літве, Польшчы, Украіне, Японіі, Кітаі.

У ходзе выканання асобнага праекта фундаментальных і прыкладных навуковых даследаванняў «Беларускі дыяспара: беларусы Калінінградскай вобласці» (2013–2015 гг.) было ўпершыню праведзена комплекснае даследаванне сучаснага стану і перспектыў развіцця духоўнай і матэрыяльнай культуры, эканамічнага патэнцыялу беларускай дыяспары Калінінградскай вобласці [1]. Даследаваны фактары, якія вызначаюць асноўныя механізмы, тэндэнцыі і заканамернасці развіцця беларускай культуры, фарміравання ідэнтычнасці на тэрыторыі анклава ў балтыйскім рэгіёне. Праведзена даследаванне гісторыі фарміравання беларускай дыяспары ў Літве, яе этнакультурных асаблівасцяў [6]. Праведзены інтэрв'ю з прадстаўнікамі беларускай дыяспары ў Японіі, даследавана прастора інтэрнэт-камунікацыі беларусаў Японіі. [9]. Этнолагі Цэнтра А. В. Гурко, А. Ул. Гурко, В. В. Шэйбак, Н. С. Бункевіч прынялі актыўны ўдзел у рабочых мерапрыемствах кіраўнікоў нацыянальна-культурных аб'яднанняў Беларусі прадстаўнікоў беларускай дыяспары ў Малдове, Украіне, Польшчы, Італіі ў траўнікастрычніку 2016 г., арганізаваных Апаратам па справах рэлігій і нацыянальнасцяў пры СМ РБ. Правялі апытанні найбольш актыўных прадстаўнікоў беларускай дыяспары пра асаблівасці культуры [4, 5, 7].

Аналіз матэрыялаў гэтых даследаванняў паказвае, што ступень досведу ў пытаннях развіцця роднай культуры і самасвядомасці ў прадстаўнікоў беларускіх абшчын розных краін значна адрозніваецца. Гэтыя адрозненні звязаны з рознымі геаграфічнымі, эканамічнымі, палітычнымі ўмовамі складвання той ці іншай дыяспары.

З тых фактараў, якія спрыяюць падтрыманню этнічнай самасвядомасці беларусаў замежжа, аднымі з найважнейшых з'яўляюцца святочныя традыцыі, якія аб'ядноўваюць беларусаў у краінах пражывання, спрыяюць стварэнню беларускіх зямляцтваў, і дапамагаюць захаванню сувязяў з Радзімай. Святы займаюць вельмі важнае месца ў культуры грамадства, бо звязаны не толькі з перыядамі працоўнай дзейнасці і зменамі гадавых цыклаў, але ўвогуле адзначаюць прыродныя і культурныя падзеі грамадства ў розныя перыяды. У грамадстве прыняць удзел у святкаванні — гэта значыць не толькі сцвярджаць пэўны ўклад жыцця, выражаць і вызначаць сваю прыналежнасць да той ці іншай супольнасці людзей (сям'і, абшчыны, саслоўя, этнасу, дзяржавы), але і прыводзіць жыццё грамадства ў суаднясенне з сусветным рухам, з прыроднымі і касмічнымі цыкламі

[2, с. 8–9]. У гэтым артыкуле мы засярэдзім увагу на развіцці сучасных святочных традыцый беларусаў замежжа.

Мэта гэтай работы — вызначыць асноўныя заканамернасці ў развіцці сучасных святочных традыцый беларусаў замежжа і іх ролі ў захаванні этнічнай ідэнтычнасці. Задачы: устанавіць, якія святочныя традыцыі беларусаў атрымалі найбольш шырокае распаўсюджванне па-за межамі краіны; выявіць шляхі трансляцыі святочных традыцый у беларусаў замежжа; акрэсліць найбольш значныя элементы матэрыяльнай культуры, якія звязаны са святочнымі традыцыямі.

Даследаванні даюць магчымасць меркаваць, што ў дыяспарах, якія знаходзяцца на стадыі фарміравання, традыцыі святкавання складваюцца, апрача звестак, атрыманых яшчэ на Радзіме, на падставе інфармацыі, якая трапляе праз СМІ, Інтэрнэт, грамадскія арганізацыі, беларускія афіцыйныя прадстаўніцтвы. Святочныя традыцыі ў дысперсна размеркаваных дыяспарах, якія фарміраваліся на працягу апошніх дзесяцігоддзяў, фактычна развіваюцца пад уплывам культурных традыцый краіны пражывання, беларускіх грамадскіх арганізацый, беларускія прадстаўніцтваў, СМІ. Найбольшы ўзровень развіцця святочных традыцый можна назіраць у месцах даўняга кампактнага пражывання беларускага насельніцтва пры ўмове трансляцыі традыцый праз сям'ю, адукацыйныя і грамадскія і рэлігійныя арганізацыі.

У Японіі і Кітаі беларусаў знаходзіцца зусім мала — каля 300 чалавек у Японіі і каля 600 у Кітаі. Большасць з іх прыехала на працу, ці на вучобу. Ва ўмовах этнакультурнага асяроддзя, якое значна адрозніваецца ад роднага, кожны элемент роднай, ці блізкай да яе культуры набывае асобае значэнне. Таму беларусы Японіі, Кітая нярэдка адзначаюць рэлігійныя, ці грамадзянскія святы разам з рускімі, украінцамі. Гэта адносіцца да тых святаў, якія раней адзначалі разам на адзінай культурнай савецкай прасторы: Новы год, 8 сакавіка, 23 лютага, Дзень Перамогі. Таксама адзначаюць Вялікдзень, Каляды, Масленіцу. Беларускія Амбасады таксама ладзяць святкаванні Дня Незалежнасці і Дня роднай мовы.

З элементаў матэрыяльнай культуры, якія выкарыстоўваюць падчас святаў, гэта кашулі-вышыванкі, паясы. Існуюць пэўныя складанасці ў гатаванні святочнай трапезы, звязаныя з іншымі традыцыямі харчавання ў рэгіёне. Напрыклад, бульба ў Пекіне салодкая, таму дранікі не вельмі смачныя. У Пекіне, як і ў Токіа, немагчыма знайсці тварог, смятану. На Новы год робяць салат аліўе з прывазным маянэзам, але смак яго трохі адрозніваецца ад таго, да якога прызвычаіліся. Робяць таксама шашлыкі, іх смак не вельмі адрозніваецца ад таго што запомніўся дома. Таксама добра ўдаюцца бліны, таму беларусы ў Пекіне палюбілі святкаваць Масленіцу. На адкрыццё Беларускага культурнага цэнтра у 2017 годзе запрасілі повара з Беларусі, які частаваў гасцей беларускімі прысмакамі.

У Токіа ў 2001 годзе беларусы адкрылі рэстаран беларускай кухні «Мінск», дзе да святочнага стала падаюць грыбы з грэчкай у гаршочках, смажаць дранікі. Падбіраюць замену беларускім прадуктам, каб зрабіць нешта падобнае на традыцыйныя стравы [9].

У цэлым, беларусы як у Японіі, так і ў Кітаі, жывуць дысперсна, па ўсёй тэрыторыі краіны. Таму суполкі існуюць, галоўным чынам, у віртуальнай Інтэрнэт-прасторы. Гэта паўплывала на складванне новых традыцый святкавання і віншавання. На інтэрнэт-чатах беларускай дыяспары можна ўбачыць святочную сімволіку — фотаздымкі і адкрыткі фарбаваных яек, вярбы, бліноў, вышыванак і г. д. Ідуць абмеркаванні і парады, дзе і як можна набыць еўрапейскія прадукты для святочнай трапезы, як святкаваць тое, ці іншае традыцыйнае свята. Па сутнасці, Інтэрнэт-прастора стала тым месцам, дзе складваюцца нейкія асераднёныя падыходы да святкавання календарных дат, традыцыйных і грамадзянскіх святаў.

Прадстаўнікі беларускай суполкі Неапаля прыехалі ў Італію напрацягу мінулых трох дзесяцігоддзяў з Беларусі, а таксама з Расіі. У суполку уваходзяць і дзеці беларусаў, якія нарадзіліся ў Італіі. Актывісты беларускіх суполак з Італіі у сваёй большасці адзначылі важнымі Вялікдзень, Ражство, Каляды, Купалле, Сёмуху, Новы год, Дзяды; таксама святкуюць Дзень Маці (Пакроў), Вербніцу, 8 сакавіка, 23 лютага. У сем'ях, нярэдка змешаных (беларуска-італьянскіх) адзначаюць Вялікдзень, Ражство, Сёмуху, Дзень Маці, Дзень Перамогі, калядуюць. На святы звычайна надзяваюць кашулівышыванкі, фартух, вяночкі, паясы, саламяныя капелюшы-брылі, таксама карыстаюцца беларускімі рушнікамі, сучасным адзеннем з ільна беларускай вытворчасці, якое прывозяць з Беларусі. З элементаў святочна-рытуальнага харчавання, якое акрэслівае этнічную прыналежнасць адзначаюць хлеб, які прывозяць з Беларусі для трапез. Вельмі папулярны хлеб «Нарачанскі». На прэзентацыях і святах беларускай суполкі ў якасці пачастунка прысутнічаюць дранікі, бабка, клёцкі, галубцы, мачанка, налістнікі, смажанка. Таксама у якасці этнічнага сімвала выкарыстоўваюць тыя стравы, што ўвайшлі ў беларускую кухню ў савецкія часы – вінегрэт, салат аліўе.

Вялікае значэнне ў адраджэнні святочнай традыцыі ў Італіі належыць Царкве. Беларуская Праваслаўная Царква каля 10 год таму па запрашэнні беларускай суполкі Bellarus накіравала у Неапаль святара. Святочныя традыцыі падтрымліваюць грамадския арганізацыі Беларусі, Амбасада РБ.

Фарміраванне адной з старэйшых з ліку новых дыяспар, беларускай дыяспары Калінінградскай вобласці праходзіла ў 1940–1950-я гады. Ва ўмовах нацыянальна змешанага рассялення, непазбежна было перапляценне і ўзаемаўплыў розных традыцый. Па прычыне складаных эканамічных умоў, першымі перасяленцамі святам, апрача дзяржаўных, і абрадам не надавалася вялікай увагі. У сучаснасці беларуская ідэнтычнасць нярэдка канструюецца ў другога і нават трэцяга пакалення перасяленцаў, народжаных у Калінінградскай вобласці, у якіх з'явілася вялікая цікавасць да сваіх каранёў, да свайго паходжання. У сувязі з развіццём нацыянальнага жыцця ў рэгіёне, назіраецца пераасэнсаванне сваёй этнічнасці сярод беларусаў. На працягу апошніх трыццаці год былі створаны беларускія зямляцтвы, якія прывіваюць святочныя традыцыі. Перш за ўсё адзначаюць Дзень славянскага пісьменства і культуры, святы беларускай культуры, святы прысвечаныя гістарычным падзеям. Большасць беларусаў, таксама як рускіх і ўкраінцаў, лічаць сябе праваслаўнымі і частка з іх адзначаюць праваслаўныя святы і выконваюць абрады ў цяперашні час. Аднак некаторая частка беларусаў, нават хрышчэная ў праваслаўі, у апошнія гады стала пераходзіць у каталіцтва. Даследчыца Р. А. Грыгор'ева лічыць, што «...каталіцтва становіцца для некаторай часткі маладых людзей апорай іх ідэнтычнасці, важным фактарам, які вылучае беларусаў сярод рускамоўнага насельніцтва»

У беларускіх сем'ях Калінінградскай вобласці шмат дзе ў нашы часы адрадзіліся традыцыі святкавання Вялікадня, шчадравання на Каляды; на Радуніцу наведвання могілак. На Вялікдзень беларусы асвячаюць кулічы, яйкі, каўбасы. Гатуюць ежу, якая разглядаецца як этнічны сімвал: дранікі, бабку, мачанку, налістнікі, сальтысон. Элементы святочнага адзення аднаўляюцца дзякуючы самадзейным фальклорным групам [1].

Беларусы прадстаўлены ва Украіне і Малдове ўжо адносна доўгі час, кампактнае пражыванне беларусаў знаходзіцца на беларуска-украінскім памежжы. Актывісты беларускіх суполак з Украіны і Малдовы, якія далі інтэрв'ю ў якасці экспертаў, назвалі наступныя святы, якія адзначаюцца суайчыннікамі ў суполках. У найбольшай ступені: Дзень Незалежнасці, Новы год, Дзень Перамогі, Вялікдзень, Ражство, 8 сакавіка; таксама святкуюць Купалле, 1 мая, 23 лютага, Дажынкі. Частку гэтых святаў, галоўным чынам грамадзянскія, адзначаюць грамадой, частку (рэлігійныя, сямейныя, асабістыя) — у сям'і. Са святочных элементаў матэрыяльнай культуры рэспандэнты адзначылі беларускія

кашулі-вышыванкі, пояс, фартух, жылетку. Таксама да этнічнага сімвала, які выкарыстоўваецца на святы адносяць агульнаславянскую спадніцу-панёву, адзенне з ільну. З элементаў святочна-рытуальнага харчавання, якое акрэслівае этнічную прыналежнасць адзначаюць дранікі, бабку, калдуны.

Падчас правядзення даследаванняў у Польшчы інтэр'ю далі не толькі тыя, хто прымае ўдзел у беларускіх арганізацыях, але і звычайныя жыхары Беласточчыны. У сваёй большасці яны адзначаюць Вялікдзень, Хрыстова Нараджэнне, Каляды, Хрышчэнне Гасподне, Пераўтварэнне, Пяцідзесятніцу (Св. Троіцу), Купалле, Петра і Паўла, Галавасека, Іллю, Нараджэнне Багародзіцы, Уздзвіжанне Крыжа Гасподня; таксама адзначаюць Дзень Перамогі, 1 мая, Юр'я. Вельмі паказальна тое, што большасць з азначаных святаў беларусы Польшчы раўназначна адзначаюць і ў сям'і, і ў грамадзе. У сем'ях таксама захоўваюцца сямейныя святочныя традыцыі, як, напрыклад, «розгляды», вянчанне, адведкі, хрэсьбіны. Непасрэдна ў самой Беларусі такія традыцыі сямейных святаў толькі ў апошнія дзесяцігоддзі пачалі адраджацца.

На святах беларусаў Польшчы можна ўбачыць звычайнае паўсядзённае адзенне сучаснага крою, на ўрачыстых мерапрыемствах можна ўбачыць элементы традыцыйнага адзення: кашулі-вышыванкі, світкі, спадніцы, андаракі, фартушкі, паясы, саламяныя капелюшы і г. д. Прадметы традыцыйнага касцюма беларусы Польшчы добра ведаюць.

З элементаў традыцыйнай беларускай кулінарыі рытуальна-святочнай прыгадваюць каравай, пірог з капустай, куццю, бліны, «бусліныя лапы» (рытуальнае печыва на Гуканне вясны), яйкі фарбаваныя, паска. У якасці этнічных страў таксама звычайна называюць дранікі, бабку, бульбяную каўбасу, верашчаку, варэнікі, кумпяк, студзень («галарэта»).

У Беластоцкім ваяводстве, дзе мы праводзілі інтэрв'ю іраванне, святочныя беларускія традыцыі з большага захоўваюцца і на вёсцы і ў горадзе. Пры гэтым важным фактарам з'яўляецца тое, што ёсць транслятары гэтых традыцый, тых хто нарадзіўся ў 1930-х гадах і перадае свае веды нашчадкам, і таксама тое, што Праваслаўная Царква, да якой адносіцца большасць беларусаў Польшчы, мае выразную этнічную накіраванасць.

Даследаванні паказваюць, што ў беларусаў Літвы, якія па-большасці, як і ў беларусаў Польшчы, з'яўляюцца аўтахтонамі на тэрыторыі свайго этнічнага паходжання, святочная культура трансліруецца праз пакаленні, захоўваецца як на ўзроўні сямейных традыцый, так і ў беларускіх нацыянальных суполках. Але, у адрозненне ад Польшчы, асаблівасцю падтрымання і рэпрэзентацыі беларускай культуры ў Літве з'яўляецца яе адраджэнне галоўным чынам у гарадскім асяроддзі. [6, с. 69]. Найбольш важныя святы Вялікдзень і Каляды, іншыя рэлігійныя святы. Таксама адзначаюць шэраг дат, звязаных з гістарычнымі падзеямі. На святах беларусаў Літвы можна ўбачыць звычайнае паўсядзённае адзенне сучаснага крою, на урачыстых мерапрыемствах можна ўбачыць элементы традыцыйнага адзення, галоўным чынам у сцэнічных касцюмах. У якасці этнічных страў рэспандэнты называюць дранікі, калдуны, кісель, бліны і пад. Захоўваюцца традыцыі рытуальнага харчавання падчас рэлігійных свят: фарбаваныя яйкі, паска, куцця і пад. Адна з галоўных праблем беларусаў у Літве, як і ў Польшчы, — старэнне беларускіх грамадскіх арганізацый, ад'езд беларускай моладзі за мяжу і паступовае аслабленне традыцый.

Такім чынам, даследаванні, праведзеныя намі ў шэрагу краін рассялення беларусаў, дазваляюць вылучыць са святочных традыцый беларусаў тыя, якія атрымалі шырокае распаўсюджванне. Гэта элементы святочных комплексаў такіх каляндарных і рэлігійных святаў, як Каляды, Вялікдзень, Сёмуха, Купалле, Пакровы і інш. Таксама гэта грамадзянскія святы, што адзначаюцца ў Рэспубліцы Беларусь: Новы год, Дзень Незалежнасці, Дзень роднай мовы, Дзень Перамогі, Дзень Маці, 8 сакавіка, і інш. З элементаў матэрыяльнай культуры, якія выкарыстоўваюць падчас святаў, гэта кашулі-

вышыванкі, фартушкі, паясы. На святочных трапезах найбольш вядомымі стравамі з'яўляюцца дранікі, бабка, бліны, мачанка.

У працэсе даследавання культуры беларусаў замежжа мы заўважылі тры заканамернасці. Па-першае, адна з тэндэнцый сучаснасці — першае знаёмства з роднай традыцыяй у беларусаў замежжа нярэдка адбываецца праз матэрыялы Інтэрнэт-супольнасцяў. Гэтая тэндэнцыя суадносіцца з той часткай беларусаў замежжа, якая мігравала з Беларусі ў апошнія дзесяцігоддзі ў маладым узросце, не паспеўшы атрымаць сталыя звесткі аб роднай культуры. Па-другое, сучасныя Інтэрнэт-тэхналогіі спрыяюць уніфікацыі святочных традыцый беларусаў замежжа. Пры гэтым назіраецца як запазычанне святочных элементаў з культуры краіны знаходжання, так і традыцый іншых народаў. Па-трэцяе, святочныя традыцыі беларусаў у месцах іх доўгачасовага кампактнага пражывання па-за межамі Беларусі, беражліва захоўваліся і трансліраваліся нашчадкам, што мае важнае значэнне для аднаўлення забытых элементаў беларускіх святочных традыцый.

Трэба заўважыць, што найбольш поўныя комплексы матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў, звязаныя са святочнымі традыцыямі, па параўнанні з іншымі краінамі, мы заўважылі на тэрыторыі Польшчы.

Беларусы Польшчы з'яўляюцца аўтахтонным насельніцтвам на тэрыторыях этнічнага паходжання. Пры гэтым умовы захавання і развіцця традыцый беларусаў Польшчы пад уплывам гістарычных падзей значна адрозніваліся ад тых умоў, якія былі ў Беларусі. Гэта спрыяла кансервацыі тут пэўных элементаў культуры. А з другога боку, увесь час на гэтых тэрыторыях назіраецца больш інтэнсіўнае ўзаемадзеянне з культурнымі традыцыямі Захаду, што дае магчымасць убачыць механізмы адаптацыі культуры да гэтага ўзаемадзеяння і шляхі захавання этнічнай самабытнасці ў сучасным свеце. У беларусаў Польшчы, хоць яны адчуваюць ціск глабалізацыйных працэсаў, святочныя традыцыі падтрымліваюць на ўзроўні сям'і, грамадскіх арганізацый, дзяржавы, і гэтым можна тлумачыць іх сталае захаванне. Таму сучасная святочная культура беларусаў Польшчы прадстаўляе вялікую цікавасць для развіцця беларускай нацыянальнай культуры ў цэлым.

#### Літаратура

- 1. Бункевич, Н. Белорусы Калининградской области / Н. Бункевич, И. Романенко // Наука и инновации. 2015. N 4. C. 71–72.
- 2. Верашчагіна, А. У. Хрысціянскія святы на Беларусі : дапаможнік для педагога, выхавальніка, выкладчыкаў факультатыва «Рэлігіязнаўства» / А. У. Верашчагіна. Мн. : Маст. літ., 2001. 126 с.
- 3. Григорьева, Р. А. Белорусское присутствие в Калининградской области / Р. А. Григорьева // Этнокультурные процессы Гродненского Понеманья в прошлом и настоящем / Нац. акад. наук Беларуси, Центр исследований белорус. культуры, языка и лит. ; А. Вл. Гурко [и др.] ; редкол.: А. В. Гурко [и др.]. Минск, 2014. С. 425–442.
  - 4. Гурко, А. Ул. Сувязі беларускага этнасу / А. Ул. Гурко // Навука. 2016. 15 жніўня (№ 33). С. 6.
  - 5. Гурко, А. Ул. Бусел над Везувіем / А. Ул. Гурко // Навука. 2016. 8 лістапада (№ 45). С. 6.
- 6. Изергина, А. Белорусы Литвы: история формирования этнической группы и современность / А. Изергина // Наука и инновации. 2017. –№ 12. С. 67–70.
- 7. Гурко, А. В. Крокі народнай дыпламатыі. Інтэрв'ю А. В.Гурко і А.Ул. Гурко з карэспандэнтам газеты «Навука» А. Ермаловіч / А. В. Гурко, А. Ул. Гурко // Навука. 2016. 29 жніўня (№ 35). С. 5.
- 8. Матюнин, С. В. Белорусская диаспора / С. В. Матюнин // Белорусы / Ран, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Нац. АН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы ; редкол.: В. К. Бондарчик (отв. ред.) [и др.]. М., 1998. С. 35–60.
  - 9. Сакума, С. Белорусы в Японии / С. Сакума // Наука и инновации. 2017. № 4. С. 65–67.

## АРХІТЭКТУРНА-БУДАЎНІЧЫЯ ХАРАКТАРЫСТЫКІ ТРАДЫЦЫЙНЫХ ДРАЎЛЯНЫХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ ПАВОДЛЕ АРХІЎНЫХ ІНВЕНТАРОЎ

З прычыны складанай сацыяльнай гісторыі нашага краю, частых войнаў, якія адбываліся на яго тэрыторыі, адноснай недаўгавечнасці дрэва як будаўнічага матэрыялу да нашага часу не дайшло ніводнага храма, пабудаванага на тэрыторыі Беларусі раней XVII ст. Новыя драўляныя храмы звычайна ўзводзілі на старым «намоленым» месцы, на падмурках папярэдняй святыні і ў тых жа архітэктурных формах, што дазваляла трывала захоўваць традыцыі. Каштоўнымі крыніцамі для даследавання з'яўляюцца старажытныя інвентары і візіты храмаў, якія пры пэўнай тэрміналагічнай адвольнасці сведчаць пра агульнасць і адметнасць архітэктурна-будаўнічых прыёмаў драўлянага сакральнага дойлідства Беларусі.

Спецыфіка драўлянага храмабудаўніцтва ў тым, што яго эстэтычныя і тэхнічныя характарыстыкі надзвычай цесна знітаваны, узаемна абумоўліваюць і дапаўняюць адно аднаго. Традыцыйныя драўляныя храмы Беларусі XVII–XVIII стст. рубіліся спосабам, агульным для этнаграфічнага будаўніцтва ўсіх славянскіх земляў — гарызантальнымі вянкамі, «у чатыры вуглы», але, у адрозненне ад сялянскай хаты, «у чысты вугал» і з дрэва «цёсанага» альбо «брусованага». Адпачатку даўжыня бервяназ ўлялася канструкцыйным модулем, што вызначаўблізкія да квадрата параметры зруба ці клеці. Тэрмін «клець» вядомы з глыбокай старажытнасці і трапляецца ўжо ў пісьмовых крыніцах X ст. у значэнні хата, камора, келля і г. д. Аднак, пры агульным базавым архетыпе клеці, мастацка-вобразная трактоўка архітэктурных форм храмаў розных усходнеславянскіх народаў была істотна адметнай, што абумоўлена рознай сацыяльнай гісторыяй краін і рознымі мастацка-стылявымі ўплывамі.

Прасцейшы матрычны тып клецевага храма – адназрубавы, генетычна найбольш набліжаны да этнаграфічнай сялянскай хаты, ад якой адрозніваецца крыху большым маштабам і наяўнасцю сакральнага сімвала – аднаго, двух ці трох крыжоў у вянчаючых масах збудавання. Тут усе кананічныя часткі хрысціянскага храма (алтар, малітоўная зала і нартэкс-«бабінец») размешчаны ў адзіным аб'ёме, накрытым агульным дахам. У найбольш ранніх драўляных храмах, пабудаваных цалкам па ўзору этнаграфічнага жытла, ужывалася пакрыццё зрубаў «закотам» ці «на слегах» з саламянымі стрэхамі. Але ўжо ў пачатку XVII ст. атрымалі пашырэнне вальмавыя (ці стажковыя) дахі кроквеннай канструкцыі са схіламі трохвугольнай і трапецыяпадобнай формы. Пра іх заходняе паходжанне сведчаць нямецкія словы Dach, адпаведнае сучаснаму беларускаму, і Walm (стог сена).

У трохзрубавым варыянце архітэктоніка клецевага храма лагічна развіта адпаведна яго сакральнай трохчасткавай структуры. Пры гэтым захоўвалася традыцыйнае размяшчэнне алтара, асноўнага зруба і бабінца па падоўжнай восі ўсход-захад і злучэнне зрубаў «з водступам ад вугла». Агульнай і самабытнай рысай, характэрнай для беларускіх драўляных храмаў XVII—XVIII стст. усіх рэгіёнаў і канфесій, з'яўляецца аднолькавая вышыня ніжніх частак сакральнай кампазіцыі, незалежна ад іх шырыні і прызначэння. Такі спосаб арганізацыі аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі зваўся «будаваць у адзін рум» (ад ням. ruhm — памяшканне). Усе зрубы звычайна завяршаліся агульным карнізам і накрываліся адзіным шматсхільным ці вальмавым дахам, што надавала кампазіцыі маналітнасць і цэласнасць. Генезіс азначанай архітэктонікі храмаў відавочна двухбаковы. З аднаго боку, ён адпавядае прыёмам будаўніцтва сялянскіх жылых і гаспадарчых пабудоў, мае этнаграфічны характар. З другога боку, ён звязаны з уплывам мураванага

дойлідства, імітацыяй у дрэве структуры мураваных храмаў стылю барока, якія маюць старазапаветную семантыку Каўчэга Выратавання, сакральную уласцівую заходнееўрапейскай традыцыі. Таму гэты найбольш пашыраны прынцып арганізацыі архітэктурных мас, як у драўляным, так і мураваным храмабудаўніцтве Беларусі XVII-XVIII стст., можа быць ахарактарызаваны як базілікальная канцэпцыя. Яна істотна храмабудаўніцтве адрозніваецца ад прынцыпаў формаўтварэння усходнеславянскіх народаў. Для драўляных цэркваў Рускай Поўначы характэрнаятак званая комплексная канцэпцыя, заснаваная на спалучэнні зрубаў рознай вышыні з завяршэннем кожнага з іх кілепадобнымі «бочкамі» ці высокімі шатрамі, рубленымі з круглага бярвення. У драўляным храмабудаўніцтве Украіны групоўка зрубаў аднолькавай вышыні звычайна спалучалася з шмат'яруснай будовай вярхоў.

Архітэктурна-мастацтвазнаўчы аналіз шырокага кола помнікаў драўлянага сакральнага дойлідства Беларусі XVII—XVIII стст. выяўляе на той час яскравую колькасную перавагу розных мадыфікацый двухзрубавых клецевых храмаўнад больш традыцыйнымі і блізкімі да этнічнага будаўніцтва адна- і трохзрубавымі. У архітэктоніцы двухзрубавага варыянта храма традыцыйныя канструкцыйныя прыёмы і кананічная семантыка траіснасці былі мэтанакіравана і творча перапрацаваны мясцовымі майстрамі, што рабілася з мэтай надання аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі збудаванняў пэўных стылявых характарыстык, уласцівых мясцовай прафесійнай мураванай архітэктуры барока. Двухзрубавы тып храма ў часы барока быў пашыраны на тэрыторыі Беларусі і этнічнай Літвы ў будаўніцтве ўсіх хрысціянскіх канфесій, але асабліва шырока ў каталіцкім і грэка-каталіцкім.

Дзеля надання пабудове падабенства да падоўжных нефаў мураваных святынь беларускага барока, выгляда «карабля» (неф, нава, навіс — з лацін. карабель), а разам з тым і семантыкі «Каўчэга Выратавання», атрымаў пашырэнне запазычаны з краін Цэнтральнай Еўропы прыём зрошчвання драўніны ў плоскасці сцяны, што дазволіла рабіць асноўныя прамавугольныя зрубы-нефы значных памераў. Алтарная частка вылучалася звычайна даволі вялікай пяціграннай апсідай, аднолькавай па вышыні з асноўным аб'ёмам, што імітавала магутныя паўкруглыя апсіды прэсбітэрыяў мураваных касцёлаў. Але часам алтарны зруб захоўваў традыцыйную для этнічнага будаўніцтва прамавугольную форму, у плане блізкую да квадрата. Асноўны зруб і алтарную апсіду звычайна аб'ядноўвала шырокая цяга прафіляванага карніза пад агульным шматсхільным дахам з падоўжным вільчыкам. Пры гэтым, з прычыны розніцы ў шырыні зрубаў, у месцы іх злучэння абапал апсіды прэсбітэрыя рабіліся трохвугольныя навісі полкі карніза, «застрэшкі» ці «акопы», з дапамогай якіх кампазіцыя храма набывала надзвычайную маналітнасць і жаданую пластыку «карабля».

Дынаміка вянчаючых мас храма паступова ўзрастала ад алтарнай апсіды да галоўнага фасада, які адпаведна прынцыпам стылю барока вырашаўся як шырма ці завеса для агульнай кампазіцыі збудавання. Галоўны заходні фасад храма ўяўляў тарэц прамавугольнага зруба, завершаны над карнізам дашчаным шчытом. Франтоны маглі спалучацца з шырокім прычолкам ці з некалькімі прычолкамі, маглі таксама мець разнастайны малюнакдашчанай шалёўкі: вертыкальны, рамбаподобны, «у елачку» і інш. Мастацкі акцэнт рабіўся на ўваходных дзвярах. У старажытных інвентарах часам адзначана: «дзверы падвойныя вялікія, сталярскай работы, футрованыя цвікамі» ці «дубовыя, жалезам акуты». Пры ўваходзе ў святыню рабілі ўбудаваны «ўнутраны бабінец», не выяўлены звонку асобным зрубам. Звычайна ўнутраны бабінец быў неглыбокі, але распластаны на ўсю шырыню галоўнага фасада асноўнага зруба. У далейшым ідэя фасада-«шырмы» выявілася ў стварэнні высокага плоскага аб'ёма, фланкіраванага двума вежамі, параметры якіх абумоўлівалі глыбіню бабінца. Мастацкая трактоўка барочнага франтона, які закрываў тарэц даха, разнастайна спалучалася з

двухвежавымі завяршэннямі фасадаў.

Лаканічную архітэктоніку храмаў узбагачалі невялікія службовыя прыбудовы: «крухта» (уваходны тамбур), па баках алтара — сакрыстыі, якія звычайна размяшчаліся сіметрычна і мелі аднолькавую вышыню. Каталіцкую канфесійную семантыку храмам часам надавалі сіметрычныя прыбудовы крылаў трансепта, утвараючы ў плане збудаванняў лацінскі крыж.

Паводле архіўных інвентароў, для пакрыцця дахаў выкарыстоўваліся разнастайныя матэрыялы: гонт, дранка, цёс, для купалоў і «бань» — гонт, бляха ці «белае нямецкае жалеза», зрэдку медныя лісты: «купалок дошкамі абіты», «дах драніцамі пакрыты», «салома на каплічцы» (Задвея), «гонт, 2 вежы бляхай абіты» (Свіслач, Ваўкавыск). Вертыкальная шалёўка сцен хваёвымі дошкамі ці «тарціцамі» з нашчыльнікамі ці «латамі» звычайна мацавалася рытмічнымі сцяжкамі ці «лісіцамі». Яна адпавядала мастацкай канцэпцыі стылю барока, пры гэтым захоўваліся натуральныя фактура і колер драўніны. У адрозненне ад сучасных тэндэнцый, ніякага разьбянога дэкору ў вонкавым абліччы драўляных храмаў у той час не ўжывалі. Уверсе сцены звычайна завяршаліся полкай карніза, іншы раз прафіляванай альбо дапоўненай цёсінай-«падзорам» з шэрагам арачак, што імітавалі ў дрэве аркатурныя паясы старажытных раманскіх і візантыйскіх мураваных храмаў.

Вокны звычайна былі прамавугольныя, невялікія, у простых ліштвах з тарціц ці злёгку прафіляваныя. У часы барока вокны іншы раз маглі мець лучковыя арачныя перамычкі, накшталт мураваных святынь. Шкляныя лісты ставіліся ў драўляных рамах, часам трапляліся нескладаныя вітражныя кампазіцыі, якія былі «з дробнага шкла ў волаў апраўленыя» (г. зн. у свінцовых рамках — Т. Г.). З пачатку XIX ст. у перыяд класіцызму атрымалі пашырэнне паўкруглыя завяршэнні вокнаў ці востравугольныя, у стылі несапраўднай готыкі.

Інтэр'еры беларускіх двухзрубавых храмаў былі дастаткова сціплымі з прычыны агульнага аскетызму архітэктонікі. Сціпласць архітэктурнай прасторы кампенсавалася багаццем сакральнага «драўлянага начыння». Амбон, алтары, канфесіяналы былі выдатнай «сніцарскай работы», пакрытыя чорным ці зялёным лакам у спалучэнні з пазалотай. У кампазіцыі і аздобе шмат'ярусных прысценных алтароў шырока выкарыстоўваліся ордэрныя элементы, аканты, валюты, картушы, вінаградная лаза, нішытабернакулы для аб'ёмнай скульптуры і пышныя фігурныя завяршэнні-рэтаблі. У апісаннях драўляных святынь часам адзначаецца, што сафіты дашчаных скляпенняў ці плоскай столі, алтары, хоры «аптычна намаляваны» альбо размаляваны «на оптыку» з мэтай візуальнага павялічэння і стварэння эфекту адкрытасці і светласці ўнутранай прасторы. Свядомае выкарыстанне аптычных эфектаў сведчыць пра глыбока ўспрынятыя мастацкія прынцыпы стылю барока.

Над бабінцам звычайна месціліся музычныя хоры, абапёртыя на двух ці болей слупках, часам у выглядзе аркады, абапал бабінца — хрысцільня і лесвіца на хоры. У шэрагу інвентароў драўляных святынь пазначана: «над бабінцам хор для кантараў» (задвейскі касцёл, інв. 1697 г.), «над унутранай крухтай хор» (ваўкавыскі касцёл езуітаў, інв. 1712 г.), «альтанка для музыкаў» (слуцкі Троіцкі касцёл, інв. 1802 г.). Інвентар 1724 г. драўлянага касцёла ў Сталовічах (Баранавіцкі р-н) адзначае, што ў ім: «хорак размаляваны патрабуе рамонта». Вельмі цікавае інвентарнае апісанне 1796 г. касцёла св. Юр'я ў мястэчку Мікалаева (Іўеўскі р-н), пабудаванага ў 1652 г.: «хоры над дзвярмі касцёльнымі з балясаў точаных зроблены, на моцных слупах драўляных абапёрты. З аднаго боку ўнізе ўваход, з другога хрысцільня, зробленая без належачых прапорцый». Апошняя заўвага сведчыць пра існаванне ў функцыянальным і кампазіцыйным вырашэнні храмавага будынка пэўных «належачых» прапорцый.

Адным з самых важных мастацкіх прынцыпаў барока з'яўляецца стварэнне

разгорнутага архітэктурна-прасторавага храмавага ансамбля. Яго тэрыторыя з невялікімі могілкамі-цвінтаром ці цмянтаром (па-польску — стептат, па-украінску — цвинтар) вылучалася драўлянай ці мураванай агароджай з брамай, якая часам спалучалася са званіцай. Вось некалькі фрагментаў са старажытных інвентароў помнікаў XVII—XVIII стагоддзяў: «уваход ад рынка праз дашчаную браму з жалезнымі кратамі» (Навагрудак), «агароджаны парканам драўляным з гонтавым дашкам, 2 брамкі крыты гонтам, у іх форткі» (Мінск), «цмянтар агароджаны парканам з брамай» (Нясвіж), «цмянтар парканам добрым абведзены з остранглакаў» (жэрдак — Т. Г.) (Мікалаева), «цмянтар бярвеннямі вакол агароджаны, на ім званіца аб трох кандыгнацыях» (ярусах — Т. Г.) (Давыд-Гарадок), «званіца, цвінтар у агарожы паваленай» (Сталовічы), «увесь касцёл штакетам апарканены» (Свіслач).

Асноўным прынцыпам узбагачэння і развіцця архітэктурнага ансамбля часоў барока ёсць асобная ад касцёла пастаноўка званіцы, нават пры наяўнасці высокіх вежаў на галоўным фасадзе храма. У інвентарах неаднаразова адзначаецца: «ля ўвахода званіца, крыта гонтам» (Мінск), «непадалёку званіца драўляная старая, звонку падпёрта, гонтам крыта« (Нясвіж, 1804), «перад касцёлам званіца аб чатырох слупах, яшчэ моцная, апарканення добрага вакол няма» (Задвея, 1697). Ніжні ярус званіцы часта выкарыстоўваўся як уваходная брама на тэрыторыю храма.

Пры наяўнасці азначаных базавых прыёмаў стварэння архітэктурна-мастацкага вобраза беларускіх драўляных храмаў часоў барока, архітэктура кожнага з іх мае свае непаўторныя мастацкія рысы. Пад уплывам эстэтыкі барока вырашэнні вянчаючых мас драўляных храмаў базілікальнай канцэпцыі паступова станавіліся ўсё больш кампазіцыйна багатымі. З айчынных мураваных узораў сармацкага барока драўляным дойлідствам быў запазычаны характэрны аб'ёмны галоўны фасад-нартэкс з дзвюма чацверыковымі вежамі па баках з шатрамі-«каўпакамі». У сярэдзіне XVIII ст. па ўзору мураваных базілік віленскага барока пластыка галоўных фасадаў была ўзмоцнена вытанчанымі вежамі з гранёнымі грушападобнымі купалакамі — «банямі» ці «банькамі» (ад лацін. baneum — акруглы посуд з вузкім горлам для рытуальнага абмывання). Вежы драўляных храмаў звычайна не служылі званіцамі і не мелі ніякага функцыянальнага прызначэння, а толькі эстэтычна ўзбагачалі сілуэт збудавання.

Менавіта відавочнае падабенства двухвежавых драўляных каталіцкіх і ўніяцкіх храмаў да мураваных святыняў беларускага барока стала прычынай пазнейшых іх перабудоў пры перадачы праваслаўным ў часы Расійскай імперыі. У першую чаргу, гэта тычылася знішчэння вежавых дамінантаў, затым зменення формы дахаў, шалёўкі, прыбудовы да фасадаў раней асобна пастаўленых званіц. Драўляны парафіяльны касцёл Унебаўзяцця Найсвяцейшай Дзевы Марыі ў в. Задвея (Баранавіцкі р-н) пабудаваны ў 1617 г. па фундацыі харунжага наваградскага Юрыя Галаўні, у сярэдзіне XVII ст. «спалены маскоўцамі», адбудаваны ў 1697 г. на ахвяраванні плябаніі задвейскай. Закрыты ў 1867 г. Вядомы паводле візіты 1720 г. і фотаздымку Я. Балзункевіча пачатку ХХ ст. Уяўляў сабою двухзрубавы храм з пяціграннай алтарнай апсідай і ўнутраным бабінцам: «уваход у яго закрывацца, а з яго не». Першапачаткова быў, верагодна, з дзвюма вежамі на галоўным фасадзе, якія пазней былі заменены масіўным франтонам з паўкруглай люнетай у цэнтры. Злева ад алтара размяшчалася сакрыстыя, пад касцёлам – склеп. Будынак меў 5 акон вялікіх і 2 маленькіх (у вежах) з «шкла белага ў волаў апраўленых», двух схільны гонтавы дах з 2 галоўкамі-«банькамі» на вільчыку. Перад храмам стаяла невялікая каркасная званіца «аб чатырох слупах» [1, спр. 493, арк. 2].

Каталіцкая парафія ў мястэчку Свіслач (Асіповіцкі р-н) заснавана ў 1600 г. Мікалаем Гарабурадам, кашталянам мінскім. Драўляны касцёл у гонар св. Барбары збудаваны па фундацыі Барбары Незабытоўскай (з Завішаў) у 1783—1786 гг. Паводле інвентара 1854 г., пабудаваны з брусоў, меў «бабінец унутраны», злева ад яго была лесвіца на хоры,

меў падмурак з бутавага каменю [1, спр. 274, арк. 1].

Пашырэнне стылю барока гістарычна звязана з дзейнасцю элітарнага каталіцкага ордэна езуітаў, які пакінуў у Беларусі найбольш велічныя мураваныя святыні. Пасля касацыі ордэна булай папы Клімента XIV у 1773 г. была праведзена люстрацыя (інвентарызацыя) усіх езуіцкіх калегіумаў і касцёлаў у Вялікім Княстве Літоўскім, матэрыялы якой утрымліваюць таксама звесткі пра малавядомыя драўляныя пабудовы місій езуітаў. Люстрацыя касцёла езуітаў у Ваўкавыску сведчыць, што гэтабыў драўляны будынак «з двума вежамі на фасадзе, а трэцяя маленькая над галоўным нефам... уваход праз крухту ўнутраную, над ёй хоры, сакрыстыі з абодвух бакоў... вокнаў на першым ярусе 11, на другім, які аддзелены ад першага слупамі ўнутранымі, вокнаў меншых вакол касцёла і на хорах 13» [2, спр. 36, лл. 1-1-адв.].

Драўляны філіяльны касцёл бабруйскай місіі езуітаў у в. Гарбацэвічы (Бабруйскі р-н) заснаваны па фундацыі бабруйскага старосты Пятра Трызны ў XVII ст., перабудаваны ў 2-й палове XVIII ст. Паводле люстрацыі 1773 г., стаяў «на Слуцкім тракце, парканам старым в коло оправаджоны, новы, з дрэва тёсанага з дзвюма вежачкамі і адным купалком, гонтам крыты, хор, падлога з тарціц, вокнаў 7 шкла белага ў дрэва апраўленых» [2, спр. 60, арк. 32].

З дапамогай больш ранняга архіўнага інвентара 1704 г. намі ўдакладнена рэлігійная і архітэктурная гісторыя яшчэ аднаго драўлянага храма ордэна езуітаў, які, згодна вядомага «Чарцяжа Віцебска 1664 г.», увайшоў у навуковы зварот як царква праваслаўнага Аляксееўскага манастыра. Насамрэч, храм быў пабудаваны ў Віцебску ў 1640 г. як касцёл місіі езуітаў. У 1655 г., падчас вайны з Маскоўскай дзяржавай, яго перадалі праваслаўным і зрабілі манастырскай царквой у гонар св. Аляксея, нябеснага патрона маскоўскага цара. Будынак складаўся з выцягнутага прамавугольнага асноўнага зруба з трох'яруснай вежайбабінцам, увенчанай фігурнай банькай. Два сіметрычныя бакавыя прырубы каля алтарафарміруюць кампазіцыю ў выглядзе лацінскага крыжа. У. Краснянскі памылкова лічыў, што бакавыя прырубы зрабілі маскоўцы, каб надаць храму праваслаўную трохапсіднасць [3, с. 38]. Але ў сапраўднасці архітэктоніка будынка імітуе лацінскую крыжовую базіліку, пра што сведчыць архіўны інвентар: «касцёл даўніх часоў, крыжовы, з дрэва хваёвага... у часы маскоўскай інверзіі быў зруйнаваны, потым адноўлены... дах гонтамі крыты... вежы 2, адна пасярэдзіне касцёла паміж крыжовымі капліцамі, другая над бабінцам... Алтары, амбон, агароджа хораў сніцарскай работы» [4, с. 1].

Асаблівай арыгінальнасцю архітэктурнага вырашэння вызначаўся драўляны Троіцкі езуітаў у Слуцку, што адлюстравана ў выяўленым намі інвентары гэтага збудавання 1802 г. Прыводзім яго ў адаптаваным варыянце: «... у некалькіх кроках ад брамы касцёл драўляны з брусоў цёсаных у васьміграннік са скарбніцай, пры ім закрыстыі і крухта з чатырма па вуглах капліцамі, што выступаюць звонку, прыбудаваныя ў даўжыню... мае зверху вежаў пяць... над крухтай і хорам франтон са скульптурай... вокнаў вялікіх і меншых і зусім маленькіх з шклом большым і меншым і шклом дробным у волава і дрэва апраўленых — 73. У касцёле падлога і скляпеністая столь з дошак, у купале, пасярэдзіне адкрытым, быццам пад цыркуль. Гэткая ж столь і над алтаром, вышэй яна плоская, як у капліцах, унутры зала аптычна размалявана... галоўны алтар пакрыты чорным лакам, срэбрам і пазалотай... над крухтай хоры сніцарскай работы на касцёл пышна павернуты... паміж сценамі размешчаны зломам дзве капліцы, аздобленыя разьбой і размалёўкай, амбонцёмна-зялёны з пазалочанымі промнямі... у скарбніцы печ круглая з кафляў белых з блакітнай палівай...» і г. д. [1, спр. 272, арк. 1-1 адв.].

Слуцкі Троіцкі касцёл быў пабудаваны па фундацыі старосты рэчыцкага Гераніма Клакоцкага і асвячоны ў 1715 г. У 1804 г. усе будынкі калегіума і касцёл былі знішчаны пажарам. Аднак, у зборах Музея Нарадовага ў Кракаве сярод архітэктурных малюнкаў і чарцяжоў захаваўся унікальны дакумент, дзе на адным баку моцна пашкоджанага ліста паперы прадстаўлены папярочны разрэз, на другім — план культавага будынка. Польскі

даследчык будаўнічай дзейнасці езуітаў Е. Пашэнда вызначае гэты архіўны дакумент як праект Троіцкага касцёла езуітаў у Слуцку [5]. З яго відавочна, што аснову кампазіцыі збудавання складаў нероўнабаковы васьмігранны неф (прамавугольнік са зрэзанымі пад 45 градусаў вугламі). Па падоўжнай восі да яго прылягалі пяцігранны зруб прэсбітэрыя, а з другога боку пяцігранны зруб бабінца. Да чатырох скошаных граняў нефа былі далучаны чатыры квадратныя ў плане капліцы, а па баках прэсбітэрыя размяшчаліся дзве даволі вялікія па плошчы сакрыстыі. Неф і ніжнія чацверыкі капліц былі роўнай вышыні і мелі агульны карніз. Дыяганальны разварот капліц-вежаў адносна плоскацей фасадаў рабіў архітэктоніку збудавання больш складанай і разгорнутай у прасторы.

Будынак меў вялікую колькасць вокнаў: на плане іх пазначана 50, у прыведзеным вышэй інвентары налічана 73. Гэтыя лічбы сведчаць пра тое, што ў задуме збудавання значную ролю адыгрывала задача стварэння багатага натуральнага асвятлення інтэр'ера. Праз вокны, размешчаныя ў некалькі ярусаў, промні святла пранізвалі перакрытую самкнёным скляпеннем унутраную прастору. Багатае пластычнае і каларыстычнае афармленне інтэр'ера ўзмацняла мастацкае ўражанне. Е. Пашэнда выказвае думку, што аўтарам праекта слуцкага касцёла быў ксёнз Рыгор Энгел. Але рэалізавалі яго, бясспрэчна, мясцовыя цеслі і разьбяры-сніцары.

Асноўнымі сродкамі мастацкай выразнасці беларускіх драўляных храмаў XVII— XVIII стагоддзяў былі маналітнасць і суладдзе геаметрыі форм, адсутнасць дробнага дэкору, стварэнне прасторавага ансамбля, што зрокава павялічвала маштаб камерных збудаванняў адносна акаляючага асяроддзя. Лаканізм мастацкіх дэкаратыўных сродкаў кампенсаваўся гарманічнай выразнасцю прапорцый і рытмаў аб'ёмаў, маляўнічай кампазіцыяй вянчаючых мас, што выяўляла паслядоўную эвалюцыю стылю барока. Намі разгледжаны разнастайныя архітэктурна-будаўнічыя прыёмы традыцыйнага сакральнага дойлідства Беларусі, адлюстраваныя для гісторыі ў старажытных архіўных інвентарах і візітах.

#### Літаратура

- 1. Візіты і інвентары рымска-каталіцкай кансісторыі // Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. Ф. 1781. Воп. 27.
- 2. Інвентары люстрацыйныя маёнткаў езуітаў у губерніях Полацкай, Мінскай, Гродзенскай і Віцебскай // Расійскі дзяржаўны архіў старажытных актаў (РДАСА). Ф. 2188. Воп. 1.
- 3. Краснянскі, У. «Чарцёж» места Віцебску 1664 г. як дакументальны помнік да гісторыі беларускага драўлянага будаўніцва / У. Краснянскі // Запіскі аддзела гуманітарных навук Інбелкульта. Менск, 1928. Кн. 1. Т. 1. Сш. 1. С. 39–93.
- 4. Апісанне касцёла фарнага Віцебскага 1704 г. // Рукапісны аддзел Цэнтральнай бібліятэкі НАН Літвы. VKF. 3202.
- 5. Paszenda, J. Koscioł jezuitów w Słucku / J. Paszenda // Kwartalnik architektury i urbanistyki. 1978. T. XXIII. Z. 3. S. 221–235.

## БЕЛОРУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

Отечественную философскую мысль можно исследовать в различных аспектах. В данном случае речь идет о ее антропологическом измерении, суть которого сводится к следующему. Во-первых, ставится задача выяснить то реальное место, которое занимала в национальной философии антропологическая проблематика на протяжении всей истории ее развития. И, во-вторых, дается оценка отечественной философии с позиции значимости ее разработок в области философско-антропологической проблематики для практического решения идеи гуманизации общественных процессов как внутри нашего государства, так и за его пределами.

В самом деле, для чего, собственно, создавалась философия, какую цель ставили перед собой ее творцы? Лишь для того, чтобы высказать оригинальные и не всегда понятные простым людям идеи? Или же для утверждения собственного имени? Совсем нет. Философия создавалась как тот инструмент, посредством которого высвечивались наиболее острые проблемы бытия человека и общества. И не только высвечивались, но и выяснялись причины их возникновения, т. е. всесторонне осмысливались на теоретическом уровне, а главное, – вырабатывались конкретные способы их разрешения. «Пусты слова того философа, – утверждал древнегреческий мыслитель Эпикур, – которыми не врачуется никакое страдание человека» [1, с. 232].

Философия с момента ее рождения выступала важнейшим инструментом постижения и осмысления разнообразных проблем человеческого бытия. Не все идеи философов были верными, не все обрели жизненность. Более того, отдельные из них шли в разрез с гуманистическими идеалами, например идеи Ф. Ницше о «сверхчеловеке» и др. Но не отнять у подавляющей части философов их неуемного стремления предложить обществу такие проекты, которые служили бы человеколюбию, защищали и возвышали человека как личность. Кредо Эпикура — приблизить философию к конкретным запросам человека, практике жизни — стала лейтмотивом XXIII Всемирного философского конгресса, проходившего в 2013 году в Афинах. Президент Международной федерации философских обществ У. Макбрайд в своем обращение к участникам конгресса отмечал: «... мы можем не только выиграть от философии как «утешения», как чего-то, направленного внутрь, но и ощущать ее внешнюю сторону, почувствовать, какую выгоду она может дать другим людям, тем, кому постоянно приходится под давлением могущественных сил, действующих в нашем современном мире, задумываться о жизни в ее наиболее мелких, поверхностных проявлениях» [2, р. 12].

В своем докладе прежде всего коснусь вопроса *«национальной философии»*, поскольку он является дискуссионным на протяжении многих лет, а конкретнее, начиная со второй половины 1940-х годов, когда И. Н. Лущицкий, занимавший в то время должность ученого секретаря Президиума АН БССР, а затем, являясь исполняющим обязанности директора Института философии и права АН БССР, обосновывал необходимость и важность системного исследования истории отечественной философии.

Относительно содержания понятия «национальная философия» исхожу из основной посылки, суть которой сводится к признанию философии продуктом мышления древних греков. Именно они создали эту дисциплину, сформировали ее предмет, определили ее цель, разработали ее понятийно-категориальный аппарат, благодаря которому она способна не только воспроизводить в мышлении окружающий мир и самого человека, но и познавать их, осознанно на них воздействовать. И сам предмет, и методы познания мира, и цели философии

уточнялись в дальнейшем представителями других этносов и государств. Философия обогащалась и развивалась на базе теоретической и предметно-практической деятельности других наций. Эти теоретическая и предметно-практическая деятельность различных наций с использованием философии и приводила к тому, что в различных регионах мира философия обретала национальную специфику, насыщалась национальным опытом, становилась важнейшим сегментом национальной культуры и национальной социальной практики, т. е. обретала статус «национальной философии». Поэтому, как само собой разумеющееся, мы признаем английскую, французскую, немецкую, итальянскую, испанскую и другие национальные философии, в их числе и белорусскую.

Но любая «национальная философия» никогда не находилась в изоляции. Рано или поздно она преодолевала национальные границы и в конечном счете становились достоянием мирового сообщества. Благодаря этому, она, с одной стороны, включалась в общий процесс разработки мировой философии, а с другой, получала своего рода «подпитку», импульс для дальнейшего собственного развития благодаря «общению» с национальными философиями других государств. В целом же, современная мировая философия — это продукт чуть ли не трехтысячелетней мыслительной деятельности человечества и результат развития национальных культур.

Могла ли философия как главный инструмент теоретического осмысления человека сформироваться сама по себе на нашей территории, вернее, могла ли она произрасти на основе мифологического сознания белорусского этноса? Логично предположить, что в силу общих закономерностей, в силу того, что мифологическое сознание неизбежно вытесняется рациональным мышлением, философия как одна из форм теоретического (рационального) сознания могла сформироваться и на почве белорусского этноса. Но она, безусловно, имела бы свои специфические особенности. Она не была бы похожа на древнегреческую философию, так же, как, скажем, не похожа на нее древнекитайская философия. Это было бы что-то иное. Но история шла своим чередом. В данном конкретном случае в силу процесса христианизации населения наших земель философия, вернее, элементы философии, сначала пришли к нам вместе с христианством. Ведь теория (идеология) христианства выстраивалась на философских основаниях. А сама философия, с самого ее зарождения, ориентирована на постижение сущности окружающего мира и самого человека.

Таким образом, самые первые попытки *теоретического* осмысления человека нашими далекими предками связаны с принятием христианства и зарождением философии. Человек является объектом помыслов и для Евфросинии Полоцкой, и для Кирилла Туровского. Конечно, нет оснований утверждать о том, будто бы они воспринимали человека с сугубо философских позиций. Но в такой же степени нельзя утверждать и о том, будто бы они смотрели на него лишь в теологическом ключе, не задаваясь вопросами мирской жизни и не осмысливая их с позиции рационального мышления.

Говоря о белорусской философии, обратим внимание на то, в какой форме (виде) она пришла к нам из Византии. А пришла она, как уже отмечалось, сначала в виде определенных ее срезов, включенных в христианскую доктрину, т. е. в теологию. В дальнейшем уже из Европы к нам пришла философия сначала в ренессансно-гуманистическом, а затем в схоластизированном виде. Даже первоисточники, имеются в виду сочинения древнегреческих философов, не были аутентичными.

И философия, и теология ориентированы на человека. Но их направленность на человека принципиально отличается по целям, способам, инструментам воздействия на человека и, безусловно, по конечным результатам этого воздействия. Поэтому, как отмечал Гегель, «философемы, содержащиеся implicite в религии, нас, следовательно, не касаются; они должны выступать как мысли, чтобы интересовать нас, ибо лишь мысль есть абсолютная форма идеи» [3, с. 134].

В целом взаимосвязь философии и теологии относительна. Скорее, это состязательность, соперничество за души человека, трактуемые нами в данном случае как их мировоззренческие устои. С другой стороны, у нас нет оснований для того, чтобы полностью исключить какую бы то ни было их взаимосвязь. В первую очередь именно теология ищет теоретическую опору в философии, использует ее наработки для выстраивания своей доктрины. Философия же способна обходиться без теологии. Это противоречивая взаимосвязь философии и теологии нередко выливалась в их жесткую борьбу, и все это оказывало влияние на общественное сознание и на общественно-политическую жизнь ВКЛ.

Что в этом плане можно сказать о философской мысли Беларуси эпохи Средневековья? Она прошла длительный, сложный путь — от ренессансно-гуманистической первой половины XVI века (Ф. Скорина, С. Будный и др.) к схоластической, начиная с 80-х годов XVI века (А. Бандзевич, М. Домашевич, И. Стирпейко и др.).

Ф. Скорина свою издательскую деятельность начинает с печатания Священной книги — «Псалтыря». В Праге белорусский первопечатник издал 23 книги «Библии», в Вильно — «Малую подорожную книжицу» и книгу «Апостол». Изданные книги относятся к религиозной литературе. Но они проникнуты думами и заботами о человеке, конечно же, адаптированными к запросам и житейской практике той исторической эпохи. В этот юбилейный год, связанный с именем Франциска Скорины и 500-летием белорусского книгопечатания, нельзя не сказать о стремлении белорусского мыслителя раскрыть глаза человеку, дать ему возможность постигать не простой этот мир через книгу.

Проблемы этики занимали центральное место в церковно-праздничных проповедях Симеона Полоцкого «Обед душевный» и «Вечеря душевная», работах профессоров Виленской академии М. Сарбевского и С. Лауксмина, доктора теологии Л. Залусского.

Говоря о схоластической философии в ВКЛ, нужно признать то, что не антропоцентризм, а теоцентризм определял ее сущность. Но и в этом случае неверно было бы утверждать о том, будто бы в лекционных курсах, читаемых в коллегиях в Гродно, Полоцке, Витебске, Пинске и других городах, говорилось лишь о Боге. В них говорилось и о человеке, хотя с позиции теологии, а не светской философии, которая в Западной Европе к тому времени уже освободилась от теологических оков.

Постепенно и белорусские философы во второй половине XVIII века освобождались от этих оков. Решающую роль в преодолении схоластической философии сыграли великие открытия естествоиспытателей – Н. Коперника, И. Ньютона, которые, несмотря на препоны руководства коллегий, постепенно становились достоянием умов слушателей, а также идеи французских просветителей. Пройдет не так много лет, и в Беларуси появятся новые философские труды, в которых будет представлено новое видение самого человека и новые философские подходы к врачеванию его страданий. XIX век оказался весьма сложным и чрезмерно богатым на исторически значимые события. Он вместил в себя и нашествие Наполеона, по-разному воспринятому различными социальными слоями белорусского общества, и польское восстание, и восстание под руководством К. Калиновского, и протестное движение народников, социал-демократов. Безучастны ли были белорусские мыслители к этим событиям, где решались судьбы людские и апробировались различные социальные проекты. Безусловно, нет. Они были и теоретиками, и вдохновителями, и непосредственными участниками этих событий, например, К. Калиновский. Как тут не напомнить Н. К. Судзиловском-Русселе, И. А. Гурвиче и многих других известных представителях народничества. И, конечно же, в XIX веке развернулась масштабная работа по сбору и изучению этнографического материала, формированию национального самосознания белорусов. Одними из первых включились в эту работу М. О. Коялович, Е. Ф. Карский, А. Е. Богданович, Максим Богданович, Якуб Колас, Янка Купала и др. Эта работа была продолжена и в XX веке.

В целом можно утверждать о том, что в философской мысли Беларуси дооктябрьского периода проблемы человека занимали достойное место. Философия была заострена на поиск решения социальных проблем, была практически-ориентированной. Даже те философы, которые исследовали преимущественно чисто теоретические, или, выражаясь терминологией Г. Гегеля, чисто спекулятивные проблемы, тем не менее, отдавали дань антропологической проблематике. Например, это характерно для творчества выходца из Беларуси, крупнейшего мыслителя Соломона Маймона, дискуссировавшего с самим И. Кантом, который, хотя и не согласился с аргументацией своего оппонента, тем не мене, высоко оценил его интеллектуальные способности. Поэтому отечественные историки философии обычно связывают два понятия — «философия» и «общественно-политическая мысль» в одно — «философская и общественно-политическая мысль Беларуси».

Послеоктябрьский период — особый исторический этап и для белорусского общества, и для культуры. Применительно к философии в ту эпоху реализовывался проект под названием «советская философия». Относиться к советской философии можно поразному: принимать и в целом позитивно оценивать ее, или, наоборот, отвергать ее полностью, что сейчас нередко и наблюдается. Тем не менее, она стала реальным фактом, представляет собой результат интеллектуальной деятельности огромного числа работавших с полной отдачей людей, которые осознанно создавали самобытный пласт мировой философии XX века.

Основы системного философского исследования человека на базе марксистской Беларуси В 30-е годы С. Я. Вольфсоном, методологии заложены В XX B. С. 3. Каценбогеном и другими учеными. Философы работали совместно с этнографами и социологами. В их публикациях раскрывались этнические особенности населения Беларуси [4], специфика образа жизни горожан и сельчан [5], особенности формирования мировоззрения школьников [6], проблемы образования и проформентации молодежи [7]. Белорусские философы провели большую работу по исследованию института семьи – на конкретном социологическом материале выявили те позитивные изменения, которые произошли в этом институте в новых исторических условиях, показали ошибочность концепции «отмирания семьи», получившей распространение в 1920-е годы [8].

В послевоенные годы научно-исследовательская работа в области философско-антропологической проблематики была продолжена К. П. Бусловым, Е. М. Бабосовым и другими белорусскими философами. Они раскрывали образ жизни советских людей, факторы и условия, способствующие становлению гармонично развитой личности, выясняли роль семьи, школы, вуза, трудового коллектива в решении этой задачи.

В целом философское осмысление человека в Беларуси в 1920 – 1990-е годы велось в логико-методологическом (Д. И. Широканов, А. И. Петрущик и др.), социологическом (Е. М. Бабосов, К. П. Буслов, И. Я. Жибуль и др.), этическом (С. Д. Лаптенок и др.), политологически-правовом (Л. Ф. Евменов и др.), культурологическом (Т. И. Адуло, А. И. Головнев, Ю. А. Гусев, Л. А. Гуцаленко и др.) и историко-философском (А. А. Бирало, Э. К. Дорошевич, В. М. Конон и др.) аспектах [9, 10].

По мере расширения философско-теоретических знаний о человеке и их дифференциации все более актуальной становилась задача создания специализированных научных подразделений гуманитарного профиля, занимающихся изучением человека. Одним из первых таких учреждений стала проблемная лаборатория социологических исследований, созданная в Белорусском государственном университете в 1967 г. Сначала ею руководил И. Н. Лущицкий, в дальнейшем – Г. П. Давидюк и другие ученые. В Национальной академии наук Беларуси подобного рода специализированное научно-исследовательское подразделение было создано в 1989 г. – в Институте философии и права образован отдел философских проблем человека. Учитывая важность изучения проблем духовной культуры в переходный период, а также принимая во внимание научные интересы и имеющиеся

у научных сотрудников индивидуальные теоретические заделы в этой области исследований, отдел философских проблем человека в 2004 г. был преобразован в отдел философской антропологии и философии культуры. С целью объединения усилий ученых по философско-теоретическому осмыслению актуальных проблем жизнедеятельности нашего государства в 2008 г. в Институте философии НАН Беларуси образован Центр социальнофилософских и антропологических исследований. Основные направления исследований центра связаны с выявлением специфики трансформации белорусского общества в начале XXI века, бытием и эволюцией человека в глобализирующемся мире, интеллектуальным развитием общества, духовно-культурными процессами [11–14]. Антропологической проблематике уделяется большое внимание и в Институте социологии НАН Беларуси [15, 16].

Но не только академические институты занимаются исследованием человека. Такого рода разработки ведутся в Белорусском государственном университете, Минском государственном педагогическом университете имени Максима Танка и других вузах. Они в основном выстраиваются на эмпирическом материале и не выходят на уровень философско-антропологического обобщения.

К сожалению, приходится говорить и о проблемных вопросах, требующих оперативного решения. В последние десятилетия философия в какой-то мере отстранилась от практики жизни, от человека с его повседневными делами и заботами. И хотя сам термин «повседневность» философами не забыт и используется достаточно активно, он абстрактен, за ним не значатся реальные проблемы бытия человека. Впрочем, это общая тенденция современной мировой философии, которую предстоит преодолевать. Иначе престиж философии и в дальнейшем будет падать.

Негативная особенность современной философии видится в ее стремлении (вернее, стремлении отдельных философов) заняться созданием теоретических конструкций, не опирающихся на философскую традицию, попытке выстраивать их на расчищенной до основания площадке.

Еще одна проблема, связанная с антропологическим измерением человека, — это проблема философского осмысления разработок естествоиспытателей, в особенности генетиков. В последние годы сложилась целая область философских исследований под названием «биоэтика». На чем она базируется, и к чему, собственно, склоняются ее сторонники? В основном деятельность биоэтиков сводятся к следующему. На основе изучения отчетов и публикаций генетиков они в популярном виде раскрывают основные достижения ученых, но при этом акцентируют внимание на необходимости более взвешенно, более осторожно подходить к экспериментированию над генетическим материалом, поскольку это может представлять угрозу для человека как существа разумного. С одной стороны, они правы, ведь в научной литературе уже прочно закрепился термин «редактирование гена». С другой стороны, сложившаяся ситуация напоминает в какой-то степени прошлые эпохи, когда, опять же, философы пытались давать установки генетикам, физикам, кибернетикам.

Что можно сказать по этому поводу? Несомненно, генетики не должны навредить человеку. Но и философы не в меньшей степени не должны навредить генетике как науке. Медики давно уже освоили пересадку человеческих органов. Но пока они еще не научились выращивать человеческие органы, создав тем самым острейшую проблему с донорами. И не надо генетикам мешать решать эту архисложную задачу. Каждый должен заниматься своим участком работы. И у философов-антропологов тоже немало своих собственных проблем, на которых следовало бы сосредоточиться. Вот только отдельные из них.

С 1990-х годов мы выстраиваем национальное государство, формируем новую экономическую и политическую системы, а следовательно и нового человека, не похожего на советского человека. За эти годы сформировались новые типы личности – предпринимателя, бизнесмена, банкира. Да и наемный работник претерпел изменения. Но пока нет ни

одной фундаментальной философской работы, посвященной социальной типологии личности в современной Беларуси. Правда, и в советскую эпоху эту «скользкую» тему философы пытались обходить. Но все же в этой области проводились т. н. «закрытые» исследования.

Нельзя обойти стороной вопрос о диалектическом синтезе естественнонаучного, социально-философского и философско-антропологического осмыслений человека. Пока они идут порознь. Но как можно понять общество, не поняв современного человека, и наоборот, понять человека вне контекста тех масштабных изменений, которые характерны для общества в целом, не раскрыв сущности социальности как системы исторически складывающихся и воспроизводящих себя взаимосвязей и взаимоотношений между людьми в процессе их жизнедеятельности, которая определяет типы и формы организации общества, а также характер и направленность исторического процесса. Индивид, безусловно, представляет собой атом, но атом социальный.

В целом, перед нами, учеными, стоит великое множество актуальнейших проблем в области философской антропологии, которые требуют глубокого осмысления и практического решения.

#### Литература

- 1. Материалисты Древней Греции. Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура / общ. ред. и вступ. статья проф. М. А. Дынника. М. : Госуд. изд-во политической литературы, 1955. 238 с.
- 2. XXIII World Congress Philosophy. Philosophy as Inquiry and Way of Life. Programme. Athens 04–10 August 2013. University of Athens, School of Philosophy University Canpus Zografos, 2013. 127 p.
- 3. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Книга первая / Г. В. Ф. Гегель. СПб. : Наука, 2001.-349 с.
- 4. Гарэцкі, Г. Нацыянальныя асаблівасці насельніцтва БССР / Г. Гарэцкі // Полымя. 1929. № 5. С. 77—144.
  - 5. Палянскі, М. Культура і быт у калгасах / М. Палянскі. Мінск : Белдзяржвыдавецтва, 1930. –130 с.
- 6. Ривес, С. М. Социальные представления современного белорусского школьника / С. М. Ривес // Тр. Белорус. гос. ун-та. 1928. № 19. С. 73–102.
- 7. Василейский, С. М. Из теории и практики профориентации и профконсультации / С. М. Василейский, А. А. Гэйваровский, С. М. Вержболович. Минск : Нарком-труд, 1929. 138 с.
- 8. Вольфсон, С. Я. Семья и брак в их историческом развитии / С. Я. Вольфсон. М. : Соцэкгиз, 1937. 243 с.
- 9. Буслов, К. П. Формирование социального в человеке / К. П. Буслов. Минск : Наука и техника,  $1980.-159~\mathrm{c}.$
- 10. Человек : филос. аспекты сознания и деятельности / Т. И. Адуло [и др.] ; под ред. Д. И. Широканова, А. И. Петрущика. Минск : Наука и техника, 1989. 206 с.
- 11. Адуло, Т. И. Человек на рубеже тысячелетий: поиск духовных оснований бытия / Т. И. Адуло. Минск : ИСПИ, 2003. 205 с.
- 12. Адуло, Т. И. Человек в условиях социальных трансформаций : филос.-антропол. анализ / Т. И. Адуло, О. А. Павловская ; науч. ред. Д. И. Широканов. Минск : Белорус. наука, 2006. 310 с.
- 13. Человек и общество на рубеже тысячелетий: в поисках устойчивых оснований мироздания : сб. науч. ст. / науч. ред. Т. И. Адуло. Минск : Беларус. навука, 2010. 251 с.
- 14. Философско-теоретический анализ социальной динамики и моделирование современных антропологических процессов, обоснование национальных приоритетов в развитии человеческого потенциала / Т. И. Адуло [и др.]; ГНУ «Ин-т философии НАН Беларуси». Минск, 2015. 385 с. Деп. в ГУ «БелИСА» 30.06.2016 г., № Д201614.
- 15. Бабосов, Е. М. Человек на пороге рынка: социальные ожидания населения / Е. М. Бабосов. Минск: Навука і тэхніка, 1992. 174 с.
- 16. Бабосов, Е. М. Человек в социальных системах / Е. М. Бабосов. Минск : Беларус. навука, 2013.  $481\,\mathrm{c}$ .

# В ЕДИНСТВЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАУКИ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ: К 80-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА И. НАЗИНОЙ

Торжества в честь 60-летия со дня основания Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси отмечаются в год белорусской науки и 500-летия изданий Ф. Скорины. А еще в этом оду отмечает свое 85-летие Белгосконсерватория – (ныне Белорусская государственная академия музыки). Думается, эти совпадения не только удивительны, но и внутренне закономерны, поскольку оба учреждения в совей деятельности активно и плодотворно реализуют грандиозные научные проекты, которые продолжают традиции великого белорусского просветителя. Естественно также, что в деятельности сотрудников этих организаций также проявляются корневые качества белорусской науки и ее основателей. В полной мере данный тезис относится и к представителям отечественного музыкознания, которые, как правило, работали и работают как в Академии наук, так и Академии музыки. Закономерно также, что в истории белорусского музыкознания органично сочетается научная и педагогическая мысль, а ведущие представители этой отрасли науки являются только созидателями фундаментальных разработок, но и научных школ, последователей и учеников. Данное явление, объединяющих несколько поколений впрочем, вполне закономерно, поскольку научное знание и творческий опыт ищут продолжения, реализации, развития во времени и пространстве, во всевозможных модификациях и трансформациях, обеспечивающих регенерацию и непрерывность музыкально-исторического, исследовательского процесса.

Отмеченная закономерность проявилась и в деятельности выдающегося ученого, музыканта-исполнителя и педагога И. Д. Назиной, чья творческая биография неразрывно связана с историей Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси, а также Белорусской государственной академии музыки.

Возделанное Инной Дмитриевной творческое поле поистине необъятно: от фортепианного исполнительства, его истории, теории и педагогики до грандиозных академических проектов, открывающих целую область отечественного духовноматериального наследия — белорусскую народную музыкально-инструментальную культуру. Кроме того, И. Назина создала научную школу, объединившую исследователей самых разных сфер белорусского музыкального искусства — академических и фольклорных, современных и исторических, светских и культовых.

Истоки многоаспектности творческих проявлений этой необычной личности - в сопряжении ярких музыкантских данных научного Выпускница И Белгосконсерватории по классу фортепиано (она занималась у легендарных Г. Петрова и В. Жубинской), И. Назина была прекрасной пианисткой и педагогом, о чем и поныне вспоминают ее воспитанники, учившиеся в Могилевском и Минском музыкальных училищах в 1960-е годы. Однако постоянная жажда интеллектуального восхождения влекла ее в иную, хотя и тесно связанную с миром фортепиано, сферу – историю и теорию исполнительства. Белорусский фортепианный концерт был исследован ею в кандидатской лиссертации. выполненной во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания в Москве под руководством крупнейшего музыканта и ученого профессора А. Алексеева.

Последующие шаги молодой исследовательницы вывели ее на новую стезю: работая в ИИЭФ Академии Наук Беларуси (с 1970 по 1992 год) – мощном научном

центре, и ныне формирующем, генерирующем кардинальные направления гуманитарного знания, И. Назина занялась этноинструментоведением, последовательно, целенаправленно и результативно разворачивая эту область белорусской гуманитарной науки. Благодаря ее усилиям по сбору огромного массива данных в экспедициях по всей Беларуси, их глубокому научному осмыслению было открыто ДЛЯ научного этноинструментальное наследие белорусского народа. Важнейшая для этномузыкологии область знания была выведена на международный уровень, получив признание как в нашей стране, так и за ее пределами. Неслучайно в 1998 году профессор М. Арановский, прочитав несколько ее монографий ( в том числе «Белорусские народные музыкальные Минск, 1979, 1982; Белорусские народные наигрыши. инструменты»: в 2-х книгах. Москва, 1986; «Беларуская народная інструментальная музыка», Минск, 1989) сразу же предложил ей защищать докторскую диссертацию по совокупности научных работ в Государственном институте искусствознания в Москве.

Инна Дмитриевна является, несомненно, ученым академического направления – не только по роду своей многолетней деятельности, но и по духу, способу мышления и уровню научных исследований. И все же, при всей фундаментальности ее изысканий, при высочайшем профессионализме и креативности, при концентрированности и строгости, даже некоторой рафинированности, изысканности и утонченности, сквозящей за строками монографий, статей, опубликованных в отечественных и зарубежных изданиях (в частности, в трех изданиях Лондонского «The New Grove Dictionary of Music and Musicians»), ей глубоко чужд снобизм кабинетного ученого, далекого от практической деятельности. Как по характеру дарования, так и личностных качествах она - человек активный и пытливый, чье эвристическое мышление реализуется в подвижнической деятельности пропагандиста – в высшем, академическом смысле этого понятия. Свидетельство тому - не только титаническая экспедиционная работа, в бесценный которой был воссоздан фонд белорусской инструментальной культуры, но и видеофильмы 1990-х годов («Грай, скрыпка, грай», «Зачараваная дудка», «Труба і рог», «Цымбаліста», «Бубен і барабан»), глубоко продуманные и научно аргументированные, безупречно выстроенные и логичные, но вместе с тем – высокохудожественные, драматичные, необыкновенно пронзительные и щемящие по эмоциональному тону; созданные ею многочисленные экспозиции, а также уникальные коллекции белорусских народных инструментов, переданные в фонды музеев разных стран; блестящие аудио собрания, высоко оцененные международной организацией ЮНЕСКО; наконец, мощные, всегда инновационные по своей сути доклады на международных конференциях в Беларуси и России, Польше и Литве, Франции и Шотландии....А еще – продуктивная деятельность в Белорусской государственной академии музыки (с 1992 г. по настоящее время), в том числе и на посту заведующего кафедрой белорусской музыки, осуществленная на рубеже веков. принципиально нового учебного курса, введенного затем и в иных учебных заведениях страны. Сотрудники и выпускники тех лет хорошо помнят научные конференции, издания, осуществленные под ее руководством. Неслучайно Инна Дмитриевна была удостоена Специальной премией Президента Республики Беларусь.

И еще одна сфера отечественной (и не только) науки и культуры обогатилась благодаря творческой деятельности И. Назиной: ею создана научно-педагогическая школа, представленная студентами, дипломниками, кандидатами и докторами наук, работающими в самых разных учреждениях страны и занимающих ответственные посты в системе высшего и среднего специального образования. Парадоксально, но и вполне закономерно (учитывая многогранный талант и научный опыт самой Инны Дмитриевны), что все ее воспитанники разрабатывали под ее руководством совершенно разные области научного знания. Так, первая ее аспирантка Н. Яконюк (ныне доктор искусствоведения,

профессор) выполнила диссертацию, посвященную музыке для оркестра белорусских народных инструментов. Мне довелось работать (и над кандидатской, и докторской диссертацией под руководством Инны Дмитриевны) в сфере истории музыкальной культуры Беларуси XVIII века. Кстати, до сих пор поражаюсь, как она дерзнула в 1980-е годы направить меня на исследование явлений, которые не вписывались в рамки научных приоритетов того времени. Вероятно, сказалась свойственная ей смелость и непредвзятость суждений, огромный научный опыт по сбору исторических фактов, и социологическая акцентуация ее разработок, а также – белорусоцентрическая направленность исследований, атмосфера свободомыслия и креативности, царившая в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора (что стало традицией этого центра и во многом определяет его сегодняшний облик). Последующие работы, выполненные под руководством И. Назиной, оказались также весьма разноликими по своей проблематике. Так, диссертация Т. Лихач была связана с литургической музыкой латинской традиции в Беларуси XVIII века; а М. Козловича – с современной народно-инструментальной культурой; Е. Шатько защитила работу о православных колоколах и колокольном звоне в Беларуси.

Казалось бы, в этой разнонаправленности трудно отыскать единство. Однако оно существует и проявляется явственно и очевидно. Это прежде всего академизм и вместе с тем эвристичность мышления, построение концепции в опоре на прочный и максимально полный по охвату материала фактографический фундамент, созданный в процессе фронтальных обследований и выявления всего корпуса разнообразных по содержанию, видам и местам хранения источников — материальных и духовных, рукописных и печатных, эпистолярных, мемуарных, финансовых и собственно музыкальных; корректное рассмотрение и интерпретация фактов в их онтологической сущности и в нелинейном, диалектически противоречивом развертывании в широком пространственновременном континууме, во взаимодействии с явлениями окружающей культурнохудожественной действительности, с учетом всего комплекса факторов — от социальнополитических, экономических до культурно-художественных.

Эти установки, универсальные для академической науки, реализуются в творчестве Инны Дмитриевны благодаря важнейшим для ученого личностным качествам: творческому горению и душевной щедрости, желанию вовлечь в орбиту своей деятельности учеников и последователей, подвижничеству и преданности делу, которому она служит. Именно служит – честно, бескорыстно и самоотверженно.

Хочется верить, что и в дальнейшей деятельности И. Назиной, ее воспитанников, а также их учеников (для которых пример этого ученого и педагога остается недостижимым эталоном), все свойственные ей уникальные качества непременно получат продолжение и яркое творческое воплощение.

#### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ XVIII-XIX ВВ.

Анализ вопросов теории архитектуры – составной части духовной культуры народа - занимает важное место среди историко-архитектурных исследований во многих европейских странах. В условиях Беларуси исследователь истории архитектурной мысли сталкивается с существенными трудностями. Приходится иметь универсальными теориями, обобщающими общеевропейский опыт развития зодчества, так и с концепциями, анализирующими главным образом опыт национального искусства. Но в первую очередь следует учитывать, что развитие белорусской архитектурных воззрений, как и всей эстетической мысли, проходило в особых исторических условиях. Своеобразие обусловлено тем, что территория современной Беларуси, входившая поочередно в состав нескольких государств, являлась местом столкновения различных политических систем, синтеза различных культур, оказавших влияние на ход развития культуры национальной. Архитектурная мысль, являвшаяся в начале своего зарождения частью христианской моральной доктрины, в ходе столетий аккумулировала в себе основные общеевропейские культурные тенденции, а также отражала политические изменения, сопровождавшиеся изменениями в системе общественных приоритетов и эстетических ценностей.

Региональная архитектурная теория также является полилингвистической. В рассматриваемый нами период трактаты по архитектуре писались, в основном, на польском и русском языках (изредка также на латинском). В силу этого возникают трудности с национальной идентификацией. И если памятник архитектуры можно с полным правом отнести к достоянию белорусской национальной архитектуры в силу его нахождения на территории Беларуси, то с архитектурной мыслью гораздо сложнее. Возникает вопрос: какие именно архитектурно — теоретические публикации были популярны в регионе и оказали влияние на творчество мастеров, создавших памятники национального зодчества? Пожалуй, можно считать, что ответ дал архитектор и теоретик Адам Иджьковский (1798—1879).

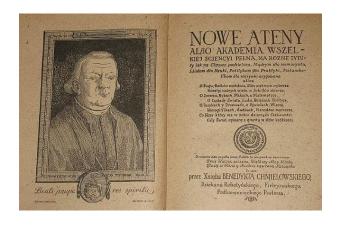
В изданной на польском, французском и русском языках книге «Планы зданий, включающие различные типы домов, сельских построек, костелов, общественных зданий, мостов, садов, монументов и т. п. деталей в различных стилях архитектуры» (1843) он написал посвящение царю Николаю І. В этом посвящении архитектор подчеркнул, что публикацию свою он создал для того, чтобы представленные в ней проекты служили «для обеспечения счастья и благополучных условий жизни и быта... всех подданных ... огромного государства Его Царского Величества» (выделено – Н. К.) [1]. Это «огромное государство» (Российская империя) включало на тот момент и земли современной Беларуси

Иджьковский, обучавшийся в Варшавском университете и в Академии изящных искусств во Флоренции (членом которой он позднее стал), строивший на землях Царства Польского и Российской империи, в одной фразе сформулировал общественную роль зодчего и цель его теоретической и практической деятельности. А также показал, что архитектурная мысль является неотъемлемой частью материальной культуры и художественно-эстетических идей, определяющих духовную жизнь всех жителей многонационального государства.

С учетом вышесказанного, понятие «теория архитектуры» XVIII–XIX вв. в данной публикации включает в себя совокупность идей, представлений, взглядов, как напрямую определявших творческий процесс архитектурного проектирования, так и являвшихся

«общекультурным» достоянием, частью смежных сфер духовной и материальной деятельности в регионе, включавшем в себя современные белорусские земли. Такая трактовка дает возможность всесторонне рассмотреть факторы духовной культуры конкретной исторической эпохи и степень их влияния на формирование формальной и образной структуры региональных сооружений.

Теоретическая мысль XVIII-XIX вв. в значительной мере наследовала и развивала идеи предшествовавшего столетия. В связи с активизацией строительства, направленного на ликвидацию разрушительных последствий войн рубежа XVI-VII вв. во второй регионе половине XVII века регулярно издавались теоретические В трактаты (А. Гостомский) и «книжечки образцов» с таблицами итальянских и немецких теоретиков. Они имели прямое влияние на архитектурную практику, а также являлись основным материалом для обучения архитекторов (Б. Вонсовский) или военных инженеров (Ю. Наронович-Нароньский). Кроме вышеназванных работ практически все архитектурно-теоретические публикации XVIII в. имели единый источник – итальянскую витрувианскую теорию архитектуры XVI-XVII вв., в основном трактаты самого М. П. Витрувия, С. Серлио, А. Палладио, В. Скамоцци. Фрагментарные сведения о «строительном искусстве» нередко имелись также в немногочисленных книгах по математике, астрономии, филологии, истории, географии и другим наукам. Широкую популярность в XVIII в. приобрели различные энциклопедические издания, содержавшие раздел, касающийся вопросов архитектуры. Например, в первой польской энциклопедии «Новые Афины или полная Академия различных наук» (1745) ее автор – Бенедикт Хмеловский – попытался определить место архитектуры среди «различных наук» (рис. 1). И относил зодчество то к наукам математическим (1 и 2 том), то к наукам экономическим (TOM 3)[2].



Пытаясь также установить место архитектуры в системе других наук, некоторые исследователи рассматривали ее проблемы с точки зрения математики. Например, в 1743 г. книга Войцеха Быстшоновского (1699–1782). «Математическая вышла информация...», содержащая раздел «Информация архитектурная ...» [3] (рис. 2). В нем рассмотрены общие проблемы архитектуры, установлены требования к ней: «Первое, чтобы была фундаментальной, второе – чтобы была удобной, третья – чтобы была красивой» [4, с. 16]. Вопросы красоты в зодчестве рассматривались строго в границах витрувианской эстетики. Компилятивная в целом работа была дополнена оригинальными замечаниями автора. Быстшоновский не только использовал известные итальянские и немецкие классические трактаты, но ссылался также на практически ориентированные труды польских теоретиков архитектуры XVII в. Б. Вонсовского и К. Сольского. Поскольку и в XVIII веке значительная часть трактатов была предназначена для двух целей: практической (строительно-ремесленной) и обучающей.



В 1749 г. заместитель «стольника» г. Мстиславля Каэтан Зданьский опубликовал трактат «Элементы жилой архитектуры». Книга предназначалась в качестве учебника для иезуитских школ. Это был дополненный иллюстрациями перевод латинского издания лекций Фаустина Гродзицкого [5]. Несмотря на типичный для эпохи «барочный» стиль изложения и язык, данный труд представлял собой «практическое наставление» по архитектурному проектированию. Трактат был разделен на 3 части, посвященные элементам триады Витрувия: прочности, пользе и красоте. В первом разделе представлены виды строительных материалов, грунтов, фундаментов. Второй раздел посвящен теории архитектурных ордеров. В объемистой третьей части рассмотрены элементы (двери, окна, крыши, лестницы) и типы зданий. Трактат дополняли многочисленные ссылки на 20 известных теоретических работ итальянских, французских и немецких авторов.

В трактате была также представлена сокращенная версия теории Витрувия, выполненная К. Перро. В середине XVIII века в целом отмечалось повышенное внимание к труду античного теоретика. Публиковались как переводы его книг, так и работы его толкователей эпохи Ренессанса: Дж. да Виньола, А. Палладио, В. Скамоцци. «Архитектура – это искусство возведения прочных, удобных и красивых структур», – пересказывает Гродзицкий критерии Витрувия (Firmitas, Utilitas, Venustas). Но у Гродзицкого составляющая «красота» (Venustas) является желательной, но не обязательной чертой архитектуры. Это обусловлено тем, что большое значение в своих лекциях он придавал «хозяйственной» (экономический и утилитарной) стороне архитектуры, солидаризируясь с позицией итальянского теоретика XVI в. Филибера Делорма. Кроме того, в трактате содержались 300 пронумерованных вопросов, ответов и определений. Их проблематика касалась основ создания произведений архитектуры барокко.

Со второй половины XVIII века в теории архитектуры одной из важнейших проблем являлось «подражание природе» – руководство ее основными правилами. «Ее (архитектуры – *Н. К*) основные правила основаны на самом природном вдохновении», – писал Иосиф Рогалиньский (1728–1802) [6, с. 46]. Для подтверждения своей мысли в книге «О строительном искусстве...» (1764) Рогалиньский представил почти точный перевод раздела о древней хижине, изложенный в труде М. А. Ложье в 1753 г. [7]. Благодаря теории Ложье в региональной архитектурной мысли предметом подражания стали не природные объекты, а непосредственные произведение рук человека. Поэтому проблемы «подражания природе» решались в основном в рамках «теории ордеров» [8].

Изучение закономерностей ордера в целях достижения красоты и «характера» сооружения было характерно и для польско- и для русскоязычных публикаций. Сохранявшийся до конца XVIII века устойчивый интерес к труду Витрувия и его толкователей способствовал тому, что региональные архитекторы с воодушевлением приветствовали первые русскоязычные трактаты: «Сокращенный Витрувий или Совершенный архитектор» в переводе

Ф. Каржавина (1785), «Теоретические и практические предложения в гражданской архитектуре с объяснениями правил Витрувия, Палладия, Серлия, Виньолы, Блонделя и других» (1794) г., труды И. Лемма, Н. Львова и др.

Французский эссеист Юбер Вотрен в работе «Наблюдатель в Польше» (1807) писал: «Сомневаюсь, что в какой-нибудь стране есть больше архитекторов, чем в Польше, и в то же время меньше построек, чем в ней. Магнаты, даже наименее образованные, знают теорию архитектуры. Но искусство Витрувия используют в основном теоретически» [9, с. 7].

Кроме трудов Витрувия, в польскоязычной региональной архитектурной мысли рубежа XVIII–XIX вв. можно выделить еще два основных источника «вдохновения»: французская и немецкая архитектурная теория. Под влиянием французских теоретиков эпохи Просвещения (М. А. Ложье, Ч. Э. Бризё, Ф. Блондель и др.) формировались концепции П. Свитковского, Х. П. Айгнера, И. Рогалиньского, братьев Сераковских и др. Немецкая архитектурная мысль влияла на позицию Х. П. Айгнера, С. К. Потоцкого и др.

Дополненная русскоязычными трактатами, региональная архитектурная теория в начале XIX вв. формировалась в научную систему, которая стала оказывать влияние на художественную жизнь общества. Важное место начали занимать проблемы сути зодчества, соотношения европейской культуры и национальных традиций, критерии прекрасного, пользы и красоты, взаимосвязи теории и практики. В работах первой половины XIX века (в результате перестановки акцентов во взглядах на суть архитектуры) были оспорены некоторые позиции витрувианства, а в дальнейшем наметился и отход от него.

Как известно, после Третьего раздела Польши (1795) все земли Беларуси вошли в состав Российской империи. Присоединение белорусских земель к Российской империи означало новый синтез локальной культуры, западноевропейской и российской. В последующие годы в распоряжение белорусских архитекторов и мастеров-строителей были предоставлены русскоязычные издания или переводов европейских теоретиков. Например, распространяемый в Беларуси журнал «Труды Вольного Экономического общества» в 1799 г. рекомендовал своим подписчикам более 30 книг по архитектуре и «домостроительству». Эти публикации содержали описания памятников мирового зодчества, знакомили читателя с современными достижениями европейской архитектуры, давали «практические советы» по обустройству усадебного и городского жилища, отражали новые архитектурно-художественные идеалы.

Началась перестройка городов на регулярной основе в соответствии с указом Екатерины II «О делании всем городам, их строениям и улицам специальных планов по каждой губернии отдельно» (1763). Также рекомендовались. проекты образцовых домов из книги Уильяма Гесте «Собрания фасадов... для частного строительства в городах Российской империи», изданной в Санкт Петербурге в 1809 г. Книга Гесте отражала новую тенденцию к унификации не только генпланов и городских пространств губернских городов Империи, но и всех типов зданий.

С середины XIX в. прежнее назначение архитектурной мысли – систематизация знаний и практические советы по строительству – дополнилось необходимостью обоснования выбора «стиля». В последнем случае в публикациях нередко одновременно решались проблемы «соответствия формы и функции» и давалось «идейное» обоснование выбора стиля. Этому способствовало знакомство с европейскими теориями романтических «нестилей» и распад классицистической доктрины. Круг интересов архитекторов существенно расширился за счет обращения к историческим формам и стилям, неордерным конструкциям, функциональными типами зданий. Здесь сказалось наследие романтической архитектурной мысли, предметом которой являлся широкий круг

исторических и географических образцов, в частности готики (братья Сераковские, М. Шульц, П. Айгнер).

В конце XIX века проблема «подражания природе» (частично идея сохраняется в стилистике модерна) замещается идеей поисков «конструктивной правды» или «правдивой (естественной) конструкции» (мысль позднее подхваченная модернистами XX века). В рамках общеевропейской тенденции «поисков нового стиля» тематика таких публикаций прошла путь от идейного обоснования «нового стиля» до формирования принципиальной эклектики. А теория архитектуры была сведена к обоснованию выбора тех или иных стилистических форм.

Формирование региональной архитектуры эклектики сопровождалось ее теоретическим обоснованием: «... красота форм и гармоничная целостность может быть создана в любом архитектурном стиле, если творец обладает чувством прекрасного и выраженными способностями к творчеству», — писал А. Иджьковский [10, с. 7]. И добавлял: «...потому применяя для себя сегодня архитектуру египетскую, готическую, восточную и иную, мы способны создать и усовершенствовать формы и комбинации, которые могут отвечать нашим потребностям в соответствии с представлениями которые мы имеем сегодня о том искусстве» [11, с. 32].

Проблема «выбора стиля» в 1860—1870-х гг. являлась одной из главных в архитектурной науке Российской империи. В то же время, устанавливая иерархию архитектурных ценностей, теоретики отдавали предпочтение утилитарным аспектам. Стали признаваться эстетические качества строительной конструкции. В поисках новых принципов стилеобразования архитекторы Беларуси обратились к работе А. К. Красовского «Гражданская архитектура» (1851), в которой автор ставил целью показать первичность утилитарной стороны архитектуры. Также приобрела своих сторонников и концепция французского теоретика — рационалиста Ж. Н. Л. Дюрана, которая широко использовалась при подготовке архитекторов в коллегиумах Беларуси и в университете Вильно (курс архитектуры К. Подчашинского) [12].

Пониманию истории как процесса постоянного изменения и развития способствовал рост исследований по истории и этнографии. Они публиковались на страницах многочисленных журналов, в энциклопедиях, словарях и т. п. Архитектура стала предметом изучения дилетантов и ученых из «смежных сфер» – историков, этнографов, социологов. Их критические статьи представляли собой калейдоскоп суждений, отражающих архитектурную мысль эпохи Историзма [13]. В то же время краеведческие и этнографические публикации, содержавшие описания архитектурных объектов (В. Альбицкий, В. Грязнов, Ф. Жудро, И. Корчинский, П. М. Шпилевский и др). способствовали росту интереса к истории национального зодчества. В результате в 1870-1890 гг. в теории архитектуры на первый план выдвинулась проблема «национального стиля» (А. С. Хомяков, В. А. Соллогуб, Е. И. Забелин, А. Ниневский, В. Шафаркевич и др.). Это способствовало возникновению национально – романтических течений и символизма, которые оказали влияние на формирование архитектурной идеологии модерна. Эпоха модерна (1890-е гг. – 1910-е гг.) завершилась «разрывом связи времени» и возникновением новой, принципиально отличной архитектурной традиции - «советской архитектуры», которая является самостоятельным объектом исследования.

#### Литература

- 1. Idźkowski, A. Plany budowli obejmujące rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów itp szczegółów w rozmaitych stylach architektury / A. Idźkowski. Warszawa: w Druk. Banku Polskiego, 1843.
- 2. Chmielowski, B. Nowe Ateny, albo Akademia wszelkiej scyencyi pełna na rożne tytuły jak na classes podzielona... / B. Chmielowski. Lwów : Druk. collegii Leopoliensis societatis Jesu, 1754–1756.

- 3. Bystrzonowski, W. Informacya Matematyczna, Rozumnie ciekawego Polaka, Swiat cały, Niebo, y ziemię, y co na nich iest w trudnych kwestyach y praktyce iemu uatwiaiąca/ W. Bystrzonowski. Lublin : Drukarnia Jezuitów, 1743.
- 4. Mieszkowski, Z. Podstowowe problemy architektury w traktatach polskich od polowy XVI do początku XIX wieku / Z. Mieszkowski. Warszawa : Państwowe Wyd. naukowe, 1970. 127 s.
- 5. Grodzicki, F. Elementa architektury domowey : krotko zebraney na lekcyach szkolnych po łacinie wydaméy, a tu ma oyczysty ięzyk przełożone / F. Grodzicki. Lwow : Societatis Jesu, 1749. 60 s.
- 6. Małkiewicz, A. Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim / A. Małkiewicz // Zeszyty Naukowe Uniwersitety Jagiellocskiego. Prace z Historii Sztuki, 13. Kraków : Nakł. Uniw. Jagiellońskiego, 1976. 133 s.
- 7. Rogaliński, J. O sztuce budowniczej na swoje porządki podzielonej zabawa ciekawa miana w szkołach poznańskich / J. Rogaliński. Poznań: Soc. Jesu, 1764.
- 8. Кожар, Н. В. Проблема архитектурного ордера в польской теории зодчества 2-й половины XVIII начала XIX веков / Н. В. Кожар / Budownictwo. Zeszyty Naukowe Politechniki Czĸstochowskiej. 2010. Nr. 16. S. 16–22.
- 9. Kowalczyk, J. Sebastiano Serlio a sztuka polska; o roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej / J. Kowalczyk. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973. 358 s.
- 10. Jaroszewski, T. S. Od klasycyzmu do nowoczesności : o architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku / T. S. Jaroszewski. Warszawa : Wydawn. Naukowe PWN, 1996. 339 s.
- 11. Krakowski, P. Teoretyszne podstawy architektury wieku XIX / P. Krakowski. Kraków : Państwowe Wydawn. Naukowe, 1979. 102 s.
- 12. Кожар, Н. В. Рационалистические тенденции в архитектурной теории Беларуси эпохи романтизма / Н. В. Кожар, Е. В. Нисс / Архитектура : сб. науч. тр. // Белорусский национальный технический университет ; редкол.: А. С. Сардаров [и др.]. Минск, 2010. –Вып. 3. С. 33–40.
- 13. Кожар, Н. В. История всегда современна. Понятие «Историзма» в архитектуре / Н. В. Кожар, Е. В. Нисс // Архитектура : сб. науч. тр. / Белорусский национальный технический университет ; редкол.: А. С. Сардаров [и др.]. Минск, 2014. Вып. 7. С. 78–82.

Самсонова Т. П.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

### СЛАВЯНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ: СТАНИСЛАВ МОНЮШКО В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ В XIX ВЕКЕ

Станислав Монюшко (1819—1872) впитал в своём творчестве музыкальные истоки нескольких славянских культур: белорусской (родившись близь Минска и учившись в гимназии в Минске), литовской (работая в 1840—1858 гг. в Вильнюсе), польской (работая в Варшаве с 1858—1872 гг. главным дирижёром «Театра Вельки», где располагая лучшими в Польше солистами, хором и оркестром, поставил ряд своих опер). Оперой «Галька» С. Монюшко заложил основы польской оперы и по праву считается выдающимся польским композитором. Его творческое наследие огромно. Помимо многочисленных музыкально-сценических произведений (15 опер), кантат и крупных инструментальных произведений, Монюшко заложил основы польского симфонизма; композитор создал около 400 романсов, песен, дуэтов и других вокальных ансамблей, отличающихся не только высокой поэтичностью и мастерством, но и неповторимым национальным своеобразием, мелодичностью, лирической насыщенностью, демократичностью музыкального языка. Монюшко по справедливости считается творцом польской вокальной лирики.

В становлении творческого облика Монюшко немалую роль сыграла русская музыкальная культура середины XIX века и общение с русскими композиторами и общественными деятелями. Обратимся к некоторым историческим фактам. В Петербурге Монюшко был несколько раз. Первое путешествие в Петербург Монюшко предпринял в 1842 г. Именно здесь он опубликовал, в выходившем на польском языке «Петербургском еженедельнике», проспект задуманных им вокальных сборников «Домашние песенники» и получил разрешение цензуры на их издание. В Петербурге Монюшко не раз встречался с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским,

А. Н. Серовым, Ц. А. Кюи и другими русскими музыкантами. В опере «Иван Сусанин» Глинки Монюшко увидел высокий образец для подражания, в которой благородные патриотические идеи раскрываются средствами, восходящими к народным истокам. Гениальное творение Глинки явило польскому композитору новые принципы оперной драматургии и эстетики, выдвигающие на первый план народ в качестве основного действующего лица и героя оперы, как носителя наиболее типичных благородных черт народа. В опере Глинки Монюшко услышал не только «народный напев», который Глинка, как выразился О. Ф. Одоевский, «возвысил до трагедии», но и глубочайшую, проникновенную лирику, и сочетание её с героическим пафосом и эпической силой, раскрывающее всю полноту чувств, величие и духовную мощь русского народа. Нет сомнения, что опера Глинки помогла Монюшко утвердиться на демократических позициях, определивших его творческий облик. Именно в оперном жанре поколение передовых музыкантов того времени видело вершину музыкального искусства. К этой вершине, благодаря русским музыкантам, пришёл и Монюшко. Премьера оперы Монюшко «Галька» состоялась в Варшаве в 1858 г., в Петербурге в Мариинском театре опера прозвучала в 1870 г., затем она ставилась в Москве в Большом театре, в Киевском оперном театре, став, таким образом, достоянием русской музыкальной общественности и культуры.

При содействии русских музыкантов были организованы симфонические авторские концерты Монюшко. Это происходило во второй приезд Монюшко в Петербург в 1849 г. В программе этих концертов была включена кантата «Мильда» и симфоническая увертюра «Сказка», которую Монюшко посвятил А. С. Даргомыжскому. Это посвящение было со стороны Монюшко знаком не только дружбы, но и глубокой признательности. Монюшко называл Даргомыжского «своим родным старшим братом». А. С. Даргомыжский, в свою очередь, чрезвычайно высоко ценил творчество польского композитора, к которому он относился с искренней симпатией как к музыканту и человеку: «...милый и талантливый Монюшко!» – писал он в одном из писем. На протяжении многих лет Даргомыжский поддерживал переписку с Монюшко, встречался с ним в Петербурге и в Варшаве. Так в одном из писем читаем: « Пришёл к нам в ложу Монюшко... Сегодня вечером Монюшко будет у меня. Играл он мне свои новые оперы...» – так отмечал в письмах Даргомыжский свои встречи с Монюшко [1, с. 78]. В Пушкинском Доме Петербурга сохранились письма Монюшко к Даргомыжскому, которые свидетельствуют о тёплых, искренних взаимоотношениях двух композиторов [2, с. 30]. Даргомыжский был в Петербурге известным вокальным педагогом, он писал: «Могу смело сказать, что не было в Петербургском обществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая не пользовалась моими уроками, или по крайней мере советами [3, с. 7]. Музыкальные вечера Даргомыжского, где пели его ученицы, привлекали многочисленных слушателей петербургского общества. Здесь часто исполнялись песни, баллады и романсы Монюшко, которые заслуживали лестные отзывы не только от Даргомыжского, но и от выдающихся деятелей культуры той поры. Так известный русский композитор, дирижёр и музыкальный критик А. Н. Серов, давая оценку вокальным произведениям Монюшко, писал: «Я не призадумаюсь поставить их наряду с лучшим, что есть в музыке в этом лирическом песенном роде, в том роде, которого главными представителями для Германии были Франц Шуберт, Роберт Шуман, для нашего отечества – М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский» [4, с. 544]. Блистала на вечерах Даргомыжского известная любительница пения Н. А. Бартенева. Ей Монюшко посвятил целых десять романсов! Певице Е. А. Лавровской Монюшко посвятил элегию «Скорбь девушки».

В свой третий приезд в Петербург в 1857 году Монюшко издал сборник романсов, с посвящением русскому поэту и переводчику В. Г. Бенедиктову. Эти посвящения Монюшко говорят о многом: о духовной близости русской и польской культуры, о близких творческих контактах, о человеческих симпатиях и тёплых взаимоотношениях. Интересно отметить и следующий факт: Монюшко написал около 20 песен на русские тексты. Тако-

выми являются энергично-танцевальная «Песня бобыля» на слова И. С. Никитина, романс «Бал на льду» на слова Н. В. Кукольника и «Вечерний звон» на слова И. И. Козлова (перевод стихотворения известного поэта Томаса Мура).

Остановимся подробнее на нескольких произведениях, где композитор взял за основу русский текст. Песни были предназначены для пения с фортепианным аккомпанементом. Выбор текста неслучаен: поэтический текст и его использование в вокальной партии свидетельствуют о тонком понимании польским композитором фонетического строя русского языка и его органичное воплощение в мелодии вокальной партии. Романс «Бал на льду» на стихи Нестора Кукольника — это поэтическая миниатюра из жизни зимнего, наверное, новогоднего Петербурга:

«Помнишь ли, мой идол гордый, праздник в честь седой зимы На груди немой и твёрдой, льдом окованной Невы? Дико, весело, шумно! шумно! мчатся тени на коньках. Пламя тешиться безумно над красавицах в цепях... В этом мире муки страстной полный смысл моей мечты пламя — это я несчастный, ледяная — ты!» [5, с. 65–68].

Изящные, подвижные мелодические интонации опираются на весьма упругий ритм аккомпанемента, напоминающий польку или кадриль, весёлые бытовые танцы того времени. В этом чувствуется непосредственность и живость композиторского восприятия, который с фотографической точностью сделал небольшую музыкальную зарисовку, передал образ юный и беспечный, игривый и кокетливый. Произведение не отягощено техническими трудностями — ни вокальными, ни фортепианными, оно было предназначено для домашнего музицирования, как явствует из названия всего сборника «Домашний песенник», что обеспечило ему популярность и широкое распространение в Петербургском обществе той поры.

«Песня бобыля» на слова Ивана Никитина построением мелодии довольно тонко передаёт народный склад поэтического текста:

«Ни кола, ни двора, зипун – весь пожиток
Эх, живи – не тужи, умрёшь – не убыток.
Богачу-дураку и с казной не спится
Бобыль гол, как сокол, поёт веселиться» [5, с. 71–72].

В вокальной мелодии, так же как и в стихах, мы слышим подражание плясовой, залихватской народной песне, основанной на простых бытовых интонациях. Однако, аккомпанемент, отдаёт дань академической традиции: он весь построен на «черниевских», этюдных фигурациях в партиях правой и левой руки, что ещё раз подчёркивает направленность сборника на домашнее музицирование. Для исполнителей, не достаточно владеющих фортепианной техникой, этот аккомпанемент представлял некоторую сложность и давал возможность лишний раз поупражняться на фортепиано в «стиле господина Карла Черни».

Перевод Ивана Козлова английского стихотворения Томаса Мура «Вечерний звон» появился в альманахе « Северные цветы» в Петербурге в 1828 г. Автор знаменитого «Соловья», композитор Александр Алябьев (1787–1851), почти сразу откликнулся на это стихотворение, написав романс «Вечерний звон». Прекрасный перевод И. Козлова и образ

колокольного звона, так близкий русскому сознанию, дал долгую жизнь этим стихам, а мелодия, ставшая народной, однако, далеко ушла от варианта А. Алябьева. Мелодия уже к XIX веку стала называться народной песней. Приведём высказывание М. И. Глинки: «Музыку создаёт народ, а мы, композиторы, её аранжируем». Народная песня « Вечерний звон» живёт в различных интерпретациях в России и по сей день. Поэтому, тем интереснее обращение к этим стихам польского композитора. Композитор, наездами приезжавший в 40-50-х годах XIX века в Петербург, понял сердцем это поэтическое произведение и создал удивительный свой вариант «Вечернего звона». Впервые «Вечерний звон» Станислава Монюшко был напечатан в «Пятом домашнем песеннике» в Вильно в 50-х годах XIX века [5, с. 69-70]. Современное издание даёт нам возможность познакомиться с произведением, к сожалению, «затерявшимся во времени». Станислав Монюшко создал свою благородную и возвышенную музыкальную картину, которая по образному наполнению близка тому варианту, который к концу века адаптировался в народном русском сознании как народная песня. Очень красиво, колористично выписана партия фортепианного аккомпанемента в низком регистре, которая как бы создаёт постоянный мерный гул колоколов, а вокальная мелодия при этом развивается свободно и естественно. Произведение Монюшко вполне достойно того, что бы выйти из «небытия» и зазвучать в наши дни как пример взаимосвязи польской и русской культуры XIX века.

Известный русский композитор, дирижёр и музыкальный критик А. Н. Серов, в одной из статей писал: «У многих народов существуют оригинальные народные напевы, и в этих напевах всегда кроется живительная сила композиторов. Надобно только уметь пользоваться данностями. Там, где песенный элемент, как у «славянских» племён, весьма значителен, есть надежда на богатое, самобытное развитие «новых» сторон искусства» [6, с. 278]. Эти новые стороны искусства продемонстрировал в своём творчестве польский композитор Станислав Монюшко.

## Литература

- 1. А. С. Даргомыжский: сб. ст. Петроград: Музгиз, 1921.
- 2. Станислав Монюшко : сб. ст. / под ред. И. Бэлза. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1952. 200 с.
- 3. Даргомыжский, А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников А. С. Даргомыжский (1813–1869); ред. Ник. Финдейзена. Муз. отд. НКП. Петербург, 1921. 182 с.
- 4. Серов, А. Н. Избранные статьи : в 2 т. / А. Н. Серов ; под общ. ред. Г. Н. Хубова. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1957. T. 2. 733 с.
- 5. Монюшко, Станислав. Избранные песни [Ноты] : для голоса с ф.-п. / Станислав Монюшко. М. : Музыка, 1966. 74 с.
- 6. Серов, А. Н. Избранные статьи : в 2 т. / А. Н. Серов ; под общ. ред. Г. Н. Хубова. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950-1957. Т. 1.-628 с.

Сардараў А. С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

## ХРЫСЦІЯНСКІЯ ТРАДЫЦЫІ Ў АРХІТЭКТУРЫ І МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ

Сёння, на зыходзе другога дзесяцігоддзя XXI стагоддзя, мы як ніколі востра адчуваем патрэбу ў духоўным аздараўленні грамадства. Прыход рынкавай стыхіі, адкіданне мінулых, хоць і атэістычных ідэалаў азначае узыходжанне «залатога цяля», пакланенне якому яшчэ больш аддаляе чалавека ад духоўнай дасканаласці: «...народ сей сделал великий грех, сделал себе золотого бога» (Исх. 32: 32).

Таму, мы зноў і зноў звяртаемся да веры, да традыцый, да хрысціянскай культуры, якія на працягу стагоддзяў складалі духоўна-маральны падмурак шмат у чым

вызначыўшы шляхі развіцця нашага народа, які стварыў аснову яго мастацтва і архітэктуры.

Якім жа чынам суадносіцца вера і мастацтва? Вось, што пісаў пра гэта выдатны мысліцель і гісторык Васіль Восіпавіч Ключэўскі: «...религиозное мышление или познание есть такой же способ человеческого разумения, отличный от логического или рассудочного, как и понимание художественное; оно только обращено на другие, более возвышенные предметы» [1, с. 309].

Так, безумоўна, мэты веры і сапраўднага мастацтва накіраваны на дасканаласць чалавека. Аднак, нельга забываць, што мастацтва можа таксама служыць і забаўкі, забаве, пачуццёвай асалодзе. У апошні час гэтыя тэндэнцыі ня толькі ўзмацняюцца, але, часам становяцца пануючымі. Альтэрнатывай жа, выступае, як правіла «мастацтва правакацыі», нігілістычнае мастацтва, якое паказвае на нікчэмнасць, асуджанасць чалавека. Сапраўды, «сон розуму нараджае пачвараў».

Тым важней цяпер звернуцца да народнай культуры, да традыцый, якія былі створаны, шмат у чым дзякуючы хрысціянскай веры і менавіта гэтая духоўная аснова пасоўвала чалавека «ад жудаснасці да чалавечнасці».

Сам прыход хрысціянства на нашу зямлю азначаў вялікае пераўтварэнне, ператварэнне свету. У тым ліку змяняецца само разуменне прыгажосці, эстэтыкі, якое з прыходам веры, ад знешняга любавання пераходзіць ў бок ўнутраный, духоўный. Выдатны дзеяч царквы Кірыла Тураўскі ў XII стагоддзі кажа пра тое, што: «Весна убо красная есть вера Христова...» [2, с. 39], г. зн. ён супастаўляе або атаясамлівае прыгажосць і веру.

Па летапісах мы ведаем, што пасланцы Св. Уладзіміра, якія паехалі ў розныя землі, ашаламіліся менавіта праваслаўным грэчаскім храмам Св. Сафіі, усклікнуўшы, што «...несть бо на земли такаго вида ли красоты такоя...не можем забыти красоты тоя...» (Лавр. летопись под 987 г.).

І вось, менавіта тут, паўстае асаблівы сэнс эстэтыкі хрысціянскага дойлідства, пра якое, таксама апісваючы менавіта Святую Сафію ў Канстанцінопалі, пісаў у VI стагоддзі Пракопі Кесарыйскі: «...не человеческим могуществом или искусством, но божьим соизволением завершено такое дело» [3, с. 332].

Нядзіўна, што гісторыю беларускай архітэктуры мы адлічваем ад Сафійскага храма, на гэты раз полацкага, бо крыжовы шлях Святога Андрэя Першазванага ўздымаўся ад Святой зямлі да Кіева, а потым да Полацка, дзе паўставалі сцены і купалы Сафійскіх сабораў. Як жа далей у гісторыі хрысціянская вера ўваходзіла ў наша жыццё, жыватворным чынам, зменьваючы жыццёвы ўклад і жыццёвае асяроддзе беларуса, непасрэдна ўплываючы на развіццё архітэктуры і мастацтва?

Можна вылучыць два напрамкі такога ўплыву, а калі казаць прама, ператварэння нашага жыцця. Перш за ўсё гэта — хрысціянізацыя жыццёвага асяроддзя, прасторы жыццядзейнасці чалавека. Якія ж віды прастор найбольш актыўна былі сакралізаваная (асьвечаныя) і што такое ўвогуле «сакралізацыі прасторы»? Вось, што піша пра гэта даследчык, які аказаў значны ўплыў на філасофію і эстэтыку XX стагоддзя Мірча Эліядэ: «... для религиозного человека пространство не является однородным... Есть сакральное, тем самым, важное и значительное; и есть другие пространства, которые не являются сакральными и, поэтому, не имеют определенной структуры, формы или значения» [4, с. 42]. Можна вылучыць некалькі відаў хрысціянізаваных (сакральных) прастор у беларусаў.

1. ЦЕНТРЫ населеных пунктаў (мал. 1).

У цэнтрах сёл, гарадоў, мястэчак будаваліся хрысціянскія храмы і, такім чынам, утвараліся асаблівыя архітэктурна-планіровачныя зоны, якія нярэдка станавіліся грамадскімі плошчамі і ў той жа час набывалі духоўнае значэнне.



Малюнак 1 – Цэнтры населеных пунктаў. г. Паставы, Рыначная плошча (зараз Плошча імя Леніна). XVIII – пач. XX ст.

## 2. МАНАСТЫРЫ і кляштарныя комплексы (мал. 2).

Гэтыя прасторы незалежна ад ступені даступнасці ў іх ўспрымаліся як духоўныя цэнтры.



Малюнак 2 — Манастыры і кляштары. Спаса-Еўфрасіннеўскі манастыр. г. Полацк. XII — пач. XX ст.

### 3. МОГІЛКІ і пагосты (мал. 3).

Традыцыйныя месцы спачынку людзей, дзе асобны чалавек быў блізкі да разумення «марнасці зямнога жыцця», а значыць, мог задумацца аб «жыцці вечным», аб неабходнасці пазбягаць граху, хлусні і імкнуцца да справядлівасці.



Малюнак 3 – Пагосты і могілкі. Брамка ўвахода на могілкі. в. Канстанцінава. Пастаўскі р-н

4. ДАРОГІ, уезды і выезды з населенага пункта (мал. 4).

Збіраючыся ў дарогу, пакідаючы дом чалавек тварыў малітву. Гэта ж ён рабіў вяртаючыся дадому, або, спыняючыся на раздарожжы.



Малюнак 4 – Дарогі. Каплічка ля дарогі. Пастаўскі р-н., ля вёскі Раманішкі

#### 5. ДОМ (мал. 5).

У дамах беларусаў асаблівым месцам быў «чырвоны кут», найважнейшая, галоўная прастора ў доме, да якога імкнуліся заўсёды павярнуць твар і куды звярталіся з малітвай у горы ці радасці, пры сыходзе або парафіі і ў тысячах іншых сітуацый.



Малюнак 5 – Дом. «Чырвоны кут» у хаце. Музей народнай архітэктуры і побыту. в. Азярцо. Мінскі р-н

Сакральныя або сакралізаваная прасторы, зразумела, не маглі быць аднароднымі па сваёй структуры. Кожная з прастор уключала не толькі камунікацыйныя сістэмы (шляхі руху), але і матэрыяльныя аб'екты, якія ў сваю чаргу былі перадвызначаныя, зыходзячы з хрысціянскай традыцыі, з глыбокай веры чалавека.

Перш за ўсё – гэта **храмавая архітэктура**, якая як з калыскі паднялася з Полацкай зямлі. Наогул, зараджэнне хрысціянскай храмавай архітэктуры цесна звязаны з асновамі веры, са Святым Пісаннем. Ісус Хрыстос, паводле Новага Запавету – «краевугольны камень» – «На котором все здание слагаясь стройно, возрастает в святой храм» (Ефес. 2:

20) Звярніце ўвагу на гэтыя словы апостала Павла — «слагаясь стройна». Эстэтыка, такім чынам, становіцца не толькі знешнім атрыбутам, але і сутнасцю Храма Веры.

Яшчэ адным увасабленнем хрысціянскай веры на беларускай зямлі былі малыя архітэктурныя формы — крыжы, каплічкі і капліцы. Гэта — абавязковы атрыбут такіх сакральных прастор, як могілкі, дарогі, ўезды ў населеныя пункты. Першапачаткова, гэта былі проста «хрышчоныя» прыродныя камяні, груды, валуны, якія ставіліся непасрэдна на магілах, на ростанях. Адбываецца свайго роду «багамленне» камянёў, пра што даследчык пісаў яшчэ ў 20-х гадах мінулага стагоддзя [5, с. 8]. Пазней беларус «...высякае з вялікіх валунов крыжы, якія ставіць на могілках, пры шляхах, якія, відаць, павінны былі берагчы падарожнікаў, і ў канцы вёсак, да якіх апошні раз праводзілі ўсёй вёскай нябожчыка» [5, с. 48].

Прыдарожныя і надмагільныя хрысціянскія помнікі беларускага народа — гэта і драўляныя крыжы і невялікія каплічкі, нярэдка з вечкай і хаткай, і нават каплічкі з невялікімі памяшканнямі з каменя, дрэва або цэглы: «На раздарожжы часта змяшчаюць абраз укрыжаванага Хрыста (Сьвятое Разпяцьце), Мацеры Божае, ці якога-небудзь святога — апекуна вёскі (сьвяты угоднік)» [6, с. 434].

Наступным важным напрамкам хрысціянскай традыцыі ў матэрыяльнай культуры беларусаў былі і застаюцца жывапіс і скульптура. Фактычна нашаму выяўленчаму мастацтву велізарны штуршок даўіканапіс. Вядома, гэтая форма хрысціянскай традыцыі мае асаблівы статус. Яшчэ знакаміты стаглавы сабор у XVI стагоддзі заключыў, што жывапісцу належыць «...хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением» [7, с. 119]. Іканапісная традыцыя, аднак, заклікала не толькі «захоўваць чысціню», але і імкнуцца да шчырасці, праўдзівасці, ідэалам, што немалаважна для любога жанру выяўленчага мастацтва па гэты дзень.

Тое ж можна сказаць і пра скульптуры. У кожным з узораў нашай народнай драўлянай скульптуры, якая размяшчалася ў храмах, каплічках або на крыжах ёсць часціца духоўнасці, але ў той жа час і друк індывідуальнасці майстра. Пра гэта натхнёна пісаў вялікі філосаф Мікалай Бярдзяеў: «Христианство дорожит прежде всего личностью, индивидуальной человеческой душой и ее вечной судьбой, оно не допускает отношения к личности как средству для целей общества, оно признает безусловную ценность всякой личности» [8, с. 221].

Велізарны ўплыў хрысціянскай веры выпрабавала і прыкладное мастацтва. Вялікі талент бачны ў працах беларускіх кавалёў з дзіўным майстэрствам каваць крыжы на храмах, капліца, надмагіллях.

Дэкаратыўная разьба беларусаў прадстаўлена іканастасамі і царскімі брамамі храмаў. Гэты выгляд прыкладнога мастацтва аказаў вялікі ўплыў і на маскоўскую ўнутрыцаркоўную архітэктуру і ўбранне.

Керамічныя вырабы беларускіх майстроў настолькі захапілі суседзяў, што іх творчасць мы бачым на храмах вялікай Расіі.

Ткацкае рамяство, карункавая пляценне, вышыўка беларускіх жанчын выказаліся ў стварэнні ручнікоў, хвартушкоў, царкоўных убораў. Гэта таксама важныя дэталі хрысціянскіх службаў і абрадаў.

І, нарэшце, нельга не сказаць яшчэ аб адным выглядзе народнай творчасці глыбока звязаным з хрысціянскім разуменнем прыгажосці. Гэта – дэкаратыўнае мастацтва аранжыроўкі кветак, стужак, якія дзівяць сваімі фантазіяй і густам.

I праўда, здаюцца вечнымі вера і талент гэтага народа, калі на свае вочы бачыш, як жанчына ўпрыгожвае крыж кветкамі, тканінамі, стужкамі, нібы звяртаючыся да Бога і да ўсіх нас з добрымі пачуццямі і малітвай.

высновы:

- Можна з поўнай упэўненасцю канстатаваць, што хрысціянская вера аказала велізарны ўплыў на беларускую архітэктуру і мастацтва.
- Хрысціанскае разуменне прыгажосці заўсёды злучае знешнюю прыгажосць і ўнутраны змест.
- Можна таксама вылучыць два віды прысутнасці хрысціянскай традыцыі ў беларускай архітэктуры і мастацтве: хрысціянізацыя жыццёвага асяроддзя і стварэнне аб'ектаў архітэктуры і мастацтва пад непасрэдным уздзеяннем хрысціянскай веры.

#### Літаратура

- 1. Ключевский, В. О. Курс русской истории : в 5 ч. / В. О. Ключевский. М., 1937. Ч. III. 309 с.
- 2. Анталогія даўняй беларускай літаратуры: XI перш. пал. XVIII стст. / пад навук. рэд. В. А. Чамярыцкага. 2-выд., выпр. Мн. : Бел. навука, 2005.— 39 с.
- 3. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / редкол.: М. Ф. Овсянников (отв. ред.) [и др.]. М. : Изд. Акад. худ. СССР, 1962–1970. Т. 1 : Античность, Средние века, Возрождение. 1962. 332 с.
- 4. Элиаде, М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / М. Элиаде ; пер. с англ. К. : «Сафія»; М. : ИД «Гелиос», 2002.– 42 с.
  - 5. Мялешка, М. Камень у вераваннях і паданнях беларуса / М. Мялешка. Менск, 1929. 48 с.
  - 6. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч. Мн. : Беларускі кнігазбор, 2004. 434 с.
  - 7. Русское православие: вехи истории / под ред. А. И. Клебанова. М.: Политиздат, 1989. 119 с.
- 8. Бердяев, Н. А. Судьба человека в современном мире. Статьи. Письма / Н. А. Бердяев // «Новый мир». -1990. -№ 1. C. 207–233.

## ЧАСТКА 1 ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Анейко С. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ТРАКТОВКА ОБРАЗА МАСТЕРА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И КИНЕМАТОГРАФА

Творческая деятельность белорусского народа получила выражение в области декоративно-прикладного искусства, развившегося из традиционных ремесел и промыслов. Исторически сформировавшиеся формы утилитарных и декоративных предметов быта, создаваемых из природных материалов, привели к возникновению таких разновидностей народного искусства как резьба по дереву, ткачество и вышивка, кузнечное дело, гончарство, соломоплетение и т. д.

Носителями аутентичных традиций, эстетических и духовных ценностей нации являются мастера народного творчества. Ремесленные изделия, выполненные ими, характеризуются органичным воплощением коллективного художественного опыта белорусского народа, выразительной этнической самобытностью и представляют собой художественную ценность для современной национальной культуры.

Вплоть до середины прошлого столетия в крестьянской среде ремесленные изделия пользовались большим спросом, выступавшим залогом дальнейшего существования предметов ручного труда. Однако интенсивное развитие промышленности, по мнению искусствоведа Е. М. Сахуты, привело к тому, что традиционные ремесла и промыслы во второй половине XX века пришли в упадок или были полностью утрачены [4, с. 7]. Среди них, например, оказались роспись по дереву, вытинанка, кузнечное дело и роспись по ткани. Единичные мастера, когда-то массовых видов ремесел и промыслов, еще продолжали работать, но не имели большого количества учеников и продолжателей традиций как это было ранее.

Уникальные и самобытные мастера-ремесленники из разных уголков Беларуси не единожды становились героями произведений изобразительного искусства и кинематографа. Художников и режиссеров объединило стремление к осмыслению и представлению образа народного умельца как носителя духовных и эстетических ценностей белорусской национальной культуры.

Ткачество является одним из старинных и наиболее распространенных ремесел на территории Беларуси. Постоянная потребность в самотканых изделиях в крестьянском быту обеспечивала непрекращающееся развитие ткацкого ремесла. Богато декорированные домотканые текстильные изделия (рушники, покрывала, одежда) занимали значительное место в интерьере крестьянского дома и использовались в повседневной жизни.

В белорусском изобразительном искусстве к созданию образов ткачих обращались художники Антон Карницкий («Кудельница», 1943 г.), Владимир Сулковский («Полешучка с прялкой», 1972 г.), Александра Последович («Ткачихи», 1973 г.), Виктор Шматов («Ткачиха», 1978 г.).

Одни из наиболее ярких и выразительных портретов народных умелиц создал художник Евгений Зайцев. Это два полотна самобытных мастеров из д. Неглюбка Ветковского района Гомельской области «Портрет Марии Павловны Ковтуновой», и «Неглюбская ткачиха Анна Григорьевна Гринькова». Портреты были написаны в 1975 г.

один за другим, что объясняет их композиционное сходство и размер холстов (110x80,5 и 106,6x80 соответственно). Обе ткачихи позируют художнику сидя за кроснами – ручным ткацким станком, облаченные в традиционную одежду неглюбского строя.

Портрет народной мастерицы Марии Ковтуновой (храниться в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь) отличается большим богатством колорита и звучностью красок. Улыбка озаряет лицо женщины, подчеркивая приподнятое, праздничное настроение, с которым она ткет расшитое полотенце – рушник. Созданные Марией Павловной вручную изделия насыщенного вишневого цвета с черной окантовкой получили широкое признание с 1970-х гг., когда они экспонировались на международных выставках в Москве, Нью-Йорке, Монреале. Заслуги мастерицы были отмечены медалями первого Всесоюзного фестиваля художественного творчества (1977 г., г. Москва).

Образ Анны Гриньковой отличается простотой и сдержанностью (рис. 1). Женщина в задумчивости смотрит прямо на зрителя, вся ее фигура выражает внутреннюю собранность и сосредоточенность на деле. В отличие от портрета М. Ковтуновой, где задний план украшают богато орнаментированные постилки, здесь фоном выступает оголенная деревянная стена. Обилие коричневого тона приглушает общий колорит полотна и вместе с тем, вторит характеру модели. Яркими цветовыми акцентами служат тканый красно-белый платок, по-особому повязанный на голове женщины и широкая алого цвета лента («мереганка»), драпировавшаяся на груди. Умение передать индивидуальный характер и разное восприятие мира каждой мастерицы в картинах Е. Зайцева, по мнению искусствоведа Ю. А. Карачуна, позволяет считать их примером высокой портретной удачи [3, с. 13].



Рисунок 1 – Зайцев Е. А. Неглюбская ткачиха. А. Г. Грынькова

В белорусском документальном кинематографе также как и в изобразительном искусстве, создана своеобразная портретная галерея мастеров народного ткачества и вышивки. Ее составляют фильмы Станислава Гайдука «Неглюбский листопад» (1994 г.), Сергея Агеенко «Сказка во сне и наяву» (2009 г.), Елены Красуляк «Узоры судьбы» (2011 г.), Юрия Тимофеева «И ткет жизнь свои узоры...» (2011 г.), Геннадия Рябцева «Ткань жизни» (2012 г.).

Технологии создания и символическое значение народной вышивки раскрываются в фильме С. Агеенко «Сказка во сне и наяву» («Белорусский видеоцентр», 2009 г.), где в центре внимания находится творчество народной умелицы из д. Могилицы Ивацевичского района Брестской области — Нины Ивановны Калиновской. Камера последовательно зафиксировала акт творчества мастерицы, в результате которого на белой хлопчатобумажной ткани появляются яркие цветочные узоры акриловыми нитками

в технике полихромной глади. Параллельный монтаж сцен ведения домашнего хозяйства и процесса вышивки погружает зрителя в жизненный ритм героини. Это позволяет разгадать сюжетно-смысловую составляющую творчества Нины Ивановны, в котором нашли отражение знакомые с детства сельские пейзажи, смена пор года, образы Богоматери и Иисуса Христа, к последним женщина обращается в ежедневной молитве за детей и внуков.

В фильме «Узоры судьбы» («Белорусский видеоцентр», 2011 г.) режиссер Елена Красуляк в трактовке образа мастера народного творчества идет по пути воссоздания важных этапов жизни своей героини — ткачихи Степаниды Алексеевны Степанюк из д. Доропеевичи Малоритского района. Использование постановочных кадров в ретроспективном свете показывает зрителю неразрывность ткацкого ремесла и жизни мастерицы. В результате на экране возникает собирательный образ белорусской женщины, которая еще в детстве училась ткать и проносила это умение через всю свою жизнь.

Наравне с ткачеством в белорусском народном искусстве особое знаковое место занимает резьба по дереву. Доступность материала, легкость его обработки обеспечили широкое распространение деревянной посуды, мебели, орудий труда в быту крестьянина. Тем не менее, как отмечает исследователь народного творчества Е. М. Сахута, народная скульптура не обладала утилитарным предназначением и носила исключительно изобразительный, станковый характер [4, с. 40]. Скульптурные изображения предназначались для украшения интерьеров каплиц и храмов, а придорожные кресты и отдельные деревянные фигуры вписывались в окружающий деревенский пейзаж. Так, функционирование народной деревянной скульптуры в природном окружении подчеркивает художник Виктор Марковец в «Портрете народного мастера из Ивенца Аполлинария Пупко» (1982 г.). Эту работу отличает тщательно выверенная композиция, в которой потомственный народный умелец изображен на переднем плане в правой части полотна (рис. 2). Смещение фигуры главного героя в сторону позволяет художнику привлечь внимание зрителя к средней части картины, где деревянные скульптуры, выполненные резчиком, идеально соответствуют окружающему пейзажу. Маркирует место действия, расположенное у самой кромки холста на дальнем плане, здание католического Костела Святого Алексея, который был построен в г. п. Ивенец в 1907 г. Такой подход позволяет подчеркнуть ментальную связь Аполлинария Флориановича с ивенецкой землей, на которой жили и творили его пращуры – гончары и резчики из рода Пупко.



Рисунок 2 – Марковец В. П. Портрет А. Ф. Пупко

Высокохудожественное воплощение образов крупнейших мастеров-резчиков по дереву представлено и в ряде неигровых фильмов. Так, народный мастер Иван Супрунчик из д. Теребличи Столинского района Брестской области, удостоенный премии Президента Республики Беларусь «За духовное возрождение» (2001 г.) и носящий звание «Почетный гражданин Столинского района» (2009 г.), уже дважды становился героем документальных фильмов. Впервые образ скульптора Ивана Супрунчика на экране создал известный режиссер-документалист Владимир Дашук в фильме «Портрет с топором» («Летопись», 1987 г.), где сосредоточился на анализе духовной сущности творческого человека. Используя метод наблюдения, режиссер показал повседневную жизнь мастера, создающего памятник не вернувшимся с войны односельчанам. Но реальный образ жизни жителей деревенской глубинки, злоупотребляющих алкоголем и, как следствие, потерявших моральные и духовные ценности, противоположен жизненным установкам И. Супрунчика, направленным к родной земле, к корням народа и его традициям.

В 2010 г. режиссер Екатерина Махова сделала Ивана Супрунчика героем своего фильма «Из века в век» («Летопись»), где поэтапно показала процесс создания деревянного шедевра. Обычно мастер начинает вырубать будущую скульптуру еще на «живом» не срубленном древе. Затем перевозит ее в свою мастерскую, дорабатывает и окрашивает (что было характерно для белорусской народной скульптуры). Образы своих монументальных по размеру работ Иван Филиппович черпает из мифологии, народного быта, библейских сказаний, отечественной истории.

Особой художественной образностью отличаются фильмы белорусского кинодокументалиста Виктора Аслюка «Деревянный народ» (2011 г.) и «Дождь» (оба – «Летопись», 2014 г.) о народном мастере Николае Васильевиче Тарасюке. Режиссеру не только удалось показать самобытное мастерство резчика, но и передать его внутренний мир. Одинокий старик-умелец создал свою деревянную вселенную, в которой есть целая деревня с домами и церковью (рис. 3). Николай Васильевич сумел передать в мелкой пластике срез собственной жизни, его память и собственное представление об окружающем мире.



Рисунок 3 – Кадр из фильма «Деревянный народ» В. Аслюка

Образ народного мастера Тарасюка в трактовке В. Аслюка получает экзистенциональную Режиссер не окраску. пытается насытить фильм информативностью, не стремится акцентировать внимание демонстрации творческих работ и выносить оценочные суждения. Благодаря методичной киносъемке камера словно «вглядывается» в лицо героя, а естественная звуковая палитра не отвлекает от фиксации живой речи мастера. Все это подчеркивает щемящую атмосферу одиночества, в которой живет Николай

Васильевич — единственный житель д. Стойло Пружанского района Брестской области. Особенно это ощущение усиливается в фильме «Дождь», где умирает единственный друг Н. Тарасюка — жительница соседней деревни Надежда Степановна Щербо, которая заботилась о мастере в последние годы. Метафора дождя, вынесенная в название фильма, символизирует слезы Николая Васильевича, оплакивающего последнего близкого ему человека.

Мастера гончарного дела и соломоплетения также не раз становили героями произведений отечественного изобразительного искусства и неигрового кино. Среди художников, которые запечатлели их на своих полотнах, можно назвать Николая Дуброву, Николая Тарасикова, Александру Последович, Григория Ситницу. В их работах мы находим разные стилевые и жанровые трактовки образов народных умельцев. Например, картина Н. Тарасикова «Народный мастер» (1956 г.) выполнена в реалистической манере, в то время автолитографии «Белорусские ИЗ серии народные мастера» (1973)А. Последович отличает индивидуальный пластический язык. В графических художницы выразительная линия контура подчеркивает монументальность изображенных фигур и, в тоже время, единство человека и его позволяя взгляду плавно скользить по поверхности листа. гармоническом слиянии и неразрывности мастера и созданного им изделия тщательно говорит выверенная тональность каждой автолитографии А. Последович из серии «Белорусские народные мастера» (1973 г.). Например, лист «Золотые кони» пронизывает светло-золотистое сияние, исходящее от соломенных игрушек (рис. 4). Как замечает искусствовед О. П. Воронова, в работе «Гончары» и одежда, и лица, и руки мастеров по тону похожи на сырую глину, характер объемов и расположение фигур напоминают о форме и движении гончарного круга [1, с. 13]. При всей очевидной разнице в трактовке образов народных мастеров, общим для произведений художников Н. Тарасикова и А. Последович является разработка пространства вокруг главных персонажей, представляющего собой мастерские, заполненные разнообразными готовыми гончарными и соломенными изделиями.



Рисунок 4 – Последович А. О. Золотые кони

В 1982 г. в технике цветной литографии Г. Ситница выполнил «Портрет Веры Ильиничны Гаврилюк». Вера Ильинична — выдающийся мастер соломоплетения, досконально владеющий разнообразными способами работы с соломкой. В 1985 г. художник Н. Дубрава написал «Портрет Николая Никитовича Пушкаря» — керамиста из г. Мозыря Брестской области. Герои обоих произведений показаны в окружении

авторских изделий, подчеркивающих талант, неповторимость и уникальность каждого из мастеров.

Экранные образы белорусских гончаров представлены в документальных фильмах «Искусство земли и огня» («Белорусский видеоцентр», 1995 г.) и «Разговор с мастером» («Белорусский видеоцентр», 1996 г.), режиссером которых выступила известный оператор-постановщик Анастасия Суханова.

Первый фильм знакомит зрителя с глубокими традициями гончарного ремесла и разновидностями изделий из глины, региональными особенностями белорусской керамики. Его сценаристом стал известный белорусский ученый в области народного декоративно-прикладного искусства, доктор искусствоведения, профессор Евгений Михайлович Сахута. Кинолента «Искусство земли и огня» А. Сухановой выдержана в канонах научно-популярного фильма, согласно которым отличается высокой информативностью, опорой на научный материал, наглядностью. В ней говориться о творчестве гончаров Ивана Генбицкого из д. Городная Столинского района Брестской области, Александра Киричека из г. Солигорск, Семена Саврицкого из г. Логойск Минской области.

Позже Семен Саврицкий стал героем документального фильма «Разговор с мастером» А. Сухановой, построенного в форме интервью. В нем зрителю приоткрывается занавес в мир профессиональных интересов мастера в области керамики. Миниатюрные и утонченные по форме гончарные изделия С. Саврицкого представляют практически весь традиционный ассортимент: горшки, кувшины, тарелки, миски и т. д. На создание большинства из них, логойского умельца вдохновило творчество художника М. Шагала.

В поле зрения отечественных документалистов попадают и мастера гончарного дела молодого поколения. Так, героями фильмов «Семейный блюз под звуки окарины» («Белорусский видеоцентр», 1996 г.) Ренаты Грицковой и «Счастье» («Летопись», 2009 г.) Галины Адамович стали соответственно Сергей Щерба из д. Новоселки Поставского района Витебской области и гомельчанин Александр Новгородский. Оба мастера создают предметы мелкой глиняной пластики. Их игрушки и музыкальные инструменты (свистульки, дудки и окарины) славятся не только на родине, но и за ее пределами.

Представляется интересным, что режиссеры Рената Грицкова и Галина Адамович в своих фильмах сумели подчеркнуть тесную взаимосвязь между творчеством гончаров и теплыми, нежными отношениями, которые царят в семьях каждого из мастеров. Не случайно слово «счастье» вынесено в название картины Г. Адамович. Ведь именно переплетение частной жизни и художественного творчества, глубокая эмоциональная наполненность отличают, с одной стороны, лаконичные по форме глиняные изделия С. Щербы и А. Новгородского, а с другой – создают выразительные экранные образы мастеров народного творчества.

Стоит отметить, что в отличие от белорусского изобразительного искусства, в документальном кинематографе существует галерея фильмов, посвященных мастерам кузнечного дела. Здесь можно назвать такие неигровые ленты как «Меч и роза» («Летопись», 1991 г.) Адольфа Каневского, «Минуты жизни» («Беларусьфильм», 2008 г.) Ольги Дашук, «Железные мастера» («Белорусский видеоцентр», 2012 г.) Сергея Агеенко.

В фильме «Меч и роза» режиссер Адольф Каневский в поэтической манере воплотил на экране архетипические образы кузнецов. В полумраке кузницы, озаренные лишь всполохами искр и огня, проступают могучие фигуры мастеров за работой. Крупные планы сосредоточенных лиц и натруженных рук глубокского кузнеца Александра Дубины и тульского оружейника Валерия Коптева притягивают внимание зрителя. Созданию цельного художественного образа способствует киномузыка Виктора Копытько, который

сделал акцент на оригинальном сочетании звуков ударов молота об наковальню и тембра клавесина.

Своеобразным продолжением работы А. Каневского стал научно-популярный фильм Сергея Агеенко «Железные мастера», в съемках которого принимал участие сын Александра Дубины – Денис, продолжающий отцовское дело.

Лирическая трактовка образа мастера-кузнеца отличает фильм Ольги Дашук «Минуты жизни». Его герои — отец и сын, Антон и Юрий Фурс. Весь смысл их существования связан с кузнечным делом. Художественное пространство картины создано через показ жизненного пространства семьи Фурсов: дома, двора, кузницы. Отец и сын представляют собой крепкий творческий союз. Во время работы они фактически без слов понимают друг друга. Антон Фурс уже старик, но он передал свое умение сыну. Для обоих мастеров их ремесло — дело всей жизни, ориентированное не на обогащение материальными благами, а на обогащение души.

Таким образом, в белорусском изобразительном искусстве и кинематографе существует галерея портретов мастеров народного творчества. Образное представление на экране, в живописи и графике получили ткачихи А. Гринькова, М. Ковтунова, С. Степанюк, гончары А. Новгородский, Н. Пушкарь, С. Саврицкий, С. Щерба, резчики по дереву А. Пупко, И. Супрунчик, Н. Тарасюк, кузнецы А. и Д. Дубина, А. и Ю. Фурсы, вышивальщица Н. Калиновская, мастер соломоплетения В. Гаврилюк. Художественный образ каждого мастера трактуется в зависимости от сферы и истоков его творчества, жанровой специфики произведения искусства, избранного для раскрытия темы, авторской позиции художника и режиссера. Так же обращает на себя внимание, что документальные фильмы о народных умельцах количественно превалируют над живописными и графическими воплощениями. В неигровом кино прослеживает тенденция к расширению тематического ряда, за счет обращения к портретированию мастеров, владеющих другим видам народного декоративно-прикладного искусства. Фиксация непосредственных носителей народной культуры создает благоприятную среду для дальнейшего развития традиционной культуры и ее активного включения в сферу профессионального искусства, является ценным материалом для визуальной антропологии.

#### Литература

- 1. Воронова, О. П. Александра Последович. Альбом / О. П. Воронова. М. : Сов. художник, 1984. 95 с.
- 2. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Л. М. Зайцава і [і нш.] ; навук. рэд. Л. М. Зайцава. Т. 4. Мінск : Беларус. навука, 2004. 335 с.
  - 3. Карачун, Ю. А. Евгений Зайцев / Ю. А. Карачун. Минск : Беларусь, 1988. 135 с.
  - 4. Сахута, Я. М. Народнае мастацтва / Я. М. Сахута. Мінск : Беларус. навука, 2015. 180 с.

Баженова О. Д.

(Республика Беларусь, г. Минск)

## НОВЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО АРХИТЕКТУРЕ СУПРАСЛЬСКОГО ХРАМА 16 ВЕКА

Одним из значительных памятников мировой культуры в Великом Княжестве Литовском и польском королевстве является храм Благовещения 16 столетия в Супрасльском монастыре (первая треть 16 в.). Он возник на территориях, которые издавна формировали парадигмы неклассической культуры и позволяли состояться уникальным явлениям архитектуры и искусства. Польские исследователи видят пограничье между Западом и Востоком не только на территориях Великого Княжества Литовского, но и самого Подлясья, где находится Супрасльский монастырь: «Подлясье следует понимать

шире, нежели отдельное административное деление от 1520 года, оно являлось многие столетия территорией пограничных земель, лежащих между Польшей, Литвой и Россией. Здесь постоянно шла борьба, изменяющая границы» [15, s. 4–5].

Супрасльский храм - уникальный пример формообразования, показывающий экзистенциальные особенности культуры Пограничья. Для русских, белорусских и польских ученых второй половины 19-20 вв., изучающих архитектуру этой церкви (П. Покрышкин, А. Шишко-Богуш, Ю. Иодковский, Н. Щекотихин, М. Мореловский, Ч. Тиль, М. Кацер, Е. Квитницкая, В. Чантурия, М. Ткачев, О. Трусов, В. Кохановский, А. Миронович, Е. Роспендовский, А. Милобенский, Т. Габрусь, А. Кушнеревич, Кембловский, М. Брыковска, А. Янкевичене, Р. Кункель, Р. Рокицкий и др.) [17, 18, 19, 20], его стилистика виделась результатом синтеза византийских, готических и ренессансных строительных традиций, примером рождения местного архитектурного стиля на пересечении культур Востока и Запада. Тадеуш Хжановский (Tadeusz Chrzanowski) назвал Супрасль «наиболее значительным и наиболее изобретательным произведением восточно-западного единства» [12, s. 325–335]. В заключениях Александра Григоровича (Aleksander Grygorowicz) монастырь является центром проблемы филиации или генетической преемственности в архитектуре 16 в. Для исследователя важны проблемы генезиса форм храма в контексте оборонного и сакрального зодчества [13, s. 157–163].

Каждое иконографическое свидетельство, представляющее Супрасльский храм, является существенным для решения проблемы филиации. Целью предлагаемого материала является рассмотрение неизвестного ранее рисунка церкви Благовещения Супрасльского монастыря и формулирование ряда гипотетических предположений в связи с источниками его формообразования.

Церковь была взорвана в 1944 г. и восстановлена реставраторами в период 1983—2003 гг. Реконструкция церкви опиралась на иконографические изображения ее внешнего и внутреннего облика, зафиксированные в различных источниках и материалах. Иконография храма обширна, но в основном это изображения 19–20 вв. Исключением является прорись с иконы первой половины 16 в., выполненная и опубликованная П. Покрышкиным в 1911 г. [8, с. 225] и дарохранительница в виде церкви 1557 г., которую ряд исследователей также предлагают включать в перечень иконографических прототипов Супрасля. Следующим по времени изображением храма, при этом детальным, следует считать презентируемый нами рисунок, который впервые вводится в научный оборот.

Несколько слов об иконографии 19-20 вв., представленной в фотографиях и различных графических вариантах, зафиксированной в статьях и книгах о храме. Последнее по времени иконографическое открытие было сделано в 1974 г. польским исследователем Софией Пилашевич. В Архиве Главном Актов Давних в Варшаве она нашла и опубликовала схематичный рисунок церкви с карты 1801 г. [16, rys. 29]. Петербургский график М. Н. Рашевский, работавший в 1880-е гг. для издательств И. Д. Сытина, А. Д. Ступина, журнала «Нива», выполнил гравюрный вид Супрасльского храма с северо-западной стороны «со старинного рисунка», как значится в надписи. «Старинный рисунок» нам не известен, но на гравюре Рашевского церковь уже после 1859 г., когда она получила шпилевидные завершения, повторенные реставрационной реконструкцией 21 в. В 1860-е гг. выполнил изображение церкви с северной стороны художник Винцентий Дмоховский. Может быть, с его «старинного» рисунка делал гравюру Рашевский. Но рисунка Дмоховского, выполненного именно с этой точки зрения, обнаружить не удалось. Известно, что с 1847 г. Дмоховский по заказу Евстафия Тышкевича делал видовой цикл изображений великолитовских замков, может быть, изображение Супрасля выполнялось в рамках этого задания или было его продолжением в

последующие десятилетия. Самой ранней исследователи считают фотографию 1864 г. художника Петрова, которую в качестве иллюстрации поместил в статье 1911 г. П. Покрышкин [7, илл. 7]. В 1915 г. А. Шишко-Богуш опубликовал 5 снимков церкви. В 1886–1889 гг. сделал рисунок храма от юго-запада виленский художник В. Грязнов. Этот рисунок репродуцировал П. Батюшков в 1890 г. Грязнову принадлежит рисунок фрагмента северного фасада церкви с башней и машикулями. В 1920–1925 гг. 2 снимка церкви, показывающие храм с северо-запада и северо-востока, были опубликованы в XXI томе «Die Denkmalpflege» [14, s. 41–44]. В 1934 г. Чеслав Тиль опубликовал набросок четырех глав башен и центрального купола [21, гуз. 88]. Сохранились снимки 1941 г. и руин 1947 г.

Для анализа рисунка, который является предметом рассмотрения, обратимся к сравнению его с известными иконографическими материалами.

Иконографический источник, представляющий дарохранительницу 1557 г. в виде храма с 4 башнями по углам и центральной главой, крытой луковичной кровлей следует сразу отставить, поскольку в результате исследований А. Лидова и С. Заграевского [5, с. 57–68; 4, с. 3–5] стало понятно, что дарохранительница по своей форме повторяет Иерусалимский Кувуклий 13–15 вв., что совершенно оправдано символическими и функциональными особенностями этого предмета церковного обихода.

Как уже было сказано ранее, существовало изображение монастыря и церкви Благовещения на иконе неизвестного художника около дьяконских врат (в ряде исследований на самих вратах) Супрасльской церкви. Покрышкин называл 1644 г. датой создания образа. Н. Далматов – 1636–1643 гг. Вот что сообщал архимандрит Николай (Далматов) об этой, не сохранившейся до наших дней, иконе в книге «Супрасльский благовещенский монастырь» 1892 г.: «по левой стороне царских дверей (иконостаса – О. Б.) икона на меди Божьей Матери с предвечным младенцем на руках... живопись чудесной работы, а подле этой иконы – образ евангелиста Иоанна Богослова по Апокалипсису, сделанный на меди же и тем же превосходным живописцем... На этой иконе находится вид Супрасльского монастыря, современный написанию иконы: церковь Благовещения в том же виде как и теперь, исключая паперти, которой не было. Купола на башнях луковидные, а теперь спичастые. Ограда вокруг монастыря была деревянная, колокольни не было; перед въездными воротами стоял высокий крест с распятием спасителя...» [2, с. 141]. К сожалению, сама икона или ее фрагмент с изображением монастыря не были репродуцированы в его многостраничном издании. Прорись с иконы выполнил Покрышкин, указав при этом на сложность рассматривания образа (не совсем понятно, где он его видел, или в иконостасе, или в репродукции). Он же опубликовал эту прорись в своей статье 1911 г. [8, с. 225]. В схематичном изображении Покрышкина храм с четырьмя, на рисунке видно три, башнями по углам. Купола в центре и на башнях луковичной формы. Центральный купол и барабан под ним, которые многие исследователи называли центральной башней [19, с. 262], почти вдвое больше по ширине куполов и барабанов угловых башен. При этом следует отметить еще одну особенность прориси с иконы 17 в.: горизонтальный размер барабана центральной главы и фронтоназакомары церкви почти равны. Форму барабанов глав или башен трудно определить однозначно. Цилиндрическая она или граненная. На уровне пяты фронтона-закомары (кокошника) боковые башни имеют штрих, обозначающий окно и вроде бы выделенность верхней части башни, то, что в архитектуре реконструированной церкви обозначает переход цилиндрической формы башни к граненому барабану. Купола в прориси 17 в. без переходных карнизов сидят на угловых и центральной башнях. Кресты на куполах равноконечные и четырех конечные. Под основанием-пятой фронтона-закомары короткими линиями намечены пять узких отверстий (машикуль, окон?). Следует отметить, что художник, которого архимандрит Николай назвал «превосходным

живописцем» правильно выбрал ракурс изображения храма – с угла, так чтобы видны были две стены. При классической симметричности нашего восприятия мы «дорисовываем» недостающую часть и, таким образом, нам кажется, что полнота видения достигнута. С такой же точки зрения художники и фотографы выполняют изображения архитектурных памятников до сегодняшнего дня.

Но рисунок, который мы репрезентируем, показывает церковь не ракурсно, а фронтально. Более того, в нем соединены две точки зрения — прямая, фронтальная на фасад храма и боковая на притвор, показанный в три четверти объема. Мы видим западную и южную стены притвора, поднятого на невысокий двухступенчатый цоколь. Притвор имеет сомкнутую кровлю с цилиндрическим куполом на барабане в центре. Фронтальность рисунка храма ставит перед нами вопрос о возможном наличии других рисунков этого художника, то есть нескольких видов церкви с разных точек зрения. Предположение о возможной серии рисунков косвенно подтверждает сохранившийся на обороте листа карандашный оттиск фрагмента верхней части храма от машикулей и выше до купола. Рисунки могли лежать стопкой и находившейся внизу мог отпечататься на верхнем.

Храм на рисунке представлен не совсем привычно, без какого-либо архитектурного окружения. Несколькими штрихами справа отмечен позем, то есть основание, на котором он стоит. Точка зрения такова, что мы почти в упор рассматриваем сооружение до уровня главного барабана, который уже не виден, поскольку выходит за границы рисунка. Художник несколькими линиями намечает нижний овал купола, высота храма становится предметом нашего воображения. К деталям, обозначающим его фактуру и объем следует отнести изображение кирпичей башенных строений, а также тени справа на крыше и цоколе, слева в углу храма. Эти детали свидетельствуют о набросочном характере рисунка, который, возможно, готовился как основа для работы гравера, обычно дополняющего изображение штриховой светотенью.

Как правило, художники рисовали карандашами, а при подготовке к гравированию обводили рисунок тушью. Лицевая сторона рисунка имеет тушевую обводку, а оборотная нет.

Художником, представляемого нами рисунка, отмечены зубчатые пояса декора башен и стен храма на верхней линии цоколя и при переходе к барабанам куполов. Но на цоколе отсутствует ромбовидный, известный нам по современному виду храма, орнамент. Что касается плоскости фасада, то зубчатый пояс виден только на линии пяты фронтоназакомары и по верхней линии цоколя. Отсутствует зубчатый пояс под аркатурой. Машикули, входящие в аркатурный пояс, не утоплены в стену между двух башен, а выступают под вальмовой крышей в виде небольшой навесной галереи. Кажется, что машикулями художник любуется и выделяет их как значительный элемент архитектуры храма. В рисунке намечены щелевидные окна: четыре на левой и два на правой башнях. На правой башне обозначено заложенное круглое окно или неглубокая ниша, с 8-ми лепестковым обрамлением. Западный фасад от высокого цоколя до аркатурного пояса разделен на три части по вертикали. Каждой части соответствует филеночное углубление, в двух крайних частях круглые окна, в средней — полуциркульная арка 1. Опять следует

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В рисунке не показана бочкообразность завершения западного фронтона-закомары храма, то есть художник не обрисовывает и не представляет его боковую поверхность как лучковую форму. Лучковыми были южный и северный фронтоны церкви. Это подтверждает и описание церкви до разрушения. Эта деталь едва видна на фотографиях церкви 19 в., и описана в текстах исследователей часто в разных терминологических наименованиях. Покрышкин в 1911 г. назвал эту выкружку фронтона «персидской линией ложных закомар». В 1928 г. белорусский историк искусства Щекотихин эту же форму «подобной до так называемых бочек». Кстати, стилистический анализ храма Щекотихина до сих пор многие исследователи Супрасльского храма считают самым совершенным. Щекотихину принадлежат важные выводы филиации архитектурных форм церкви. Белорусский ученый связывал бочкообразные и луковичные формы этого храма с деревянной архитектурой. На 1930-е гг., когда он проводил исследование, такие

подчеркнуть не конструктивный, а декоративный характер изображения церкви на рисунке, художник не подчеркивал деталей конструкции, деления храма на нефы фасадными устоями. Детали архитектуры Супрасльского храма, отмеченные художником, показывают то количество переходных форм, ту игру вертикалей и горизонталей, которые были возможны при воспроизведении in situ оригинального сооружения. Художник повторяет те детали (ниши, пояски, цокольные обводки, внутреннее членение оконных проемов), которые он мог видеть в реальном облике Супрасльской церкви в его время. При всей необычности иконографии храма, представленного на рисунке, изображение не является художественной интерпретацией его архитектуры, а показывает внешний облик храма второй половины 17 в., который нам был прежде неизвестен. К сожалению, рисунок не вошел в научный обиход в 19–20 вв., период активной архитектурной реконструкции и восстановления разрушенной церкви.

Теперь несколько слов о куполах. Они отличаются, как от луковичных куполов прориси 17 в., так и от шпилевидных 19 столетия. Купола на башнях грушевидной формы и двойные, то есть с фонариком. Завершаются фонарики 4-конечными крестами с четырьмя перекрестными стралами-лучами. При этом нижний купол восьмигранный, а верхний, купол фонарика, без граней. Мы эти главы не можем назвать луковичными, потому что согласно классификации С. Заграевского, луковичные главы должны иметь почти равные высоту и ширину, а диаметр кружала главы должен быть значительно больше диаметра барабана, на котором глава стоит [4, с. 3–5]. Граненый барабан, который является продолжением цилиндрической башни, в шейке фонарика повторяется в уменьшенном виде. Возникает сложная игра геометрических объемов, с которой любили и умели иметь дело зодчие Возрождения. При этом следует заметить ряд укрепляющих конструкций, которые одновременно кажутся и точными декоративными деталями: цокольные пояса различного размера, обрамляющие сверху и снизу барабаны башен, и выступающие на центральном куполе дополнительным нижним граненым венцом.

Возможным временем возведения такого рода верхов в храме может быть середина, вторая половина 17 в. К этому же времени может быть отнесено строительство паперти с сомкнутым сводом и сферическим куполом.

На сегодняшний день генезис грушевидных куполов с фонариками не изучен глубоко, между тем, для истории польской архитектуры это известная форма, маркирующая архитектуру 17 столетия. В истории русской архитектуры такие формы обычно связывают с памятниками украинского барокко. Данный вопрос требовал бы особого рассмотрения филиации форм купольных завершений. Формы куполов, не только Супрасльского храма, до сегодняшнего дня являются самыми дискуссионными и проблемными при реконструкции архитектурных сооружений 15–17 вв.

Грани центрального барабана Супрасльской церкви на рисунке имеют полуциркульные высокие окна, стоящие на цоколе. Причем, если в трех гранях, которые попали на рисунок, окно в центре без переплета, то окна справа и слева от него двустворчатые. Но готическими их не назовешь, потому как окна, так и все формы церкви строятся на «мотиве полуциркульных арок в различных комбинациях и вариантах» [10, с. 246]. Рисунок не дает ни одного элемента стрельчатой готической конструкции.

выводы были закономерными, поскольку фундаментальные научные работы по синергетике конструкций луковичных и бочкообразных форм в каменной и деревянной архитектуре появились только в начале 21 в. Также Щекотихин был против названия венчающих храм лукообразных форм закомарами. Он настаивал на термине фронтон. И был прав, поскольку закомары создаются выходом на крышу полуциркульных сводов, что не соответствует конструкции завершений Супрасльского храма. В чертеже крыши, выполненном Покрышкиным, видно, что башня-барабан центрального купола опирается на своды, лежащие над машикулями, а высокая крыша держится на стропилах и каменные фронтоны не конструктивный, а абсолютно декоративный элемент. В древнерусском зодчестве его называли кокошником.

Казалось бы, в окнах это могло быть обнаружено, но нет, основной архитектурной ритмической линией образа храма является арка. Арочные вариации объединяют единым ритмом ниши, оконные и дверные проемы, аркатурный пояс с машикулями. Функциональная и декоративная часть архитектуры церкви выглядит абсолютно Ренессансной, некой геометрической рапсодией, возможно аналогичной формам, которые разрабатывал теоретик архитектуры Раннего Ренессанса Антонио Филарете. Русскими и американскими учеными (В. Брумфельд, С. Подъяпольский, В. Глазычев) выявлено влияние теорий Филарете на храмовую и крепостную архитектуру Московского Кремля [11; 6, с. 111-136; 7; 9], особенно в той части проектов, над которыми работали Аристотель Фиораванти, сподвижник Филарете, и Антонио Солари, его продолжатель при строительстве крепости Сфорциана в Милане. Связь с крепостной архитектурой, разрабатываемой Филарете, показывает и репрезентируемый нами рисунок. Достаточно даже визуального его сравнения с башней Филарете в миланской Сфорциане. Вертикализм смело сочлененных геометрических форм, взаимодействие полуциркульных и квадратных форм в объемной и плоскостной композиции строения, особый акцент на аркатурный ряд машикулей, показывают близость формальных решений в архитектуре Супрасльского храма и крепости Филарете.

Этому ренессансному прообразу Супрасльской церкви можно посвятить отдельное исследование, тем более, что изучение творческого наследия Филарете в Восточной Европе только начинается. Данная гипотеза не кажется беспочвенной, но, более того, требующей разработки. Теоретические и практические работы Филарате для рассмотрения восточноевропейской архитектуры ранее никогда не привлекались, поскольку его творчество было недостаточно изучено, а сам трактат, написанный на тосканском наречии, начали переводить на новые европейские языки только с конца 19 в. (первый перевод 1892 г.), а на русский язык только в начале 21 в. [9]. Перевод «Трактата об архитектуре» Филарете был осуществлен в 2008 г. В. Глазычевым. Филарете был придворным архитектором миланского герцога Сфорца, автором знаменитых миланского замка Сфорциана и госпиталя Оспедале Маджоре, также в Милане. Свой трактат он завершил в 1464 г. Детали Миланского замка очень близки архитектурным деталям Супрасльского храма. Следует напомнить, что встречи Великого Княжества Литовского и Итальянской Ломбардии, главным городом которой является Милан, продолжались и в 17–18 вв., многие ломбардские и болонские архитекторы работали в Речи Посполитой.

Кем и когда мог быть сделан репрезентируемый нами рисунок судить трудно. Бумага грубая, без водяных знаков. С подобного рода вариантами бумаги мне приходилось встречаться в архиве Радзивиллов, например, при анализе рисунков 17 в. и гравюр начала 18 столетия [1]. На лицевой стороне рисунка в углу надпись «No-3-F», типичная для архивных рукописей Радзивиллов. На обороте неясно читаемый, или полустертый, или отпечатанный с какого-то другого рисунка фрагмент храма, и надпись чернилами «Siprasla», представляющая каллиграфию 18 в. Не совсем понятно искажение названия Супрасля на Сипрасль. На отпечатке размашисто карандашом написано понемецки «Das Russische kloster bei Bialeastok» — «русский монастырь около Белостока».

Таким образом, рисунок показывает нам неизвестный ранее вид Супрасльского храма с грушевидными главами и фонариками, ставит проблему изучения филиации грушевидных завершений в архитектуре Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой. Выделенные на рисунке и отчетливо прорисованные пропорции храма, его геометрическая основа, аркатурный декор позволяют ввести его формоустроение в контекст оборонной замковой архитектуры Ломбардии и, в частности, привлечь к анализу такой пока мало используемый для рассмотрения архитектуры наших земель источник, как «Трактат об архитектуре» Антонио Филарете.

### Литература

- 1. Баженова, О. Радзивиллы. Альбом портретов 18–19 вв. «Icones familiae ducalis Radivilianae» / О. Баженова. Минск : БелЭн, 2010. 523 с.
- 2. Николай (Далматов), архимандрит. Супрасльский Благовещенский монастырь. Историкостатистическое описание // Николай (Далматов), архимандрит. Санкт-Петербург : Синодальная типография, 1892. 640 с.
- 3. Иодковский, И. Церкви, приспособленныя к обороне в Литве и Литовской Руси / И. Иодковский // Древности : труды комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском Археологическом Обществе. Москва, 1915. Т. VI. С. 249–311.
- 4. Заграевский, С. Формы глав (купольных покрытий) древнерусских храмов [Электронный ресурс] / С. Заграевский. Режим доступа: http://rusarch.ru/zagraevsky1.htm. Дата доступа: 08.09.2017.
- 5. Лидов, А. М. Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав / А. М. Лидов // Иконография архитектуры ; под ред. А. Л. Баталова. Москва, 1990. С. 57–68.
- 6. Михайлов, Б. П. Трактат об архитектуре Антонио Аверлино (Филарете) / Б. П. Михайлов // Сообщения Института истории искусств. 1956. Вып. 7. Архитектура. С. 111–136.
- 7. Подъяпольский, С. К вопросу о своеобразии архитектуры московского Успенского собора / С. Подъяпольский // Успенский собор Московского Кремля : материалы и исследования ; отв. ред. Э. С. Смирнова Москва, 1985. С. 24–51.
- 8. Покрышкин, П. Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре / П. Покрышкин // Сборник археологических статей, поднесенный Графу А. А. Бобринскому в день 25-летия председательства его в Императорской Археологической Комиссии 1886–1911. Санкт-Петербургъ, 1911. С. 222–237.
- 9. Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре [Электронный ресурс] / Филарете ; пер. и прим. В. Л. Глазычева. Москва, 1999. 448 с. Режим доступа: www.glazychev.ru. Дата доступа: 08.09.2017.
- 10. Щчакаціхін, М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва / М. Щчакаціхін. Менск, 1928. 332 с.
- 11. Brumfield, W. C. A history of Russian Architecture // W. C. Brumfield. New York : Cambridge Uniw. Press, 1993. 744 p.
- 12. Chrzanowski, T. Ewolucja architektury ziem ruskich: od Bizancjum do Neobizancjum / T. Chrzanowski // Slavia Orientalis. XXXVIII (1989). Nr. 3–4. S. 325–335.
- 13. Grygorowicz, A. Architektura sakralna monasteru supraskiego / A. Grygorowicz // Supraski monaster Zwiastowania Przenajświętszej Bogarodzicy i jego historyczna rola w rozwoju społeczności lokalnej i dziejach państwa: materiały międzynar. konf. nauk., Supraśl–Białystok, 10–11 czerwca 2005 r.; pod red. J. Charkiewicza. Białystok, 2005. S. 157–163.
- 14. Kohte, J. Die Klosterkirche in Supraśl bei Białystok / J. Kohte // Die Denkmalpflege. XXI (1919). Nr. 6. S. 41–44.
- 15. Mironowicz, A. Podlaskie ośrodki i organizacje prawosławne w XVI i XVII wieku /A. Mironowicz. Białystok : Dział wydaw. Filii Uniw. warszawskiego, 1991. 303 s.
- 16. Piłaszewicz, Z. Supraśl. Zespół poklasztorny o. o. Bazylianów. Pałac archimandrytów-budynki klasztorne / Z. Piłaszewicz // Dokumentacja historyczno-architektoniczna. Białystok, 1974.
- 17. Sosna, G. Krótka bibliografía klasztoru w Supraślu / G. Sosna // Wiadomości Polskiego Autokefalicznego «Kościoła Prawosławnego». 1974. z. 1. S. 51–88.
- 18. Sosna, G. Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część alfabetyczna / G. Sosna. Ryboły, 1984.
- 19. Sosna, G. Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część chronologiczna / G. Sosna. Ryboły, 1985.
- 20. Sosna, G. Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie:część osobowa / G. Sosna. Ryboły, 1986.
  - 21. Thulie, C. Cechy obronne zabytków polskiego budownictwa / C. Thulie. Lwów, 1934.

## ТРАДИЦИЯ В ПРАВОСЛАВНОМ ХРАМОСТРОИТЕЛЬСТВЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.: ВОЗРОЖДЕНИЕ ИЛИ ИЗОБРЕТЕНИЕ?

Тезис о «возрождении храмостроительных традиций», утраченных за 70 лет антиклерикальной политики СССР, и ведущемся на их основе поиске нового образа православной церкви употребляется в качестве самоочевидного во всём спектре литературных источников о православной храмовой архитектуре рубежа XX—XXI веков: научных и научно-популярных публикациях, архитектурной критике, нормативных документах и новостных статьях. «Возрождению традиций храмового зодчества» была посвящена конференция [7], организованная Московской Патриархией Русской православной церкви в Центральном Доме архитектора Москвы 20 января 2015 года. Но корректно ли понимание процессов, протекавших в храмовой архитектуре постсоветских стран с момента возобновления строительства церквей до середины 2000-х годов именно как возрождения традиции, а не создания нового выразительного языка, лишь имитирующего собственное древнее происхождение?

Теория «изобретения традиций» была изложена в одноименном сборнике под редакцией историков Э. Хобсбаума и Т. Рэнджера в 1983 году. Под изобретённой традицией понимается «набор практик, как правило, регулируемых системой явных либо негласных правил ритуальной или символической природы, стремящихся установить определённые ценности и нормы поведения путём повторения, которое автоматически подразумевает преемственность по отношению к традиции прошлого» [8, с. 1]. Но преемственность изобретённых традиций фиктивна [8, с. 1]: «изобретённая традиция – это ответ на вызов современности, принимающий вид отсылки к ситуациям прошлого» [8, с. 2]. Если обычай, который регулировал отношения в традиционном обществе, «не отрицает инновацию и способен изменяться до определённой степени, хотя и должен отвечать формальному требованию совместимости с прошлым» [8, с. 8], институализированные изобретённые традиции реализуются через «жёстко закреплённые, как правило, формализованные практики, такие как повторение» [8, с. 7]. Следовательно, даже реальная или желаемая неизменяемость той или иной традиции является характерным признаком её изобретения. Э. Хобсбаум ставит под сомнение принципиальную возможность возрождения прерванных традиций: «само возникновение движений по защите либо возрождению традиций указывает на разрыв преемственности. Такие движения никогда не могут развить либо хотя бы сохранить живое прошлое, но обречены стать изобретёнными традициями» [8, с. 7-8]. Так как православные традиции передаются преимущественно неявным способом, как устное предание, в полной мере их воспринять и воспроизвести может лишь тот, кто был с детства погружен в христианскую культуру, либо длительное время провёл в обществе подобных людей. Подавляющее большинство верующих в постсоветских странах приобщилось к православной традиции в зрелом возрасте, зачастую не отличая «народное благочестие» – в том числе стереотипное понимание архитектурного решения и символики храма - от церковных канонов.

Первый этап создания монолитного художественного языка православной храмовой архитектуры относится к последним десятилетиям существования Российской империи. По времени и причинам возникновения он соответствовал общеевропейским процессам изобретения традиций, связанным со становлением светских национальных государств и сопутствующим синтезом национальных культур из множества региональных [8, с. 13–14]. Согласно Э. Хобсбауму, период массового производства традиций приходится на четыре десятилетия, предшествовавших Первой мировой войне

(1870–1914). В последней трети XIX века происходит распад существовавших ранее общественных структур и формирование новых идентичностей; религиозная идентичность уступает главенствующее положение этнической и гражданскому самосознанию: «государство, нация и общество слились воедино» [3]. Необходимость трансформировать «множество людей в граждан определённой страны» [3] требовала не только стандартизации системы управления, создания новых государственных праздников, светских ритуалов и общенациональной истории, но и синтеза архитектурных стилей, способных объединить в своих формах наследие разных исторических периодов и региональных культур, сменявших друг друга на заданной территории.

Если в западноевропейских государствах возводились в основном монументальные общественные здания и памятники историческим деятелям, наиболее ярко выражавшим идею гражданского общества и светские идеалы [3], то в Российской империи, в соответствии со сформулированной в 1834 году С. С. Уваровым формулой «православие, самодержавие, народность», велось активное строительство церквей, которые представляли собой скорее собирательный эклектичный образ древнерусского зодчества, нежели научную реконструкцию. Первым объектом, воплотившим в своём облике государственный запрос на национальный архитектурный стиль, инструмент внутренней колонизации и консолидации метрополии, стал запроектированный в 1929 году храм Христа Спасителя (Москва, арх. К. Тон). Соответственно, первым изобретённым архитектурным стилем Российской империи можно считать «русско-византийский».

Стандартизированный облик церкви использовался как инструмент унификации подчинённых Российской империи территорий, где успел сформироваться собственный выразительный язык культового зодчества. Например, начавшееся на территории Северо-Западного края после восстания 1863 года активное возведение церквей в «русском» стиле являлось одной из тактик культурной экспансии Российской империи, целью которой была стабилизация политической ситуации в западной части государства за счёт ассимиляции коренного населения и, как следствие, ослабления сепаратистских настроений. В сельской местности велось активное строительство так называемых «муравьёвок»<sup>1</sup> – типовых церквей с характерным трёхчастным членением объёма и завершением колокольни, расположенной над притвором. Зачастую «муравьёвки» возводили рядом с деревянными православными церквями, которые демонтировали после появления каменного здания. Возникает парадоксальная ситуация: образцы народного зодчества, которые обоснованно рассматриваются в качестве подлинных продолжателей традиций храмовой архитектуры, уничтожались в процессе насаждения «русского» стиля.

Следует отметить, что на данном этапе как государственные идеологи, так и архитекторы осознавали изобретённый характер «русского» стиля, а историческую преемственность древнерусскому зодчеству понимали аллегорически. Храмы второй половины XIX века не просто воссоздавали исторические стили, но проявляли романтизированный образ архитектуры прошлого. Наиболее отчётливо романтизация проявилась на финальном этапе развития дореволюционной архитектуры. Работы А. Аплаксина, Н. Щусева, Н. Рериха напоминают скорее стилизованные живописные изображения и театральные декорации, нежели архитектурные проекты. Современный тезис о возрождении храмостроительных традиций после 70 лет перерыва в строительстве храмов некорректен уже по той причине, что возрождать предполагается либо изобретённую традицию храмовой архитектуры второй половины XIX – начала XX века («русский» или «неорусский» стили), либо выразительный язык древнерусского зодчества, органичное развитие которого на территории Русского царства было прервано

 $^1$  Названы в честь графа М. Н. Муравьёва (1796—1866), Виленского генерал-губернатора (1863—1865).

\_

в период Петровских реформ (каменная православная архитектура на территории ВКЛ и Речи Посполитой с XVI века развивалась в русле западноевропейских традиций).

Началом неотрефлексированного изобретения традиций в искусстве Русской православной церкви можно считать работы Е. Трубецкого и П. Флоренского, посвящённые иконописи. Предложенные П. Флоренским критерии «каноничной» иконы: обратная перспектива, «византийский» стиль письма, под которым на деле понималось московское письмо XVI века, нарочитая антиэстетичность изображения и его акцентированный символизм опровергает анализ аутентичных допетровских работ<sup>1</sup>. иконописных Если Π. Флоренский основывает гипотезу свою искусствоведческом анализе иконописи и западноевропейской религиозной живописи, ссылаясь на труды европейских исследователей, то развивающий его идеи Л. Успенский присвоил им название «богословия иконы» и дополнил концепцией канона храмового зодчества [6]. Если иконопись подчинена религиозному канону, обусловленному сакральной символикой, то аналогичный канон должен существовать и для «трёхмерной» иконы – православного храма. Отсылка к христианскому богословию легитимирует концепцию вопреки недостатку фактических доказательств, создавая преемственности модного в начале XX века мистицизма подлинным православным традициям древности.

Идеи Л. Успенского, будучи переданными через вторые руки, зачастую без ссылки на первоисточник, создали теоретическую базу популярных стереотипов об иконописных и храмостроительных традициях. На их основе, подкреплённой отсутствием фундаментальных знаний как богословия, так и истории храмовой архитектуры, многочисленными мифами и суевериями, проникшими в церковную жизнь в советский и постсоветский период, модернистским архитектурным образованием и опытом типового строительства формировалось мировоззрение архитекторов, «возрождавших» традицию храмового зодчества в 1990-е годы.

В храмостроительстве постсоветских стран можно выделить четыре явления, соответствующих критериям изобретённой традиции:

1. Собирательный образ крестово-купольного храма с белыми стенами и преимущественно золотыми куполами — наиболее узнаваемое визуальное представление Русской православной церкви, фактически выполняющее роль логотипа, тиражируемого как в околоцерковной сувенирной продукции, так и в произведениях массовой культуры. На популярных зрительных образах, связанных с Русской православной церковью, строится религиозная идентичность части прихожан, которая имеет лишь поверхностное представление об основах православного вероучения и не способна сформулировать догматические отличия православия от иных христианских конфессий.

Храмы с белыми стенами и преимущественно золотыми куполами возводят на территориях, где исторически не существовало подобного обычая (Беларусь, Западная Украина, напр.: храм Св. Евфросинии Полоцкой, Минск, Беларусь, 1996, арх. Н. Дятко), на интерпретации этого же образа базируются экспериментальные поиски новой храмовой архитектуры (конкурсные проекты Русского центра на набережной Бранли в Париже, 2010; работы творческого объединения «Квадратура круга», 2012–2017; и др.). В Беларуси распространена замена аутентичных куполов в стиле барокко и ренессанса на золотые

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Проблема изобретения иконописной традиции подробно рассмотрена в трудах: Горбунова-Ломакс, И. Икона: правда и вымыслы / И. Горбунова-Ломакс. — СПб. : САТИСЪ, 2009. — 277 с.; Шахбазян, К. Символический реализм и язык иконы [Электронный ресурс] : крит. анализ кн. Л. А. Успенского «Богословие иконы Православной Церкви» / К. Шахбазян // Персональный сайт Киприана Шахбазяна. — Режим доступа: http://kiprian-sh.narod.ru/texts/Symbol.htm. — Дата доступа: 01.09.2015.

луковичные главки (храмы: Успения Пресвятой Богородицы, 1590, д. Новый Свержень, Мин. обл.; Рождества Иоанна Предтечи, 1742, аг. Вишневец, Мин. обл. и др.).

2. Храмостроительный канон, жёстко регламентирующий возможные варианты архитектурно-пространственного решения православных церквей. корпусе канонической литературы Православной церкви отсутствуют документы, регулирующие облик православного храма. Тем не менее, среди архитекторов, исследователей храмостроения, представителей священноначалия отдельных распространено представление о существовании подобного регламента, отражающее популярное понимание ортодоксии как консерватизма и сопротивления любым переменам, сохранения в неизменном виде всех аспектов культа<sup>1</sup>. В диссертационном исследовании архитектора Т. Панченко канон определяется как «свод положений, носящих нормативный характер, касающихся норм композиции и колорита, системы пропорций, иконографии изображений и архитектурного решения храма и комплекса и отражающих их богословское содержание» [4, с. 13].

На практике функцию канона выполняют нормативные документы, составленные по образцу советской системы стандартов (СП 31-103-99 в России, ТКП 45-3.02-83-2007 в предложенное Беларуси). Интересно, ЧТО Т. Панченко определение ужесточённой версией формулировки из СП 31-103-99: «канон – совокупность твёрдо установленных правил, предопределяющих нормы композиции и колорита, систему пропорций либо иконографию данного типа изображения. В храмовой архитектуре роль канона выполняет "каноническая традиция" - образцовые сооружения, принятые Церковью, как отражающие средствами архитектуры богословское содержание храма» [1, с. 19]. В приложении к СП и вовсе акцентируется несостоятельность представления о каноне православной храмовой архитектуры: «канона в прямом смысле как свода твёрдо установленных правил в храмостроительстве никогда не было и не существует» [5, с. 10].

Результатом схематичного применения изложенных в СП 31-103-99 алгоритмов проектирования церквей, подкреплённых ссылкой на «каноническую традицию», стало массовое строительство однообразных типовых объектов, что соответствует очерченному Э. Хобсбаумом механизму установления изобретённых традиций путём повторения. Характерно высказывание М. Кеслера, главного составителя СП 31-103-99: «в православной храмовой архитектуре в своей основе не должно быть никакого «архитектурного стиля» или "национального направления", кроме "вселенского православного"» [2, с. 14]. Универсализм, стремление к неизменяемости во времени и противостояние любым региональным адаптациям является одним из наиболее ярких отличительных признаков изобретённых традиций.

3. Представление об особой «каноничности», предпочтительности определённых архитектурных стилей для воспроизведения в храмовой архитектуре. Изза воздействия собирательного образа белой церкви с золотыми куполами, поддержанного стереотипом о существовании храмостроительного канона, к выразителям «древних» традиций относят не всё стилевое разнообразие православных церквей, возведённых на территории современных России и Беларуси за тысячелетие, прошедшее с принятия христианства на Руси. Строительство храмов базиликального типа (как бескупольных, так и увенчанных куполами), использование выразительных средств готики, ренессанса, барокко интерпретируется не как органичный диалог с западноевропейским искусством, но как искажение «истинного» облика православного храма под воздействием светской и чрезмерно экспрессивной католической и протестантской архитектуры. В результате из современной проектной практики исключается многовековой опыт региональных архитектурных школ, что искажает представление об историческом многообразии

\_

 $<sup>^{1}</sup>$  Как было отмечено выше, одной из причин популярности представлений о существовании храмостроительного канона является влияние работ Л. Успенского.

православного зодчества и усиливает гомогенизацию храмовой архитектуры в постсоветских странах.

В рамках теории Э. Хобсбаума даже не прерывавшаяся традиция, основанная на исторических прообразах, трансформируется в изобретённую в процессе становления в качестве общенациональной, так как в этот момент она выходит за рамки аутентичного локального контекста. Архитекторы, которые стремятся воспроизвести аутентичные исторические образцы храмового зодчества, мыслят в национальных категориях, не освоив такие понятия как «локальное», «местное», «региональное». Всё разнообразие архитектурных школ, существовавших в различных государствах и культурах, отдалённых друг от друга как территориально, так и во времени, в период, предшествовавший возникновению национальностей, объединяется в абстракцию архитектуры Беларуси, России, Украины. Даже точные копии исторических прообразов возводят на территориях, где в действительности были распространены совершенно другие стилевые и архитектурно-пространственные решения. Например, облик мемориальной церкви Всех Святых (2008, Минск, арх. Л. Погорелов) основан на композиции церкви Вознесения в Коломенском (1532, Россия). Элементы готических храмов оборонного типа, исторически распространённых в ВКЛ на территории пограничья современной западной Беларуси, воспроизводятся в церкви Минской иконы Божьей Матери (2001, Минск, арх. А. Трухин), расположенной в нехарактерном центральном регионе и окрашенной белой штукатуркой – влиянием не то барокко, не то «русского стиля».

Традиция предстаёт как фиксированный набор декоративных элементов и устойчивых композиционных приёмов, механическая комбинация которых в облике церкви или воспроизведение отдельных, вырванных из контекста фрагментов автоматически обеспечивают зданию укоренённость в национальной культуре. Например, в проекте Богоявленского храма (2001, арх. А. Трухин) «национальная архитектура» собирается из деталей памятников сакрального зодчества, словно мозаика из разрозненных осколков: башни собора Рождества Пресвятой Богородицы (1726, Гродно) соседствуют с барочными луковичными главами могилёвской церкви Св. Николая (1669).

**4.** Символическая трактовка всех конструктивных и декоративных элементов и пропорций храма, в том числе исторически не имевших подобной интерпретации. Дополнительный смысл, как правило, приобретают элементы, по объективным причинам утратившие своё первоначальное, утилитарное предназначение.

Связанный с куполом символизм стихийно переносится на арочные перемычки, которые стали предпочтительным типом завершения проёмов не только в кирпичных, но также в бетонных либо деревянных храмах, где подобное решение не только конструктивно не оправдано, но противоречит исторически сложившейся практике, т. е. аутентичной традиции деревянного зодчества. Привносимые в облик храма новые пластические элементы снабжают символической интерпретацией, словно призванной легитимировать отступление от установленных образцов. В проекте Русского центра на набережной Бранли (2010) М. Яновский объясняет оболочку, расположенную над храмом, как символ Покрова Богоматери. Округлая форма стен и декоративная мозаика церкви Св. Татьяны (2006, Одесса, Украина, арх. В. Глазырин) отсылает к украинским яйцамписанкам. Церковь Воскресения Христова (1999, Белосток, Польша, арх. Е. Устинович) венчают пять глав кристаллической формы, иллюстрирующих образ Нового Иерусалима из Откровения Иоанна Богослова [9, с. 287]. Буквализм трактовок приближает их не к средневековой традиции мистического переосмысления архитектуры храма, но к двойному кодированию архитектуры постмодерна.

Таким образом, часть общепринятых идей об имманентных особенностях православного зодчества (каноне и канонической традиции, символизме архитектурных

элементов, особой «традиционности» архитектурных школ, тяготеющих к образу храма с золотыми куполами и белыми стенами) является недавним изобретением, результатом искажённой либо изобретённой, а вовсе не утерянной и возрождённой традиции. Именно изобретённый характер традиции, подразумевающий жёсткое повторение, сопряжённое со страхом перед отступлением от образца, а не творческую интерпретацию наследия, является одним из главных препятствий развитию убедительной с художественной точки зрения храмовой архитектуры, соответствующей потребностям Православной церкви XXI века.

#### Литература

- 1. Здания, сооружения и комплексы православных храмов : СП 31-103-99. Введ. 27.12.1999. М. : Госстрой России, 2000. III, 34 с.
- 2. Кеслер, М. Храмовое зодчество: особенности, смыслы, задачи / М. Кеслер // Храмоздатель.  $2013. \mathbb{N} 2. \mathbb{C}.$  12–19.
- 3. Массовое производство традиций: Европа, 1870–1914 [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас № 104 (6/2015) / Новое литературное обозрение. 2014. Режим доступа: http://www.nlobooks.ru/node/6830. Дата доступа: 16.10.2016.
- 4. Панченко, Т. А. Архитектурно-пространственная организация православных центров Беларуси : дис. ... канд. архитектуры : 05.23.23 / Т. А. Панченко. Минск, 2013. 188 л.
- 5. Православные храмы : в 3 т. / Архитектур.-художеств. центр Моск. Патриархии ; авт.-сост. М. Ю. Кеслер. М. : ГУП ЦПП, 2003. Т. 2 : Православные храмы и комплексы : пособие по проектированию и стр-ву (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003. 222 с.
- 6. Успенский, Л. Символика храма / Л. Успенский // Журн. Моск. Патриархии. 1958. № 1 С. 47–57.
- 7. 20 января: Конференция «Возрождение традиций храмового зодчества». Москва [Электронный ресурс] // Богослов.Ru. 2014. Режим доступа: http://www.bogoslov.ru/text/4327157/index.html. Дата доступа: 26.09.2016.
- 8. Invention of tradition / ed.: E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1984. VI, 320 p.
- 9. Uscinowicz, J. Exchange of values in contemporary religious architecture in Poland symbol in the dialogue between East and West / J. Uscinowicz // Vilniaus Gedimino Technikos Univ. Mokslo Žurnalai. 2009. T. 33. P. 279–290.

Бессараб Д. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

## БЕЛОРУССКАЯ КЛАССИКА

Если ввести запрос «Белорусская классика» в любую поисковую систему, то выбор окажется не очень широким и достаточно однообразным. В первых рядах, например, такое: «белорусские классики» и перечень: Янка Купала (1882–1942), Якуб Колас (1882–1956), Янка Мавр (1883–1971), Василь Быков (1924–2003), Алесь Адамович (1927–1994), Владимир Короткевич (1930–1984), Светлана Алексиевич (1948). Вот несколько подругому, но в том же стиле: Иван Мележ «Люди на болоте», Василий Быков «Знак беды», Якуб Колас «На росстанях», Владимир Короткевич «Дикая охота короля Стаха», Адам Мицкевич «Стихотворения». Есть еще такое, но ниже: «Белорусская классика. Мирский замок. Несвижский замок». И, как еще один вариант: «Белорусская классика – Полонез Огинского». Вот, пожалуй, и все.

Хорошо еще, что хоть вспомнили Мицкевича и Огинского. Причем Михаила Клеофаса лишь как композитора, написавшего одно произведение. А в его наследии опера «Зелида и Валькур, или Бонапарт в Каире», двадцать шесть полонезов, четыре марша, три мазурки, галоп и менуэт, значительное количество фортепианных пьес и пр. Причем в большинстве биографий Огинский представлен как композитор, и почему-то польский. А

он сам себя не считал профессиональным сочинителем музыки. Так, скорее крепким любителем. Музыкальные таланты лишь дополняли его основную деятельность. В Европе того времени его, прежде всего, знали как блестящего дипломата и видную политическую фигуру. По современной терминологии – менеджера высшего звена.

К этому Огинского готовили с самого детства. Растили и воспитывали как будущего государственного деятеля. Михаил Клеофас получил великолепное образование, для чего были наняты лучшие европейские учителя-гувернеры. Учеба занимала до четырнадцати часов в день. Это сейчас все очень обеспокоены, что школьники страшно перегружены, необходимо применять психосберегающие технологии, сокращать учебную программу, ну, и так далее... Тогда все было иначе. В результате, юноша свободно владеет четырьмя европейскими языками, уже в 19 лет становится депутатом сейма, в 24 — послом в Нидерландах и Великобритании, в 28 — Великим подскарбием Великого княжества Литовского (в нынешних определениях — министром финансов).

Сейчас можно делать лишь крайне необоснованные и зыбкие предположения о том, как события 1772 г. повлияли на сознание и мироощущение восьмилетнего мальчика, которого готовили к государственной службе. Может, и прошли не замеченными: ребенок все же. Но что-то подсказывает, что первый раздел Речи Посполитой не мог пройти мимо сознания Огинского, как-то отпечатался в той или иной форме. Не мог не отпечататься. И, почему-то, кажется, что именно 1793 год стал для Михаила Клеофаса годом прощания с Родиной. Полонез стал лишь некой завершающей щемящей констатацией величайшей трагедии некогда великого государства. Прощание не столько как физическое расставание с неким, хоть и родным, географическим пространством, а прощание с утраченными надеждами на возможность самостоятельного распоряжения судьбами своей страны, которая уже через год вовсе перестанет существовать как независимый субъект политического пространства Европы.

До Полонеза было участие в национальном движении за восстановление независимости Речи Посполитой и Великого княжества Литовского, формирование за свой счет батальона стрелков, участие во главе его в военных действиях. Однако, регулярная армия под водительством графа Суворова — с одной стороны, и отряды косинеров — с другой...

Сам же Огинский – типичный диссидент, к тому же еще заодно мятежник, бунтарь, беглец. Закоренелый преступник по всем меркам. Восемь лет провел в изгнании, а в 1802 г. был амнистирован Александром I и вернулся на родину, но уже в другую страну. А еще восемь лет спустя император призывает Михаила Клеофаса на государственную службу, да еще жалует звание сенатора и делает своим доверенным лицом на переговорах с Наполеоном. Следует оценить масштаб личности Огинского; его дипломатический статус в Европе и его степень влияния на европейскую политику...

А вот проект восстановления хотя бы автономии Великого княжества Литовского, хотя бы в усеченном виде, хотя бы в статусе герцогства, император, по-видимому, Огинскому не простили. Да плюс еще значительная часть шляхты в 1812 г. выступила на стороне Бонапарта. Но восхищает достоинство, честь и гордость Огинского, с которыми он до последнего предпринимал попытки отстоять независимость своей земли.

В итоге план Огинского был окончательно отвергнут, Михаил Клеофас постепенно был устранен от дел, а в 1823 г., сославшись на пошатнувшееся здоровье, Огинский теперь уже навсегда прощается с родиной и поселяется в столице Великого герцогства Тосканского, в мировой столице искусств — Флоренции.

Похоронен Михаил Клеофас Огинский в базилике Санта-Кроче, во Флоренции, где коротал последние десять лет своей жизни. Рядом с ним – пантеон великих итальянцев: Микеланджело Буонарроти, Данте Алигьери, Галилео Галилей, Никколо Макиавелли,

Леон Баттиста Альберти, Джоаккино Россини и др. и один, выражаясь современным языком, выходец из Беларуси. Равный европейским гениям.

В Санта-Кроче покоятся их тела... А где обитают их души? Может, Клеофаса Огинского в Залесье, в «Усадьбе муз»? Или в Слониме, в «Полесских Афинах», как его называли в последней четверти XVIII в., а сейчас в типичном провинциальном городке? Кто знает...

По свидетельствам современников, он не раз навещал в Слониме своего дядьку, гетмана Михаила Казимира Огинского. Еще одно незаслуженно забытое имя нашего великого соотечественника. Можно долго перечислять его заслуги, но, наверное, главное то, что Казимир превратил свою вотчину в одну из самых просвещённых музыкальных столиц Восточной Европы. Равной ей на этом пространстве, пожалуй, и не было. А начинал очень по-современному. С инфраструктуры: транспортной и общеэкономической. В прямом смысле слова.

Сначала по полесским болотам усилиями гетмана были проложены два тракта, соединяющие Слоним с Пинском и Пинск с Волынью. Для того чтобы избежать их подтопления, был сооружен ряд дамб. Следует заметить, что тракт в XVIII в. — что современный автобан. Это улучшенная грунтовая дорога (как правило, насыпалась в несколько слоев), соединяющая крупные населенные пункты. По ней шли регулярные перевозки грузов, пассажиров, почты и др. Соответственно, тракты оборудовались почтовыми станциями, трактирами и прочими, как сейчас любят говорить, «элементами придорожного сервиса». Оживление экономики вдоль трактов вело к образованию вокруг них населенных пунктов различного ранга, это, опять-таки, вело к развитию экономических отношений и т. д. В общем, запускался такой своеобразный «Perpetuum Mobile».

Дальше – больше. В течение 18 лет, с 1765 по1783 гг. был прорыт Огинский канал, через долины рр. Ясельда (бассейн Припяти) и Щара (бассейн Немана), соединив водным путем Черное и Балтийское моря. После открытия поистине уникального для XVIII в. гидротехнического и инженерного сооружения, водный путь пролегал от Черного моря по Днепру, затем в Припять, Ясельду, непосредственно через канал, оз. Выгонощанское, а далее по Щаре и Неману до Куршского залива Балтийского моря. Непосредственно канал состоял из двух частей, начинающихся из оз. Выгонощанского: участок длиной 3,5 км впадал в р. Щару, а участок в 47 км открывался в р. Ясельда. Естественно, все гидротехнические работы производились вручную, с использованием лишь лопат, кирок, пил да топоров. А это, для разнообразия, деревянно-земляные укрепленные берега с 10 шлюзами и две пристани — Телеханы и Огинская. Проектом предусматривалось передвижение на веслах и шестах, а для буксировки судов предусматривалось наличие оборудованных берегов со специальными полосами для буксировки плавсредств с использованием конной тяги, либо волов. Впечатляет, не правда ли? Даже по современным меркам. А тогда?

Заметим, что еще в 1605 г., когда Слоним находился во владениях Льва Сапеги, город получил право склада, что обязывало купцов, которые провозили через этот населенный пункт товары, останавливаться и торговать ими. Новый водный путь еще более оживил экономику города, да и существенно пополнял казну: согласно решению Варшавского сейма, за проход по каналу взималась плата 8 злотых с каждого весла или шеста.

Когда инфраструктурная и экономическая составляющая получила соответствующее развитие, где-то начиная с 1770–1780 гг. Великий гетман Литовский основательно взялся за Слоним, очень серьезно преобразовав его. Напрашивается некоторая аналогия. Казимир Огинский был для Слонима тем же, кем во второй половине следующего века стал для Парижа барон Осман. Хотя, возможно, сравнение и имеет некоторую натяжку, но, тем не менее.

Вообще-то Слоним является одним из древнейших городов Беларуси. И хотя в Ипатьевской летописи город впервые упоминается под 1252 г., следы первых поселений

на его территории, по некоторым оценкам, относятся к XI в. И развивался Слоним с течением времени как типичный европейский город: хаотичная застройка, однако с непременными атрибутами, присущими городам Старого Света. А именно: укрепленное городище, замок, дворец и площадь с ратушей и собором, вокруг которой располагались торговые ряды и мастерские ремесленников. В Слониме было три таких площади: торговая, к которой тяготела большая часть улиц, перед доминиканским костелом, и у синагоги. Площади связывались между собой, а к ним уже стекались все остальные улицы города. Кстати, в 1531 г. Слоним получил Магдебургское право. На лобном месте роскошный фарный костел, кроме того в городе было пять мужских, каменных, и один деревянный женский монастырь, и униатская церковь. То есть, все предсказуемо, но и все по-своему особенно и очень индивидуально. Этим и хороши европейские города. Всегда знаешь, что рано или поздно окажешься в центральной части, у собора. Чтобы заблудиться при такой планировке – это нужно еще сильно постараться. Так и было в Слониме XVIII в. Очень точно об этой особенности писал Петр Вайль в своем «Слово в пути»: «Предсказуемость городского пространства – как раз домашнее свойство. Знакомо, удобно, рядом – это и есть «как дома».

К началу 70-х XVIII в. Великий гетман, в целом сохранив историческую планировку, основательно взялся за свою непосредственную вотчину, существенно перестроив город, и наполнив его сугубой индивидуальностью. Особое внимание Огинским было уделено собственной резиденции. К этому времени дворец, прозванный дворцом Сапеги, в котором более 50 лет (1631–1685) проходили заседания сеймиков Великого княжества Литовского, категорически не удовлетворял амбиции гетмана. В Европе вовсю хозяйничало, и во всей красе развернулось барокко, в дословном переводе означающую «жемчужину с пороком». А что взять с деревянного палаца, заложенного в 1505 г. Яном Радзивиллом Бородатым при вступлении на слонимский старостат, и законченного в 1520 г.? Двести лет эксплуатации наложили свой отпечаток, да и мода давно уже сменилась. И вот на месте деревянной, закладывается каменная, одноэтажная, курданерной планировки (П-образной в плане) резиденция с двумя боковыми деревянными флигелями. Архитектурный ландшафт осложняется манежем, зданием оперного театра, регулярным парком, оранжереей, помещениями для проживания придворных и приема гостей, и прочими постройками, в том числе и хозяйственного назначения. Естественным для строительства барочного ансамбля был и выбор архитектора – итальянец. Но, скорее, это не столько дань моде, а определенная закономерность, обусловленная быстрым распространением итальянской архитектурной моды в Европе. В этом процессе значительную роль сыграло развитие политической ситуации на континенте, а вернее, развитие военных действий (война Коньякской лиги). Так 6 мая 1527 г. войска императора Священной Римской империи Карла V практически полностью разграбили Рим. И множество художников, скульпторов и зодчих, потеряв заработки, вынуждены были искать новые места приложения своих сил, в том числе и в чужих землях, на службе у иноземных заказчиков.

Но вернемся в Слоним. Так вот. Во главе преобразований города по Огинскому был поставлен итальянский архитектор Иноченца Мораина, к нему в помощь был определен Ян Бой (Жан Бои?). Имеются отдельные сведения, что приложил руку к созданию проекта и широко известный на родине виленский губернский архитектор Кароль Шильдхауз. Наиболее значимым из сохранившихся до наших дней его творений являются едва ли не главный туристический аттракцион Пинска – дворец Бутримовича. Достаточно известна и Репнинская часовня в современном Вильнюсе.

Итак, резиденция Михаила Казимира Огинского имела 46 комнат (по иным сведениям – 116), и в плане соответствовала букве «П». Сейчас сложно судить, сколько на самом деле было помещений. Но получается очень интересная разбежка; почти аккуратно

в два с половиной раза. Согласно конструктивно-технической обусловленности архитектурной деятельности, такой ошибки не могло произойти ни при каких условиях, а значит, возможно, была допущена элементарная графическая ошибка, обусловленная, например, неразборчивостью почерка. В этом случае можно запросто 46 прочитать как 116, и наоборот. Может этим и можно объяснить столь значительное несоответствие. Попробуем разобраться. Согласно имеющимся отдельным и, скорее всего, недостаточно точным данным, центральная, каменная часть дворца, назовем ее «парадной», предназначалась для создания впечатления, организации приемов, балов, музыкальных вечеров и пр., и состояла из 10 довольно просторных помещений. Левый флигель, состоявший из 21 комнаты, оборудовался как непосредственно жилые покои гетмана и его семьи, в правом размещалась прислуга, а кроме того, там были оборудованы помещения на случай приезда гостей. Правый флигель состоял из 23 комнат. Таким образом, 10+21+23: итого 54. Гораздо ближе к 46 чем к 114. Кроме того, вполне возможно, что в расчет не принимались подсобные помещения; должна же была где-то быть кухня, кладовые и др. Так что, скорее всего, следует остановиться на 46 комнатах.

Еще до начала строительства дворцового комплекса, идут преобразования и в самом городе. Так, например, Михаил Казимир по примеру европейских стран, занимается формированием инфраструктуры сервиса, как бы ее сейчас назвали. Его ноухау на восточноевропейских землях — открытие сети кофеен — «кофейных домов» или «кофехаузов». Имеются сведения, что первое заведение такого типа было открыто в 1765 г., а в 1780 г. было существенно расширено и возведено из камня в два этажа. Расширились и его функции: считай первый ресторан с казино и живой музыкой.

Интересный факт. На территории Великого княжества Литовского исторически не существовала привычки чаепития. Эта мода стала постепенно и очень туго входить здесь только после разделов Речи Посполитой, когда вновь приобретенные земли стали заселяться выходцами из сословий российского происхождения. А так шляхта и те, кто мог себе это позволить, предпочитала потребление кофе, представители менее состоятельного населения в качестве горячего напитка, как правило, использовала гарбату – настой из «зелак», то есть различных трав. По-нашему – травяной настой или травяной чай

Но главным детищем гетмана Огинского, принесшим европейскую славу Слониму, был его оркестр, а также оперная и балетные труппы. Подобно Лоренцо Медичи во Флоренции, которая при нем достигла небывалого культурного и экономического расцвета, Михаил Казимир Огинский мечтал превратить Слоним в европейскую музыкальную столицу эпохи барокко. Великий гетман покровительствовал развитию наук и искусств, тонко разбирался в музыке, получив отличное образование в этой области, был достаточно известным композитором и виртуозно играл на скрипке и арфе. Считается, что именно он изобрел подножку для арфы.

Проектировал оперный театр или «Оперхауз» как называли его тогда, естественно, Иноченца Мораина. Каменное двухэтажное здание с черепичной крышей, возводимое, опять же, естественно, в стиле итальянского барокко, располагалось между дворцом и отводным каналом, тянущимся от Щары. По свидетельствам современников и оставшимся немногочисленным записям и инвентарным спискам, зрительный зал включал партер и два яруса лож с паркетными полами и камином, и пышную королевскую ложу, украшенную картушем с монаршьим вензелем. Освещение зала было оборудовано, подстать интерьеру театра. По центру к потолку крепилась роскошная хрустальная люстра, по бокам размещались многочисленные потолочные и настенные светильники. Общая вместимость зала составляла что-то около тысячи человек.

Констатируем: к началу последнего десятилетия XVIII в. Слоним стараниями Михаила Казимира Огинского превратился в один из крупнейших музыкальных центров

Восточной Европы с блестящим оркестром, выдающейся оперной труппой и прекрасным балетом. Все последние достижения современной музыкальной культуры были доступны Слониму, и ретрансливовались им на всю Восточную Европу.

Благутин Г. Р.

(Республика Беларусь, г. Бобруйск)

# ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ: ОПЫТ ИКОНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Появление в истории искусств иконологического исследовательского направления связывают с А. Варбургом, а дальнейшее развитие – с его последователями Э. Пановски, Э. Гомбрихом и др. Направлением их научных изысканий стало истолкование содержания произведенийряда эпох, в первую очередь – картин и фресок Возрождения, с опорой на тексты и различные данные тех времён.

Начиная с первых модернистских течений и с приобретением художественным творчеством субъективизма, для иконологического истолкования конкретной картины возникла необходимость обращения к внутреннему миру автора, без чего производимый анализ, скорее всего, будет далёк от реальности.

Характер искусства нового времени, в сравнении с прежними эпохами, существенно изменился. Произошло смещение от изображения объектов предметного мира к отражению чувственного восприятия автором этих объектов либо субъективных идей. По существу, вырабатывается оригинальный изобразительный язык, с помощью которого происходит самовыражение художника. Индивидуальную манеру далеко не всех современных авторов можно отнести к чистому модернизму, однако отражение внутренней жизни, а также влияние внешних обстоятельств на творчество в большей или меньшей степени проявляется практически у всех.

Анализ творческой деятельности современного художника — достаточно сложная, интересная и многослойная работа, непосредственно связанная с его личностью, а уже затем созданными произведениями. Их формальный и иконографический анализ имеет хорошо отработанную методологию и укладывается в конкретные схемы. Несколько сложнее проводить иконологическое исследование работ и, особенно, создавать творческий портрет, когдадля достижения полноты образа необходимо обращение к самым разным сторонам личности художника, опираясь в этом на весь спектр гуманитарного знания.

\*\*\*

Исследование творчества художника начинается с погружения в его жизнь с задачей как можно глубже понять и отразить внутренний мир. В основу процесса закладываются и вполне философские задачи, главная из которых — выяснить взаимоположение относительно друг друга двух основных философских категорий: бытия и мышления. Иначе говоря — бытие определяет сознание для конкретного человека или же сознание определяет его бытие, выявляя таким образом материалистическую либо идеалистическую природу объекта изучения. Поскольку мышление материалиста и идеалиста имеет серьёзные, даже радикальные отличия, то подобная постановка вопроса чрезвычайно важна для понимания личности конкретного художника и является первым шагом в работе.

Для установления ясности в данном вопросе хороши многие приёмы: личное знакомство и продолжительные беседы, любые интервью и встречи объекта со зрителями, устные и письменные рассказы и воспоминания самого художника и любая другая информация о его жизни и деятельности. Полезно помнить, чточеловек лучше всего

раскрывается в мелочах, особенно в тривиальных ситуациях, когда приходится делать выбор между моральным принципом и личным интересом.

В реальных проявлениях сущность индивида выражается через посредство множества интеллектуально-социальных категорий и понятий: мировоззрение, отношение к культуре, бытовые потребности... Поиск ответа на поставленный вопрос о материалистической либо идеалистической природе объекта исследования важен также и потому, что в зависимости от типа сознания разительные отличия проявятся при рассмотрении образа художника с позиций эстетики, этики, культурологии и психологии.

Доминирующими чертами материалиста в творчестве являются рационализм и привязанность к вполне осязаемым категориям: форма превалирует над содержанием, интеллектуальное – над чувственным и т. д. – то, что несложно выяснить без знакомства с автором, на основании только его произведений. Материализм располагает к изобразительности и интеллектуальному решению творческой задачи, тогда как идеализм тяготеет к чувственной выразительности.

Идеалисты, т. е. люди с приоритетом сознания перед бытием, составляют, по авторской оценке, примерно одну десятую часть окружающих. В быту идеалисты более открыты и искренни, способны на бескорыстные действия и жертвы, культура является их внутренней потребностью, типично — служение высокой идее. Как и важнейшие философские категории, все основные идеалистические понятия, проявляющиеся в творчестве, противоположны материалистическим: содержание доминирует над формой, чувства над логикой...

Идеалистическая «прослойка» общества тоже неоднородна. Предположительно один представитель идеализма из десяти в какой-то момент своего жизненного пути «погружается» в собственный внутренний мир и после того наиболее активная часть его осознанного бытия связана с личной интеллектуальной и чувственной жизнью. Автором предложено примерное деление идеалистов на объективных, направляющих свои устремления во внешний мир и субъективных, предпочитающих жизнь внутреннюю.

Внутренний мир субъективного идеалиста — структура сложная. По своим пространственно-временным характеристикам он вполне сопоставим с миром внешним, содержит в себе все его основные особенности (исключение — разве что в возможности тактильного контакта), но при направленном внимании к процессам внутренней жизни, более гармоничен. Собственно, переход от объективизма к субъективизму первично обусловлен тем, что внутренняя жизнь становится гармоничнее внешней. Другой критерий сложно представить.

В художественном творчестве в разных видах искусств субъективный идеализм проявляется с одной общей чертой: это откровение, где-то даже исповедь – приглашение автором зрителя (слушателя, читателя) в мир своих чувств, идей, открытий.

Однако в реальности в основе действий почти любого конкретного человека можно выделить как материализм, так и идеализм и грань между ними весьма зыбка. В дальнейшем изложении на конкретных примерах будут продемонстрированы проявления обоих течений в творчестве отдельно взятых художников.

Автору довелось писать творческий портрет одного субъективного идеалиста. Это – В. Рубцов, строивший внутренний мир с опорой на философское размышление. Данное обстоятельство определило его образ жизни и цельность творчества, однако стало и своеобразным крестом, который он терпеливо нёс всю жизнь. В. Рубцов был поклонником Ницше, хорошо знал его произведения. На протяжении всей жизни В. Рубцов боролся с собственными страстями, однако избавиться от них не смог, что демонстрирует всё его творчество — он научился с ними жить (рис. 1). Свой внутренний мир художник представил в картине «Минотавр» в виде лабиринта, где светло и, в целом, уютно, где много ярких красок, но, всё же, одиноко.



Рисунок 1 – Рубцов. Забрало. 2005

Примером открытия субъективным идеалистом конкретной закономерности мироздания является работа В. Рубцова «Туча. Четыре всадника» (рис. 2) — философское размышление за мольбертом. В картине присутствуют знаки-символы, почерпнутые из знаменитых произведений и создающие однозначно читаемое содержательное поле, на которое должно упасть авторское «зерно». Узнаваемая группа из четырёх всадников апокалипсиса мчится над «Садом земных наслаждений». Всадники не равнозначны, среди них короной выделяется «Мор» — он главный, он несёт болезни и более остальных поражает обитателей земли. Однако живописца занимают не столько глобальные вещи, как то природные или социальные катаклизмы и их влияние на реальность, а скорее, связь между образом жизни и физическим здоровьем. Авторскую мысль можно выразить примерно так: «Болезни, нас поражающие, ниспосланы нам, чтобы уравновесить нашу жажду удовольствий!» [3, 4].



Рисунок 2 – Рубцов. Туча. Четыре всадника. 1997

\*\*\*

Ещё одним важным условием работы над творческим портретом является деление творческой судьбы конкретного художника на периоды по наиболее выделяющимся признакам: стилистическое или сюжетное сходство произведений одного временного отрезка, жизнь автора в конкретных обстоятельствах, влияющих на творчество...

Деление творчества субъективного идеалиста поддаётся «схеме», предложенной К. Юнгом. Первая значительная часть жизни – объективный идеализм, вторая часть – субъективный. Где находится рубеж между ними – достаточно очевидно по произведениям.

Если снова обращаться к творчеству В. Рубцова, то в объективистской части он стремится, чтобы каждая его картина была читаемым обращением к зрителю. В

субъективистской части жизни его не заботит, будет ли он понят – это творчество для себя.

Для художника с материалистическим типом мышления деление творчества на периоды зависит от внешних условий, меняющих судьбу и, соответственно, оказывающих влияние на самовыражение. Если жизнь не приносит потрясений, то у художника-материалиста творчество проходит довольно ровно и деление затруднено. Вывод сложился в процессе работы над творческим портретом А. Концуба.

А образцом того, как жизненные обстоятельства способствовали творческому становлению художника с рациональным типом мышления, может служить судьба и долгая жизнь в искусстве А. Рабкина, чей рационализм достаточно явно прослеживается в рассказах о нём, в его многочисленных газетных статьях и эссе... Однако, жизненные испытания, выпавшие на долю художника, сделали пережитые им чувства наиболее значимой частью его внутреннего мира, что и нашло выражение в творчестве.

В работах первого творческого периода доминирующее положение занимает тема войны. А. Рабкин в семнадцатилетнем возрасте добился призыва на фронт и, благодаря участию в боевых действиях, его картины военной тематики наполнены живой чувственностью пережитого, лишены пафоса и идеологического подтекста (рис. 3).



Рисунок 3 – Рабкин. Родители солдата. ...Солдаты... 1977

Главной же темой творчества художника стал старый Бобруйск, точнее сказать, район старого города, где прошли его детские годы. В идейной основе второго наиболее яркого творческого периода оказалось сильнейшее потрясение детства — гибель отца в 1937 году и боль от пережитой трагедии А. Рабкин носил в себе большую часть жизни. Он писал места, связанные с отцом и их общением, которое продолжал в своих картинах. Пережитые чувства объединили произведения серии, придали значительной части его творчества видимую цельность [5] (рис. 4).



Рисунок 4 – Рабкин. Дворик после грозы. 1981

Деление на периоды творческой судьбы Ю. Никифорова оказалось затруднено по ряду причин. Работая в жанре сюжетной картины, художник импульсивно, подчиняясь только внутренним побудительным мотивам, обращается к историческим событиям, мифам, литературным произведениям. Его значительное творческое наследие, как иллюстратора, разграничивается только по тематике работ с их общей направленностью к прошлому. Несколько изменился сюжетный строй картин в последние десять-пятнадцать лет жизни, в которых художник обращается к будущему техногенной цивилизации, влиянию различных религий и идеологий на жизнь общества. Общим идейнотематическим признаком творчества этих лет, позволяющим считать их отдельным периодом, являются проблемы современности и возможные перспективы грядущего, на что автор смотрит с явным пессимизмом.

\*\*\*

Традиционно важная сторона иконологического анализа — символизм, через разнообразные формыдоносящий идеи произведений и немало способствующий раскрытию внутреннего мираавтора. Многочисленные типы структурно-семантических категорий открывают широкие возможности и разнообразие в способах отражения в творчестве логических и чувственных проявлений внутренней жизни, способны донести как переживаемые чувства, так и конкретную информацию. Толкование категорий символизма в равной степени занимает значительное место в изучении как искусства предметного, так и многочисленных форм модернизма.

Из числа структурно-семантических категорий для создания в произведении смыслового или чувственного контекста наиболее часто используются различные типы символов, аллегории, метафоры, знаки... На примере конкретных произведений бобруйских художников можно увидеть не только приёмы использования примеров символизма, но и проявление при этом индивидуальности авторов.

Среди произведений графика Л. Асецкого значительное место занимают работы в стилистике соцреализма, созданные на основе идеологических символов. Его творчество относится к искусству предметному и не вполне вписывается в рамки избранной темы. Однако используемые в работах структурно-семантические категории приоткрывают характер мышления автора, чтопредставляет несомненный интерес.

В тематических гравюрах художника, стилистически близких «суровому стилю», идея произведений выстраивается через обобщённо монументализированные образы, несущие в себе героику и пафос. Для подобных композиций, как индивидуальный приём, используются одна или две доминирующие фигуры, — от чего в работах присутствует определённая схема, а доминанта идейного над образным снижает их художественную значимость [1, 2].

В работе «Буйничское поле» главная распятая фигура символизирует жертвенность защитников Могилёва. Основная идея произведения выявляется с помощью дополнительных знаков: скорбного женского лица, солдатских касок... Как типичные для манеры художника средства, в данной работе использованы: абстрактное понятие в основе замысла; главная символическая фигура, одна из ряда возможных; дополнительные знаки, направляющие восприятие к заложенному смыслу.

В композиции «Извечные шаги» Л. Асецкий обращается к теме продолжения жизни, важности семьи, нацеленности в будущее. Центр произведения определяют красивые обнаженные фигуры молодых супругов, ассоциируемые с античными статуями. Центральные персонажи символизируют молодую расцветающую Беларусь. Осеняемый солнечным светом ребенок у их ног — выражение надежд будущего, а изображение детского «лика» в круге между главными фигурами подчеркивает его главенство, естественность и освященность мирного течения жизни. Второй план произведения формируется еще одним кругом и лицами из прошлого, наблюдающими за воплощением

их надежд о свободе и процветании Отечества. Автор в данном произведении обращается к теме национального возрождения, ратует о светлом будущем Беларуси.

В работах Л. Асецкого советского периодасимволы несли в себе идеологический окрас, после 1991 года — приобрели исторический и национальный характер, что свидетельствует о рациональном подходе к решению творческой задачи, о восприятии художником веяний времени.

При исследовании творчества Л. Асецкого внимание привлекла работа, необычная по включённым в композицию деталям – гравюра «Каждый четвёртый» (рис. 5). При общей творческой последовательности в выборе темы и изобразительного приёма, по образному решениюи набору сакральных символов это произведение всё же читается шире, уходя от идеи, обозначенной названием. Работа тематически связана с жертвами нашего народа в Великой Отечественной войне. Распятие не единожды встречается в композициях Л. Асецкого, как обобщённый символ людского страдания. Бессильно поникла на «андреевском» кресте центральная наиболее значимая фигура, три погрудных изображения создают устойчивый композиционный треугольник, добавлены головы солдат в касках, автомат, скорбная женщина и другие детали. Всё в идейно-смысловых рамках. Тем не менее, почему-то «старик» над распятием ассоциируется с Богом-отцом, а в кисти его левой руки просматривается силуэт голубя. Выстраивается Троица, как её часто изображали в средневековой Европе. Для советских художников было затруднительным открытое использование в своих произведениях религиозной символики и, обычно, прибегали к иносказанию, что в белорусской графике 60-90-х годов встречается достаточно часто. Однако работа создана в 1995 году, когда собственную религиозность скрывать не было необходимости, а автор, по мнению близких, оставался атеистом. Призыв горней защиты для своего народа был бы отражён более открытым способом. По этой причине толкование символики работы направляет исследование к поиску второго плана, содержащего нечто личное. Приведённый пример – нетипичен для творчества Л. Асецкого и однозначного объяснения ему нет, разве что не видеть ничего необычного в желании на закате лет обрести надежду.



Рисунок 5 – Асецкий. Каждый четвертый. 1995. ...Наследники кривичской погони...

Пример художественного символа представлен в работе Ю. Никифорова «Тыл». Память художника сохранила военные лишения, потому его произведения, тематически связанные с войной наделены живой чувственностью, пониманием глубины обрушившейся на народ трагедии. С помощью гиперболы автор стремится отобразить испытания, выпавшие на долю обычных людей, «ковавших победу в тылу». Благодаря обобщению картина стала цельным выразительным символом, отражающим жизнь тружеников тыла, наполненную лишениями и личными трагедиями [6].

В творчестве бобруйского художника А. Концуба содержательное наполнение произведений основывается на аллегориях и представляет вполне читаемый рассказ. В

натюрмортах символика, как правило, связана с рефлексией и способствует пониманию личности, а примером является работа «Время – осень» [2]

Однако, на фоне повествовательных произведений, созданных А. Концубом с опорой на аллегории, выделяются работы, рождающиеся из воспоминаний детстваавтора, прошедшего в небольшой полесской деревне. Детская память имеет особую чувственно-эмоциональную природу и потому картины этого ряда отличает чувственная насыщенность, доносящая образы из далёкого прошлого. И одним из подобных проявлений стала композиция «Лодка моего детства», в которой сознание автора отделяет и идеализирует определенный период жизни. В основе содержательной доминанты произведения художником использована однозначно интерпретируемая художественная метафора. В логичном мире автора оказался свой эстетический уголок, сохраняющий и идеализирующий далёкое минувшее.

\*\*\*

В индивидуальной манеремногих художников, в первую очередь – работающих в жанре сюжетной картины, творческий метод связан с интеллектуальным моделированием, чем соотносится с эстетическим понятием игра – игра воображения и разума, основанной на сочетании условного и действительного.

К лучшим работам Ю. Никифорова, созданным с опорой на воображение, относится «Ленинградская симфония», передающая всю глубину бедствия блокады города на Неве и с поразительным пониманием отражающая процесс создания великого музыкального произведения. Образ Д. Шостаковича наполнен вдохновением, композитор предельно сосредоточен, погружен в трагедию родного города и его жителей. В картине удалось воссоздать, как в сознании гения переживаемые им чувства превращаются во вдохновенную драматичную музыку. В композиции моделируется обстановка, наиболее соответствующая творческому процессу. Автор «переносит» композитора в блокадный город, в холодную комнату с «буржуйкой», наполняет работу образами, возникающими при звучании «Ленинградской симфонии».

Практический опыт показывает, что изучение индивидуального творчества художников, в особенности — модернистов, целесообразно начинать ознакомлением с внутренней жизнью объекта, что одновременно становится и частью иконологического анализа творчества, поскольку язык цвета, особенности композиционных решений, а также сюжетная основа произведений без понимания сути индивидуальности автора остаются закрытыми.

Во внутреннем мире практически каждого человека есть свои скрытые уголки, сберегающие яркие пережитые чувства, образы дорогих людей, собственные слабости — частички духовно-чувственной жизни, которые, воплощаясь в творчестве, способствуют появлению интересных произведений. Для раскрытия творческой индивидуальности необходим оригинальный подход для всякого конкретного случая. Представление некоторых приёмов, помогающих в изучении индивидуального творчества, является целью данного исследования.

#### Литература

- Благуцін, Г. Р. Шэрае і белае... Памяці Людвіга Асецкага / Г. Р. Благуцін // Мастацтва. 2014. № 6 С. 46–47.
- 2. Благутин, Г. Р. Символизм в выражении мировоззренческой позиции художника / Г. Р. Благутин // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : зб. арт. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2015. Вып. 19. С. 10–17.
- 3. Благутин,  $\Gamma$ . Р. В. Рубцов: своеобразие художественного стиля /  $\Gamma$ . Р. Благутин // Артэфакт. 2016. № 5. С. 65–83.
- 4. Благуцін, Г. Р. Праєкцыі і пагружэнні. Уладзімір Рубцоў (1936–2010) / Г. Р. Благуцін // Мастацтва. 2016. № 2. С. 40–43.

- 5. Благуцін, Г. Р. Горад успамінаў. Абрам Рабкін (1925—2013) / Г. Р. Благуцін // Мастацтва. 2016. № 2.— С. 44—47.
- 6. Благуцін,  $\Gamma$ . Р. Творца і яго тэатр. Выстава Юрыя Нікіфарава ў Бабруйскім мастацкім музеі /  $\Gamma$ . Р. Благуцін // Мастацтва.  $-2017. N \ge 2. C. 18-19.$

Болюк О. Н.

(Украина, г. Львов)

## ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО УБРАНСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ЛИТУРГИИ ЕВХАРИСТИИ

Интерьер церкви восточно-византийского обряда исторически сформировался в несколько условно автономных пространств. Отдельные части помещений задействованы в богослужениях, иные используются для христианских треб соответственно с принятыми религиозно-обрядовыми действиями, третьи – предназначены для хранения вещей. На основании результатов многолетнего исследования церковного убранства части интерьера храма предлагаем условно поделить на пространства: литургии Евхаристии; литургии Слова; Таинства Исповеди и епитимьи; иногда Таинства Крещения и освящения, который часто идентичен с предыдущими зонами; заупокойно-погребального обряда; света (освещения); адорационно-мемориальный (в интерьере церкви, криптах, и вне здания); а также атрибутику – инсигнии процессий и отличия власти; ёмкости (места) для жертв («кассы», «киоски»), а завершают перечень музыкально-сигнальные инструменты и церковная мебель, которые размещены не только в основных частях здания, но и в Пространство литургии Евхаристии совпадает с абрисами святилища дополнительных. и распространяется на солею перед иконостасом, на которую выходит из алтарной части священнослужитель со Святыми дарами на Малом и Большом Входе и диакон со свечой. обозначенному полю деревянного церковного обустройства типологические группы: главный жертвенник (с киворием), дарохранильный киот; горное седалище; запрестольная проскомидийник; (храмовая) икона; напрестольный крест; благословенный (ручной) крест; рипида (флабелум).

Главный жертвенник (престол, алтарь) в основном бывает двух типологических подгрупп — в виде четырёхугольного стола или усложненной тектоники — ещё с киворием (балдахином, поднебесным, сенью). Престол с закрытыми боками (с окладом) напоминает призму, соответственно условно обозначен как призмовидный. Иногда углы такого типа алтаря дополнены выступами, которые напоминают фасадные ризалиты (тип престол с ризалитами), служащими в некоторых случаях базисом паракитоний (колон) балдахина-кивория.

Конструктивно развитый алтарь — тип жертвенника с балдахином — сооружают в просторных святилищах. Поднебесное чаще всего сферической формы, реже — в форме пирамиды [1, с. 208–213].

Дарохранильный киот (табернакулум), который занимает центральное место на престоле, играет роль акцента на главной восточно-западной оси храма. Соответственно с силуэтно-тектоническими особенностями киота, известны несколько его типов. Самой распространённой является макет храма, прототипом которого был Храм Соломона. Существуют киоты нескольких типов: в виде храма (часовенки); ротондального ерусалима (сиона), нишевидной эдикулы; двухярусной башни (колокольни); сундука, форма которого, очевидно, производится от Ковчега Завета (а-арона) с коленопреклонёнными ангелами; в отдельных случаях – гроба Господня; и наконец – шкафчика с разнообразными пластическими дополнениями: крестом, Агнцем, клеймами и др.

Типология проскомидийника (стола приношения, жертвенника) связана с его тектоническими особенностями [2, с. 487; 3, с. 98; 4, с. 38–49; 5, с. 54; 6]. В каменных храмах

иногда жертвенником является ниша (эдикула), которая в некоторых случаях имеет дверцу [1, с. 208–213]. Высокохудожественными столами приношения являются жертвенники с ретаболо – специальной надстройкой в виде киота [7; 8]. Локально распространённые прокомидийники – шкафчики наземный и шкафчики настенные [9]. В церквях бедных приходов функцию стола приношения играет комод или тумба, небольшой бытовой столик [10].

Горное седалище (кафедра) бывает на уровне типологических подгрупп в виде трона на возвышении или без него (наземным). Типом седалища может быть трон с балдахином или тектонически усложнённый — в виде алтаря. Самой сложной конструкцией такого убранства является стационарное сидение, встроенное в алтарную стенку вместе с запрестольной иконой над ним.

Конструкция запрестольной (храмовой) иконы обозначает три типологические подгруппы, соответственно локализируется в виде резной или профилированной рамы; составляет тектонически развитый настенный алтарь с одной иконой или несколькими – полиптихом: диптихом, триптихом и собственно полиптихом, которые креплены к стене пресвитериума; или составляет с пределлой наземный алтарь-ретаболо, украшенным объемным или рельефно резным антуражом. Отдельные развитые конструкции алтаря церквей восточно-византийского обряда содержат иконы, которые могут, благодаря специальному механизму, заменять одна другую. Храмовая икона часто сочетается с горным седалищем, образуя цельный ансамбль.

Запрестольный, напрестольный, благословенный (целовальный, ручной) кресты называют богослужебными (литургийными). Они подлежат принципу систематизации, которая в свою очередь предвидит четыре параметры определения произведения [6, с. 247–268]. Опираясь на этот подход, который касается литургийных крестов и представленный в монографии М. Станкевича, стоит обозначить параметры их типологии. Известно, что все кресты родственные за крестографемой.

Ручные кресты за формой (абрисом) различают в девяти типах: четырёхконечный (греческий и римский), шестиконечный, семиконечный (с ровными крайними поперечинами и длинною средней), восьмиконечный из косым супеданеумом, тройной, антропоморфный и свастика. Считаем, что к этому перечню стоит добавить ещё один тип – крест с сиянием-глорией (Славой), который был в обиходе на Буковинской Гуцульщине.

Техника выполнения насчитывает шесть технологических отличий — резьба (плоская, рельефная, ажурная) и выжигание; роспись и золочение; инкрустация; оправа драгоценным металлом. Иконографический репертуар ручных крестов наиболее расширенный и разный, нежели других типологических групп литургийных крестов. Благодаря ему различают произведения с не фигуративным изобрпжением (символикой); Распятием с символами и орудием пыток Христа; Распятием и Богородицей; на плоскости изображено 4-8 тем, что считается сложным иконографическим репертуаром.

Одним из важных аспектов искусствоведческого анализа произведения и, в то же время, критерием типологии литургийных крестов выступает стилистка исполнения. М. Станкевич предлагает различать произведения за тремя уровнями: народный (примитив), который отличается упрощённой техникой и трактовки изображений; полупрофессиональный или городской, определяется сноровкой и симбиозом влияний ремесленничества; наконец, последний – профессиональный (монастырский) отличается высоким мастерством исполнения резьбы [6, с. 247–248]. Считаем, что такое деление можно использовать и к другим изделиям церковной резьбы и столярного дела.

**Рипиды** (флабелумы), которые используют в архиерейских богослужениях, чаще изготавливают металлическими, реже — деревянными, поэтому последние в церквях встречаются в одиночных случаях. Веера, концы которых увенчаны изображениями серафимов, создают отдельную типологическую подгруппу, в отличие от рипид с геометрическими силуэтами.

#### Литература

- 1. Болюк, О. Киворії українських церков: знахідки мистецтвознавчих експедицій / О. Болюк // Апологет. 2009. № 1–4. С. 208–213.
- 2. Болюк, О. Проскомидійник / О. Болюк // Мала ілюстрована енциклопедія українського народознавства ; за ред. С. Павлюка. Львів, 2007. С. 487.
- 3. Станкевич, М. Жертовник / М. Станкевич // Словник українського сакрального мистецтва ; за наук. ред. М. Станкевича. Львів, 2006. С. 98.
- 4. Моздир, М. Експедиція на Закарпаття 1995 року / М. Моздир // Народознавчі зошити. 1998. № 1. С. 38—49.
- 5. Пуряєва, Н. Жертовник / Н. Пуряєва // Словник церковно-обрядової термінології ; сост. Н. Пуряєва. Львів, 2001. С. 54.
- 6. Станкевич, М. €. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. €. Станкевич. Львів : Афіша, 2002. 479 с.
- 7. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Закарпатську Бойківщину (Воловецький, Міжгірський райони Закарпатської області) у 2009 році (14–27 серпня) : народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] // Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 596а.
- 8. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину й Підгір'я (Самбірський та Старосамбірський райони Львівської області) у 2006 році (25 серпня 5 вересня) : народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] // Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 536.
- 9. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Буковинську Гуцульщину (Вижницький, Путильський райони Чернівецької області) у 2008 році (10–22 червня) : народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] // Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. 3б. 581а.
- 10. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину (Самбірський, Старосамбірський, Турківський райони Львівської області) й Закарпаття (Великоберезнівський, Перечинський райони Закарпатської області у 2005 році (3 серпня 17 серпня) : народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративноприкладного мистецтва : [рукопис] // Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. 3б. 523.

Бунеева Д. Ю.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

## КІЧ: ПРАБЛЕМЫ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ

Нягледзячы на шырокае замацаванне тэрміна кіч, яго трактоўкі характарызуюцца неадназначнасцю і найчасцей зводзяцца да абазначэння такіх паняццяў, як безгустоўнасць, прымітыўнасць, вельмі нізкая мастацкая вартасць. Аднак жа і з'ява, і тэрмін маюць куды большае сацыяльнае і культуралагічнае значэнне, з чаго вынікае неабходнасць больш акрэсленай і пэўнай іх класіфікацыі.

У гэтым даследаванні робіцца спроба разгледзець гэтую з'яву з розных пазіцый: і як сучасную форму гарадскога фальклору, частку так званай «культуры для народа» [3], і як нізкаякаснае, скіраванае на камерцыйны поспех мастацтва, і як стыль, які існуе ў межах постмадэрновай культуры. Апроч таго, ёсць дастаткова падставаў, каб у кантэксце кічу разглядаць і тое мастацтва, якое мы лічым салонным.

Відавочна, што пры такім падыходзе ў разрад кічавых трапляе вельмі шырокі дыяпазон твораў: ад лебедзяў з аўтамабільных шын у гарадскіх дварах да па-майстэрску зробленых прац А. М. Скарабагатай і постмадэрновых эксперыментаў Р. П. Вашкевіча. Такое шырокае кола твораў, якія маюць істотныя адрозненні паводле стылістычных асаблівасцяў, месца ў сацыяльнай прасторы і мэтавай аўдыторыі, прафесійнай культуры іх

аўтараў і задач, якія яны сабе ставяць, не можа не выклікаць пытанняў аб крытэрыях залічэння тых ці іншых мастацкіх прац у разрад кічавых.

Найбольш дакладна феномен кічу можа быць ахарактарызаваны словамі «сімуляцыя», «замяшчэнне», «падмена» [1]. У дадзеным даследаванні за аснову прынята меркаванне, што кіч мае вірусную прыроду і не праяўляе істотнай жыццястойкасці па-за межамі якіх-небудзь мастацкіх напрамкаў (як вірусы могуць жыць і размнажацца толькі ў клетках жывых арганізмаў). Хаця існуе дастатковая колькасць прыкладаў, калі кіч практычна паглынуў свайго «гаспадара», імпульсы да жыцця яму даюць менавіта развітыя мастацкія формы.

Паражаючы мастацкую форму, «вірус» кічу пачынае капіраваць яе знешнія праявы, з цягам часу ўсё больш спрашчаючы і вульгарызуючы іх. Пры гэтым, калі ў першакрыніцы гэтыя знешнія формы з'яўляюцца лагічным адлюстраваннем унутранай сутнасці, то кіч імкнецца падмяніць адсутнасць глыбокага сэнсу ці арыгінальных ідэй вострым уздзеяннем на павярхоўныя эмоцыі гледача, якое ажыццяўляецца з дапамогай павышанай сентыментальнасці, так званай душэўнасці, займальнага сюжэта, эфектных мастацкіх прыёмаў і да т. п.

Праблемы ідэнтыфікацыі кічу, такім чынам, звязаны з тым, што часцей за ўсё ён існуе неаддзельна ад больш ці менш складаных мастацкіх форм, так што бывае цяжка вызначыць дакладныя межы аднаго і другога. Пры гэтым, хаця на сучасным этапе «кічінфекцыя» ў той ці іншай ступені закранула ўсе мастацкія напрамкі, некаторыя з іх з'яўляюцца найбольш прыдатнымі для «трывіялізацыі», бо іх мастацкая мова больш зразумелая для шырокай публікі ці іх прыёмы прасцей зімітаваць самадзейнаму мастаку.

Дадзенае даследаванне, узяўшы крытэрыямі прафесійны кшталт мастакоў ды камерцыйны складнік іх дзейнасці, прапануе наступную класіфікацыю кічу: самадзейны (аматарскі) кіч, прафесійны кіч, мастацкі салон. Асобна ад гэтых груп варта разглядаць паракіч [4], які да разнастайных кічавых праяў мае дужа ўмоўнае, вонкавае дачыненне. Гэта, па сутнасці, кіч у двукоссі, кіч як мастацкі стыль, які хаця і імітуе разнастайныя кічавыя праявы і выкарыстоўвае інструментарый кічу, але робіць гэта наўмысна і з'яўляецца з'явай прынцыпова іншай прыроды.

Самадзейны кіч. Да гэтай групы варта адносіць аўтараў, якія не маюць прафесійнай мастацкай адукацыі і не набылі неабходных ведаў ды майстэрства праз самаадукацыю (мал. 1). Для твораў самадзейнага кічу не характэрная камерцыйная скіраванасць, а для аўтараў гэтай групы сам працэс з'яўляецца наіўным творчым самасцвярджэннем.



Малюнак 1 — Грушэўскі І. В. (в. Новы Двор, Свіслачскі р-н). «Партрэт хлопчыка з кветкамі», палатно / алей. (Фота аўтара)

Прафесійны кіч. Для мастакоў, якіх можна аднесці да гэтай групы, вызначальнай

рысай з'яўляецца камерцыйны складнік у творчасці, які выразна дамінуе між іншых задач. Найчасцей аўтары гэтай групы маюць мастацкую адукацыю, але невысокая мастацкая культура не абцяжарвае іх творчай праблематыкай, а жаданне дагадзіць густам сярэднестатыстычнага пакупніка выходзіць на першы план, дыктуючы і задачу, і форму яе дасягнення. Гэтыя рысы характэрныя для творчасці А. А. Панцюка-Жукоўскага, В. К. Барабанцава, У. Л. Новака, А. І. Бяляўскага, выразна праяўляюцца ў творах, выкананых у майстэрнях, якія спецыялізуюцца на манументальным жывапісе (мал. 2).



Малюнак 2 — Студыя Fresh Design. Роспіс у парку Дружбы народаў, г. Мінск. (Фота аўтара)

Мастацкі салон. Мастакоў, якіх можна лічыць прыналежнымі да гэтай плыні, характарызуе высокая прафесійная культура, якая выяўляецца ў дасканалым выкананні твора. Акадэмічны ўзровень малюнка, прафесійная пабудова кампазіцыйнай прасторы, танальная ды каларыстычная гармонія, а нярэдка і пазнавальны аўтарскі стыль характарызуюць гэтых аўтараў як сапраўдных прафесіяналаў. Як правіла, гэтыя мастакі не цураюцца даволі складаных творчых задач і дбаюць пра ўласнае развіццё. Разам з тым, для мастацкага салону характэрна выразная камерцыйная скіраванасць і высокая ступень залежнасці ад трэндаў арт-рынка, што і дае падставы разглядаць яго як адзін з сегментаў кічу. Рысы мастацкага салону выразна праяўляюцца ў творчасці У. І. Ганчарука, А. Г. Шлегель, А. М. Смаляка, Ю. У. Мацура, А. П. Ксяндзова, А. М. Скарабагатай (мал. 3) ды інш.



Малюнак 3 — Скарабагатая А. М. «Багеты», 40х100 см., палатно / алей, 2017 г. (Фота з сайта www.skorobogataya.com)

Гэтыя групы часта маюць некічавыя адпаведнікі. Так, самадзейны кіч мае відавочную сувязь з фальклорам і інсітным мастацтвам, у той час як карані мастацкага салону сыходзяць у акадэмізм. Прафесійны кіч вагаецца паміж рознымі напрамкамі:

сутнасна ён часцей за ўсё бліжэй да інсітнай творчасці (якае, праўда, страчвае тут сваю наіўнасць і непасрэднасць), але пры гэтым імкнецца захаваць калісьці прыдбаныя прыёмы прафесійнага мастацтва.

Паракіч наадварот можа паўтараць, перапрацоўваць розныя кічавыя формы, пры гэтым насычаючы іх прынцыпова новым зместам. Аўтары паракічу, як правіла, валодаюць самай высокай прафесійнай культурай, якая дазваляе ім балансаваць на мяжы з кічам, іранічна цытуючы яго прыёмы, але застаючыся з'явай прынцыпова іншага кшталту, якая развіваецца ў полі высокага мастацкага густу ды інтэлекту, ствараючы творы, якія з'яўляюцца выразным сегментам сучаснага мастацкага дыскурсу.

Для таго, каб параўнаць першакрыніцы з яе кічавымі формамі, кіч з памежнымі з'явамі, а таксама распрацаваць найбольш аб'ектыўныя крытэрыі, паводле якіх можна выявіць рысы кічу ў мастацкіх творах, быў вылучаы шэраг найбольш характэрных ідэй, якія выкарыстоўваюцца як у мастацкай крытыцы постсавецкіх краін, так і ў замежных выданнях, для абазначэння кічу (гл. Дадатак).

Значная частка гэтых ідэй (неадпаведнасць элітарным уяўленням аб прыгажосці; масавасць, папулярнасць; арыентацыя на ўзор, імітатыўнасць, адаптатыўнасць, серыйнасць; сентыментальнасць, сюжэтнасць, саладжавасць; камерцыялізаванасць; несучаснасць, зварот да іншых гістарычных эпох; метагістарычнасць; іранічнасць) былі запазычаны з тэксталагічнага даследавання Н. А. Конрадавай [2]. Апроч гэтага, як асобную рысу мы вылучылі самарэфлексію і самаіронію (характэрныя менавіта для твораў паракічу) і дадалі беспраблемнасць, лёгкасць успрыняцця.

Таксама быў дададзены шэраг стылёвых асаблівасцяў, выяўленых у працэсе аналізу мясцовага матэрыялу: перавага яркіх колераў і павышаная дэкаратыўнасць; схільнасць да ўяўнай эстэтыкі багацця і пашыраных адзнак дабрабыту, павышаная ўвага да дэталяў; плоскасная/аб'ёмная трактоўка формы. Зорачкамі (ад адной да трох) у дадатку пазначана ступень адпаведнасці мастацкіх форм, якія разглядаюцца, дадзеным крытэрыям.

Адпаведнасць класічным уяўленням аб прыгажосці. Адной з асноўных характарыстык кічу, паводле Н. Конрадавай [2], з'яўляецца неадпаведнасць класічным (элітарным) уяўленням аб прыгажосці. Дадзеная характарыстыка можа выражацца ў тэрмінах «безгустоўшчына», «халтура», «псеўдамастацтва», «танны» (твор, прыём і да т. п.), «дылетантства» і г. д. Падобная лексіка часта ўжываецца крытыкамі ў дачыненні да аматарскага і прафесійнага кічу, час ад часу — да інсітнага мастацтва і паракічу (і адно, і другое бывае цяжка ідэнтыфікаваць, асабліва ў адрыве ад сацыяльнага кантэксту). Са з'яў, якія даследуюцца, цалкам адпавядаюць класічным уяўленням аб прыгажосці толькі акадэмізм і салон. Народнае мастацтва хаця і не крытыкуецца як безгустоўнае на сучасным этапе, усё ж існуе ў прынцыпова іншай сістэме каардынат, да якой прафесійныя мастацкія крытэрыі недапасуюцца.

*Масавасць*, *папулярнасць* з'яўляецца характэрнай рысай усіх відаў кічу і яднае кіч з народным мастацтвам. Пры гэтым, калі народнае мастацтва было сапраўды масавым як з пункту гледжання творцаў, якія ім займаліся, так і гледачоў, то папулярнасць аматарскага кічу выражаецца ў колькасці людзей, якія ім займаюцца, а прафесійнага — у колькасці рэцыпіентаў.

Акадэмізм, безумоўна, меў шырокую вядомасць і папулярнасць, але быў разлічаны пераважна на эліту. Сучасны салон з'яўляецца нашмат больш дэмакратычным – пры адсутнасці сапраўднай фінансавай эліты ён арыентуецца на больш шырокі сярэдні клас. Тым не менш, для яго не ўласціва сапраўдная масавасць. Тое самае тычыцца паракічу ці постмадэрністычнага кічу — такія мастакі, як Р. П. Вашкевіч, А. М. Некрашэвіч, Ж. А. Капустнікава ды інш. з'яўляюцца даволі моднымі ў вузкіх колах творчай інталігенцыі, але не кранаюць масы, далёкія ад актуаліяў сучаснага мастацкага працэсу, у якім названыя мастакі з'яўляюцца даволі важным складнікам.

Арыентацыя на ўзор, імітатыўнасць, серыйнасць таксама родніць кіч ва ўсіх яго праявах з народным мастацтвам, якое, як правіла, прытрымліваецца канону, і адрознівае ад інсіту, для якога як раз характэрная самастойнасць. Салонныя мастакі з твора ў твор паўтараюць свае прыёмы і знаходкі, даводзячы творчы метад да ўзроўню эфектнага і зразумелага прыёму, хаця, натуральна, у іх выпадку арыентацыя на ўзор не настолькі відавочная.

Сентыментальнасць, сюжэтнасць, саладжавасць у першую чаргу характэрныя для аматарскага кічу, прафесійнага кічу і салоннага мастацтва. Інсітнае мастацтва, як правіла, таксама вельмі сентыментальнае, але ў таленавітых аўтараў звычайна атрымліваецца не перайсці мяжу, якая аддзяляе сентыментальнасць ад саладжавасці. Тое ж тычыцца паракічу, які свядома імітуе інсітныя мастацкія формы дзеля дасягнення пастаўленай задачы.

Беспраблемнасць, лёгкасць успрыняцця характэрная для тых самых мастацкіх форм. У найбольшай ступені яна праяўляецца у інсітным мастацтве, аматарскім, прафесійным кічу і салоне. Акадэмізм, хаця і не закранае вострыя сацыяльныя пытанні, патрабуе, як правіла, для свайго ўспрыняцця пэўных ведаў у міфалогіі і рэлігіі, а таксама ўмення разгадваць сімвалы. Паракіч жа даволі часта звяртаецца да вострых сацыяльных і палітычных праблем. Прыкладамі такога падыходу можа быць творчасць М. Напрушкінай, прысвечаная крытыцы беларускай палітычнай сістэмы; праект Ж. А. Капустнікавай «Другія дажынкі», відавочна створаны пад уздзеяннем вайны на Украіне; цыкл твораў А. М. Некрашэвіча «Мыльныя бурбалкі», у якім аўтар асэнсоўвае пустату і бессэнсоўнасць сучаснай масавай культуры.

*Камерцыялізаванасць*. Выразная камерцыйная скіраванасць характэрна для прафесійнага кічу і салону. Астатнія формы, безумоўна, могуць эпізадычна выступаць у якасці тавару, але гэта не з'яўляецца асноўнай мэтай аўтараў падчас іх стварэння.

*Несучаснасць*, *зварот да іншых гістарычных эпох / метагістарычнасць* з'яўляецца характэрнай рысай практычна ўсіх мастацкіх форм, якія разглядаюцца. Выключэнне стварае толькі паракіч: у яго межах сустракаецца пэўная колькасць прац імітацыйна-настальгічнага характару, якія часцей за ўсё крытычна звяртаюцца да савецкай эпохі, але ў цэлым для яго характэрны зварот да сучаснай праблематыкі.

*Іранічнасць* часта прысутнічае ў інсітным мастацтве і аматарскім кічу, месцамі — у салонных творах. Пры гэтым *самарэфлексія* і *самаіронія* характэрна толькі для паракічу і з'яўляецца яго асноўнай рысай.

Дэкаратыўнасць (ад лац. decoro — упрыгожваць) як уласцівасць, якая дазваляе мастацкаму твору выконваць функцыю аздобы прасторы, яе дэкарыравання, таксама ў найменшай ступені характэрна для прац паракічу, для якіх характэрна большая эстэтычна-сацыяльная правакацыйнасць. Яны часта імкнуцца падняць вострыя сацыяльныя праблемы ці ўцягнуць гледача ў своеасаблівую інтэлектуальную гульню і ствараюцца з большым разлікам на экспанаванне ў інтэр'ерах музеяў і мастацкіх галерэй, чым для аздобы канкрэтнага памяшкання.

Яркасць / кантрастнасць, па вялікаму рахунку, характэрныя для ўсіх мастацкіх форм, якія разглядаюцца ў дадзеным даследаванні, хаця і ў рознай ступені. Выключэнне стварае толькі народнае мастацтва, якое вызначаецца перавагай стрыманых колераў (хаця варта прызнаць, што гэта можа быць звязана з найбольшай даступнасцю земляных і раслінных пігментаў у мінуўшчыне). Найбольш шматколернымі, яркімі, з'яўляюцца творы аматарскага і т. зв. прафесійнага кічу— іх аўтары імкнуцца, як правіла, выкарыстаць у кожнай працы ўсе даступныя ім колеравыя рэсурсы.

Інсіт, прынамсі, у сваіх вышэйшых праявах – яркі, кантрастны, але больш згарманізаваны. Тут ужо магчыма казаць пра агульны каларыт кожнай асобнай працы.

Калі інсітныя творцы працуюць з каларыстычным строем інтуітыўна, то салонныя мастакі, як і творцы паракічу, маюць шырокі спектр прафесійных прыёмаў, якія дапамагаюць згарманізаваць яркі, кантрастны твор.

Эстэтыка багацця і дабрабыту. Уся аматарская творчасць відавочна прасякнута імкненнем стварыць мадэль ідэальнага, гарманічнага сусвету, своеасаблівага зямнога раю.

Прасцей за ўсё паказаць гэтую мару праз вобразы багацця і дабрабыту: дарагой ежы, адзення, каштоўных камянёў экзатычнай флоры і фауны. Для твораў кічу таксама характэрная пэўная празмернасць у дэталіроўцы: кожнаму з выяўленых аб'ектаў надаецца роля сімвала, разам з тым, гэтыя сімвалы маюць аднолькавую значнасць.

У найбольш прафесійных формах (акадэмізме і салоне) таксама адчуваецца скіраванасць менавіта на пазітыў. У сваіх класічных праявах яны маюць адбітак пэўнай элітарнасці: дарагія драпіроўкі, экзатычныя нацюрморты і да т. п. Пры гэтым у сувязі з адсугнасцю ў Беларусі яскрава выражанага пласту фінансавай эліты, прынамсі, такога, які б цікавіўся мастацтвам, салон на сучасным этапе больш скіраваны на сярэдні клас, і ўзгаданыя тэндэнцыі сталі менш яскравымі.

*Трактоўка формы.* Плоскасная трактоўка формы характэрная для народнага мастацтва, інсіту і аматарскага кічу, у той час як больш прафесійныя напрамкі аддаюць перавагу аб'ёмнай, светла-ценевай мадэліроўцы. Выключэнне стварае толькі паракіч, які можа імітаваць знешнія праявы розных мастацкіх напрамкаў.

Такім чынам, відавочна, што хаця паводле некаторых знешніх прыкмет утвараюцца групы: фальклор-інсітнае мастацтва-аматарскі кіч, ці, часам, акадэмізм-салон, ці паракіч-інсітнае мастацтва, сутнасна кіч заўсёды застаецца роўным сабе. Аматарскі, прафесійны кіч і салон, паводле дадзеных крытэрыяў, практычна ідэнтычныя. Іх адрознівае толькі ўзровень адукацыі мастакоў, звязаная з ім трактоўка формы (плоскасная ў аматарскіх творах і аб'ёмная ў прафесійных) і камерцыйная скіраванасць. Апроч гэтага, толькі ў салонных творах вытрымліваецца адчуванне меры, гармоніі і толькі да іх можна ўжыць такі, хаця даволі цьмяны з пункту гледжання навукі, але неабходны пры ацэнцы мастацкіх твораў крытэрый, як густоўнасць (у дадзеным выпадку – адпаведнасць класічным уяўленням аб прыгажосці).

Немагчыма не заўважыць пэўнай праблемы ў аддзяленні інсітнага мастацтва ад аматарскага кічу — іх яднае сентыментальнасць, сюжэтнасць, іранічнасць, метагістарычнасць, схільнасць да іранічнага погляду на жыццё, дэкаратыўнасць, перавага яркіх кантрастных колераў, схільнасць да эстэтыкі багацця і дабрабыту, плоскасная трактоўка формы. Аўтары і адных, і другіх не маюць прафесійнай адукацыі і ў іх дзейнасці не ўтрымліваецца яскравага камерцыйнага складніку. Такім чынам, адзіным відавочным адрозненнем з'яўляецца арыгінальнасць, самастойнасць мастацкага твору. Аматарскі кіч больш карыстаецца разнастайнымі шаблонамі і клішэ — на розныя лады перапяваюць усім вядомыя па карцінах мастакоў-перасоўнікаў матывы ці запазычваюць адзін у другога ўзоры, паводле якіх можна зрабіць парсючка з пластыкавай пляшкі ці лебедзя з аўтамабільнай шыны.

Пры гэтым, ізноў жа, няслушна цалкам адмаўляцца ад больш суб'ектыўных крытэрыяў, як, напрыклад, адчуванне меры, гармоніі, густу. Далёка не ўсе самадзейныя мастакі ствараюць творы на ўзроўні Н. Пірасмані альбо А. А. Кіш. Большасць з іх балансуе на мяжы з кічам. Так, напрыклад, крытэрый, які вызначаецца як яркасць, кантрастнасць аднолькава характэрны як для твораў А. А. Кіш, так і для творчасці сучаснага інсітнага мастака С. Каваля. Пры гэтым працы А. Кіш надзіва згарманізаваныя і маюць свой каларыт, у той час як С. Каваль, здаецца, выкарыстоўвае ў кожным творы ўсе даступныя яму яркія колеры. Тое самае тычыцца любога з прыведзеных крытэрыяў: калі для інсітных твораў характэрна прыемная сентыментальнасць, то ў кічавых яна набывае маштабы агрэсіўнай саладжавасці і да т. п.

З праведзенага аналізу бачна, што паракіч пры знешнім падабенстве стаіць асобна ад уласна кічавых форм. Найбольш прынцыповымі адрозненнем з'яўляецца наяўнасць самарэфлексіі і самаіроніі, а таксама меншая беспраблемнасць тэматычнага кола, схільнасць да сучаснай праблематыкі.

Пры гэтым немагчыма не заўважыць, што на сучасным этапе паракіч у некаторых сваіх праявах набывае яскравыя рысы салоннага мастацтва. Гэта тычыцца ў першую чаргу творчасці прафесійных мастакоў, якія карыстаюцца прыёмамі народнага мастацтва і інсітнай творчасці, ствараючы працы сентыментальнага характару, прызваныя выклікаць замілаванне і настальгічныя пачуцці. Прыкладам падобнага падыходу можна лічыць працы В. А. Губарава,

І. В. Рымашэўскага, Г. Д. Сілівончык, Н. А. Івановай і інш. Дадзеныя мастакі, з аднаго боку, свядома карыстаюцца прынцыпамі, характэрнымі для лубочных карцінак і аматарскай творчасці, што дазваляе казаць пра праявы паракічу ў іх працах, а з другога боку для іх твораў характэрныя яскравая камерцыйная скіраванасць, беспраблемнасць і лёгкасць ва ўспрыняцці, а таксама павышаная дэкаратыўнасць — якасці, больш характэрныя для мастацкага салону.

У той жа час праведзены аналіз дазваляе абазначыць адрозненні салону ад яго папярэдніка — акадэмізму. Большасць якасцяў, якія ў акадэмізме толькі абазначыліся (сентыменталнасць, сюжэтнасць, саладжавасць; беспраблемнасць, лёгкасць успрыняцця, дэкаратыўнасць) у сучасным салоне дасягнулі максімальнага развіцця. У той жа час сучасны салон стаў больш дэмакратычным, страціў сваю элітарнасць і наблізіўся да патрэб сярэдняга класа: Апрача большай камернасці твораў, спрасціліся і сталі больш сучаснымі самі сюжэты. Цяпер гэта не міфалагічныя сцэны, а, пераважна краявіды і нацюрморты. Пры гэтым на салон аказалі відавочны ўплыў авангардныя кірункі ХХ ст. Пры добрым валоданні акадэмічным малюнкам у кампазіцыйных прыёмах і нават трактоўцы формы сучасных мастакоў адчуваюцца відавочныя ўплывы мадэрнізму.

#### Літаратура

- 1. Бодрийяр, Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. М. : Культур. революция : Республика, 2006. 269 с.
- 2.Конрадова, Н. А. Китч: не-искусство не-элиты / Н. А. Конрадова // Обществ. науки и современность. -2000. -№ 5. -C. 181–191.
- 3. Прокофьев, В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшеговремени / В. Н. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени : сб. ст. / Акад. наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. В. Н. Прокофьев. М., 1983. С. 6–28.
- 4. Яковлева, А. М. Кич и паракич: рождение искусства из прозы жизни / А. М. Яковлева // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое: сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации и Рос. акад. наук; редкол.: Н. М. Зоркая (отв. ред.) [и др.]. СПб., 2001. С. 252—263.

#### Дадатак

	Фальклор	Інсітнае мастацтва	Аматарскі кіч	Прафесійны кіч	Акадэмізм	Салон	Паракіч
Адпаведнасць класічным (элітарным) уяўленням аб прыгажосці					***	***	
Масавасць, папулярнасць	***		***	***	*	**	**
Арыентацыя на ўзор, імітатыўнасць, адаптатыўнасць, серыйнасць	***		***	***	**	**	**
Сентыментальнасць, сюжэтнасць, саладжавасць		***	***	***	*	***	*
Беспраблемнасць, лёгкасць Успрыняцця		**	**	***	*	***	
Камерцыялізаванасць				***	*	***	*
Несучаснасць: зварот да іншых гістарычных эпох/ метагістарычнасць	***	***	***	***	***	**	*
Іранічнасць		**	**	*		*	**
Самарэфлексія, самаіронія							***
	_	_					
Дэкаратыўнасць	***	***	***	***	**	***	*
Яркасць, кантрастнасць		**	***	***	*	**	**
Эстэтыка багацця і дабрабыту		***	***	***	**	**	*
Трактоўка Аб'ёмная				***	***	**	**
формы Плоскасная	***	***	***				**

## ЖИВОПИСЬ ЕВРЕЕВ ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1921–1939 ГГ.)

Живопись евреев Западной Беларуси (1921–1939 гг.) представляла собой синтез светскости и религиозной традиции; проявилась в синагогальном искусстве, иконографии мацев, светской живописи и др.

Сугубо в границах религиозной традиции оставались монументальная живопись синагог и иконография мацев. В городах и местечках, где еврейские религиозные гмины материально могли себе позволить финансовые расходы, возводили новые и реставрировали старые синагоги и иудейские молитвенные дома. По данным исследователя С. В. Хоревского к 1939 г. в Западной Беларуси действовали 387 синагог [11, с. 23]. В синагоге существовали четыре обязательных атрибута внутреннего интерьера: арон га-кодеш (место для хранения свитков Торы), бима (возвышение в центре синагоги, с которого читают Тору), тива (амуд) – плита, перед которой стоит ведущий молитву, стулья для иудеев и шкафы для книг [1, s. 204–205]. Еврейские общины придавали особое значение декорированию синагог, вкладывая в их образ важный символический смысл. Традиции декорирования опирались на священные тексты ТАНАХа, Талмуда, преданий – мидрашей, нововведения духовных лидеров, раввинов. На выбор стилистики синагог повлияли: традиции иудеев, европейская архитектура, местные строительные традиции и др. Алтарные части украшались художественной ковкой и литьём, деревянной резьбой, богатым резным орнаментом с растительными и животными мотивами. Стили синагог западно-белорусского региона разнообразны: готика, эклектика, модерн, барокко и др. Маген – Давид на щите и таблицы с 12 заповедями (Декалог) главными отличительными признаками синагоги (божницы). красочностью отличались синагоги стиля барокко (Столин и др.). «Обычным украшением служили деревянные памятные доски со словами молитвы и библейскими изречениями. Часто встречались изображения меноры (подсвечника), благословляющей руки, образные изречения из Талмуда. Типичным было изображение льва как символа колена Иегуды, но часто можно было видеть животных и птиц вне ритуальной символики – слонов, медведей, белок, петухов, аистов и др., происхождение которых диктовалось фантазией художников, а изображения животных дополняли растительный и геометрический орнамент» [10, с. 144].

По воспоминаниям жительниц Бреста Р. А. Ширнюк и Л. М. Шийко, Большую синагогу города «отличала скромность убранства... потолок был украшен шикарной росписью по ветхозаветным сюжетам» [9, с. 12]. Слонимская Главная синагога была исполнена в традиционном барочном стиле [5, с. 45–47], изобиловала мотивами растительного и животного характера, культовыми атрибутами. Декор имел оригинальное решение: настенные фрески с коринфскими колоннами и антаблементом, изображения как традиционных элементов (корона, львы, менора, обрядовые музыкальные инструменты и др.), так и светских музыкальных инструментов (гитара, кларнет и др.); использовалась техника гризайль. Уникальными росписями отличалась и синагога в Ошмянах, построенная в XIX в. [12, с. 45–46] (или на рубеже XIX–XX вв. [7, с. 92]): ниши были расписаны фресками с изображением знаков зодиака; тёмно – синий потолок имитировал звёздное небо; роспись стен была на астрологическую тематику [12, с. 45–46].

Синагоги по характеристикам декора являлись литвацкими (ашкезанскими).

Чисто в границах религиозной традиции оставалось изготовление еврейских надгробий, которые были представлены двумя основными типами: мацевы и охели. Охель по форме напоминал шатёр, который устанавливался над могилой цадика (духовного

лидера в хасидизме). Стелы-мацевы — наиболее распространённый тип еврейского надгробия. Они по общей геометрической форме, в большинстве случаев, представляют собой прямоугольную вертикально стоящую каменную плиту с различными вариантами решения верха. Формообразующей основой стел являлись скрижали Завета, формы арки, портала [13, с. 11]. Окрашенные надгробия были довольно редкими, например, на кладбище в Друе (современный агрогородок Браславского р-на Витебской области) [8, с. 85].

Каждая мацева представляла собой определённую композицию, включающую как эстетический, так и смысловой, компоненты. На лицевых поверхностях стел по-разному скомпонованы пластические изображения и тексты эпитафий, совместно несущие основную семантическую информацию. Часто все это обрамлено декоративно-профилированным бордюром с архитектурно - орнаментальными мотивами. Обобщённо в изобразительной пластике стел исследователь Чечик 3. выделяет две тенденции: 1) отвлечённо — декоративно — символическую (содержащую только орнаментальные и орнаментально-символические мотивы); 2) сюжетно — декоративно — символическую (включающую символические объекты и декор) [13, с. 11].

«Согласно религиозным предписаниям и обычаям, на надгробиях можно было помещать освящённые традицией изображения, мотивы которых черпались из животного (львы, олени, медведи, птицы и т. д.) и растительного мира (лулав — ветвь ивы, этрог — цитрусовый фрукт, корзины с плодами, виноградные гроздья, лоза и т. п.). Символы, повторяющиеся из века в век в еврейском надгробном искусстве — благословляющие руки когенов (священнослужители, приносящие жертвы), кувшин левитов (служителей в храме), менора (семисвечник), шофар (ритуальный музыкальный духовой инструмент из рога), ханукия (светильник) и др.» [4, с. 171–188]. Наиболее распространённым для мацев региона является изображение Маген — Давида вокруг букв «1 5» («пей» и «нун» — с иврита — «здесь покоится», «здесь похоронен»), на некоторых памятниках заменяемого на треугольник, окружность, благословляющие ладони когена или, иногда, семисвечник.

В иконографии мацев Западной Беларуси (1921–1939 гг.) обобщённо можно выделить 3 художественных пласта: растительный, зооморфный, геометрически-архитектурный. В широко распространённых стелах с пластическими изображениями, относящимися к отвлечённо — декоративно — символической группе, орнамент играл главную роль в системе композиции, являлся основным и единственным изобразительным мотивом.

Тематика скульптурных рельефов каменных стел Западной Беларуси широка и разнообразна. В ней выражен определённый круг понятий, связанных с духовной сутью человека и его личностными достоинствами. Назидательная содержательная пластика мацев сочетается с эмоциональной выразительностью, религиозная семантика – с простонародными представлениями. Особое место занимают надгробия с изображением меноры – светильника, символа иудаизма. Руки (омовение рук, руки благословляющие, протягивающие свиток или скрижали) были единственной антропоморфной деталью. Вне культовой составляющей рельефы выражают общечеловеческие представления о жизни и смерти и дают представление о характерных чертах усопшего. Библейский запрет на изображение человеческого облика вынуждал мастеров прибегать к своеобразному эзопову языку: изображался тот зверь, нрав которого каким-то образом соответствовал репутации и характеру усопшего. Иногда выбор диктовался аналогией имён и названий. Например, имя покойного Лейб иллюстрировалось изображением льва, Бер – медведя, женское имя Фейгл – птицей. В народной символике олень означал долголетие, заяц – чуткость и робость, голубь – чистоту и верность, кольцо из трёх рыб – вечность. В то же время птица могла быть высечена на могиле умерших девушек, как и ветка или срубленное дерево; у юношей – орёл, олень, единорог или лев. Часто в пластике стел фигурируют предметы реального мира: у учёных евреев, например, это шкаф с Пятикнижием, свидетельствующий о просвещённости усопшего.

Большую декоративную роль в рельефах играют растительные формы. Цветущие растения, отдельные цветы, плоды и гроздья винограда выражали идею плодотворной деятельности на пути добра. Кроме того, каждая из этих форм содержала свою символику. Например, виноградная гроздь, служила знаком изобилия, плодом Земли Обетованной. Для выражения на стелах идеи смерти привлекался ряд символов: сломанное дерево или ветка, падающий с ветки цветок. Вообще всё сломанное, разбитое являлось знаком смерти.

Форма почти всех представленных элементов композиционной структуры мацев решена в обобщённо-символическом ключе. Животный мир, птицы, предметы зачастую передаются в схематизированной манере. Данное обстоятельство можно объяснить тем фактом, что мастера-каменотёсы учились у своих отцов-дедов и всю жизнь проживали в замкнутом изолированном мире, не видели вживую ни льва, ни многих птиц. Но, искусство каменотёсов в изучаемый период постепенно утрачивается по причинам пауперизации населения, эмиграции или смерти специалистов.

Динамично развивалось светское искусство евреев Западной Беларуси, что в целом соответствовало тенденции развития общества региона. Центром искусства можно назвать город Вильно, который часто называли «Литовский Иерусалим» — традиционная культурная столица литваков. Именно здесь проходила постоянная выставка живописных, графических и скульптурных работ; а также проживали мастера искусства. В 1927 г. в Вильно возникло объединение молодых писателей и художников «Юнг Вилне», которое благодаря своей активной работе и таланту членов стало известно на весь мир. В городах и местечках проходили выставки произведений еврейских мастеров региона. В Западной Беларуси своих ярких художников сформировалось мало, вследствие чего на экспозициях доминировали произведения еврейских художников других регионов. Обучение художники ранее проходили в школах живописи Кракова, Варшавы, Санкт-Петербурга, Витебска. Основную роль в подготовке еврейских мастеров сыграли витебская, виленская, варшавская, краковская художественные школы. Зачастую в своих работах еврейские мастера продолжали традиции М. Готлиба, М. Антокольского и др.

Выставками занимались организации, созданные в Польше (Общество по популяризации изобразительного искусства на территории Польши и др.), причём работы выставлялись мастеров из разных регионов, часто выставки проходили коллективные (польских, белорусских, еврейских мастеров). Например, в июле-сентябре 1924 г. Кружком учащихся евреев «Auxillium Academikum Iudaicum» совместно с Обществом по популяризации изобразительного искусства на территории Польши была организована «Еврейская коллективная выставка картин», где были представлены работы 20 художников из Парижа, Берлина и городов Польши (работы В. Браунера, Х. Берлеви, А. Блауфукса, Ф. Фридмана, Х. Готлиба, А. Гутермана, А. Хершафа, И. Хирифанга, Х. Ханфта, М. Каца, И. Рохмана, И. Ротбаума, М. Шварца, И. Тыкоцинского, И. Вайнлеля, В. Вайнтрауба и др.) [2, л. 17–22].

Только в Вильно действовала постоянная выставка живописных, графических и скульптурных работ. Например, в 1933 г. там были представлены художественные произведения белорусских, польских и еврейских художников (Р. Розенталя, Р. Суцкевера, Т. Шванебаха, Б. Залкинда и др.). Всего было выставлено 173 произведения 31 автора, из них работы еврейских художников выполнены преимущественно маслом — «Бурса», «Дождь», «Париж», «Улица в ночи», «Замковая гора», «Старая мельница», «Лес», «За городом» Залкинда Бера, «Портрет п. С», «Портрет женщины» Йозефа Кагана и др. [3, л. 1-3].

Среди популярных жанров еврейских художников необходимо назвать бытовой, портретный, религиозный, городской пейзаж. Были представлены направления

экспрессионизма, импрессионизма, абстракционизма, в значительной мере проявлялись тенденции символизма и футуризма, слабее — кубизма и конструктивизма. Другие течения искусства XX века в еврейской живописи фактически не проявились, что объяснимо сильными традициями реалистического искусства и ортодоксальностью общества. Но в то же время еврейская светская живопись соответствовала основному направлению периода — авангардизму. Еврейские художники по материальным причинам, как правило, совмещали живопись с какой-либо другой работой, которая позволяла им выжить, но не имела ничего общего с искусством. Это обстоятельство объясняет малое количество работ мастеров.

В межвоенный период регулярно появлялись критические очерки о еврейском изобразительном искусстве. Они печатались в польских и еврейских периодических изданиях. Причём критики подчёркивали, что еврейские художники Западной Беларуси не подчеркивали в своем творчестве еврейскую идентичность и не употребляли в связи с этим каких-либо особых символических образов. Однако их идентичность отражалась как в сюжетах работ, так и в самом пластическом языке искусства. Чаще всего встречающимися сюжетами в творчестве евреев Западной Беларуси являлись социальные портреты, типажи старых евреев, бытовые традиционные мотивы (свадьба, бар мицва, похороны и др.). В мужских портретах и фигурах чаще всего выражался социальный статус персонажа, каковы, к примеру, картины «Еврей за работой», «Извозчик», «Портной», «Ремесленник», «Носильщик», «Кузнец», что показывает сильное влияние витебской школы искусства, где ранее учился ряд художников.

Для большинства еврейских художников западно белорусский регион являлся родиной, местом получения первоначального образования и опыта, потом они уезжали в Польшу и далее (Францию, США и др.), где делали карьеру. Например, Мордехай Авниэль родился в городе Пинске, как художник-пейзажист прославился в Израиле [6, с. 66]; Михаэль Левин родился в Пинске, персональные выставки провёл в Мексике, США и Израиле, а в 1978 г. получил Премию Независимой ассоциации искусствоведов Мехико [6, с. 83].

В Западной Беларуси еврейская живопись не смогла получить своего полного развития. Живопись синагог и иконография мацев развивались, как и ранее, в рамках религиозной традиции. У светских еврейских художников наблюдался интерес к авангарду. Художники черпали свое вдохновение в истории и культуре еврейского народа, часто продолжая традиции ранее существовавших художественных школ. А в самом их творчестве тесно переплетались религиозное и светское начала. Отсутствие специальных организаций по широкому продвижению еврейской живописи, наличие материальных проблем, сильные традиции реалистического искусства, ортодоксальность общества, эмиграция кадров не позволили еврейской живописи реализоваться в полную силу.

#### Литература

- 1. Bergman, E. Architektura synagog / E. Bergman // Studia z dziejow Џydow w Polsce. Warszawa, 1995. Tom I : Materiały edukaczjne dla szkol srednich i wyzszych. S. 187–209.
- 2. Циркуляры Полесского воеводского управления о ратификации туристской польско чехословацкой конвенции; заявления жителей Брестского повета и общественных организаций о разрешении на организацию зрелищ, аттракционов и другое // Государственный архив Брестской области (ГАБО). Фонд 2. Оп. 1. Д. 595.
- 3. Праграма выставы жывапісных, графічных і скульптурных работ у г. Вільня за 1933 г. Друкаванае выданне // Государственный архив литературы и искусства Республики Беларусь. Фонд 3с. Оп. 1. Д. 302.
- 4. Евреи в меняющемся мире / Центр изучения иудаики Латвийского университета. Рига : Латвийский университет, 2005.-484 с.
- 5. Захаркевіч, С. А. Традыцыйная культура этнічных меншасцей Беларусі ў XIV–XVIII стст. / С. А. Захаркевіч // Беларускі гістарычны часопіс. -2005. -№ 10. C. 45–47.

- 6. Иоффе, Э. Белорусские евреи в Израиле / Э. Иоффе. Минск : Ковчег, 2000. 208 с.
- 7. Локотко, А. И. Архитектура европейских синагог / А. И. Локотко. Минск : Ураджай, 2002. 156 с.
- 8. Муратов, И. Еврейская надгробная эпиграфика Беларуси. Еврейское кладбище в Друе / И. Муратов // Тирош труды по иудаике ; отв. ред. М. Членов. М., 2009. Выпуск 9. С. 78–103.
  - 9. Сарычев, В. Большая синагога / В. Сарычев // Вечерний Брест. 2006. 26 мая. С. 12.
- 10. Смиловицкий, Л. Л. Туров: религиозная жизнь еврейского местечка черты оседлости / Л. Л. Смиловицкий // Архив еврейской истории / Международный исследовательский центр российского и восточноевропейского еврейства; гл. ред. О. В. Будницкий. М., 2006. Т. 3. С. 143–165.
- 11. Харэўскі, С. В. Культавая архітэктура Заходняй Беларусі / С. В. Харэўскі // Искусство и культура. -2012. -№ 3. C. 23.
- 12. Хейфец, М. Еврейское наследие Белоруссии / М. Хейфец // История евреев на Украине и в Белоруссии. Экспедиции. Памятники. Находки: сб. науч. тр. / Петерб. Евр. Ун-т; Институт исследований евр. диаспоры; отв. ред. В. А. Дымшиц. СПб., 1994. С. 45—46.
  - 13. Чечик, 3. Мацевы / 3. Чечик. М. : Дом еврейской книги, 2005. 167 с.

**Велигура Н. Н.** (Украина, г. Киев)

# ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ АКВАРЕЛЬ XIX-XX ВЕКОВ В КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ УКРАИНЫ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

В собрании Одесского музея западного и восточного искусства хранятся акварели известных западноевропейских художников XIX–XX вв., которые представляют интерес для научного исследования в контексте традиций и новаторства своего времени, как часть культурного наследия Украины. Научная новизна исследования раскрывается через исторический срез новых граней традиций и новаций техник акварелей талантливых мастеров, в контексте творчества и произведений тех, чьи имена остались в тени более именитых коллег.

Одни художники именно в акварели раскрыли своё дарование и почти никогда не обращались к живописи маслом — это Р. Фон Альт, Э. Гранер, А. Монье, Э. Пигаль, К. Пржишиховский, Ю. Хольцмюллер. Другие — А. Манчини, Й. Израэльс, Г. де Сцевола, Н. Шарле, Я. Коневский — пользовались акварелью для создания рисунков и эскизов с натуры, рассматривая её как часть творческих поисков. Живописцы в совершенстве владели акварелью, но пользовались ею по-разному. Однако, для всех она стала показателем высокого профессионального уровня. Все эти художники жили и работали в XIX в., когда акварель приобрела тот статус, которым она сейчас обладает [2, с. 2].

Первыми возможности акварели открыли англичане, для которых она стала своего рода национальным видом искусства. Вслед за ними крупнейшие мастера Европы полюбили эту быструю технику, и в 1829 г. в лексикон вошло новое слово «акварелист» [3, с. 13].

Все мастера, чьи работы представлены в исследовании, работали в технике классической многослойной акварели, обладающей огромными выразительными возможностями, секрет которой был почти утрачен в XX в. Из-за чувствительности к свету акварель не всегда находится в постоянной экспозиции Одесского музея, но является важной частью графического собрания [4].

Представитель французской школы — живописец, рисовальщик и литограф Никола Туссен Шарле (1792–1845). В 1817 г. поступил в мастерскую Ж. А. Гро, где учился три года. Выставлялся в Салоне с 1836 г. С 1838 г. преподавал рисование в Политехнической школе. В картине «Гуляки» (1830; 22,5 х 16,3, акварель, белая гуашь) из музейного собрания Шарле мягко посмеивается над двумя подвыпившими стариками, которые за кувшином с вином вспоминали старое доброе время. Такие типажи можно увидеть на многих рисунках и литографиях художника [2, с. 42]. «Карикатура и жанр дорисовывают

картину истории, привлекая внимание последующих поколений не к тому, что придаёт этой картине величественность, а к тому, что делает её трогательной, милой» [1, с. 13].

Ещё один представитель французской школы — живописец, пастелист, акварелист Люсьен Виктор Герен де Сцевола (1871–1950). В картине из музейного собрания «В парке» (1903;  $50 \times 61$ ) будто явлена та радость, с которой касается бумаги кисть, напитанная акварелью. Музейный пейзаж пленяет лиризмом и тонкой нюансировкой тонов [2, с. 34].

Эдм Жан Пигаль (1798–1872) — французский карикатурист, рисовальщик, литограф. Акварель «Сюзанна» (20,2 х 22,8) — одна из четырёх работ Пигаля, находящихся в музейном собрании, возможно, входила в серию рисунков, объединённых названием «Народные нравы» [2, с. 28].

Акварель «Женщина с молитвенником» (1835; 33,3 x 21,6) кисти французского акварелиста Анри Монье (1805–1875) принадлежит к тем довольно редким произведениям художника, в которых он не насмехался и не иронизировал над современными нравами [2, с. 26].

Представитель польской школы акварелист Юлиуш Хольцмюллер (1876–1932) писал пейзажи и жанровые сцены. В музейной картине «Зимний пейзаж» (1906; 38,5 х 66,5, акварель, гуашь) сюжетного действия нет. С тонким чувством красоты здесь передана картина зимнего заката на широкой снежной равнине с крестьянской хижиной и идущей к ней маленькой фигуркой женщины с поклажей за спиной [2, с. 40].

Каземир Пржишиховский (1836—1917) — польский живописец, акварелист с украинскими корнями, родился в селе Баландин Чигиринского уезда Киевской губернии. Здесь он мог с детства видеть и слышать странствующих украинских народных музыкантов — кобзарей-лирников, путешествующих из села в село и исполнявших певучим речитативом «думки» про давнюю казацкую славу. Они аккомпанировали себе на колёсной лире — струнном народном инструменте. Лирники, как правило, были слепыми и передвигались с помощью мальчика-поводыря. Акварель «Лирник и юноша» (59 х 42) представляет живописную природу Украины, сцены из народной жизни, которые навсегда стали главными мотивами его произведений. Созданный художником пейзаж с лесной дубравой, написанный с помощью тонов различных градаций зелёного цвета, передаёт настроение мягкой лиричности и некой сказочности.

Образы музыкантов, хранивших историческую память многих поколений, можно увидеть на картинах и других польских художников, проживавших в Украине: Казимежа Похвальского («Лирник перед хатой», 1887), Теодора Аксентовича («Лирник и девочка», 1900) [2, с. 30].

Ян Ксаверий Каневский (1805–1867) – польский живописец, акварелист, литограф, портретист и исторический живописец. Картина «Портрет молодого человека» (20,5 х 16,2, акварель, белая гуашь), написанная в 1832 г., в начале его карьеры, переносит нас в пушкинскую эпоху, когда акварельный портрет, подобно талисману, сохранял идеи и дух романтизма того времени [2, с. 18].

Английская школа представлена живописцем, рисовальщиком, акварелистом Бенжамином Херрингом (1830–1871), который изображал лошадей и конные спортивные состязания. Одесская акварель «Скачки» (1870; 22,4 x 28,2) очень показательна для его творчества и в плане изображения стремительного движения, которым наполнены многие его работы [2, с. 38].

Итальянскую школу представляет живописец, акварелист Оскар Риккарди (1864—1935). Небольшие по размеру работы: «Продавец шербета» (16 x 11, акварель, гуашь, тушь пером), «Сидящий старик» (16 x 11, акварель, гуашь, тушь пером), «Женщина в синем платье» (16 x 11, акварель, гуашь), «Женщина в чёрном платье» (16 x 11, акварель, тушь пером) представителя неаполитанской школы производят впечатление законченных

картин, так как в них точно найдены композиция, пластическое и живописное решение [2, с. 32].

Картина «Портрет мужчины в красном жилете» (1881; 39 х 24, акварель, гуашь) итальянского художника Антонио Манчини (1852–1930) была написана во время пребывания в Неаполе. Он создал драматичный и сумрачный образ неаполитанца. Портрет демонстрирует характерный для художника стиль: энергичную манеру письма, широкие мазки, выразительный колорит [2, с. 22].

Живописец, акварелист, график Йозеф Израэльс (1824–1911) — голландец. Его акварель «Саул и Давид» (57 x 83) является эскизом к поздней одноимённой картине художника, написанной в 1899 г. Он неоднократно обращался к библейским темам в своём творчестве [2, с. 16].

Эрнст Гранер (1865–1943) — австрийский живописец, акварелист, мастер городского пейзажа. Одесский лист «Площадь в Вене» (1926; 36 х 30, акварель, белая гуашь) чрезвычайно показателен для всего творчества художника — по выбору сюжета, художественному виденью и манере исполнения. На нём изображено здание городской пожарной управы, являющейся памятником архитектуры Венского барокко [2, с. 12].

Рудольф фон Альт (1812–1805) в XIX в. был самым знаменитым акварелистом в Австрии и Германии. В музейной акварели «Венеция» (26,5 x 38,5) присутствует характерное для его творчества умение придать конкретному, документальному мотиву одухотворённость и поэтическую окраску, а также цветовые и световые эффекты.

Иная его акварель «Ливадия. Дворец» (1863; 29 x 43), вдохновлённая природой Крыма, вызывает радостные чувства благодаря солнечному свету, заливающему пейзаж, яркой палитре, почти импрессионистической манере письма. Учитывая тот факт, что малый Ливадийский дворец был разрушен в период фашисткой оккупации Крыма, данная работа представляет и большую историческую ценность [2, с. 4, 6].

Как показало исследование, просуществовав какое-то время в качестве «усовершенствованного» лависа, акварель, в меру поиска каждого отдельного художника, раскрывала свои возможности со временем и научилась передавать замысел с такой же полнотой, как другие техники живописи.

Несмотря на то, что акварель долгое время играла роль черновика композиции, получавшей окончательный вид только на полотне, вскоре художники не побоялись изображать в этой живописной технике законченные сюжеты и ставить на акварелях своё имя. Некоторые из них, благодаря своим акварелям, приобрели известность на долгие годы, сделав её своей специальностью.

#### Литература

- 1. Варшавский, Ю. Французская и английская литография первой половины XIX века. Избранные листы из коллекции С. П. Варшавского / Ю. Варшавский. М. : Сов. художник, 1985. 48 с.
- 2. Глебова, И. Ю. Западноеврапейская акварель XIX–XX веков в Одесском музее западного и восточного искусства : каталог-альбом / И. Ю. Глебова. Одесса : Астропринт, 2014. 44 с.
  - 3. Долт, Ф. Французская акварель XIX века / Ф. Долт. М. : Искусство, 1981. 175 с.
- 4. Одесский музей западного и восточного искусства [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.oweamuseum.odessa.ua. Дата доступа: 18.05.2017.

## МЕТОДИКА АНАЛИЗА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МИФОВ

В эпоху урбанизации культурный миф территории становится значимым фактором обусловленности социальной жизни. Не случайно вопросам взаимодействия индивида и социального субъекта с городской средой отдают свое внимание философы, искусствоведы, культурологи, представители педагогической науки [1, с. 160].

Каждое конкретное место наделяется социальными группами, живущими на какойпространственными смыслами. Для осмысления территории, своими интерпретации мифов конкретного места автор предлагает опираться на методологию семиотической московско-тартуской школы. Таким образом, понимание города как целостного культурного организма со своим лицом, «духом», системой архитектурного Ю. М. Лотмана; концепция «театрализации пространства» символизма А. В. Иконникова; результаты изучения пространственно-временных характеристик городской среды у Е. Л. Беляевой позволят осуществить пространственных мифов города с позиций семиотического подхода. Методологической основой анализа при этом могут стать:

- 1) в соответствии с мифогеографическим подходом, разрабатываемым И. И. Митиным [2], анализ комплексных географических характеристик;
- 2) в соответствии с концепцией «город-текст» В. Н. Топорова [3] характеристики этнокультурной специфики территории;
- 3) в соответствии с концепцией архитектурного палимпсеста Филиппа Робера [4] анализ городского планирования и архитектуры.

Такой комплексный методологический подход позволит охватить совокупность разных источников, порождающих пространственные мифы: географическое положение, климатические, этно-исторические, социально-психологические, историко-культурные, архитектурные особенности города.

Для реализации методики анализа пространственных мифов целесообразно использовать анализ текстов, фотографий, планов, видеозаписей, а также неклассические этнографические методы: go-along (совокупность включенного наблюдения и интервьюирования при передвижении исследователя и опрашиваемого по городу).

В качестве объекта анализа возьмем город Мышкин Ярославской области: расположен на обрывистом (высотой до 10 м) берегу Волги, имеет древнюю историю (упоминается как поселение в XV в.), малую численность населения (5775 чел. на 2016 г.), хорошую экологию и полное отсутствие промышленного производства на территории города.

Для начала выделим *комплексные географические характеристики* места, т. е. отберем значимые единицы информации, объединенные вокруг конкретных доминант как главных признаков места.

**Первая** из доминант города Мышкин — Волга. Интерпретация города как пространства, а реки — как времени, порождает семиозис пространственных мифов в разных плоскостях, в частности:

- 1) типично российский провинциальный городок: по определению краеведа О. Б. Карсакова, Мышкин «город классической провинции» [5], расположенный «на главной улице России» (т. е. на Волге).
- 2) огромная река и маленький городок: кинообраз маленького островка безальтернативности (символ Мышкин) в большом течении многообразной жизни

(символ – Волга) воплощен в фильме «Свободное плавание» (2006) режиссера Бориса Хлебникова;

3) туристский центр на Волге, включенный в маршрут «Золотое кольцо России». Благодаря удачному расположению на Волге город принимает ежегодно около 140 тыс. туристов (т. е. около 23 туристов на одного местного жителя)<sup>1</sup>, прибывающих преимущественно круизными теплоходами, курсирующими в период навигации между Москвой и Санкт-Петербургом.

Вторая доминанта и композиционный центр архитектурного ансамбля Мышкина – Собор Успения Пресвятой Богородицы, заложенный по проекту итальянского архитектора Иоганеса Манфрини в августе 1805 г. Миф о строительстве собора гласит: став в 1777 г. городом, Мышкин озаботился приобретением необходимого доказательства своего городского статуса, коим должен был стать именно собор, хорошо видный с Волги. Однако на начало XIX в. в городе проживало около 800 человек. Собрав средства горожан и свои собственные, мышкинские купцы К. И. Дрожденков и И. А. Замяткин решили заказать проект собора ни где-нибудь, а в самой столице Российской Империи, с которой мышкинцы вели активную торговлю. Собранных денег хватило только на оплату чертежа, сработанного архитектором-итальянцем. И, хотя на само строительство средств уже не оставалось, зато в руках у мышкинцев был грандиозный профессионально сработанный проект пятиглавого, с трехъярусной колокольней, собора. Несмотря на то, что проект был явно «не по чину» уездному городу, однако заказывать еще один проект, менее пафосный, не стали из соображений экономии. Потому возведение собора осуществлялось артелью ярославских каменщиков целых 15 лет, в период 1805–1820 гг., а роспись была выполнена позднее, в 1830-е гг., артелью художника Тимофея Медведева, известного также работой над убранством собора Смольного монастыря в Петербурге. Описывая Успенский Собор, Н. С. Борисов и Л. М. Марасинова указывают: «Стремясь достичь эффекта пышного внутреннего убранства храма при минимальных затратах, живописцы использовали технику гризайль, *имитируя* [выделено – M. B.-B.] колонны, карнизы и лепнину» [6]. Итак, семиозис второго пространственного мифа Мышкина: величие маленького города Российской Империи осмысливается через грандиозность храма.

**Третья** доминанта Мышкина — мемориальный комплекс, посвященный 60-летию победы в Великой Отечественной войне (архитектор О. С. Медведев, скульптор С. О. Скала), открытый в 2005 г. Предшествовал его строительству опрос мышкинцев, на что горожане предпочли бы потратить деньги, полученные от ПАО «Газпром»: на социальные нужды города или мемориал. В конечном счете, инициатива главы Мышкинского района А. Г. Курицина построить масштабный памятник (площадь 1560  $M^2$ , высота бронзовой скульптуры солдата-освободителя — 5,7 м) оправдала себя в полной мере, что признают и сами жители города, живущие за счет туризма: сегодня еще одной эмоциональной интерпретантой для туристов, посещающих Мышкин, служит антитеза маленького постсоветского городка, переживающего тяжелый период хронического недофинансирования, и грандиозного мемориала в нем. Соответственно, семиозис третьего пространственного мифа Мышкина: величие маленького города современной России осмысливается через антитезу малого и великого.

Итак, рассмотрение трех выделенных нами доминант порождает множество пространственных мифов, но глубинный смысл просматривается через все напластования: Мышкин – великий малый город.

Выделим далее **эмнокультурную специфику** Мышкина, памятуя о том, что имя города — поле смыслов пространства. Мифологию Мышкина определяет его имя, и это двусторонний процесс: с одной стороны, историческая (псевдоисторическая) личность

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Для сравнения: Венеция при численности населения 264,5 тыс. чел. ежегодно принимает свыше 20 млн. туристов, т. е. около 75 человек на одного местного жителя.

наделяет своими чертами город: для Санкт-Петербурга, к примеру, это – Петр I; для Минска – богатырь Менеск; для Мышкина – князь <предположительно> Фёдор Михайлович Мстиславский. С другой стороны, город как место рождения и проживания определяет мифологию человека, в нашем случае – мышкинца.

Мышкин естественным образом медленно и незаметно вырос из негородского поселения, у него не было акта закладки. Он появился в историческом времени, времени мифология города постоянно переосмысливается Потому И интерпретируется, наделяется новыми значениями, вырастает из элементов старого мифа. Экономическая зависимость мышкинцев от туристского потока привела к тому, что из нескольких версий $^1$  названия города отобрана самая «сказочная», нелогичная и малоправдоподобная, зато максимально аллегоричная: отбившийся от охоты князь прилег вздремнуть и проснулся от прикосновения мыши, пробежавшей по его лицу. Маленький зверек, спасаясь от подползающей змеи, заодно спас и князя. Т. е. эта история не могла произойти с крестьянином, купцом или княжеским дружинником, нужен был именно князь – глава, правитель, воплощение государственности. Таким образом, в конкретном образе маленькой мышки предстала ни много ни мало идея спасителя земли русской, без которого, опять же, обращаясь к народным притчам («Курочка ряба», «Репка»), мир не выстоит. Совокупность мифов, определяющих мышкинцев как спасителей, одновременно является причиной и следствием формирования городского метатекста, мифа города в целом. Эта идея, с одной стороны, объединяет жителей города, с другой, - служит базисом для коммуникации города с внешним миром.

Наконец, семиозис пространственных мифов Мышкина будет неполон без рассмотрения *архитектурно-градостроительного* палимпсеста.

Первый генеральный план Мышкина как нового города империи был утвержден в 1780 г. Комиссией для устройства городов Санкт-Петербурга и Москвы. Типовая прямоугольная структура плана – прямые улицы с перпендикулярным пересечением – учитывала специфику рельефа: покатый, прорезанный оврагами берег Волги предполагал «выстраивание» города вдоль реки, а, поскольку существовавшая Никольская церковь располагалась на краю оврага и не могла стать административным центром, на верхней береговой террасе, согласно плану, предполагалось строительство присутственных мест и нового городского собора (Успенского). В советский период при строительстве ГЭС часть города оказалась затопленной, но главное в застройке Мышкина - компоновка застроечных узлов в панораме города при ее восприятии с Волги – осталась неизменной. И новая набережная, построенная в 2014 г. взамен старинной, утраченной при создании большой Волги, – удачный современный проект с учетом «памяти места». Однако палимпсест как концептуальный инструмент в архитектурном творчестве Мышкина не всегда успешен. Потери в архитектуре Мышкина можно заметить, в частности, при перестройке Успенского собора: классический храм с куполом и тремя портиками ионического ордера и четырьмя полуцилиндрическими объемами для барабанов боковых глав-луковок архитектора И. Манфрини смотрелся довольно изящным сооружением позднего классицизма. Однако утраты и более поздние перестройки советского и постсоветского периода не пошли на пользу зданию: отсутствие сквозных окон в барабанах глав и фигурных главок над куполами делает сегодняшний Успенский собор тяжеловесным и грузным.

Таким образом, для целостной характеристики города важно учитывать множество реальностей, которые, переплетаясь, образуют замысловатую структуру из наложенных друг на друга мифов. Методика анализа пространственных мифов в контексте семиотического подхода, предлагаемая автором, дополняет методологию урбанистики и

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> По крайней мере, существует еще две версии названия города: от прозвищного имени одного из первых жителей (Мышка); от расположения на речном мысу (Мыскин со временем трансформировался в Мышкин).

обеспечивает комплексность семиозиса пространственных характеристик (географического положения, климатических, этно-исторических, социально-психологических, историко-культурных, архитектурных особенностей территории).

#### Литература

- 1. Судакова, О. Н. Урбанистическое искусство: территория социальных интересов или разговор о новой форме эстетики / О. Н. Судакова // Труды института бизнес-коммуникаций : сб. науч. тр. / Санкт-Петербург. гос. ун-т промышл. техн. и дизайна ; ред. М. Э. Вильчинская-Бутенко. Санкт-Петербург, 2017. С. 160–166.
- 2. Митин, И. И. Методика комплексной культурно-географической характеристики территории : автореф. дис. ... канд. геогр. наук : 25.00.24 / И. И. Митин ; МГУ им. М. В. Ломоносова. Москва, 2007. 25 с.
- 3. Топоров, В. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Топоров. Москва : Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
- 4. Робер, Ф. Архитектура как палимпсест [Электронный ресурс] / Ф. Робер // Архнадзор. 2008. Режим доступа: http://www.archnadzor.ru/ 2008/02/07/arhitektura-kak-palimpsest/. Дата доступа: 22.06.2017.
- 5. Карсаков, О. Б. Мышкин город классической провинции / О. Б. Карсаков. Изд. 4-е, испр. и доп. Ярославль : Александр Рутман, 2007. 165, [2] с.
- 6. Борисов, Н. С. Малые города Верхневолжья. Рыбинск Мышкин Пошехонье : архит.-худож. памятники XVII—XIX веков / Н. С. Борисов, Л. М. Марасинова. Москва : АСТ ; [Б. м.] : Астрель ; [Б. м.]: Хранитель, 2007. 287 с.

**Ге А. С.** (Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

# АСАБЛІВАСЦІ ПРАЯЎЛЕННЯ ТЭНДЭНЦЫЙ ПОСТМАДЭРНІСЦКАЙ ФІЛАСОФІІ І ЭСТЭТЫКІ Ў ПРАЕКЦЕ ВАЛЯНЦІНЫ ЛЯХОВІЧ «ЗВАРОТНАЯ СУВЯЗЬ»

Творчасць віцебскай мастачкі Валянціны Ляховіч адлюстроўвае шматлікія тэндэнцыі праяўлення постмадэрнісцкай сітуацыі ў сучасным беларускім мастацтве як на ўзроўні светапогляду, так і на ўзроўні эстэтыкі і тэхнічных прыёмаў. Праблемы аўтарства, інтэрпрэтацыі, успрымання мастацтва, узаемасувязі мастака з гледачом знаходзяцца ў цэнтры філасофскай праблематыкі праектаў мастачкі. З фармальнага пункту гледжання, выкарыстанне В. Ляховіч асамбляжу, калажу, эстэтыкі палімпсесту і камбінаваня жывапісу і фатаграфіі адпавядае актуальнай сітуацыі ў сусветным выяўленчым мастацтвам, у якім, згодна з Камій Дэбрабан, «... працэсы адбываюцца праз бясконцыя рэканфігурацыі камбінаванняў паміж жывапісам і фатаграфіяй» [1]. Менавіта гэтымі тэндэнцыямі абумоўлена актуальнасць тэмы артыкула.

Мэтай артыкула з'яўляецца выяўленне асаблівасцяў праяўлення тэндэнцый постамадэрнісцкай філасофіі і эстэтыкі ў праекце В. Ляховіч «Зваротная сувязь».

Праект Валянціны Ляховіч «Зваротная сувязь» (2017 г.) быў задуманы як калектыўнае дзеянне, дзе людзі, якія аказваюць нейкую пасільную дапамогу, у тым ліку і гледачы, якія прыйшлі на адкрыццё выставы, прыраўноўваліся да ўдзельнікаў праекта. Стаўленне да паняцця аўтарства, да стварэння і ўспрымання твораў мастацтва было сфармулявана мастачкай ў рэчышчы постмадэрнісцкай тэндэнцыі, згодна з якой любое выказванне можа быць пачута і па-рознаму зразумета падчас яго далейшай інтэрпрэтацыі праз выпадковасці прачытання і ўспрымання гледачом. Вобраз думкі, рэакцыя ці яе адсутнасць з боку «іншага» адначасова і непрадказальныя, і цалкам наперад зададзены, запраграмаваны сукупнасцю назапашанага культурай зводу тэкстаў. У адпаведнасці з гэтай канцэпцыяй, кожны меў права ўнесці сваё імя ў спіс суаўтараў.

Экспазіцыя была арганізавана па прынцыпе «Прастора і экспануемы твор мастацтва — адзінае цэлае», у рамках рэалізацыі гульнявых канцэпцый экспанавання; тут гэтыя два паняцці знаходзяцца ва узаемадапаўняльных адносінах і раўнапраўныя ў частцы сваёй ролі ў выставачным праекце, як семантычна, так і структурна. Для гэтай мэты прастора выставачнай залы была зменена з дапамогай працягнутай у змяняючыхся кірунках паперы, што візуальна выглядала як дынамічны элемент, і адначасова стварала патрэбнае поле для адлюстравання святла і ценяў ад мастацкіх аб'ектаў, забяспечаных лямпамі звычайнага і чырвонага святла. Святло, згодна В. Ляховіч, з'явілася немалаважным экспазіцыйным сродкам, які трансфармуе прастору, а таксама стварае неабходную атмасферу для адлюстравання асноўнай тэмы — суіснавання раю і пекла (мал. 1).

Малюнак 1 – Фрагмент экспазіцыі

Скрозь усю гісторыю культуры праходзіць інтэрпрэтацыя светабудовы і жыцця як серыі дзеянняў супрацьлеглых сіл, якія складаюць свет. Гэтыя дзве асноўныя дамінуючыя сілы характарызуюцца часцей за ўсё, як дабро і зло, якія прыраўноўваюцца да рая і пекла. Адной з самых распаўсюджаных з'яўляецца тэорыя пра тое, што любая сістэма ці думка, якая спрабавала ігнараваць палову такой дыхатаміі, была асуджаная на правал, таму што абодва элемента неабходныя для таго, каб прызнаць складаны характар чалавечага вопыту. Тэме гэтага дуалізму прысвечаны цэнтральны аб'ект экспазіцыі, дзе рай і пекла размешчаны ў непасрэднай блізкасці адзін ад аднаго па баках мудрагелістай далікатнай вежы (мал. 2). Насычанае чырвонае святло пякельнага агню льецца праз адтуліны ў выявах, якія цытуюць босхаўскія вобразы. Яркім белым святлом пазначана вобласць пражывання боства, цэнтр якога, абсалютна кананічна, усюды, а межы – нідзе, і рознакаляровыя шары, назапашаныя ўверсе, рассыпаюцца па ўсім рукатворным раі. Вобраз раю адначасова ідылічны і іранічны: Адам і Ева пражываюць у ім у асяроддзі мноства сімпатычных дробязяў, размешчаных у выглядзе калекцый, што нагадвае пра выказванне Эрыха Фрома: «Я думаю, калі вы спытаеце людзей, што такое рай, і калі яны будуць шчырымі, то яны скажуць, што гэта свайго роду вялікі супермаркет ... » [2].



Малюнак 2 – Рай і пекла. Аб'ект. Асамбляж, камбінаваная тэхніка. 2017

Плоскасныя працы, кожная з якіх па-свойму закранае тэму раю або пекла, таксама з'яўляюцца хутчэй аб'ектамі, якія ўзаемадзейнічаюць з гледачом і прасторай, чым традыцыйнымі карцінамі.

Праца «Песня бетонных пліт» з'яўляецца прыкладам таго, як В. Ляховіч часта спалучае фігуратыўнасць і абстракцыю ў розных серыях, а таксама на адным палатне. Ніжняя частка працы будуецца на цёмным каларыце, якому надае яшчэ больш змроку і трывожнасці пульсацыя розных адценняў чырвонага і сіняга. З яе праступаюць антрапаморфныя вобразы горада, якія займаюць цэнтр і верхнюю частку карціны, выкананую ў светлых, амаль лагодных танах. Аўтар тут як бы паказвае на перцэпцыйны вопыт кожнага, хто адчувае негатыўныя пачуцці ад варожасці і агрэсіі урбаністычнага асяроддзя; тым не менш, сілавыя лініі, пацёртасці, плямы і пласты фарбы адмяняюць гэткую прымітыўную інтэрпрэтацыю, як аптычную ілюзію. Такім чынам, мастак патурае жаданню гледача знайсці «значэнне» кожнага прадмета мастацтва, і адначасова заахвочвае простую практыку візуальнага задавальнення, якое атрымліваецца шляхам вывучэння мастацкіх формаў дзеля іх саміх.

У працы «Добры дзень» вялікую ролю адыгрывае белы колер; адценні сіняга і ружовага колеру ствараюць туманную, глыбокую атмасферную перспектыву. Кампазіцыя структуравана геаметрычнымі формамі і лініямі, цэнтральнае месца займае вобраз чалавека, намаляванага спіной да гледача. Разглядаючы кампазіцыю, глядач пачынае сумнявацца, знаходзіцца ён у рэальнасці або ў беспрадметнасці, як быццам павольна праходзячы навучанне ў школе візуальнай філасофіі. Каларыт працы выклікае адчуванне псіхалагічнай дыстанцыі, нейтральнасці і свайго роду недаказанасці (мал. 3).



Малюнак 3 – Добры дзень. Камбінаваная тэхніка. 2017

Шматразовае паўтарэнне мастачкай партрэтнай выявы ў працы «Што ёсць што» набывае выгляд несемантычнага выказвання, якое узрывае вобраз, падвяргае яго дэканструкцыі, даводзячы працэс назірання гледача да ўспрымання невытлумачальнага, які лагічна завяршаецца ў белай частцы карціны (мал.4).



Малюнак 4 – Што ёсць што. Камбінаваная тэхніка. 2017

Аб'екты, пры дапамозе якіх В. Ляховіч будуе свой новы праект, выкананы ў складанай аўтарскай тэхніцы. Мастачка ў апошнія гады працуе ў розных тэхніках, якія спалучаюць жывапіс, фатаграфію, калаж і т. п., выкарыстоўваючы цытаты і аўтацытаты. Даследчыкі постмадэрністскага мастацтва лічаць тэндэнцыю ўжывання складаных камбінаваных тэхнік, якія ўключаюць жывапіс і фатаграфію, тыповай для сітуацыі канца XX — пачатку XXI стагоддзя, эпохі адраджэння цікавасці да жывапісу. За мінулае XX стагоддзе фатаграфія змяніла спосабы бачання і мыслення, у стандартным ўспрыманні фота расцэньваецца як тое, што існуе, жывапіс — як выдумка; мастацтва змяніла такі прынцып успрымання.

Асаблівасцю праяўлення постмадэрнісцкіх тэндэнцый у працы Валянціны Ляховіч з камбінаванымі тэхнікамі з'яўляецца шматразовая інтэрпрэтацыя фатаграфій уласных работ, іх фрагментаў, змяшчэнне іх не толькі ў новы кантэкст, але і наданне ім абсалютна іншых формаў з дапамогай аўтарскіх тэхнік. Праз зліццё жывапісу і фатаграфіі мастачка паслядоўна (хоць і выкарыстоўвае прыёмы ў чымсьці блізкія дэканструкцыі) узнаўляе, адраджае аўру міфа, адлюстроўваючы свой філасофскі светапогляд.

#### Літаратура

- 1. Debrabant, C. La peinture à l'épreuve du postmodernisme : Etats-Unis Europe, 1962–1989 : thèse de doctorat en Histoire de l'art [Electronnic resourse] / C. Debrabant. Paris, 2013. Mode of access: http://www.theses.fr/2013PA010649. Date of access: 08.08.2017.
- 2. Фромм, Э. Если вы спросите людей, что такое рай, они скажут, что это большой супермаркет [Электронный ресурс] / Э. Фромм. Режим доступа: http://www.inoreader.com/article/3a9c6e7fa2db4bdc-%D1%8Drih-fromm-esli-vi-sprosite-lyudey-chto-takoe-ray-oni-skazhut-chto-%D1%8Dto-bolyshoy-supermarket. Дата доступа: 14.08.2017.

Грушенко Э. Б.

(Российская Федерация, г. Мурманск)

# ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДРЕВНЕЙШЕГО ГОРОДА РУССКОГО СЕВЕРА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ТУРИЗМА И РЕКРЕАЦИИ

Белозерск является самым древним городом Русского Севера. Он входит в тройку городов, от которых «есть пошла Русская Земля», так как, согласно летописям, именно в этот город в 862 году «сел» родной брат легендарного Рюрика, варяжский князь Синеус. Основной туристский бренд города сформирован как: «Белозерск – былинный город Руси изначальной». Символами Белозерска являются: Белое озеро, судак, кукла «Белозерская сударыня», Земляной Кремль, Успенский и Спасо-Преображенский соборы.

Не только история города связана с озером. Белое озеро стало и основой экономической жизни города, и осевой линией архитектурного силуэта Белозерска. Силуэт Белозерска во многом обусловлен ландшафтными особенностями города, определяющим фактором среди которых было и остается Белое озеро — седьмое по величине в Европе.

Неотъемлемой особенностью панорамы Белозерска является глубокое и органичное единство с окружающим природным ландшафтом. Это единство выражается в максимальном учете всех особенностей местной топографии, что еще больше усиливает общее впечатление живописности и придает городу индивидуальный, неповторимый характер [1].

Комплекс Белозерского кремля с величественными земляными валами – одна из главных достопримечательностей Белозерска до сих пор поражает воображение своей грандиозностью, оставаясь главной архитектурной доминантой города. Насыпанные в

конце XV века, валы достигают 30 метров в высоту – это крупнейшее в России кольцо городских валов.

Белозерск сохранил до настоящего времени в почти неизменном виде традиционную историческую среду обитания, включающую в себя как уникальные памятники каменного и деревянного зодчества, так и традиционную русскую культуру и народные традиции. В устном фольклоре белозер сохранился северный вологодский диалект русского языка.

Уникальный архитектурный облик города представлен сочетанием деревянной, каменной исторической застройки и церковными зданиями. При общей малой этажности застройки Белозерска особое значение для его силуэтности играли храмы, существенно выделяющиеся на общем фоне и являющиеся главными высотными акцентами. Практически все белозерские церкви имеют очень четкую привязку к ландшафту города — они маркируют основные ступени в рельефе, располагаясь почти на самых бровках озерных террас, благодаря чему подчеркивалась многоплановость белозерской панорамы [1]. Архитектурными доминантами в культурном ландшафте Белозерска являются 14 сохранившихся в разной степени культовых сооружений 16—19 веков, из них 4 действующих православных храма. Единственная в городе деревянная Ильинская церковь 17 века (музейный объект показа) в настоящее время в разобранном состоянии находится в стадии реставрации.

Белозерск входит в список 41 особо ценных исторических городов России, в который вошли 5 малых городов Русского Севера, сохранивших большую часть старинной застройки. В список вошли наряду с Белозерском вологодские города Тотьма и Великий Устюг, архангельские – Каргополь и Сольвычегодск. Белозерск является одним из самых целостных по архитектурному наследию уездных городов России (среди малых городов не более 10 тыс. жителей) наряду с Каргополем, Чердынью, Уржумом. На территории города находится 80 объектов культурного наследия – памятников архитектуры и исторических зданий. Главной особенностью застройки Белозерска является сочетание одно-двухэтажных деревянных домов и каменных особняков XIX века преимущественно двухэтажных). Архитектурное наследие представлено: классицизмом, русским стилем, эклектикой, модерном. В Белозерске хорошо сохранилась каменная застройка в стиле классицизма первой половины и середины XIX века.

Основу средовой исторической застройки составляют старинные деревянные дома с мезонинами, кружевными наличниками, ажурными светелками и дымниками. Деревянные особняки Белозерска украшают резные фризы и подзоры. Отрадно, что традиции русского народного деревянного зодчества и домовой резьбы местные жители продолжают и сохраняют и в настоящее время.

Несмотря на огорчительные потери в ряду памятников Белозерска, город и сейчас сохранил заложенное в нем глубокое понимание красоты городского ландшафта и такие характерные его особенности, как живописность, органичная связь с окружающей природой и богатство силуэта [1].

Белозерск является самым «музейным» городом Русского Севера — на девять тысяч населения приходится 11 музеев. Традиционное знакомство с достопримечательностями отходит на второй план, больше внимания сотрудниками музеев уделяется интерактивным программам, экскурсиям с элементами театрализации и квеста, когда туристы принимают активное участие в играх, мастер-классах, праздниках.

Белозерскому областному краеведческому музею принадлежит 5 музейных экспозиционных зданий, включая Спасо-Преображенский собор и уникальный музей Белого озера – второй лимнологический музей в России. В 2016 г. в музее Белого озера реализован интерактивный проект «Голубая жемчужина Русского Севера». Белое озеро

входит в пятерку самых популярных у туристов озер России. Благодаря усилиям сотрудников краеведческого музея в Белозерске появились первые знаки и информационные стенды туристской навигации возле основных музейных объектов показа. Необходимо и дальше развивать систему туристской навигации на основе установки указателей, информационных табличек и стендов с туристскими картами на исторических улицах и объектах культурного наследия. На стендах может быть отображена фото-история или легенда, связанная с тем или иным памятником архитектуры. Возможна организация пешеходных тематических туристских маршрутов с нанесением их и объектов показа на информационные стенды с картами и даже цветная маркировка маршрутов на тротуарах, как например, это реализовано в исторических городах Пермского Края.

На территории белозерского кремля и прилегающей к нему территории находятся четыре интерактивных музея — «Княжеская гридница», «Кузница», «Длинный дом викингов» и частный музей традиционных лодок Белозерья. В настоящее время внутри кремля реализуется проект по созданию историко-архитектурного комплекса «Княжий двор», посвященного средневековой истории Древней Руси. Это новое направление в туристской деятельности Вологодской области, предполагающее воссоздание жилых и производственных построек Древней Руси 11–13 веков, возрождение элементов традиционной народной культуры того времени, реконструкцию костюмов, воинского снаряжения, предметов быта.

Стал уже популярным новый туристский объект в Белозерске. «Княжеская гридница» — это использование нетрадиционных форм обслуживания туристов на основе воссоздания по научным, археологическим данным целого комплекса объектов и предметов быта, характерных для средневековой Руси. Экскурсии здесь проходят в интерактивном режиме [2]. Также в городе открыты — культурно-музейный центр им. поэта С. Викулова и Центр ремесел и туризма с выставочным залом и туринфоцентром.

Туризм для Белозерска — одно из основных стратегических направлений развития. У города есть все ресурсы стать туристическим центром (великолепное Белое озеро, красивейшие северные ландшафты, богатая история, памятники архитектуры, живописи, интересные литературные традиции), несмотря на удалённость от популярных маршрутов.

Ежегодно Белозерск посещают около 70 тыс. туристов и экскурсантов, из них около 36% остаются ночевать в городе. В последнее время активно вкладываться в развитие города стал частный бизнес, улучшаются условия для туристов, модернизируется существующая инфраструктура, открываются новые музеи, кафе, гостевые дома. В результате чего в 2015 году туристский поток по сравнению с 2014 годом увеличился на 20 % [3]. Разработана муниципальная программа развития туризма «Белозерск – былинный город».

Основными перспективными видами туризма являются: культурнопаломнический. познавательный. водные круизы, событийный, пляжный, гастрономический. Также целесообразно развивать в Белозерске экскурсионный туризм по творческому наследию Василия Шукшина по аналогии с алтайским селом Сростки. В Белозерске и его окрестностях сорок лет назад снимался фильм Василия Шукшина «Калина красная».

Турбизнес и связанный с ним приток дополнительных средств может стать градообразующей основой экономики Белозерска. Превращение Белозерска в «летнюю столицу туризма Вологодской области» (наряду с Кирилловым) возможно лишь с решением главной транспортной проблемы — сооружением причального комплекса для круизных теплоходов, идущих по Волго-Балту [4]. Перспективным направлением в развитии района является туристская дестинация «Белоозеро», в которую входят три соседних района: Белозерский, Вашкинский и Кирилловский.

В Белозерске действует 5 объектов размещения (гостиница, база отдыха, 3 гостевых комплекса и дома) на 140 мест [2]. В дни проведения крупных событийных мероприятий возникает проблема с размещением большого количества туристов. Основными событийными мероприятиями являются проходящие во вторые выходные июля: день города, межрегиональный фестиваль «Былины Белоозера» и праздник рыбака. Практически все гости города отмечают особую атмосферу душевного комфорта Белозерска, которая складывается из нескольких компонентов: тишина, спокойствие, уют, малоэтажность.

Белозерск вошел в перспективные межрегиональные Ганзейские туристические маршруты и проекты, в том числе в Ганзейский туристско-познавательный проект «Путями Прокопия Праведного», который является частью межрегионального проекта «Ганзейские дороги России». Сетевой проект Русской Ганзы направлен на интеграцию туристского потенциала русских городов, развитие культурно-исторического и событийного туризма на основе возрождения культурного наследия и привлечения иностранных инвестиций, прежде всего из Германии и Швеции. В рамках празднования в 2012 г. 1150 летнего юбилея, Белозерск стал местом проведения русского Ганзейского фестиваля, на который приехало 20 тыс. туристов. По случаю юбилея города на развитие и реставрацию его культурно-исторического наследия было вложено 1 млрд. рублей [5]. Благоустроена новая набережная Белозерского обводного канала, в 2015 г. на набережной установлен памятник белозерскому судаку. На берегу озера оборудован песчаный пляж.

Из факторов, сдерживающих развитие туризма, главный — недостаточная транспортная доступность территории и некоторая удаленность от основных транспортных и туристских коридоров. Отсутствие причала сделало невозможным прием туристических теплоходов. Крупные круизные суда, идущие по Волго-Балту и Мариинской водной системе, не заходят в Белозерск из-за технических проблем. Причалить к белозерскому причалу могут только маломерные суда. Сейчас пассажиры круизных теплоходов, высадившись на берег в Череповце (в 115 км), доставляются в Белозерск автобусами. Участие в мега-проекте «Серебряное ожерелье России» — большой плюс для Белозерска, который становится членом авторитетного туристского сообщества, объединяющим 11 регионов Северо-Запада России. На сегодняшний день Белозерск представлен в «Серебряном ожерелье» маршрутом «Маэкса — рыбацкое село» [5]. Маэкса — старинное село в трех километрах от города. Если говорить о перспективах участия в «Серебряном ожерелье», то Белозерск вполне мог бы стать частью межрегионального Ганзейского маршрута «По следам викингов на территории Восточной Европы», включающий посещение старейших русских торговых городов.

В 2016 г. предполагается начать строительство причального комплекса, рассчитанного на прием 500 туристических судов в год (100 тыс. круизных туристов). В результате строительства причального комплекса ожидается увеличение общего туристического потока в Белозерск в 2–2,5 раза [2].

Рассматриваются два возможных варианта строительства причала. Первый вариант – сделать его непосредственно в Белозерске, что потребует немалых средств на дноуглубительные работы, которые необходимо проводить каждый год. Второй вариант – более экономичный – размещение причала в Крохино, в 17 километрах от Белозерска, туристов в город будут доставлять автобусами [6]. Район Крохино является своеобразным археологическим заповедником с большим культурным слоем: до 14 века здесь в истоке Шексны находился град Белоозеро, перенесенный сюда с северного берега озера. Белоозеро после создания Волго-Балта сильно пострадало от затопления. Возле нового причала возможна организация архелогического музея затопленного города.

Для привлечения туристов в Белозерск целесообразно дальнейшее улучшение городской среды на базе создания новых объектов показа. Например, организация

пешеходной «музейной» улицы, установление объектов малой городской скульптуры (памятники Шукшину, Белозерской Сударыни, князю Синеусу) и инсталляций, связанных с богатой историей и символами города. Так, в Белозерске стартовал инновационный проект «Белозерск – город тысячи камней», направленный на создание новых природнохудожественных арт-объектов экскурсионного показа с использованием крупных камней. В сфере гостеприимства имеет перспективу дальнейшее использование частного сектора под организацию гостевых домов и гестхаузов.

#### Литература

- 1. Ландшафтно-архитектурная среда Белозерья [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.booksite.ru/fulltext/belo/zerje/9.htm. Дата доступа: 20.01.2017.
- 2. Туристский портал Вологодской области [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vologdatourinfo.ru/. Дата доступа: 21.01.2017.
- 3. Сайт департамента культуры и туризма Вологодской области [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.depcult35.ru/ru/. Дата доступа: 22.01.2017.
- 4. Белозерск превратят в летнюю туристическую столицу [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.tourbus.ru/news/5451.html. Дата доступа: 21.01.2017).
- 5. В Белозерске построят причал для приема круизных кораблей [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vologda-oblast.ru/novosti/v\_belozerske\_postroyat\_prichal\_dlya\_priema\_kruiznykh\_korabley/. Дата доступа: 20.01.2017.
- 6. Былинный город на Белом озере [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cultinfo.ru/journal/summer-2016/bylinnyy-gorod-na-belom-ozere/.– Дата доступа: 22.01.2017.

Дранкевич О. Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# АТТРАКТИВНОСТЬ МАЛЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ ЧЕРЕЗ ВОСПРИЯТИЕ ИХ АРХИТЕКТУРНЫХ ДОМИНАНТ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

Степень аттрактивности малого города с точки зрения культурно-исторического наследия влияет на туристические потоки, следовательно, и на развитие самого поселения. Чем насыщеннее город архитектурными доминантами, тем он привлекательней. В нашем исследовании под аттрактивностью понимается свойство доминант культурного ландшафта малого города, обращать на себя повышенное внимание реципиентов и на город в целом. Однако такое проявление к архитектурной доминанте и поселению, имеет двойственный характер. С одной стороны, оно может быть представлено как осознанное эмоциональное притяжение или интерес, формирующиеся под воздействием этических, эстетических, социально-культурных и других ценностей реципиента. С другой стороны, аттрактивность города может реализовываться за счет влияния его самого на подсознательное восприятие реципиента. В результате этого воздействия в активном сознании и памяти реципиента объект задерживается на период времени, более длительный по сравнению с периодом нахождения в активной памяти остальных элементов города, поступающих для восприятия и обработки, тем самым качественно выделяясь на фоне общего информационного потока. В данном случае элемент, наделенный повышенным уровнем аттрактивности, является своего рода сигналом, обеспечивающим обращение на него внимания со стороны реципиента.

Аттрактивность малого города является некоторой универсальной характеристикой, способной привлечь внимание реципиента за счет восприятия его доминант и окружения, в котором они находятся.

В нашем исследовании определим аттрактивность малых городов Беларуси в рамках объективного и субъективного подходов. Объективный подход проведем с

помощью реальных свойств малых городов, тогда как субъективный – на восприятии архитектурных доминант культурного ландшафта малого города реципиентами.

На начальном этапе исследования проведена выборка малых городов Беларуси. В качестве исходного материала изучены данные о 73 малых городах Беларуси. Из общего списка исключены малые города, основанные в XIX — начале XX в., и поселения, не обладающие объектами культурно-исторического наследия, как материального, так и нематериального, а также города-спутники.

Вторым этапом в работе стало выявление характерных признаков аттрактивности малых городов в соответствии с исследуемой проблематикой.

Для определения их аттрактивности нами были выделены следующие критерии:

- 1) Общее количество памятников архитектуры, археологии, культуры и искусства в малом городе.
- 2) Ценность культурно-исторического наследия малого города (методика типологии городских поселений Беларуси по значимости историко-культурного наследия).
  - 3) Наличие современной развитой туристической инфраструктуры.
  - 4) Транспортная доступность.
  - 5) Рекреационные ресурсы [1].

Полученный в ходе исследования фактический материал был обработан с помощью программы «Statistica», что позволило сформировать кластеры аттрактивности малых городов. В результате проведенного исследования было выявлено пять кластеров, характерное положение которых представляет особый интерес в рамках исследования.

Из пяти кластеров, два объединяют наиболее аттрактивные поселения. В качестве первого самостоятельного кластера были выделены Несвиж и Мир с учетом их уникального значения. Во второй кластер попали Мстиславль, Поставы и Глубокое. Третий кластер сформировали достаточно привлекательные Шклов, Ивенец, Браслав, Дисна, Ружаны, Клецк. Четвертый кластер объединил города со средней степенью аттрактивностью: Мядель, Дятлово, Ошмяны, Туров, Любча, Быхов, Иваново, Каменец, Свислочь, Славгород, Коссово, Чечерск. Пятый кластер собрал наименее привлекательные малые города: Добруш, Давид-Городок, Толочин, Климовичи, Любань, Лельчицы, Ветка [2].

Следующий этап заключался в субъективном подходе определения аттрактивности малого города через восприятие его архитектурных доминант культурного ландшафта, которое у каждого человека проявляется через различные аспекты поселения. Визуальный образ города каждым реципиентом воспринимается и переживается по-разному также как и сам процесс восприятия облика города. Смысловые и визуальные разнообразия архитектурной среды города являются важной основой контакта человека с внешним миром. Оценим аттрактивность малого города через восприятие его доминант культурного ландшафта реципиентами и сравним полученные результаты с объективным подходом.

Для определения оценки аттрактивности малого города Беларуси через восприятие и семантическое оценивание их доминант культурного ландшафта нами были выбраны по два города-представителя из каждого ранее полученного кластера: Несвиж, Мир, Мстиславль, Глубокое, Браслав, Шклов, Любча, Чечерск, Ветка, Толочин. В каждом поселении были выбраны архитектурные доминанты. Их оценка проводилась по методике архитектурного семантического дифференциала, для которой была разработана анкета.

Мы предположили, что семантические коды, выявляемые методами субъективной семантики, отражают наиболее существенные характеристики образов архитектурных доминант. Для этого мы определили:

- семантические особенности восприятия архитектурных объектов с разными

функциональными и эстетическими свойствами;

сравнить восприятие архитектурных доминант различными группами реципиентов.

В анкетировании приняли участие 48 студентов 3—4 курсов и 12 преподавателей Института туризма учреждения образования «Белорусский государственный университет физической культуры», в возрасте от 18 до 45 лет. Третью группу составили 23 студента 6 курса заочной формы получения образования архитектурного факультета учреждения образования «Белорусский национальный технический университет» по специальности 1-69 01 01 «Архитектура».

Участникам исследования предъявлялись фотографии архитектурных доминант в случайной последовательности, после просмотра, которых им предлагалось заполнить анкету.

Исследование проводилось в трех группах. В первой группе приняло участие 30 студентов, которые не посещали данные города и оценивали архитектурные доминанты только по фотографиям. Вторую группу составили студенты и преподаватели, которые были в исследуемых городах, и также оценивали архитектурные доминанты по фотографиям, но с учетом восприятия данного объекта в городской среде. Третья группа состояла из студентов архитектурного факультета.

Для фиксирования зависимых переменных использовались методика психологии субъективной семантики: биполярный 19-шкальный архитектурный семантический дифференциал с принудительным выбором между полюсами без промежуточных градаций [3].

С помощью программы «Statistica» произведен факторный анализ, используя в качестве элементов оцениваемые архитектурные доминанты, и получили 5 факторов, объединяющие 90,07 % дисперсии результатов, в которые объединились архитектурные объекты.

Первый фактор – это преимущественно храмы: Преображенская церковь (Чечерск), костел Пресвятой Троицы (Глубокое), Свято-Ильинская церковь (Любча), Троицкая церковь (Мир), церковь Успенская (Браслав), Свято-Преображенская церковь (Шклов), костел Св. Антонио и Соборная церковь Свято-Покровского женского монастыря «Памятники (Толочин). Данный фактор был назван нами архитектуры». Противоположный полюс данного фактора составляет Слуцкая брама, являющийся памятником архитектуры в стиле барокко и имеющий сходство с другими архитектурными объектами этого фактора. Такое объединение архитектурных объектов в один фактор говорит о том, что при восприятии архитектуры происходит не просто оценивание доминанты или определение отношения к ней, но осуществляется семантическое отнесение объектов к определенной категории по определенным значимым признакам.

Второй фактор объединил замок в Любче, Мирский замок, Свято-Ильинская церковь (Глубокое), костел Рождества Девы Марии (Браслав), Несвижский замок и был назван нами «Универсальные памятники». Они уникальны, целостны и эстетически насыщены, содержат в себе уверенность и гордость, значимость и историзм. Все эти архитектурные объекты схожи между собой по охвату большого периода жизни, как города, так и страны в целом.

В третий фактор «Индивидуальный» вошли следующие архитектурные объекты: деревянный дом (Ветка), ратуша (Чечерск), здание Ветковского музея народного творчества (Ветка), ратуша (Шклов), ратуша (Несвиж). Они индивидуальны, особенно интересна и необычна их форма и декор. Такое объединение в данный фактор свидетельствует о том, что и чисто зрительные аспекты восприятия (в данном случае

восприятие геометрических форм и декора) играет огромную роль при восприятии архитектурных объектов.

Четвертый фактор, фактор «Сакральные сооружения», объединил костел Вознесения Девы Марии (Мстиславль), церковь Св. Александра Невского (Мстиславль), церковь Тупичевской иконы Богоматери (Мстиславль) и костел Св. епископа Николая (Мир). Этот фактор собрал храмы, которые являются архитектурными памятниками и символами эпохи. Все эти архитектурные доминанты схожи между собой по своей выразительности и функциональному назначению.

В пятый фактор – «Уникальный» – в него вошел один архитектурный объект – это церковь-усыпальница князей Святополк-Мирских сооруженная в стиле модерн.

Первый фактор, т. е. памятники архитектуры, характеризуются реципиентами как красивые, любимые, уютные, гармоничные, чарующие, привлекательные, но в тоже время – скромные и закрытые. Второй получившийся фактор – это уникальные архитектурные объекты, характеризующие участниками исследования как старинные и исторические, но с некоторой искусственностью. Третий фактор содержит признаки геометричности, искусственности архитектурных форм и яркости декора. Он описан в таких понятиях, как помпезные и возвышающие. Четвертый фактор – четыре представителя сакрального зодчества. Они представлены в сознании реципиентов как индивидуальные и малолюдные. А многолюдным является архитектурный объект, вошедший в пятый фактор, описанный как уникальный.

На основе описанных результатов можно говорить о том, что степень семантических оценок архитектурных объектов отражает степень сходства их функциональных и эстетических характеристик. Архитектурный семантический дифференциал описывает объекты и явления на языке их собственных признаков либо ассоциирующихся признаков других объектов и явлений. На основе выделенных факторов строится восприятие и понимание архитектурных сооружений и то, что они являются одним из важнейших компонентов формирования архитектурного образа в сознании человека.

Изучив полученные факторы и архитектурные объекты, в которые они вошли можно отметить то, как разделились выбранные архитектурные доминанты: на примеры сакральных храмов, на уникальные, неповторимые образцы архитектуры, принадлежащие к ее памятникам и являющиеся символами определенной эпохи. Каждый фактор объединил близкие по своему значению архитектурные доминанты, которые характеризуются сходными между собой особенностями в рамках одного фактора.

Методика архитектурного семантического дифференциала показала, что в процессе восприятия архитектурных объектов малого города участвует как оценочный компонент (фактор «Выразительность»), так отношение человека к архитектурной среде и оценка функциональности объекта (факторы «След эпохи», «Властность», «Уединенность» и «Привлекательность»). На основе выделенных факторов, на наш взгляд, строится восприятие и понимание архитектурных доминант.

Исследуемые нами разные по функциональной и стилевой направленности архитектурные доминанты по своим семантическим дескрипторам объединились в две основные группы: первая характеризует сакральные сооружения, вторая — уникальные, неповторимые образцы архитектуры. Но вместе с тем в эти группы входят памятники, являющиеся символами определенной эпохи.

Первые характеризуются такими семантическими признаками, как *красивое*, *любимое*, *уютное*, *гармоничное*, *чарующее*, *привлекательное*.

Вторые оцениваются реципиентами как старинное, историческое, помпезное, возвышенное, индивидуальное, малолюдное и привлекательное и таким образом, степень

сходства семантических оценок архитектурных объектов отражает степень сходства их функциональных и эстетических характеристик.

Таким образом, архитектурные образы включают не только определенные перцептивные, чисто зрительные особенности, но и смысловые аспекты, выражающиеся в метафорах архитектуры, эмоциональные и ассоциативные аспекты, а также представление об окружающей среде малого города.

Восприятие архитектурных доминант культурного ландшафта малых городов Беларуси реципиентами показало, что определение аттрактивности малого города, как по объективному, так и по субъективному подходу совпадают. Поэтому изучение аттрактивности малых городов Беларуси является главным аргументом при составлении экскурсионных и туристических маршрутов; включения архитектурных доминант в экскурсионный показ.

### Литература

- 1. Дранкевич, О. Г. Роль архитектурных доминант в художественной привлекательности малых городов Беларуси / О. Г. Дранкевич // Вести Ин-та современ. знаний. 2012. Вып. 4. С. 26–31.
- 2. Дранкевич, О. Г. Кластеры туристической аттрактивности малых городов Беларуси / О. Г. Дранкевич // Университетский спорт в современном образовательном социуме : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 23–24 апр. 2015 г. : в 4 ч. / Белорус. гос. ун-т физ. культуры ; редкол.: Т. Д. Полякова (гл. ред.) [и др.]. Минск, 2015. Ч. 4. Инновационные технологии в сфере туризма, гостеприимства, рекреации и экскурсоведения. С. 56–60.
  - 3. Габидулина, С. Э. Психология городской среды / С. Э. Габидулина. М.: Смысл, 2012. 152 с.

Ездакова Е. О.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ПРИСПОСОБЛЕНИЕ И АДАПТАЦИЯ ИНТЕРЬЕРОВ ИСТОРИЧЕСКИХ ЗДАНИЙ БЕЛАРУСИ: НА ПРИМЕРЕ ДВОРЦОВОГО АНСАМБЛЯ В НЕСВИЖЕ

Проблемы приспособления и адаптации исторических зданий современным социально-культурным потребностям нуждаются в комплексном, системном решении и взаимодействии специалистов-реставраторов, архитекторов и дизайнеров. Наделение памятников архитектуры новыми функциями направлено на их сохранение и экономически эффективное использование. На формирование художественного образа внутренней предметно-пространственной среды здания существенно влияет его история, значимые события и известные имена, с ним связанные. Утилитарное начало тесно взаимодействует с эстетическими решениями приспосабливаемых интерьеров и преобладает над художественной и исторической ценностью [2, с. 68]. Памятники архитектуры — фундамент материальной и духовной культуры народа, носители региональных особенностей. Они имеют значительный потенциал для развития культурно-туристской сферы государства [1, с. 100].

Резиденция Радзивиллов в Несвиже является выразительным примером современного использования исторических зданий Беларуси, имеющих историко-культурную ценность, и их интерьеров, как неотъемлемой части объёмно-пластического решения памятника. Дворцовый комплекс — архитектурная доминанта Национального историко-культурного музея-заповедника, открывшего все экспозиционные залы для туристов в июне 2012 года и пользующегося большой популярностью сегодня [4].

Интерьеры дворцового комплекса условно можно разделить на такие функциональные зоны, как музейная, гостиничная (гостиница «Палац»), административная (кабинеты руководства музея и приёмная), зона общественного питания (ресторан «Гетман», закрытое в 2016 году кафе «Страўня»), расположившиеся

непосредственно в восстановленных исторических корпусах резиденции. Музейные залы находятся в главной, репрезентативной части — во дворце и его галереях. Каменица и здание бывшей конюшни сегодня — гостиница «Палац». VIP-апартаменты обустроены в южной части дворцового комплекса, каменице, и представлены четырьмя гостиничными номерами (общая площадь одного номера 75–120 м²), состоящими из четырёх зон: прихожая/холл, гостиная, спальня и санузел. Основными факторами привлекательности апартаментов класса люкс для туристов являются их расположение непосредственно в здании дворца, в помещениях, исторически служивших гостевыми покоями, соответствующая атмосфера интерьеров и уникальные виды из окон на внутренний двор и парковые пейзажи. Остальной номерной фонд отеля «Палац», а именно 23 гостиничных номера (согласно проектной документации из архива НИКМЗ «Несвиж») различной категории, расположен в здании отреставрированной конюшни, на первом и мансардном этаже. Здесь также обустроен бар для постояльцев гостиницы, который не функционирует по причине нарушений температурного режима в помещении.

Историческая атмосфера интерьеров различных функциональных зон дворцового комплекса создаётся посредством оборудования помещений деревянной мебелью соответствующей стилистики, активного использования текстиля, оформления стен молдингами, пилястрами и декоративными панелями, шпалерами, а также светового оформления пространства люстрами и бра, созданными по специальному заказу. Стоит отметить уникальность изделий мебели и оборудования резиденции, их качество. В процессе мероприятий по реставрации рассматриваемого памятника архитектуры были разработаны предметы мебели из массива дерева с учётом общей стилистики восстанавливаемых и приспосабливаемых к новым функциям интерьеров. Были спроектированы вестибюльная группа, барные стойки, столы, стулья и табуреты, мягкая мебель, декоративные деревянные стеновые панели, что отражено в Проекте реставрации мебели дворцово-паркового ансамбля в г. Несвиже по заказу генеральной проектной организации ОАО «Минскгражданпроект», а также в конструкторской документации на изделия мебели и элементы интерьера, выполненные проектным филиалом ОАО «Белреставрация». Уникальное осветительное оборудование было белорусским предприятием, расположенным в городе Лида, ЗАО «Каскад». Каждый светильник, люстра или бра, обладает высокими эстетическими характеристиками и гармонично вписывается в общее художественно-образное решение интерьеров Несвижского дворца.

Стоит обратить внимание на предметно-пространственную организацию среды зон общественного питания, ресторана «Гетман», как и гостиничные апартаменты, расположенного в каменице, и кафе «Страўня», закрытого в 2016 году. Главной «достопримечательностью» обеденных залов ресторана являются восстановленные фрески XVI века в стиле шинуазри и аутентичный, отреставрированный камин. В интерьерах активно используется родовая символика Радзивиллов, как в меблировке помещений, так и на фресковых росписях стен. Историческую атмосферу и, в то же время, камерность помещениям придаёт сама архитектура здания, а также фрагментарно оставленный в процессе реставрации зондаж стен. Сложные пластические решения сводчатых потолков, оформленные фресками, оконные проёмы и деревянные настенные панели образуют целостный художественный образ пространства. Ресторан состоит из трёх обеденных залов и рассчитан на 80 посадочных мест (согласно проектной документации стадии АР). Наиболее выразительным элементом интерьера кафе «Страўня» является кессонированный потолок с росписями, объединённый в единую композицию со стенами, богато оформленными декоративными элементами из дерева и шпалерами. Помещение было рассчитано на 36 посадочных мест (согласно проектной документации стадии АР).

Интерьеры Несвижского дворца, приспособленные к новым функциям, выступают одним из главных факторов аттрактивности (привлекательности) для туристов и обладают значительным потенциалом для современного и эффективного использования. Тем не менее, стоит отметить наличие ряда проблем, возникших после завершения мероприятий по восстановлению и приспособлению дворца, в процессе «жизнедеятельности» комплекса. Во-первых, проблема ухудшения технического состояния отдельных элементов интерьера: образование трещин на мозаичном паркете, нарушение целостности покрытия стен и декоративных карнизов в гостиничных номерах, заметные повреждения деревянных оконных рам, что может быть связано с нарушением температурновлажностного режима в помещениях, а также некорректной организацией системы кондиционирования. Во-вторых, наличие негативных отзывов посетителей в средствах массовой информации об уровне и качестве обслуживания зон общественного питания (ресторан), несоответствии цены и качества предоставляемых услуг. Негативное впечатление, по словам посетителей, компенсирует «красивый замковый интерьер» [3]. Втретьих, сложности, с которыми сталкиваются арендаторы помещений исторического объекта, возникающие при желании усовершенствовать существующие эстетические качества интерьеров или исправить технические ошибки, допущенные на этапе строительных работ: необходимость составления большого количества документации и дополнительные финансовые и временные затраты на согласование изменений с администрацией комплекса и Министерством культуры.

Таким образом, адаптация памятников архитектуры и их интерьеров к современным функциям процесс комплексный и многовекторный, требующий профессионального отношения и качественного выполнения. На этапе реализации специалисты сталкиваются с рядом проблем. В результате строительных ошибок и несоответствия проектной документации при последующем использовании интерьеров исторического здания могут возникать сложности, однако приспособление архитектурных памятников и их современное использование обладает высоким потенциалом, позволяет сохранить культурное наследие страны, способствует развитию туристической сферы и национальной самоидентичности граждан.

#### Литература

- 1. Ездакова, Е. О. Вопросы формирования дизайн-концепций современных интерьеров исторических усадеб Беларуси / Е. О. Ездакова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : тэз. і дакл. VII Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 24–25 лістапада 2016 г. : у 2 т. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы и літаратуры НАН Беларусі ; гал. рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2017. Т. 1. С. 100–103.
- 2. Реставрация памятников архитектуры : учеб. пособие для вузов / С. С. Подъяпольский [и др.]. Москва : Стройиздат, 1988. 264 с.
- 3. Гетман [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.tripadvisor.ru/Restaurant\_Review-g2229629-d6754286-Reviews-or10-Getman-Nesvizh\_Nesvizh\_District\_Minsk\_Region.html. Дата доступа: 15.04.2017.
- 4. Климов, С. Несвижский дворцово-парковый ансамбль: судьба и время [Электронный ресурс] / С. Климов. Режим доступа: https://ais.by/story/15838. Дата доступа: 26.06.2017.

# ЗОЛОТОЕ ШИТЬЕ В УКРАИНЕ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ

Главными аспектами и факторами, которые имеют влияние на формирование национальной культуры украинцев, являются: культурное наследие (духовная традиция) наших пращуров; культурные связи, отношения с другими соседними народами; художественные и творческие способности мастеров своего дела. Украина многонациональная страна с различными климатическими и бытовыми условиями. Развитие культуры и искусства зависит и от природных условий, просвещения и воспитания населения, национальной самобытности, а также исторической памяти развития, сближения и влияния соседних культур. Если рассматривать соседство Беларуси и Украины, то можно отметить много общего в элементах культуры жителей украинского Полесья и белорусов, что можно объяснить этническими родственными связями [1, с. 490].

Затяжной мировой и внутренний экономический кризис, постоянные политические неурядицы отрицательно влияют на состояние и развитие культуры и искусства. Для сохранения и развития культуры необходимо ее продолжать творить, усовершенствовать. Большое настоящее искусство воспитывает патриота, свободного, интеллектуально развитого человека. Русское, белорусское искусство и культура понятны и близки для многих украинцев, а иногда и родные не менее, чем украинское. Корни развития близких соседних народов крепко сплелись. Во многих видах творчества чувствуется влияние одних народов на других. Поздно или рано наступит то время, когда соседние восточнославянские народы с единой православной верой вместе с украинским национальным духовным пространством выстоят и будут развиваться на основе культурных отношений. Культура и искусство двигатель всего ценного. Они источники народного творчества, сближают И укрепляют межнациональные отношения. Родственность, познание развития народов совершается через культуру, искусство, которое характеризует национальную самобытность, историческую цивилизованность, уровень развития общества. Совместные культурно-художественные проекты, выставки, презентации, симпозиумы, встречи братских народов помогут узнать сущность народного гения, ярко представленного в национальном искусстве, этнических обычаях, преемственности традиций, а в результате помогут заинтересовать и сблизить праславянские народы.

Во все времена основным творцом и носителем национальной самобытной культуры всегда был и остается народ. Он творит свою неповторимую традиционную культуру, в которой проявляется украинское национальное мировоззрение. Украинская мудрая нация живуча. Много поработителей пытались нас уничтожить, захватить наши земли, территорию, но мы непобедимы: у нас мощные корни, твердая основа, которая базируется и держится на вечном культурном наследии, всесторонне развитом искусстве.

Искусствоведы, художники, историки, исследователи, музейщики, ценители прекрасного знают, что самые ценные экспонаты находятся в государственных и частных музеях. В конце XIX — в начале XX вв. меценаты и ценители высокохудожественного народного искусства собирали, коллекционировали и передавали творения в музеи, которые начали организовываться в Украине. Известными музейщиками, собирателями и организаторами считаются Николай Федотович Биляшивский, братья Даниил и Вадим Щербакивские, Викентий Хвойка.

Предметы широкого декоративно-прикладного потребления в национальной культуре украинцев имеют высокую художественную ценность. Наиболее

распространенным и оригинальным явлением в украинском традиционном творчестве является вышивка. Составной частью ее является золотое шитье — феномен в украинском декоративном искусстве. Имея давние традиции, оно формировалось под влиянием различных аспектов: культурных, экономических, политических, социальных, исторических. Истоки вышивки выходят из глубин многих тысячелетий до Р. Х. На протяжении длительного периода вырабатывались, усовершенствовались, раскрывались сюжетные композиции с использованием различных элементов и орнаментов, которые дошли до нашего времени.

Орнамент является усовершенствованным, обобщенным, своеобразным значением формы и содержания. Повторение изображений предполагает глубокое значение, которое можно легко прочесть, как генетически закодированную память. Орнаменты и узоры украинской народной вышивки — молчаливые свидетели минувшего. Они представляют замечательное художественное явление национальной самобытной культуры украинцев. Декоративные и утилитарные вышитые произведения свидетельствуют о глубоких самобытных корнях талантливого украинского народа, изысканности, художественном вкусе, устойчивости орнаментальных форм и традиций, имеют множество технических приемов и способов выполнения.

Археологи на территории современной Украины обнаружили существование трипольских городов и поселений VI–III тысячелетий до Р. Х. с развитыми строениями, инфраструктурой. Исследователи считают их самыми большими и высокоразвитыми в то время. Трипольская культура оставила огромное наследие в символике и орнаментах вышивки и декоративно-прикладного искусства. До нынешних времен исследователи, искусствоведы, художники, творцы прекрасного вдохновляются ценными творениями Трипольской культуры. Археологические раскопки скифских захоронений дают возможность утверждать, что в тот период на территории нынешней Украины широко использовалась вышивка золотыми и серебряными нитками в декоративном оформлении одежды. А одежда сарматки при раскопках не разграбленного захоронения Соколовой могилы вблизи села Ковалевка Николаевской области позволяет утвердить, что золотое шитье целостно развивалось на протяжении столетий.

На территории Киевской Руси формировалась культура, традиции, способы жизни для славянских народов, о чем свидетельствуют памятники высокого развития народного творчества: ювелирных изделий, посуды, оружия, одежды, церковной утвари [2, с. 297]. Золотое шитье в Киевскую Русь пришло из Византии. После принятия христианства возникла потребность украшать дорогими изысканными тканями храмы, литургийную одежду. В результате принятия церковными соборами канонов искусство золотошвеек претерпело изменения. Оно дало мощный заряд и направление творческого развития и процветания самобытной национальной культуре, распространилось за пределы Украины в северные и восточные регионы.

Отдельно необходимо отметить украинское культурное наследие вышитых золотыми и серебряными нитями изделий вельмож Казацкого периода. В монастырских и гетманских мастерских талантливыми мастерицами выполнялись на заказ дорогие изделия. В господствующих классах золотое шитье распространялось для украшений одежды, бытовых вещей, конской утвари. Творчество вышивальщиц зависело от заказчиков, которые имели различные вкусы и давали для копирования изделия, привезенные из-за границы. Однако в большинстве случаев работы создавались на национальных традициях.

Вышивка золотыми и серебряными нитками – особый уникальный вид творчества. Он требует мастерства, умения, наличия художественного вкуса, старания, терпения, особых творческих качеств. Стараниями мастериц изделия приобретают изысканность, неповторимое содержание. Золотошвейное ремесло постепенно переросло в отдельный

вид художественного творчества, и сегодня оно успешно развивается как в церковном, так и в светском бытовании.

Уместно отметить, что золотое шитье сегодня является большой художественной ценностью с эстетическими, познавательными функциями. Шитье золотыми и серебряными нитками — вид искусства, который сохранил, усовершенствовал и продолжает дальнейшее развитие уникальной живописной национальной культуры украинского народа.

### Литература

- 1. Воропай, О. Звичаї нашого народу : етногр. нарис / О. Воропай. Київ : Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2012. 632 с.
- 2. Костинський, М. Б. Українська легенда. Самовчитель громадянина / М. Б. Костинський. Київ : Фенікс, 2016.

**Карпянкова М. Л.** (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# АСНОЎНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ І ЗАКАНАМЕРНАСЦІ РАЗВІЦЦЯ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ МАСТАЦКАЙ ШКОЛЫ Ў СУЧАСНЫХ САЦЫЯЛЬНА-ЭКАНАМІЧНЫХ УМОВАХ

Сёння ў Беларусі жывапіс, графіка і скульптура развіваюцца ў новых сацыяльнаэканамічных умовах. Сфарміраваны прынцыпы і прыёмы нацыянальнага жывапісу, пластыкі і графікі, створана сістэма мастацкай адукацыі ў галіне выяўленчага мастацтва. У Беларусі распрацавана трохпрыступкавая *сістэма мастацкай адукацыі*: 1) мастацткая школа; 2) сярэднія спецыяльныя установы: каледжы (у Мінску, Гомелі, Гродна, Магілёве і інш. гарадах); 3) установы вышэйшай адукацыі: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрова, педагагічныя ўніверсітэты. Адукацыя на ўсіх этапах пабудавана на класічнай сістэме штудый. Напрыклад, вывучаць асновы анатоміі і маляваць чэрап пачынаюць ужо ў дзіцячых мастацкіх школах. Адным з галоўных асяродкаў сістэмы адукацыі ў галіне выяўленчага мастацтва з'яўляюцца кафедры жывапісу, графікі і скульптуры Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

На сённяшні момант узрастае роля разнастайных прыватных школ і студый. Гэты тыя месцы, дзе з самага малодшага ўзросту (з 3-4 год) дзеці пачынаюць развіваць свае творчыя схільнасці, авалодваюць пачатковымі ведамі ў галіне выяўленчага мастацтва. Кожны год вынаходзяцца новыя формы для працы з рознымі катэгорыямі аматараў мастацтва. Вялікую папулярнасць маюць майстар-класы, арт-кафе з распрацаванай творчай праграмай для мастакоў-аматараў. Гэта вельмі станоўчая тэндэнцыя, якая ўплывае на павышэнне цікавасці ў грамадстве да мастацтва.

На сённяшні момант у Беларусі ўсталявалася пэўная сістэма конкурсаў і выставак выяўленчага мастацтва. Яны дазваляюць праводзіць належны аналіз сітуацыі, стымулююць творцаў да экспанавання сваіх работ. Большасць буйных конкурсаў, выставак і фестываляў арганізоўваюцца пры ўдзеле Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Грамадскага аб'яднання «Беларускі саюз мастакоў» і вядучых творчых навучальных устаноў. Сярод выставак 2016–2017 гг. неабходна адзначыць тыя, якія ахапілі найбольш шырокае кола аўтараў і мелі ў сваёй аснове конкурсны адбор.

Выстаўка «3х3» у гасцёўне «Высокае месца» (Філіял Музея гісторыі горада Мінска) – у экспазіцыю вайшлі работы 9 мастакоў – пераможцаў 5 Беларускага біенале жывапісу, графікі і скульптуры.

У кастрычніку 2016 г. ў мінскай выставачнай зале Беларускага саюза мастакоў адбыўся 2-гі «Восеньскі салон з Белгазпромбанкам». Было прадэманстравана каля 500 мастацкіх твораў (жывапіс, графіка, скульптура, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, фатаграфія, існсталяцыя). Удзел прынялі 162 мастака, адабраныя спецыяльным журы на падставе паданых электронных заявак. Выстаўка 2016 г. мела канцэпцыю адукацыйнай пляцоўцы: праводзіліся лекцыі, інтэрактыўныя экскурсіі, заняткі з дзецьмі. Арганізатарамі праекта выступілі як прыватныя, так і дзяржаўныя арганізацыі: ААТ «Белгазпромбанк», ААТ «Газпром трансгаз Беларусь», ГА «Беларускі саюз мастакоў», Рэспубліканская мастацкая галерэя БСХ (Палац мастацтваў), Центр візуальных і выканаўчых мастацтв «АРТ корпорейшн», Пасольства Рэспублікі Беларусь у Французскай Рэспубліке — пры падтрымцы Міністэрства культуры Республікі Беларусь.

Вельмі важнай падзеяй стала правядзенне ўпершыню конкурсу Нацыянальная прэмія ў галіне выяўленчага мастацтва. Пераважнай большасцю пераможцаў сталі – прадстаўнікі творчай школы Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастатцваў.

У красавіку 2017 г. у Мінску здзейсніўся выставачны праект «Вяртанне вобраза. Да 130-годдзя Марка Шагала». Арганізатарамі выстаўкі сталі: Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінскі гарадскі выканаўчы камітэт, Нацыянальны цэнтр сучасных мастацтваў Рэспублікі Беларусь пры падтрымцы Беларускага саюза мастакоў, Беларускага саюза дызайнераў, Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Выстаўка «Вяртанне вобраза. Да 130-годдзя Марка Шагала» праводзілася на трох пляцоўках. Былі прадстаўлены работы 63 адабраных камісіяй мастакоў, якія ўдзельнічалі ў фінале конкурсу на атрыманне звання лаўрэата. Адкрыццё выстаўкі «Шорт-ліст» работ фіналістаў конкурсу прайшло ў залах Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў.

У красавіку 2017 г. ў межах штогадовага праекта «Мастак і горад» адкрылася выстаўка «Залатая калекцыя», на якой у выглядзе буйных рэпрадукцый у гарадской прасторы (плошча Якуба Коласа, Мінск) дэманстраваліся лепшыя творы жывапісу і графікі старэйшых майстроў і найбольш яркіх прадстаўнікоў сярэдняга пакалення мастакоў з калекцыі Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў. Выстаўка мела шырокі поспех сярод жыхароў горада.

Аналіз дазваляе вылучыць некалькі *фактараў*, якія адначасова ўплываюць на беларускае выяўленчае мастацтва на сённяшнім этапе:

- існаванне нацыянальных мастацкія школаў: жывапісу, скульптуры, графікі;
- размываннемежаў паміж культурнай і інфармацыйнай прасторамі краін свету. Стаў больш лёгкім абмен вопытам, удзел у выстаўках, семінарах, плэнэрах. Існуе інтэрнэт-прастора як альтэрнатыва або дапаўненне да рэальнага арт-кантэкста. Мастакі актыўна ўжываюць асабістыя старонкі і сайты, дзеляцца інфармацыяй у сацыяльных сетках, актыўна пашыраюць базу кліентаў і прыхільнікаў іх творчасці.
- уплыў сацыяльна-эканамічных варункаў: зменшылася колькасць дзяржаўных замоў. Мастакі вымушаны арыентавацца на прыватнага пакупніка-кліента і яго густы. Акрамя таго, мастакі больш актыўна чым у канцы XX ст., пачынаюць засвойваць замежны арт-рынак.
- актыўны графік выставак музеяў і галерэй, які існуюць за дзяржаўны бюджэт і з'яўленне прыватных выставачных пляцовак, дазваляе мастакам пры жаданні весці даволі інтэнсіўную выставачную дзейнасць. Моладзь займае дастаткова актыўную творчую і грамадскую пазіцыю.

Адзначым, што нядаўнія выпускнікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў стабільна займаюць актыўную мастацкую пазіцыю. Магчыма назваць цэлы шэраг маладых аўтараў, які прымаюць актыўны ўдзел у разнастайных мастацкіх праектах: А. Некрашэвіч, Г. Сілівончык, Т. Кандраценка, В. Пешкун, А. Савіч, К. Сумарава, І. Сямілетаў, Т. Шэлест, М. Дарожка, А. Скарабагатая, А. Багданаў і інш. Нядаўнія

выстаўкі – Маладзёжная выстаўка «Open Youth» (ліпень 2017), «Apple смак» (ліпеньжгівень 2017) падцвярджаюць актыўнасць масткоў 20-40 год.

- наяўнасць «мастацкіх пляцовак» важны фактар для развіцця сучаснага выяўленчага мастатцва. Акрамя тых, якія зарэкамендавалі сабе ўже напрацягу гадоў, у апошні час у Мінску распачалі сваю дзейнасць новыя прыватныя галерэі: Галерэя ДК, Галерэя праекта Белгазпромбанка «Арт-Беларусь», Дом карцін. У аснове гэтых галерэй ляжаць даволі значныя прыватныя калекцыі выяўленчага мастацтва. Акрамя таго, яны экспануюць прывазныя калекцыі, а таксама арганізоўваюць выстаўкі беларускіх масткоў.
- беларускія мастакі актыўна засвойваюць формы і прыёмы сучасных мастацкіх практык, але з некаторым спазненнем. Як сучасную тэндэнцыю можна разглядаць і пранікненне лічбавых тэхналогій у мастацкую практыку.

Сярод найбольш актуальных прыкладаў, магчыма адзначыць удзел Беларусі ў Венецыянскай біенале 2017 г.: Раман Заслонаў выступіў з праектам «Стол», дзе спрабуе дагнаць сучасныя сусветныя мастацкія тэндэнцыі. Беларускія мастакі ўсё часцей выкарыстоўваюць сінтэтычныя формы, аб'ядноўваюць розныя віды мастацтва, спалучаюць агульнаеўрапейскія тэндэнцыі і праявы нацыянальнага стылю (напрыклад, этнамадэрнізм у творчасці У. Кожуха (тэрмін Т.Гаранскай), постмадэрнісцкія «маляваныя дываны» Ж. Капуснікавай і інш.). Сёння не існуе непераадольных межаў для знаёмства і засвойвання тэндэнцый сучаснага мастацкага працэсу. Канцэптуалізм, перформанс, інсталяцыі, праца з публічнай прасторай – усё гэта актыўна выкарыстоўваецца беларускімі мастакамі. Аднак, большасць творцаў да гэтага часу знаходзяцца на стадыі постмадэрнізму, не дайшоўшы да новых віткоў – мэтамадэрнізму. У сучасным беларускім жывапісу магчыма адзначыць сціранне межаў паміж жанрамі і нараджэнне новых сінтэтычных. Паступова, пад уздзеяннем тэндэнцый у сучасным мастацтве катэгорыя жанр становіцца ўсё менш акутальнай. Аднак, поўнасцю жанравыя асаблівасці ў жывапісу сучаснай Беларусі яшчэ не зніклі. Мастакоў цікавіць тэма чалавека і яго месца ў свеце, якую яны ўвасабляюць, выкарыстоўваючы самы шырокі дыяпазон выяўленчых і вобразных сродкаў.

Кожны з гэтых фактараў уплывае і фарміруе не толькі пэўныя здабыткі, але і свае праблемнае поле. Пераважная большасць беларускіх мастакоў прайшло айчынную мастацкую школу і таму валодаюць класічным наборам прафесійных якасцяў: разуменне і веданне анатоміі, валоданне законамі лінейнай перспектывы, маюць вялікі досвед у стварэнні фігуратыўных твораў. Мастакі-жывапісцы добра ведаюць тэхніку і тэхналогію алейнага жывапісу. Графікі валодаюць большасцю вядомых друкаваных тэхнік. Скульптары маюць вопыт працы не толькі са станковымі формамі, але, і, пачынаючы з часоў вучобы, авалодваюць навыкамі працы з гарадскім і садова-паркавым асяроддзем. Практыкуецца перадача вопыту, калі выкладчыкі самі з'яўляюцца выпускнікамі навучальных устаноў у якіх яны выкладаюць. Сярод праблемных пытанняў неабходна адзначыць: амбівалентнасць значэння традыцыйнай класічнай мастацткай школы. Не вызначана пазіцыя адносна працэсаў глабалізацыі ў мастацтве. Гэта паўнавартасны ўваход у мастацкае сусветнае жыццё, адпаведнасць найноўшым тэндэнцыя, зацікаўленасць тэмамі сусветнага мастацтва, або, наадварот, выбар шляху глакалізацыі, пошук рэгіянальных адрозненняў беларускага мастацтва і іх узмацненне?

Беларускія мастакі вельмі актыўна ўдзельнічаюць у міжнародных выстаўках і семінарах, многія маюць персанальныя выстаўкі за мяжой. Ужо нікога не здзіўляе ўдзел і перамогі ў міжнародных конкурсах. Аднак, трэба адзначыць праблемы з ўдзелам у найбольш значных мастацкіх з'явах: «Documenta», Венецыянская біенале, Маніфеста і інш. Бракуе добра арганізаванага падрыхтоўчага перыяду і фінансавай падтрымкі з боку дзяржавы, неадпрацавана сістэма спонсарскай падтрымкі.

Існаванне ў складаных эканамічных умовах тармазіць развіццё мастацтва: мастакі не могуці разлічваць на належную аплату сваёй працы, існуюць складанасці з арганізацыяй умоў для творчасці (напрыклад, арэнда майстэрняў). На тэрыторыі Рэспублікі Беларусь дзейнічае даволі вузкае кола пакупнікоў твораў мастацтва. Таму, на дадзены момант, адстунічае фінансава апраўданая запатрабаванасць высокапрафесійнага мастацтва. Мастакі адаптуюць сваю творчасць з улікам густаў публікі. Вельмі часта гэта партрэты на замову і роспісы катэджаў, якія не маюць высокіх эстэтычных і мастацкіх якасцяў.

На дадзены момант ідзе пошук новых формаў арганізацыі рынку мастацтва. Напрыклад, «Восеньскі салон з Белгазпромбанкам», як новая форма дыялогу з гледачом і пошук шляхоў да пакупніка. Тут вялікую ролю мае дастаткова актыўная рэкламная кампанія. Банкі пачынаюць узаемадзейнічаць з мастацтвам: фарміруюць калекцыі твораў мастатцва, з'яўляюцца мецэнатамі і спонсарамі пэўных, на жаль, не шматлікіх, праектаў. Выпрацоўваюцца новыя формы камерцыяналізацыі інтарэсу да мастацтва. З'явілся, як вельмі неадназначная з'ява, выстаўкі рэпрадукцый твораў сусветна вядомых мастакоў. Напрыклад, «Дом Ван Гога» (на Зыбіцкай, 6) як форма забавы і адначасовага знаёмства з творчасцю мастака. На дадзены момант у Мінску дзейнічае даволі вялікая колькасць кропак для экспанавання твораў мастацтва, з улікам запатрабаванняў розных колаў творцаў і гледачоў. Аднак, нажаль, на сённяшні дзень існуе слабая тэарэтычная распрацаванасць эканамічных адносін у сферы выяўленчага мастацтва ў кантэксце Беларусі.

Асноўныя тэндэнцыі ў выяўленчым мастацтве Беларусі на сённяшнім этапе:

- размыванне межаў паміж элітарным і масавым мастацтвам;
- з'яўленне новых прынцыпаў працы з мастацкім тэкстам;
- дамінаванне эклектычнай шматстылёвасці;
- змяшэнне і ўзаемапранікненне традыцыйных відаў і жанраў выяўленчага мастацтва. Тэхналагічныя і навуковыя дасягненні ўплываюць на тое, што з'яўляюцца новыя тэхнавобразы, лічбавае мастацтва. З'яўляюцца цэлыя напрамкі, пабудаваныя на «віртуальнасці», гіпертэкстуальнасці, інтэрактыўнасці, новых сродках камунікацый. Сёння можна канстатаваць, што ідзе актыўнае развіццё ўнікальных функцый выяўленчага мастацтва: інфарамацыйнай, камунікатыўнай, семіятычнай.
- больш слабое развіццё арт-рынка ў рэгіёнах (сярод абласных цэнтраў вылучаюцца большай актыўнасцю арт-рынка Гродна і Віцебск).

Да *асаблівасцяў развіцця* беларускага выяўленчага мастацтва ў сучасных сацыяльна-эканамічных умовах неабходна аднесці:

- наяўнасць мастацкіх школ;
- наяўнасць мастацтвазнаўчага асяродку;
- рэгулярны і разнастайны характар выставачнай дзейнасці (на аснове дзяржаўных і прыватных пляцовак);
  - сямейный арт-бізнес на аснове творчых дынастый;
  - зараджэнне офіснай традыцыі калекцыянавання твораў мастацтва.

У беларускіх мастакоў ёсць вялікі патэнцыял і надалей праяўляць свае творчыя здольнасці, вобразна рэагаваць на многія праблемы сучаснасці, перадаваць сваё бачанне яскравых сусветных прыкладаў культурнай разнастайнасці, быць чуйнымі да ўсяго актуальнага і прагрэсіўнага. Мэта гэта вельмі дастойная, а задачы для яе дасягнення разлічаны на многіх паслядоўных і мэтанакіраваных творцаў.

# ПРОЕКТ «СТОЛ». ПАВИЛЬОН РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ НА 57-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ (2017)

Проектно-художественная деятельность современных кураторов Беларуси не столь часто подвергается оценке мирового профессионального сообщества, поскольку участие страны в масштабных художественных событиях за рубежом весьма ограничено. Наиболее значимые события последнего десятилетия — экспозиции павильонов Республики Беларусь на 54-й, 56-й и 57-й Венецианской биеннале (2011, 2015 и 2017 гг. соответственно). Венецианская биеннале — крупномасштабное культурное событие, одна из самых авторитетных выставок мирового современного искусства. Здесь принимаются решения о приглашении художников и кураторов в ближайшие два года к участию в значимых художественных мероприятиях, о формировании новых международных выставочных проектов. Участие в Венецианской биеннале для страны — это не только вопрос престижа, но и возможность заявить о себе, раскрыть культурную ситуацию в стране, представив в кураторском проекте актуальные тенденции и смыслы современного искусства как поле формирования новых художественных стратегий.

Павильон Республики Беларусь на 57-й Венецианской биеннале был создан по конкурсному сценарию выбора кураторской концепции. Но, в отличие от такого же конкурса 2014 г., на этот раз Министерство культуры Республики Беларусь объявило конкурс в январе 2017 г., всего лишь за три месяца до начала Венецианской биеннале. «Инструкция о порядке проведения конкурса на создание кураторской концепции белорусского павильона на 57-й Венецианской биеннале» [3] предусматривала проведение конкурса с 5 января по 7 февраля 2017, причем концепции должны были быть поданы до 31 января, и рассмотрены жюри на закрытом заседании не позже 7 февраля. Как и прошлый раз, состав жюри не был назван, но проект победителя должен был «быть реализован с учетом замечаний и предложений жюри конкурса» [3].

Следует заметить, что в разделе «Национальное участие» сайта Венецианской биеннале [6] заранее была опубликована информация о сроках выполнения организаторами национальных павильонов отдельных пунктов условий участия. В частности, до 1 февраля 2017 г. страна-участница должна была представить текст кураторской концепции, список художников-участников и их произведений, а также макет выставочного помещения в отдел изобразительного искусства Биеннале. Для продвижения павильонов стран-участниц и формирования каталога пресс-служба Биеннале до 3 февраля 2017 г. должна была получить от каждой из стран-участниц подробные сведения о кураторе и участниках национального павильона, текст с описанием выставочного проекта, фотографии работ художников и подписи к ним.

Вследствие столь позднего объявления конкурса на создание кураторской концепции белорусского павильона на 57-й Венецианской биеннале были возможны варианты несоблюдения условий конкурса, внебиеннального показа, отсутствия информации о павильоне страны в каталоге биеннале. При подробном изучении условий конкурса в среде действующих кураторов Беларуси обсуждались возможные варианты внеконкурсной подачи и утверждения заранее подготовленной концепции, поскольку куратор белорусского павильона мог быть назначен организатором, если жюри конкурса не выберет победителя; и варианты снятия ответственности с куратора за концепцию проекта и возложение её на членов жюри; и варианты согласования с руководством биеннале изменения сроков подачи информации.

Условия конкурсов 2014 и 2017 г. были практически идентичны: анонимное участие, отсутствие плана помещения, где будет размещена экспозиция, «представление белорусского павильона на 57-й Венецианской биеннале на высоком концептуальном уровне», «отражение новых оригинальных идей современного искусства в Беларуси», «указание авторов, их произведений», «использование мультимедиа-технологий в процессе организации выставки», «обоснование стоимости реализации концепции» [3]. По каждому из этих пунктов возникали очевидные вопросы, ответы на которые так никогда и прозвучали. Следует отметить отсутствие в условиях конкурса указаний на то, что концепции, поданные на конкурс, являются интеллектуальной собственностью их авторов, и их нельзя использовать, копировать или распространять без согласия авторов.

Нововведение конкурса 2017 г. заключалось в необходимости указывать «вопыт арганізацыі і правядзення буйных культурных праектаў у галіне выставачнай дзейнасці» [3].

Таким образом, кураторам по-прежнему предлагалось подавать на конкурс концепцию уже реализованной выставки, либо создать концепцию путём подбора готовых работ художников, т. е. фактически выступать в роли экспозиционеров. Отказывая кураторам во времени на полноценную разработку оригинальной идеи, художникам – на право создания творческих работ для реализации специально разработанной кураторской концепции, организаторы конкурса существенно снизили шансы на презентацию актуальных кураторских и художественных стратегий нашей страны не только на 57-й Венецианской биеннале, но и на других значимых мировых художественных форумах, поскольку на открытие Венецианской биеннале съезжаются ведущие международные галеристы, арт-менеджеры, определяющие стратегию выставочной кураторы, деятельности на ближайшие два года.

На конкурс было подано 18 кураторских концепций, шесть из которых были разработаны автором этих строк. Если на первом конкурсе кураторских концепций 2014 г. рассматривалось 36 концепций, то в 2017 г., на втором конкурсе кураторских концепций — только 18. Уменьшение вдвое числа заявок при практически идентичных конкурсных условиях может расцениваться как нежелание искусствоведов, кураторов, экспозиционеров создавать новые либо адаптировать уже имеющиеся концепции к заявленным критериям конкурсного отбора, как недоверие к анонимному жюри и связанную с этим непрозрачность его оценки, как реакцию на крайне сжатые сроки проведения. К этому следует добавить неопределённость финансовой ситуации, отсутствие чётких разграничений обязанностей куратора и комиссара.

Как считает российский искусствовед Л. Бажанов, «для того чтобы все работало, нужна прозрачность: должно быть известно, на какое время назначается комиссар, каковы его функции, кто гарантирует соблюдение договорных отношений. Должна проходить ротация кураторов, и чтобы их выбор зависел не от двух-трех чиновников, а от художественного сообщества и его экспертов» [5].

Оставшееся безымянным жюри, «в состав которого входили представители Министерства культуры, Национальной академии наук Беларуси, Белорусского союза художников, Белорусского союза дизайнеров, Национального художественного музея Беларуси, Национального центра современных искусств и других организаций» [3] определило победителя, которым стала «кураторская концепция «Стол» (куратор – Роман Заслонов, исполнители – Роман Заслонов, Виктор Лобкович, Сергей Талыбов)» [2]. Художник Р. Заслонов, живущий преимущественно во Франции, ни разу не выступал куратором каких-либо выставочных проектов, что противоречит условиям конкурса, требующим «опыт организации и проведения крупных культурных проектов в области выставочной деятельности». «Исполнители» (а не требуемые по условиям конкурса художники), указанные в проекте-победителе – режиссёр и продюсер фильма «Стол»,

снятого несколько лет назад, и сам автор концепции. Итоги конкурса были представлены только на сайтах организаторов и перепечатаны несколькими новостными агентствами; ни пресс-конференции, ни обсуждения, ни представления концепции победителя заинтересованной общественности не проводилось.

Павильон Республики Беларусь на 57-й Венецианской биеннале был открыт в камерной обстановке 11 мая 2017 г. в небольшом помещении галерее Secco Marina Space, расположенной достаточно далеко от признанных центров биеннале — Джардини и Арсенала. Любопытно, что дублирующая друг друга информация об официальном открытии на сайтах организаторов события — Министерства культуры Республики Беларусь и государственного учреждения культуры смешанного типа «Национальный центр современных искусств Республики Беларусь», директор которого Н. Шарангович вновь выступила комиссаром павильона, появилась постфактум, на следующий день после открытия. В целом участие средств массовой информации в освещении такого важного в современном искусстве Беларуси события было весьма незначительным: перепечатка пресс-релиза, несколько сюжетов по телевидению и заметок в газетах. Любопытно, что представление выставки СМИ в форме пресс-конференции состоялось лишь примерно через месяц после открытия павильона в Венеции.

Для того, чтобы понять, какова кураторская идея Павильона Республики Беларусь на 57-й Венецианской биеннале, предложенная и воплощенная Р. Заслоновым, уместно привести несколько цитат: «"Стол" представляет собой 32-минутное видео из более чем двух десятков мини-сцен, непрерывно сменяющих друг друга на фоне главного и неизменного объекта – ровной поверхности стола. Таким образом, стол становится не просто «сценой», на которой разворачиваются драматические, комические и философские сюжеты, но и главным свидетелем и даже действующим лицом каждого из них. Зрителю предлагается не просто наблюдать за происходящим со стороны, но буквально оказаться за одним столом с героями видео-арта. Тонкая игра белорусских актеров, художников и даже простых людей, никак не связанных с миром искусства, придают проекту «Стол» яркую индивидуальность и философское звучание, дополненное широчайшей гаммой смысловых оттенков – от тонкой самоиронии до трагизма» [4].

Рассказывая о сюжете, Р. Заслонов обращает внимание на то, что «в данном случае видео засвидетельствовало однажды услышанный на студенческой практике прогноз погоды и застольные беседы со старыми друзьями. Я понял, что эти истории могут существовать совместно». Результатом стало «общее действие, которое пронизано нотками белорусской души». Куратор акцентирует внимание на том, что «были моменты, когда люди заглядывали в зал на три секунды и убегали подальше. (...) Но были люди, которые, не отрываясь, смотрели фильм тридцать минут, а были и те, кто оставался смотреть фильм второй и даже третий раз: хотели считать информацию, понять смысл того, что видят» [1].

В павильоне видео можно было смотреть, сидя на лавках вдоль стола, занимавшего практически всю длину небольшого помещения галереи. Еще одно, меньшее по размеру помещение, занимала инсталляция Р. Заслонова – песочные часы в рост человека, где в форме соединяющихся колб статично располагались миниатюрные макеты столов. По словам автора произведения, «арт-объект призван захватить время, показать, как может замирать жизнь за нашим белорусским столом. Использовав столики вместо песка, мы продолжили основную тему проекта, показали, как стол связывает не только человека с человеком или какими-то мыслями, а связывает нас с собственной жизнью. Стол может быть даже импровизированным, но все равно объединяет» [1].

Куратор проекта считает, что «оставаясь тайной иногда даже для самих белорусов, Беларусь привлекает к себе все больше внимания в мировом художественном сообществе. Участие Беларуси в Венецианской биеннале – тот самый повод, благодаря которому о

Беларуси и ее современном искусстве будут говорить на международном уровне» [4]. К сожалению, слова К. Заслонова остались только словами, его проект – возможно, в связи с не выявленной или не заявленной автором проблематикой, непредставлением кураторской концепции специалистам и публике — не вызвал всплеска интереса или хотя бы заинтересованности в профессиональной среде. Об этом свидетельствует отсутствие дискуссий, публикаций искусствоведов, специалистов по современному искусству и критиков в зарубежных средствах массовой информации и специальных изданиях.

Проект К. Заслонова «Стол», формально заявленный как кураторский, ввиду отсутствия чёткой кураторской позиции, целей, задач, обоснования проведения проекта, следует считать высказыванием художника, не являющегося представителем современного искусства или актуальных кураторских практик Беларуси, на тему, релевантную для неискушенного зрителя.

### Литература

- 1. Аскера, В. Роман Заслонов: Для меня важен белорусский зритель [Электронный ресурс] / В. Аскера // Звязда. Режим доступа: http://zviazda.by/ru/news/20170619/1497879520-raman-zaslonau-dlyamyane-vazhny-belaruski-glyadach. Дата доступа: 19.06.2017.
- 2. БелТА [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.belta.by/culture/view/opredelena-kontseptsija-belorusskogo-paviljona-na-57-j-venetsianskoj-biennale-sovremennogo-iskusstva-232510-2017/. Дата доступа: 10.02.2017.
- 3. Конкурсы і мерапрыемствы [Электронны рэсурс] / Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Режым доступу: http://kultura.by/by/konkursy-merapryemstvy/. Дата доступу: 05.01.2017.
- 4. Официальное открытие национального павильона Беларуси на 57-й Венецианской биеннале [Электронный ресурс] / Министерство культуры Республики Беларусь. Режим доступа: http://kultura.by/ru/news-ru/view/11-maja-sostojalos-ofitsialnoe-otkrytie-natsionalnogo-paviljona-belarusi-na-57-j-venetsianskoj-biennale-2742-2017/. Дата доступа: 12.05.2017.
- 5. Мискарян, К. Прожектер [Электронный ресурс] / К. Мискарян // Артгид. Режим доступа: http://artguide.com/posts/1123. Дата доступа: 02.11.2016.
- 6. Biennale di Venezia [Electronic resource]. Mode of access: http://labiennale.org. Date of access: 15.01.2017.

Кожуховская М. В.

(Республика Казахстан, г. Усть-Каменогорск)

# АДАПТАЦИОННЫЕ СВОЙСТВА ДИНАМИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Адаптация — это способность живой системы приспосабливаться к изменениям окружающей среды посредством внутреннего или внешнего изменения самой системы с сохранением внутреннего равновесия. Данное состояние динамического соответствия внутреннего и внешнего является одним из важных факторов для объектов современной архитектуры [4, с. 8–9].

Целью данной работы является выявление свойств динамической адаптации в динамических архитектурных объектах: введены понятия «статическая» и «динамическая» адаптация архитектурных объектов; выявлены основные свойства и формы их проявления динамической адаптации, типов объектов в контексте динамической архитектуры; определены задачи динамической архитектуры в процессе динамической адаптации.

Архитектура, являясь искусственной средой, создает пространства для определенных функциональных процессов, которые меняются с течением времени и обстоятельств. Задача архитектуры состоит в том, чтобы соответствовать изменяющимся условиям и требованиям. Приспосабливаемость архитектурной формы проявляется и рассматривается в двух аспектах: статическая и динамическая адаптация.

В современном мире в повседневной жизни распространяется понятие «движения», которое воспринимается как «способность к перемещению». Однако в глобальном смысле, это слово становится одним из частных случаев планетарной «мобильности» в значении «изменчивость, приспосабливаемость». Что касается архитектуры, различным аспектам понятия мобильности посвящены многие исследования, проводимые в последнее время. Среди них можно выделить труды Н. А. Сапрыкиной, Н. Г. Киселёвой, Л. Ю. Анисимова, К. К. Кияненко, Н. Л. Тиманцевой, И. С. Экономова, А. И. Керешун и др.

Статическая адаптация имеет место тогда, когда на стадии проектирования объекта не заложен процесс эволюции функции здания, а по истечении некоторого времени возникает вопрос его приспособления к новым условиям эксплуатации. Другими словами, статическая адаптация является традиционной непредусмотренной реконструкцией функциональной и объемно-планировочной организации зданий.

В отличие от статической адаптации, динамическая адаптация предусматривается на всех стадиях, от проектирования до эксплуатации объектов. Потребность в такой адаптации вызвана следующими факторами: соответствие характеристик искусственной среды постоянно растущим потребностям людей, совершенствование и появление новых видов транспорта, индустриализации строительства, создание новых динамических способов возведения зданий и их эксплуатаций [3, с. 26].

Основные принципы динамической адаптации представлены в объектах динамической архитектуры, которые, исходя из внешних или внутренних изменяющихся условий, приводятся в движение под воздействием естественных сил. Динамическая архитектура способна приспосабливаться, самоадаптироваться, изменяться вместе с условиями среды.

При этом выделяются понятия «приспосабливаемость» и «интерактивность». Приспособление здания и его элементов воспринимается как самоадаптация объекта, а «интерактивность» — как предусмотренный процесс внутренней и внешней адаптации в результате взаимодействия с человеком или окружающей предметно-пространственной средой. Динамическая архитектура способна самостоятельно приспособить жизненное пространство человека к постоянно изменяющимся условиям, к изменениям, происходящим как внутри самого жилища, так и в окружающей его внешней среде [2, с. 133–135].

Динамическая адаптация архитектурных объектов может быть направлена на решение различных задач и может применяться с учетом времени ее осуществления: сезонная и суточная; с учетом развития функциональных процессов: жилая, общественная, производственная. С конструктивной точки зрения объекта, адаптация может быть внешней, касающейся оболочки архитектурного объекта, или внутренняя, касающаяся внутренних элементов в пределах внешней оболочки. В зависимости от обратимости или необратимости строительных и эксплуатационных процессов адаптация может быть циклической, с возможностью возвращения пространственных характеристик, или ациклической, когда происходит необратимое изменение пространственных характеристик здания.

Принципы динамической адаптации, основанные на циклических и обратимых процессах ее преобразования, имеют такие формы проявления, как трансформация и мобильность. Термин «трансформация» означает изменение, преобразование. Это одно из основных средств проявления адаптации к меняющимся условиям и требования, которое может быть качественным и количественным. Трансформация архитектурного объекта обеспечивается объемно-планировочными и конструктивными решениями всего здания или сооружения, и может осуществляться на уровне всего комплекса или отдельной конструкции. Мобильность в архитектуре означает соответствие и быстроту зданий и сооружений на меняющиеся условия, а также способность легкого перемещения здания в пространстве [1, с. 8].

Наряду с указанными свойствами динамической архитектуры можно выделить следующие задачи:

- 1. Взаимодействие статичной архитектуры с динамической архитектурой. Проектируемая новая архитектура и формируемая ей инфраструктура ни в коем случае не должны ставить целью замены архитектуры существующей, статичной. Напротив, она должна легко сочетаться с ней, не разрушая или нагружая ее, а наоборот дополнять, вводя в обращение новые динамические методы строительства [4, с. 18].
- 2. Динамическая адаптация в жилой архитектуре. Динамические структуры, основанные на принципах адаптивной архитектуры должны обеспечивать максимальное слияние систем «дом-работа», «дом-отдых», «дом-общение», «дом-учеба». Вместе с тем создавать максимально возможной свободой выбора как места пребывания в текущий момент времени, так и динамически развивающейся системой самой жилой ячейки.
- 3. Динамическая адаптация городских центров. Значительное место в проектировании динамической архитектуры занимает обновление существующих городов, в особенности их центров. В крупных городах с развитой промышленной и административной функциями обычно имеется ядро исторической застройки. Такие структуры обладают ограниченной гибкостью при их реконструкции и перепланировании. Именно адаптивная архитектура в своей изменчивости может помочь решить многие проблемы [1, с. 67].
- 4. Динамическая адаптация внутренних пространств. Несомненно, динамическая архитектура отличается высокой технологичностью, «машиноподобностью» и инновационной эстетикой. Вместе с этим, к динамической архитектуре предъявляется такое качество, как создание внутренней комфортабельной среды с возможностью ее частичной реновации по первому требованию в процессе эксплуатации [1, с. 31].

Следующим шагом, стоящем на пути развития динамической архитектуры, является наметившийся уже в последних концептуальных разработках переход от «перемещаемого» и «адаптируемого» к «адаптирующемуся», «интерактивному» жилищу. Такая архитектура способна самостоятельно адаптировать свою внутреннюю среду под изменившиеся требования своего владельца или изменившиеся внешние условия с учетом требований потребителя. Альтернативой данному пути может служить создание кластерной системы набора основного объема мобильного здания с учетом изменяющихся потребностей человека-пользователя в каждый конкретный момент времени; создание систем, в которых изначально заложена возможность собирать разные по архитектуре и функционально-технологическим схемам здания из одного и того же набора исходных элементов.

Таким образом, в работе раскрываются особенности формирования динамической архитектуры, позволяющие раскрыть потенциальные возможности архитектурных объектов, в которых используются динамические свойства адаптации зданий и сооружений к условиям среды. Введено понятие адаптации зданий и сооружений, которая от сферы ее проявления может быть статической и динамической. Выявлены пути проявления принципов динамической адаптации объектах динамической архитектуры, которые способны реагировать на все внешние и внутренние изменения в процессе эксплуатации.

#### Литература

- 1. Гайдученя, А. А. Динамическая архитектура: основные направления развития, принципы, методы / А. А. Гайдученя. Киев : Будивельник, 1983. 101 с.
- 2. Arnheim, R. The dynamics of architectural form / R. Arnheim. London : University of California Press, 1977. 289 p.
- 3. Сапрыкина, Н. А. Основы динамического формообразования в архитектуре : учебник для вузов / Н. А. Сапрыкина. М. : Архитектура-С, 2005. 312 с.
- 4. Сапрыкина, Н. А. Архитектурная форма: динамика и статика / Н. А. Сапрыкина. М. : Стройиздат, 1984. 408 с.

# ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ НОРМАЛЬНОСТИ В АРХИТЕКТУРНОЙ ПРАКТИКЕ ГОРОДОВ

Многие поколения городских жителей современной Беларуси выросли и прожили в достаточно качественной жилой среде, сформированной, в основном, в период между 60-ми и 90-ми гг. XX века, когда жесткие научно обоснованные градостроительные, строительные, технические, пожарные и санитарно-гигиенические нормативы, такие как СНиП, различные пособия к СНиП, СанПиН и прочие технические нормативные правовые акты (ТНПА) диктовали практически многие важнейшие качественные характеристики этой среды. Эстетическая сторона градостроительного и архитектурного проектирования в подавляющем большинстве случаев поддерживалась на высоком уровне. В тоже время, уже в самом по себе непростом процессе архитектурного проектирования как поиска оптимального компромисса разновекторных позиций имели весомое значение человеческие факторы, такие как профессиональная интуиция, гуманистическое мировоззрение, которые и определяли важные нюансы той жилой среды, недоступные нормативному регулированию. Сейчас те многие жилые районы и кварталы городов и поселков Беларуси имеют, по большей части, качественно сформированную жилую среду, высоко ценимую во многих категориях и отмечаемую многими зарубежными экспертами.

С позиции прогрессивных практикующих архитекторов и градостроителей, объединенных комиссией «Архпросвет» при ОО «Белорусский союз архитекторов» (комиссия создана для динамического анализа современных вызовов общества путем отслеживания, сбора разносторонних, но максимально достоверных данных от жителей городских пространств, с соответствующими исследовательскими методами, системным анализом публичных работ коллег и т.п.) приходится обоснованно констатировать устойчивую тенденцию того, что с 2000-х гг. в современных экономических реалиях Беларуси качество архитектуры и ее жилой среды в совокупности снижается.

Современная проблематика проектируемой архитектуры и, соответственно, реализующей ее строительной индустрии в лучшем случае с теми же параметрами стала чрезвычайно актуальна в городских агломерациях. Составляющая этих новых, но устойчивых проектных реалий простирается от достаточно дискуссионных градостроительных решений городских районов, устаревшей внутриквартальной планировки, усовершенствованных и модернизированных секций КПД с несущими стенами по контуру в угоду устаревшим технологиям, спорной планировочной структурой квартир с низкой звукоизоляцией, завышенным уровнем нулевой отметки, нелогичным благоустройством, различными странными планировочными решениями секций, в том числе для «захвата» недостающей инсоляции и многого другого до ноу-хау цветовой колористки. В этой массе многообразия конъюнктурных проектных тенденций, не в рамках формализованных требований действующих ТНПА, в итоге оказалось действительно намного меньше прогрессивных решений, чем ожидалось в их практической апробации. А настоящие социогуманные решения, направленные на улучшение качества архитектуры в самом широком понятии, полностью отсутствуют в массовом строительстве.

Для установления истинных мотивов таких иррациональных действий проектного сообщества в целом целесообразно, в настоящий момент, выделить основные взаимосвязанные причины.

Первое, утрачена за последние десятилетия слаженная система т.н. проектного дела. Так как многое в этой практической науке познается и вырабатывается, в том числе эмпирически, то ранее логично предполагалось, что старшее поколение проектировщиков

будет делиться аккумулированным опытом и знаниями с последующими. Априори, система уже не работает по различным социокультурным причинам. Это усугубилось, за редким исключением, отсутствием полноценной национальной архитектурной школы с признанными лидерами. Практически исчезли публикации по актуальным научным исследованиям в современной архитектуре и, соответственно, статьи по их итогам, популяризирующие эти темы не только в масс-медиа, но и в специализированных СМИ. Также отсутствует т. н. высокая архитектурная критика, а это важный элемент аналитического осмысления своего результата, напрямую влияющего на общество.

Еще одна опасная тенденция – выходит на первый план проблематика авторских прав, особенно в современной цифровой среде проектирования и вытекающих юридических взаимоотношений.

Каким образом восполнять те утраченные позиции профессиональной сопричастности и совместной ответственности в созидании архитектуры и ее среды – еще предстоит определить экспертному сообществу, но уже понятно, что предстоит заново выстраивать новую систему ценностей.

Второе, под устоявшиеся цели и задачи ужимающейся экономики в первую очередь существенно корректируются в худшую сторону нормативно-правовая база по градостроительству и строительству жилых районов с прогнозируемой некомфортной жилой средой, что вполне естественно, так как это наиболее массовый потребительский сегмент строительного сектора. Экологические показатели параметров жилой среды при этом сильно деформируются и уже не отвечают декларативным намерениям разработчиков.

Социум так и не выработал действенных и корректных методов защиты и воздействия на этот негативный и перманентный процесс. Развернувшиеся в последнее время публичные дискуссии в СМИ и в сети интернет лишний раз подчеркивают первостепенную важность диалога сторон процесса.

В-третьих, в различных регламентах застройки территорий генеральных планов, как при реконструкциях, так и в новом строительстве, не прописываются все существенные параметры зданий и сооружений, в том числе взаимодополняющие и взаимоисключающие. На последующих же проектных стадиях открываются определенные возможности достаточно свободно варьировать характеристиками технико-экономических параметров составляющих элементов, чем успешно пользуются застройщики в свою выгоду, не неся соразмерных социальных и экологических обязательств.

Необходимо, например, более детализировано прорабатывать параметры жилой среды на таких стадиях градостроительной документации, как проекты детальной планировки и проекты застройки районов.

В-четвертых, в системе государственного регулирования и нормотворчества происходит закономерное размытие профессиональных компетенций по причине кадрового дефицита, как итог – разрабатываемые ТНПА и локальные акты крайне уязвимы для профессиональной критики. Также при их разработке отсутствует логичная система для проектировщиков по верификации входных и выходных данных, что принципиально важно для жизнеспособных ТНПА.

Национальным регулятором, таким как Министерство архитектуры и строительства, запущена кампания по переводу части ТНПА в разряд рекомендуемых с сохранением части обязательных с определенным правовым полем, и эта положительная тенденция появилась только после тотального зарегулирования, а ведь с 2000-х гг. наработана огромная нормативная база. Этот процесс потребует времени и компетентных специалистов по многочисленным разделам затрагиваемой проектной документации.

В-пятых, практически не задействованы потенциально огромные ресурсы метода параметрического проектирования, т.н. ВІМ технологии, в основном по причине неактуального программного обеспечения у проектировщиков и, как минимум, отсутствия под-

готовленных специалистов со знанием полного цифрового цикла процесса проектирования. Этот прогрессивный метод позволяет виртуально смоделировать все характеристики зданий и сооружений в заданных условиях, а также их массивов или комплексов с получением различных верифицированных данных. Это позволит четко спрогнозировать последствия их взаимовлияния при различных сценариях эксплуатации и проследить их развитие во времени.

Современные реалии организации проектного процесса уже по умолчанию предполагают прогрессивный переход на более высокий и качественно новый уровень при задействовании ВІМ технологий. Стоит отметить правильный курс национального регулятора на интенсивное внедрение этих процессов, хотя экономические условия не благоприятствуют этому.

Крайне важно понимание всеми сторонами того, что конкурентоспособная проектная отрасль Беларуси и, как результат, качественная архитектура, как наиважнейшей параметр жизнедеятельности городского социума, будут возможны лишь при адекватном реагировании на внешние и внутренние вызовы.

Современное белорусское общество, как непосредственно потребитель конечного проектного результата — архитектуры в целом и ее среды, давно перешло от конформистского состояния, скорее даже коллективного и группового, которое было ему ранее присуще, к индивидуализму конкретного жителя. Необходимо понимание участниками этого процесса на всех уровнях, что архитектурная деятельность уже является или еще, как минимум, становится по умолчанию публичной и открытой. Игнорировать профессиональному сообществу общемировую тенденцию крайне неразумно.

Соответственно, ожидания белорусского социума в отношении многих важных параметров архитектуры и создаваемой среды оказываются явно завышенными в современных условиях перманентного экономического кризиса, усложненного некачественной структурой государственного управления и несформированного гражданского общества.

В итоге приходится констатировать, что на данном временном этапе развития профессионального сообщества происходит кардинальная трансформация парадигмы социогуманной архитектуры и ее жилой среды, а также закрепление противоположных векторов развития в новейшей практике проектирования, априори возведенных в своеобразную неогосударственную систему, а в совокупности с другими факторами происходит явное формирование и закрепление т. н. новой нормальности как перманентного и неустойчивого состояния, наиболее осязаемого в архитектуре городов.

Латышев О. Ю.

(Российская Федерация, г. Москва)

# ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТВОРЕНИЙ АРХИТЕКТОРОВ-БЕЛОРУСОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Многие архитекторы, так или иначе связанные с современной Республикой Беларусь, внесли значительный вклад в формирование художественно-эстетического облика Санкт-Петербурга. Как утверждает Н. Николаев, «в историческом центре Петербурга сохранилось более 150 домов, построенных архитекторами-белорусами, четыре из них — на Невском проспекте. Многие из этих строений имеют неповторимый облик, влияют на силуэт всего города» [10]. В силу особенностей жанра данной работы позвольте остановиться лишь на некоторых именах. Так, волынец по происхождению, тайный советник [7, с. 423] А.-Ф. К. Красовский, являющийся основоположником рационализма в архитектуре, провозгласил: «Лозунг наш — преобразование полезного в

изящное» [1]. Он сочетал в себе таланты архитектора и педагога — преподавал архитектуру в старейшем классическом университете России — Санкт-Петербургском [3]. Это позволяет нам утверждать, что выдвинутые Аполлинарием Каэтановичем эстетические принципы легли в основу мастерства целой плеяды архитекторов [8] — как собственно Санкт-Петербурга, так и многих других городов, в строительстве которых они впоследствии принимали участие [11, с. 119].

Белорус Л. П. Шишко явился представителем эклектики, и оставил свой след в стилях неоклассицизма, необарокко, неоготики и модерна [5].Таким образом, он внёс вклад в архитектурный облик Санкт-Петербурга XX века — Петрограда — Ленинграда, делающий его максимально разноликим. Это, в частности, позволило избежать возникновения непрерывной череды однообразных зданий, столь характерных для двадцатого столетия.

Назначение архитектурных сооружений по проектам Льва Петровича также отличалось достаточным разнообразием. До революции он успел многие спроектировать для духовных учреждений [11, с. 85]. Среди восьми наиболее известных зданий религиозного культа в Санкт-Петербурге работы Л. П. Шишко выделяются строения Александро-Невской лавры. В первую очередь, это её Консисторские ворота [5], в настоящее время рассматриваемые как памятник архитектуры федерального значения и объект культурного наследия России [9]. Здесь же Львом Петровичем в 1906-1910 годах было построено здание ризницы и древлехранилища Александро-Невской Лавры (Монастырки наб., 1Л). Единственным несохранившимся до настоящего времени лаврских творений Шишко мы вынуждены назвать церковь Серафима Саровского (1906-1908) в Серафимо-Антониевском скиту Александро-Невской Лавры около станции Преображенская (ныне пос. Толмачёво) [13, с. 402]. Учитывая подъём православия в России начала 21 века, и высокую социальную значимость лавры для России и всего православного мира, следует с уверенностью отметить значительность Л. П. Шишко в художественно-эстетический потенциал архитектурного облика Санкт-Петербурга в целом. Вместе с тем, архитектор создавал и творения для римскокатолической церкви. Например, костел Пресвятой Девы Марии Кармельской в Гатчине [4, с. 75]. Наряду с этим, исторический архитектурный ландшафт Санкт-Петербурга существенно обогатился зданиями, спроектированными Л. П. Шишко для образовательных учреждений. Наиболее известны семь таких проектов, многие из которых также отнесены к числу объектов культурного наследия России. Главным образом, это здание главного корпуса Технологического института, реконструкцией которого Лев Петрович занимался вместе с А. П. Максимовым. В тех районах северной столицы, где новое строительство было уже проблематично, сложилась традиция надстраивать дополнительные этажи, и по сей день сохраняющая свою продуктивность. Следуя ей, Шишко в1898 году спроектировал надстройку 4 этажа. Когда же было произведено расширение окон третьего этажа, объединение этих двух этажей за счёт введения пилястр, а первые два подчеркнули рустовым камнем, фасад здания Технологического института полностью преобразился. В 1903 и 1911–1913 годах институтские лабораторные здания были построены архитектором изначально.

В архитектурном наследии М. С. Лялевича выделяются три здания, украшающих собой Невский проспект. Это Дом Мертенса, кинотеатр «Паризиана», а также здание Сибирского торгового банка, построенное совместно с Б. И. Гиршовичем [6, с. 912]. Помимо этого, ещё как минимум десять творений Мариана Станиславовича входят в историческую застройку Санкт-Петербурга. Один из проектов был подготовлен вместе с одним из наиболее крупных представителей петербургского модерна Д. А. Кржыжановским, и ещё два — с архитектором и теоретиком градостроительства М. М. Перетятковичем. В отличие от Л. П. Шишко, М. С. Лялевич по прошествии

революции эмигрировал в Польшу, и не оставмил своего следа в послереволюционном облике Санкт-Петербурга. Однако до отбытия в Польшу он успел поработать и председателем Петербургского общества архитекторов (1917–1918), и Общества архитекторов-художников [6, с. 913].

По свидетельству А. В. Фирсовой, ещё один белорусский архитектор, чьё творчество нашло отражение также и в облике Санкт-Петербурга, родился в г. Бельске Гродненской губернии, в настоящее время известном какБельск-Подляски в Польше [14]. Это Иосиф Григорьевич Лангбард, заслуженный деятель искусств БССР (1934), доктор архитектуры (1939). Вызывает интерес переход архитектора от романтизма, в духе которого он защитил дипломный проект под руководством А. Н. Померанцева, к конструктивизму. В северной столице им осуществлён проект жилого дома для рабочих завода «Красный треугольник» (1926–27).

Чем объясняется столь пристальное внимание вышеперечисленных и мн.др. белорусских архитекторов к «старшему брату Минска»? Ответ на этот вопрос также содержится в рассуждениях Н. Николаева: «в начале XX столетия белорусы были самой большой национальной диаспорой города, по количеству жителей уступая только русским. 70 тысяч белорусов Петербурга в 1910 году — это больше, чем все население самого большого в Беларуси того времени города Витебска (65 тысяч), городов Гродно (52 тысячи) и Могилева (50 тысяч). Значит, по абсолютному большинству горожанбелорусов Санкт-Петербург был самым большим белорусским городом. А принимая во внимание значительный процент интеллигенции, рабочих высокой квалификации и представителей шляхты, Петербург занимал позиции выше Минска» [10].

Следует отметить, что ив настоящее время архитекторы Республики Беларусь также уделяют внимание проектным работам для Санкт-Петербурга: «архитекторы Санкт-Петербурга спроектируют минский квартал, а минские архитекторы подготовят концепцию Белорусского квартала для Санкт-Петербурга. Лучшие из представленных концепций лягут в основу проектов строительства жилья на территориях двух городов» [2]. Считаем своим долгом выразить надежду на то, что современные белорусские архитекторы достойно продолжат традиции, заложенные А.-Ф. К. Красовским, Л. П. Шишко, М. С. Лялевичем, И. Г. Лангбардом, и многими другими выдающимися представителями белорусской архитектурной мысли XIX—XX столетий.

Вышесказанное побуждает нас сделать следующие выводы:

- 1) Архитекторы-белорусы XIX–XX веков достойно участвовали в развитии высокого художественно-эстетического потенциала архитектурного наследия Санкт-Петербурга, сформированного Доменико Трезини, ФанческоБартоломео Растрелли, Карло России и другими великими архитекторами.
- 2) В настоящее время предпринимаются попытки продолжения продуктивной традиции участия белорусских архитекторов в дополнении архитектурного ландшафта Санкт-Петербурга, на успешность которых целесообразно возлагать ожидания.
- 3) Творения архитекторов-белорусов всех веков в Санкт-Петербурге находятся в одной эстетической парадигме, и могут находить органичное продолжение в дальнейших актах международного сотрудничества в области архитектуры.

#### Литература

- 1. Аполлинарий Каэтанович Красовский. Некролог // Зодчий. 1875. № 9. С. 102–103.
- 2. Архитекторы Санкт-Петербурга спроектируют жилой квартал для Минска [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://www.onliner.by/. Дата доступа: 09.09.2017.
- 3. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX начала XX века : справочник / сост. А. М. Гинзбург, Б. М. Кириков ; под. общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб. : Пилигрим, 1996. 400 с.
- 4. Дымшиц, С. И. Костел Пресвятой Девы Марии Кармельской в Гатчине : к 100-летию освящения / С. И. Дымшиц, Н. А. Шаталова // Фонтанка: Культурно-исторический альманах. 2012. № 11. С. 72–80.

- 5. Исаченко, В. Г. Зодчие Санкт-Петербурга XVIII–XX веков / В. Г. Исаченко. М. : Центрполиграф, 2010.-416 с.
- 6. Кириков, Б. М. Мариан Лялевич / Б. М. Кириков // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX начало XX века : в 3 т. / сост. В. Г. Исаченко ; ред. Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова. СПб., 1998. Т. 2 : XIX начало XX века. С. 912—924.
- 7. Красовский Аполлинарий Каэтанович // Список гражданским чинам первых трех классов. Исправлен по 10-е сентября 1873 года. СПб. : Типография Правительствующего сената, 1873. С. 423–424
- 8. Красовский Аполлинарий Каэтанович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1895. Т. XVIa. С. 566.
- 9. Объекты культурного наследия (памятники истории и культуры) народов Российской Федерации [Электронный ресурс] // Министерство культуры РФ. Режим доступа: www.old.kulturnoenasledie.ru/monuments.php?id=7810589003. Дата доступа: 09.09.2017.
- 10. Николаев, Н. Без белорусов Петербург невозможно представить [Электронный ресурс] / Н. Николаев // Беларусь сегодня. Режим доступа: https://www.sb.by/articles/bez-belorusov-peterburg-nevozmozhno-predstavit-nikolay-nikolaev-zaveduyushchiy-otdelom-redkikh-knig-rossiyskoy-natsionalnoy-biblioteki.html. Дата доступа: 09.09.2017.
- 11. Пунин, А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А. Л. Пунин. Ленинград : Лениздат, 1990. 347 с.
- 12. Реброва, В. Г. Архитекторы духовного ведомства, виды должностей. Архитекторы Санкт-Петербургской епархии / В. Г. Реброва // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. № 1. С. 83—87.
- 13. Рункевич, С. Г. Свято-Троицкая Александро-Невская лавра (1713—1913) : ист. исслед. доктора церков. истории С. Г. Рункевича : в 2 кн. / С. Г. Рункевич. СПб. : Logos, 2001. Кн. 1. 631 с.
- 14. Фирсова, А. В. Лангбард Иосиф Григорьевич [Электронный песурс] / А. В. Фирсова // Большая российская энциклопедия. Режим доступа: https://bigenc.ru/fine\_art/text/2642416. Дата доступа: 09.09.2017.

Ленсу Я. Ю.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# СІНТЭЗ МАСТАЦТВАЎ У ФАРМІРАВАННІ РЭЧАВАГА СВЕТУ БЕЛАРУСКАГА НАРОДНАГА ЖЫТЛА

Рэчавы свет, які беларускі народ, падпарадкоўваючыся старажытным традыцыям, ствараў у сваім жытле, адрозніваўся не толькі высокімі функцыянальнымі, але і выдатнымі эстэтычнымі якасцямі. У стварэнні рэчавага свету жытла беларуса аб'ядналіся розныя мастацтвы. Беларускае ж народнае мастацтва вельмі багатае і разнастайнае. «За доўгі і складаны шлях развіцця, — зазначае Я. М. Сахута, — яно выпрацавала мноства формаў, надзвычай багатыя разнастайныя і шматслойныя матывы, у бол» [1, с. 13]. У стварэнні ж рэчавага свету беларускай народнай хаты сапраўды можна бачыць сінтэз мастацтваў.

Сінтэз мастацтваў — гэта спалучэнне розных мастацтваў ці відаў мастацтва ў адзінае мастацкае цэлае, якое эстэтычна арганізуе матэрыяльнае і духоўнае асяроддзе чалавека [2, с. 734]. Сінтэз мастацтваў заўсёды ажыццяўляецца на падставе пэўнай ідэі. Мелася пэўная ідэя, на якой трымаўся сінтэз мастацтваў, і ў стварэнні рэчавага свету беларускага народнага жытла. Якая ж гэта ідэя? Можна сцвярджаць, што гэта ідэя міфалагічнага ўспрымання будовы сусвету і адлюстраванне гэтай ідэі ў сімволіцы рэчавага свету хаты. Як жа канкрэтна праяўлялася гэтая ідэя ў сінтэзе мастацтваў, з якім мы сустракаемся ў беларускім народным жытле?

Па вызначэнні Т. Валодзінай, «маніфестацыя адпаведнасці касмічных структураў і чалавечых дачыненняў працінае ўвесь побыт беларусаў і найвыразней праяўляецца на роўні хаты» [3, с. 17]. Выяўлялася гэта ў тым, што ўся ўнутранасць хаты, па старажытных паняццях, як бы адлюстроўвала пабудову сусвету, хата ва ўсведамленні беларусаў у мінулым уяўляла сімвалічную паменшаную мадэль гэтага сусвету. У структуры той

сімвалічнай мадэлі сусвету, якую ўяўляла беларуская хата ў свядомасці яе жыхароў у мінулым, выдзяляюцца дзве асноўныя сімвалічныя сферы. Першая сфера — сфера зямная, сфера прабывання людзей, якую прадстаўляла жылая прастора хаты з падлогай у ролі зямной глебы, і другая сфера — сфера нябесная, якую ўяўляла прастора хаты, што размяшчалася вышэй столі як «неба» і зверху абмяжоўвалася страхой. У хаце божае нябеснае святло, Сонца сімвалізавала покуць, ролю ж Зямлі як цэнтра сусвету у яго сімвалічнай мадэлі, якую ў разуменні нашых продкаў уяуўляла хата, адыгрываў асноўны аб'ект абсталявання жытла, які знаходзіўся ў чырвоным куце, — стол. Сімвалічную ж мадэль сусвету ў хаце складаў увесь комплекс рэчаў, якія напаўняў народнае жытло, прычым усе гэтыя рэчы неяк семантычна звязваліся са сталом як сімвалічным цэнтрам названай мадэлі. Для адлюстравання гэтай ідэі касмічнасці ўспрымання прасторы жытла і прыцягваўся цэлы комплекс мастацтваў, другімі словамі ажыццяўляўся сінтэз мастацтваў.

Так, з мэтай пацвярджэння ролі стала як сімвала Зямлі ў той паменшанай мадэлі сусвету, якую ўяўляла сялянская хата, выкарыстоўвалася мастацтва вышыўкі, што наносілася на паверхню абруса, якім пакрываўся стол ва ўрачыстыя моманты жыцця. У абрадавым сімвалічным плане стол і абрус стваралі цеснае адзінства, былі неад'емныя адзін ад аднаго. Вышываны ці тканы рытуальны арнамент, што наносіўся на абрус, адпавядаў сімвалічнай ролі, якую адыгрываў стол у жытле. Тут можна было сустрэць арнамент з ромбаў — сімвала зямлі, якую, як мы адзначалі, і сімвалізаваў стол у паменшанай мадэлі сусвету, што, па погладах нашых продкаў, уяўляла хата.

Блізкім па функцыянальна-рытуальнай ролі да абруса з рэчаў побыту, якія выкарыстоўваліся ў хаце, быў ручнік. У хаце яго часам клалі на стол замест абруса. Як і абрус, ручнік у жытле функцыянальна і рытуальна быў звязан са сталом. Ручніком выціралі рукі, калі іх мылі перад тым, як сесці за стол. Ручнікі-«набожнікі», якімі ўпрыгожвалі абразы, з'яўляліся прыналежнасцю чырвонага кута, дзе стаяў стол. Пра рытуальную сувязь ручніка са сталом як сімвалам Зямлі ў мадэлі сусвету, якую ўяўляў сабою рэчавы свет хаты, гаворыць тое, што ва ўзораччы беларускіх ручнікоў, як і ў вышыўцы на абрусе, пераважаў ромб, які, як мы памятаем, у старажытнай славянскай сімволіцы ўвасабляў зямлю. Такім чынам, тут ізноў выкарыстоўвалася мастацтва вышыўкі.

Мастацтва вышыўкі і ткацтва выкарыстоўвалася таксама для адлюстравання народных уяўленняў аб пабудове сусвету пры формаўтварэнні жаночага адзення. Падол кашулі, ніз фартуха, андарак аздаблялі звычайна вышыўкай у выглядзе сімвалаў зямлі, пладаноснай глебы. Дэкарыроўка ж верхняй часткі строю адлюстроўвала сімволіку неба, сонца.

Акрамя вышыўкі, ў сістэму мастацтваў, якія ўжываліся ў беларускай народнай хаце, уваходзіла скульпутра. Яе прыёмы выкарыстоўваліся пры формаўтварэнні шэрагу аб'ектаў побыту, якія можна было бачыць ў беларускім народным жытле. Вось хоць бы сальніцы, форма якіх нярэдка стваралася скульптурнымі сродкамі ў вобразе качкі. Выява качкі ў даным выпадку не выпадковая. Справа ў тым, што ў старажытнай славянскай сімволіцы качка, таксама як і конь, увасабляла істоту, якая садзейнічае руху дзённага свяціла. Уяўлялі, што калі конь вядзе па небу сонца ўдзень, то качка вядзе яго ўначы па падземнаму мору. Такім чынам, сальніца, зробленая сродкамі скульптуры ў выглядзе выявы качкі, як сімвал сонца ўключалася ў сімвалічную касмалагічную мадэль, якую ўяўлялі хата і яе рэчавы свет, што ствараў вакол сябе старажытны беларус.

Тое ж самае мы бачым у выпадку з формаўтварэннем такога распаўяюджанага ў жытле беларускага селяніна прадмета, як драўляны коўшык. Ён мог таксама рабіцца з дапамогай скульптурных сродкаў ў выглядзе выявы птушкі альбо каня. Пры гэтым ролю тулава птушкі ці жывёліны выконвала сама ёмістасць, яе ж ручка выяўляла галаву з шыяй,

выгнутай як у каня альбо як у качкі ці гуся. Такім чынам, праз гэтыя скульптурныя вобразы і драўляны коўшык звязваўся з сонечнай сімволікай.

Гэтую сувязь падмацоўваюць і розныя салярныя знакі ў выглядзе сімвалічных сонечных разетак, якія нярэдка беларускія народныя майстры вырэзвалі на паверхні драўляных коўшыкаў. Такім чынам, мы сустракаемся яшчэ з мастацтвам разьбы па дрэве. Гэтае мастацтва выкарыстоўвлася і пры стварэнні іншых аб'ектаў рэчавага свету беларускай народнай хаты і таксама для ўключэння гэтых рэчаў у сімвалічную мадэль сусвету. Так, разны сімвалічны дэкор наносіўся на паверхню куфраў, якія былі неад'емным элементам рэчавага асяроддзя беларускай хаты. Куфар, які ставіўся на прыкметным месцы ў жытле каля кутняй сцяны з'яўляўся ёмістасцю, дзе захоўваліся рэчы, якія дзяўчына рыхтавала да вяселля ў якасці пасагу. Куфры звычайна пакрываліся разным старажытным геаметрычным арнаментам, які сімвалізаваў элементы космасу: сонца, зямлю, месяц. Гэтая сувязь з касмічнай прасторай павінна была прынесці шчасце дзяўчыне ў замужастве.

Важнае значэнне ў адлюстраванні касмалагічных уяўленняў старажытных беларусаў мела мастацтва разбы па дрэве ў стварэнні такой рэчы, якая актыўна выкарыстоўвалася ў доме жанчынай-гаспадыняй, як прасніца. Праўда, трэба адзначыць, што дэкаратыўнае аздабленне прасніц у Беларусі было не настолькі пашырана, як, напрыклад, на поўначы Расіі ці ў карпацкім рэгіёне Украіны. Але ў некаторых раёнах Беларусі, у асноўным у Заходнім Палессі, у Камянецкім раёне, яно было дастаткова развіта.

Далей, мастацтва жывапісу, роспісу. Але тут справа больш складаная. Жывапіс у беларускаую сялянскую хату ўваходзіў з вялікай цяжкасцю. Так, калі параўнаць беларускае народнае жытло з украінскім ці польскім народным жытлом, у якім шырока распаўсюджаны роспіс печаў, сцен у інтэрьеры хаты, то гэта зусім выключана ў беларусаў. Справа тут ізноў у панаванні ва ўсведамленні беларускіх сялян ідэі сувязі прасторы хаты з космасам, што павінна было пацвярджацца сінтэзам мастацтваў, якія выкарыстоўваліся для ўтварэння рэчавага свету жытла. Сюжэты ж мастацтва жывапісу, роспісу былі больш зямныя, звязаныя не з космасам, а з бліжэйшай навакольнай прыродай. Гэта рознакаляровыя выявы дрэваў, кветак лісця, птушак і г. д. Жыццё селяніна ў мінулым, а асабліва беларускага, які жыў натуральнай гаспадаркай, было цесна звязана са светам навакольнай прыроды, ён усведамляў сябе яе неад'емнай часткай. Аднак у адносінах чалавека з прыродай не ўсё было адназначным, не ўсё мела толькі станоўчы характар. Калі беларускі селянін ў адносінах з космасам бачыў перавагу гармоніі, адвечнага руху, які вызначаў стабільнасць быцця: кругаварот сонца, змена дня і ночы, пораў года і г. д., то іншым прадстае перад селянінам-хлебаробам бліжэйшае наваколле прыроды. Тут многае было непрадказальна: буры, якія ламаюць лясы, зносяць стрэхі, навальніцы, якія забіваюць людзей і жывёлу, прыводзяць да пажараў, празмерныя маразы і снегапады, ліўні і засухі, якія нішчаць ураджай, і да т. п. Калі з космасам, па ўяўленні нашых продкаў, трэба было імкнуцца зблізіцца, уліцца ў яго гармонію, то адносіны да бліжэйшага свету прыроды прыходзілася будаваць намнога складаней. Нярэдка ад яго трэба было абараняцца, імкнуцца яго ўміласцівіць ці дапамагаць прыродзе магіяй, садзейнічаць павелічэнню яе творчых сіл. Ад усяго ж, што было адмоўнага ў прыродзе, трэба было нейкім чынам абараняцца. І тут вялікую ролю адыгрываў рэчавы свет, яго магічныя, рытуальна-сімвалічныя якасці і ў першую чаргу само жытло як надзейны аплот чалавека, які абараняў яго ад адмоўнага ўздзеяння недружалюбнага навакольнага асяроддзя. Таму ва ўнутраную прастору хаты нельга было дапусціць нейкія вобразы навакольнай прыроды, якія прапанавала мастацтва роспісу с яго жывапіснымі, каляровымі выявамі. Гэтая старажытная традыцыя адмяжоўвання ад небяспечнай навакольнай прыроды, якая ў адзначаных вышэй суседзяў беларусаў – украінцаў, палякаў – да другой

паловы XIX ст. адышла ў мінулае, у беларусаў па цэламу шэрагу прычын захоўвалася больш доўга. Таму беларусы не рабілі ў інтэр'еры сваёй хаты роспісаў, якія адлюстроўвалі вобразы прыроды. Больш за тое, беларускія сяляне доўга не ўспрымалі каляровага роспісу на куфрах, які ў выгдядзе стылізаваных выяў кветак і букетаў пачалі рабіць некаторыя майстры. Яны вельмі адмоўна ставіліся да гэтых роспісаў, называючы іх «венікамі». І толькі ў пачатку XX ст. гэткі роспіс на куфрах стаў беларускімі сялянамі ўспрымацца больш прыхільна. Вось з такімі цяжкасцямі мастацтва жывапісу ўключылася ў сінтэз мастацтваў, якія выкарыстоўваліся ў інтэр'еры беларускай народнай хаты.

Выкарыстоўвалася ў хаце і мастацкае кавальства. У асноўным гэты від мастацтва ўжываўся для аздаблення металічных запораў і навескі дзвярэй. Так, рабілі ручкі-клямкі са стылізаванымі выявамі галоў коней ці птушак, якія здаўна ў народнай міфалогіі мелі засцерагальнае, спрыяльнае чалавеку значэнне. Пашыраны быў і кованы раслінны дэкор, які ў даўніну таксама разглядаўся як засцерагальны. Як бачым творы мастацтва кавальства ўяўлялі як выявы сімвалічных постацей, якія былі звязаны з космасам — гэта коні, так і раслінны дэкор — вобразы навакольнай прыроды. Такая дваістасць мастацтва коўкі вытлумачвалася тым, што дзверы, уваход з'яўляліся таксама дваістымі элементамі хаты — з аднаго боку яны належалі ўнутранасці хаты, таму ўключаліся ў тую паменшаную мадэль сусвету, якую, як мы памятаем, уяўляла, у адпаведнасці з погламаі нашых продкаў, прастора хаты, а з другога боку, яны належалі навакольнаму свету, з якім звязвалі прастору жытла, таму тут з поўным правам маглі прысутнічаць вобразы навакольнай прыроды.

Такім чынам, як бачым, у фарміраванні рэчавага свету беларускага народнага жытла выкарыстоўваліся розныя віды мастацтваў. Гэты ж сінтэз мастацтваў дзейнічаў е рэчышчы касмалагічнай ідэі адлюстравання ў прасторы жытла структуры сусвету, сінтэз мастацтваў дапамагаў ствараць у хаце сімвалічную паменшаную мадэль сусвету. Гэтыя ж зносіны чалавека з космасам, з вялікім сусветам, як лічылася, павінны былі аберагчы яго ад адмоўнага ўплыву варожых сіл, якія, па ўяўленнях людзей мінулага, гняздзіліся ў навакольным свеце і пагражалі лёсу чалавека. Наладзіўшы ж такім чынам як бы сувязь з космасам, беларускія сяляне адчувалі сябе ў бяспецы ў надзейным свеце свайго жытла.

#### Літаратура

- 1. Сахута, Я. М. Народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. Мінск : БелЭн, 1997. 287 с.
- 2. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва : у 10 т. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : Бел. сав. энцыкл., 1984–1987. Т. 5. 1987. 742 с.
- 3. Валодзіна, Т. В. Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў / Т. В. Валодзіна. Мн. : Тэхналогія, 1999. 167 с.

Лыкова О. Г.

(Украина, пгт. Опошня)

## ДЕКОР «КОНЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ МИХИАЛА КИТРИША

Опошня (Полтавщина, Украина) уже не одно столетие славится гончарством, ведь сама земля с ее богатыми глиняными месторождениями способствовала расцвету этого древнего ремесла. Традиционная посуда и зооморфная скульптура, созданные местными мастерами, поражают совершенством форм, изысканностью декоративных элементов и цветным разнообразием. Неудивительно, что в 1999 году сразу трое гончаров отмечено Государственной премией Украины имени Тараса Шевченко: Иван Билык, Михаил Китриш и Василий Омеляненко.

Михаил Китриш всю свою жизнь отдал гончарному ремеслу. Его ловкость в создании глиняных шедевров неоднократно была отмечена на государственном уровне.

Зооморфные формы Михаил Китриш начал изготавливать, работая на заводе «Художественный керамик». Первыми его изделиями были «бараны». Учитывая амбициозность мастера, неудивительно, что он не остановился на образе барана, а постепенно начал воспроизводить и других животных – козлов, львов, быков, коней. В данном материале остановлюсь только на «конях» Михаила Китриша.

Проследим, как менялись «кони» мастера, акцентируя внимание на роли декора в создании образа животного. Учитывая то, что в Национальном музее-заповеднике украинского гончарства в Опошне сохраняется крупнейшая в Украине персональная коллекция керамики семьи Китришей (более 300 единиц хранения, среди которых 21 изделие в виде «коня» [2]), именно это собрание стало основой исследования. Также использованы фотографии коней из частного архива Михаила Китриша и отдельные фото в печатных изданиях.

Образ «коня» проходит через все творчество мастера: первая известная работа датируется 1962 годом, последняя – 2007.

Основная функция декора — украшать изделие. Зооморфные скульптуры Михаила Китриша не является исключением. Поскольку Михаил Китриш не специализировался на росписи изделий ангобами, то и коней, декорированных росписью, в его наследии не сохранилось (в противоположность другим животным, иногда украшенным ангобами). Мастер преимущественно использовал налепленный декор и цветную глазурь.

Первый конь (1962) сохранился на фото в частного архиве гончара. Изделие терракотовое, мало декорировано налепленными элементами. Скульптура непропорциональна — маленькая голова, широкое конусообразное туловище, короткие ноги, верхняя часть стилизованной ручки-хвоста крепится к середине спины. Уже в этой работе автор использовал несколько видов декора, что характерно для всего его дальнейшего творчества: гравировка, вдавливание, лепка. Нижняя часть ножек украшена двумя горизонтальными каемочками. Они стали характерной чертой оформления ног «коней» Михаила Китриша; меняется только их количество — 1-2 яруса.

Со временем, в процессе приобретения практических навыков, мастер усовершенствовал форму изделий и разнообразил их декор. Но не только практика стала определяющей в творческом росте Михаила Китриша. Этому способствовало несколько факторов. 1960-е–1970-е годы примечательны активизацией выставочной деятельности в Украине. Выставки организовывали к юбилеям, памятным датам, в том числе проводились и отчетные демонстрации областей. Изделия опошнянского завода «Художественный керамик» обязательно принимали в них участие. В этот период также увеличилось количество экспортных поставок изготовленной на заводе керамики [1]. Эти и другие факторы способствовали созданию на заводе в конце 1960-х годов художественно-экспериментальной творческой лаборатории, одним из творческих мастеров которой стал Михаил Китриш. У него появилась возможность творчески работать, что не могло не сказаться на качестве формы и декора создаваемых работ. Кроме того, Михаил Китриш был одним из немногих гончаров, кто имел собственный горн. В свободное время он работал дома, поэтому мог свободно экспериментировать с формами и глазурями.

С 1974 года на всех «конях» четко разделяется передняя и задняя части с помощью тех же, что и на ножках, 1-2 выступа, но вертикальных. Передняя часть всегда массивнее и богаче декорирована. Именно она привлекает внимание при общем созерцании изделия. Задняя часть коней также тщательно декорирована. 1970-е годы — это период формирования авторского почерка в творчестве Михаила Китриша, период постоянных поисков и экспериментов. Поэтому на изделиях этого времени встречаются сочетания

различных декоративных элементов. Характерным примером является «конь» с желтой гривой. Передняя часть коня украшенна налепленными круглыми стилизованными цветами и вдавленными точками, шея – вдавленными точками, задняя часть декорирована налепленными большими стилизованными подсолнухами и вдавленными точками, хвост - налепленными шариками. Объединяющим элементом в данном изделии выступает налепленный декор, расположенный вокруг нижней части ног и в месте соединения спины и хвоста. Однако такой элемент декора ног применялся сравнительно небольшой промежуток времени (1-2 года). Далее автор к нему не возвращался, хотя продолжал применять для отделки хвоста, поскольку, помимо декоративной функции, эти налепленный элементы выполняют и практическую - укрепление места соединения хвоста со спиной «коня». В этом изделии автор также впервые соединил два цвета глазури - зеленый и желтый - для выделения верхней части головы и гривы. В общем, Михаил Китриш известный как гончар, который постоянно экспериментировал с глазурями. Эти эксперименты приходятся на годы работы в творческой лаборатории завода «Художественный керамик». Результаты таких попыток наблюдаем на протяжении всего творчества мастера, особенно на вазах, подсвечниках и зооморфных скульптурах.

В конце 1980-х годов мастер пытался разделять изделия с помощью цветных глазурей: переднюю и заднюю части покрывал глазурями разных цветов. Причем передняя часть оформлялась ярче для акцента внимания. Одновременно задняя часть и украшалась значительно слабее – только отдельный фрагмент, подобный декору на груди «коня».

С середины 1990-х годов Михаил Китриш совершенствовал фигуру «коня». Формы стали более пропорциональными. Важную роль продолжает играть декор. Автор постоянно экспериментировал с разноцветными глазурями, создавая разнообразные цветовые гаммы, которые добавляли животным неповторимой праздничности и представительности. Даже если изделие покрывалось черной глазурью, она была насыщена оттенками синего, коричневого и других цветов. Для дальнейших работ стало характерным четкое вертикальное разделение скульптуры на две равные части – правую и левую. Достигается такой эффект именно благодаря налепленному декору, нанесенному двумя способами. В первом случае автор создавал вертикальную декоративную полосу от головы коня по груди к ногам, во втором – верхнюю часть передних ног украшал веерообразной лепниной, соединенной на груди «коня», разделяя его на две равные плоскости. По сравнению с задней частью животного, передняя выглядит значительно массивнее, чем в предыдущих работах.

Автор и дальше продолжал использование нескольких элементов налепленного декора в одной работе, постоянно повторяются в передней и задней частях изделий.

С 2002 года Михаил Китриш параллельно с «конями», покрытыми глазурью, создавал и терракотовые произведения желто-охристого цвета. Основным декоративным элементом на них выступает налепленный декор. В этих изделиях он не столь разнообразен, как в предыдущих. Автор использовал один-два элемента для декорирования частей «коней», что дало им праздничный вид. Подобные модели сохранились как терракотовые, так и покрытые цветной глазурью.

Примечательно, что почти всегда хвост и грива «коней» Михаила Китриша богато декорированные. И если при отделке хвоста использованы элементы общего декора, то грива отличается или цветом, или налепленными или гравированными элементами. В 1989—1993 годах даже появилось стилизованное изображение заплетенной в косу гривы, которое в дальнейшем декорировании лошадей больше не встречается.

В течение всего периода творчества у Михаила Китриша преобладают «кони» со стилизованной уздечкой, которая очерчена легкими гравированными линиями. Изделия первых лет были без этого элемента.

Итак, автор в воспроизведении «коней» с помощью увеличения или уменьшения количества декоративных элементов акцентировал внимание на передней части скульптуры. В общем, они всегда пропорционально декорированы в передней и задней части. Орнамент дублируется полностью или отдельные фрагменты, что делает скульптуру целостной. От первого до последнего изделия прослеживается постепенное изменение в формировании как самого телосложения животные с предоставлением ему более четких и пропорциональных черт, так и в декоративном оформлении — от простых налепленных элементов в сложных композиций с использованием различных налепленных и гравированных фрагментов и цветных глазурей.

### Литература

- 1. Зіненко, Т. Творча лабораторія Опішнянського заводу «Художній керамік» : проблеми, здобутки, втрати : рукопис / Т. Зіненко // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.
  - 2. Інвентарні книги // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.

Матвеева Е. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ МАЛЫХ ГОРОДСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ МЕСТЕЧЕК БЕЛОРУССКОГО ПОНЕМАНЬЯ)

Принеманский регион Беларуси отличается своеобразием, которое сложилось в результате длительного сосуществования, взаимовлияния и смешения культур. В городах и местечках белорусского Понеманья веками проживали белорусы, поляки, евреи, русские, татары, немцы, а также представители других народов. К началу XVI в. на рассматриваемой территории уже существовали Гродно, Новогрудок, Волковыск, Слоним, Несвиж, Лида. Развитие городов невозможно отделить от возникновения многочисленных принеманских местечек, которое пришлось в основном на первую половину XVI в. [1, с. 21-22]. Местечко - характерный для Беларуси исторический тип поселения, сочетающий в себе черты городской и сельской градостроительной культуры и на протяжении веков формирующий пространство для жизни представителей различных народов и вероисповеданий. Благодаря их компактному и плодотворному проживанию, градостроительная культура местечек представляет собой многогранный исторический феномен, обусловивший формирование выразительного архитектурного поселений. Наиболее положительные варианты позиционирования современных населенных мест предполагают прямую связь будущего поселения с его богатой историей. Это делает актуальным изучение идентичности местечек, выявление характерных черт и особенностей их архитектурного облика.

Идентичность местечка — это его сущность, специфика как исторического типа поселения, определенная сходством и различиями с другими типами населенных мест. С точки зрения морфологии архитектурно-пространственная среда нейтральна и только в единстве с социальным пространством она наполняется смыслами и значениями, наделяется ценностью. Под социальным пространством, в данном случае, понимается территория, где проживает социальная группа, придающая этой территории ряд смыслов, и/или место, созданное данной социальной группой и получившее определенные функции и значения [2]. Местечковая идентичность — вид социальной идентичности, сформированный в результате проживания в архитектурно-пространственной среде местечка, основанный на принадлежности человека к локальному сообществу, принятии и

воспроизводстве им традиционного уклада жизни, характерного для жителей местечек. Понятия «идентичность местечка» и «местечковая идентичность» взаимосвязаны, но первое характеризует исторический тип поселения, а второе относится к его жителям. Культурно-исторический феномен местечек имел в основе развитую модель местечкового общества, неоднородного по национальному и социальному составу, проживающего на небольшой территории. Относительная равновесность этой модели была залогом плодотворного развития поселений, а уничтожение её частей привело к необратимой трансформации местечек как культурно-исторического феномена.

Местечко представляло собой небольшое поселение, в котором компактно проживали представители различных народов и вероисповеданий, то есть, не смотря на малые размеры, территория поселения была не однородна. Близкое соседство различных конфессиональных и этнических групп способствовало разграничению поселения на зоны «своего» и «чужого» пространства. Каждое местечковое сообщество активно воспроизводило и транслировало свою этническую, культурную и религиозную идентичность. Это выражалось в создание самобытного народного жилища, в возведении культовых зданий своей религии, вовлеченности в определенный вид экономической деятельности. С одной стороны присутствовало четкое деление на «своих» и «чужих», по конфессиональному и национальному признаку. С другой стороны, бытовая жизнь местечка и благополучие его жителей во многом зависели от экономического сотрудничества с соседями — так вырабатывался механизм взаимовыгодного и плодотворного сосуществования.

Кроме разнообразного этнического и религиозного состава жителей в местечках были широко представлены социальные сословия: начиная от магнатов, владельцев крупнейших латифундий, зажиточных купцов, духовенства, мелкой шляхты, мещан и крестьян. Восприятия местечка для каждого из них было разным: представители высшего сословия длительно проживали в заграничных резиденциях, имели возможность совершенствовать местечковые владения по образу лучших европейских городов. Для рядовых мещан и крестьян местечко представляло собой целый мир, в котором проходила вся жизнь. При восприятии архитектурно-пространственной среды объекты и пространство подвергаются осмыслению, причём наполняемость смыслом зависит от того к какой группе принадлежит субъект. В свидетельствах владельцев и жителей местечек описаны архитектурный облик и традиционный местечковый уклад жизни с точки зрения разных социальных слоев, местечки белорусского Понеманья предстают как пространство социальной идентичности широкого круга сословий.

Начиная с XVIII в., средняя и мелкая шляхта была тем многочисленным сословием, из которого вышло абсолютное большинство мемуаристов [3, с. 187]. Граф Леон Потоцки (1799–1864 гг.) родился в местечке Коханово Витебской губернии. Окончил Варшавский университет (1817–1820 гг.), был известным мемуаристом своего времени, занимался литературной деятельностью, вел редакторскую и научную работу. Из его мемуаров, составленных и подготовленных к печати Михалом Федеровичем, можно почерпнуть сведения об архитектурном образе, культуре и экономическом положении местечек при трех магнатских резиденциях в Свислочи, Деречине и Ружанах в 1820–1840 гг. [4]. Уже во вступлении составитель мемуаров отмечает многочисленность культурных центров региона, среди которых одно их ведущих мест занимала Свислочская гимназия.

Гимназия располагалась на главной площади Свислочи, носившей название «Гимназическая», что подчеркивает значение данного учебного заведения для поселения [5] (рис. 1). Здесь можно проследить связь между личностными качествами владельцев и образом поселения: Свислочь «была во владениях хозяйственных и образованных Тышкевичей» [4, Т. 2, с. 132]. Находясь на периферии, далекая провинция напоминала европейские пейзажи «на берегах Эльбы и Рейна», благодаря хорошим

дорогам, окаймленным деревьями, чистому и красиво застроенному местечку, перерезанному каналами с прилегающим голландским парком [4, Т. 2, с. 139–140]. На центрально площади Свислочи размещалась пирамида, завершенная позолоченным шпилем. Это было важным символом, подчеркивающим городской характер местечка. Подобные архитектурные сооружения были в таких принеманских местечках как Щучин и Деречин, там они так же размещались на главной площади.

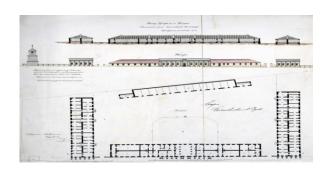


Рисунок 1 – Свислочская гимназия. Чертеж. 1835 г.

От квадратной в плане центральной площади Свислочи расходились улицы Гродненская, Рудавская, Мстибовская, Брестская и Варшавская. Названия улицам давали поселения, к которым они вели. Въезды в местечко были обозначены брамами, что четко выделяло поселение в окружающем природном ландшафте, обозначая его внешние границы. В целом местечко противопоставляется окрестностям как благоустроенное стараниями владельцев Тышкевичей и привлекательное для жизни поселение.

Имея в своем распоряжении значительные средства и обладая широким кругозором, магнаты и шляхта того времени воспроизводили в своих родовых имениях и принеманских местечках пейзажи и панорамные виды согласно своим представлениям о прекрасном. Говоря об архитектурном образе поселения, следует подчеркнуть ведущую роль заказчика, частного владельца местечка, который реализовывал в резиденции и частновладельческом местечке свои художественные предпочтения и эстетические вкусы.

Не все местечки отличались столь высоким уровнем благоустройства. Константин Тышкевич так описывал Вилейку в своих путевых заметках: «Вилейка, которую мы обогнули со стороны реки, имеет полностью вид деревни, центра староства. Эта часть города застроена бедными лачугами, между ними огороды, огражденные сельскими заборами, сквозь значительные разрывы в застройке видна новая деревянная церковь, стоящая на возвышении. Этот вид деревни, называющейся городом, был зарисован на ходу паном Янушевичем» [6, с. 75] (рис. 2).

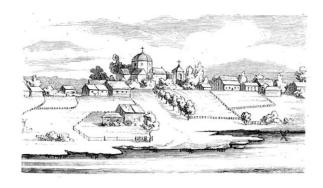


Рисунок 2 – Общий вид Вилейки со стороны р. Вилия

Образ принеманского местечка межвоенного периода воссоздан в воспоминаниях уроженца Желудка Мирона Владимировича Мордуховича. После войны он стал архитектором, окончив Латвийский государственный университет (с 1977 по 2015 г. архитектором института «Липецкгражданпроект»). работал главным местечкового образа жизни автор сопровождает собственными иллюстрациями, что особенно ценно, поскольку литературный образ поселения сочетается с изображениями, созданными жителем Желудка (рис. 3). Это взгляд на местечко изнутри как на контекст биографии его жителей. «По оси Базарной площади, в некотором углублении стояли две синагоги, и назывались они, как обычно во всех местечках, старая и новая. Они стояли рядом, под прямым углом, образовав общий двор, куда во время перерывов выходили молящиеся немного передохнуть, переговорить, подышать свежим воздухом. В середине 30-х годов, темной, осенней ночью новая синагога сгорела от упавшей свечи, но кирпичные стены уцелели, и вскоре она возродилась в более современном виде. У нее был красивый фасад с полукруглыми окнами, с множеством архитектурных деталей» [7, с. 274] (рис. 4).

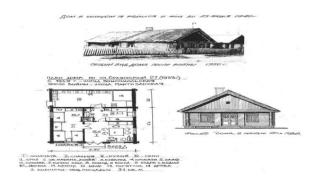


Рисунок 3 – Жилой дом в Желудке



Рисунок 4 – Базарная плошадь Желудка

Важным источником для раскрытия понятия «образ местечка» являются книги памяти (Yizkor Book), написанные на идиш и иврите, посвященные еврейским общинам, проживавшим в местечках до Второй мировой войны. Они опубликованные на вебсайте Нью-Йоркской публичной библиотеки (The New York Public Library, NYPL) и сопровождаются историческими фотографиями, графическими изображениями, в том числе схемами местечек, выполненными их жителями. Большинству принеманских местечек посвящены отдельные книги памяти, в каждой из них есть схема поселения, выполненная местным жителем. На этих схемах, иногда довольно подробных, автор изображал всё поселение, отмечая социально значимые объекты. Карта Гольшан начерчена по воспоминаниям Аарона Каплана, автор выполнял чертеж местечка таким, каким запомнил его перед Второй мировой войной [8] (рис. 5). Образ поселения связан с

характерными природными и архитектурными памятниками, а также объектами, значимыми социально. Их Аарон Каплан изображает крупнее действительных размеров, поверх уличной сети. Автор схемы местечка Вороново нарисовал все здания своего поселения, включая усадьбу Вороновка, причем усадьба приближена к местечку относительно действительного расстояния. Вороновка была связана с поселением аллеей, прорисованной на схеме, и выглядит частью комплекса застройки местечка [9].

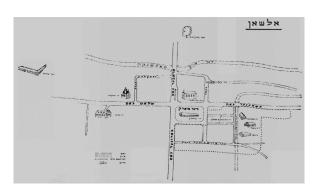


Рисунок 5 – Схема Гольшан

Анализ мемуаров, авторских рисунков и схем позволяет выявить характерные особенности восприятия архитектурно-пространственной среды местечка:

- 1) Простая, ясно читаемая структура местечка обуславливает запоминаемость его архитектурно-планировочной организации, что выражается в четком начертании сети улиц с гипертрофированными значимыми объектами местечка.
- 2) Масштаб местечка предполагает стопроцентную освоенность территории его жителями, благодаря этому поселение изображается целиком с прилегающей резиденцией.
- 3) Равнозначное соотношение между периферией и центром: в местечках зачастую значимые для респондента объекты располагались на окраине.

Местечковая градостроительная культура с одной стороны испытывала на себе влияние авангардной европейской городской культуры и высокого стилевого искусства, с другой — взаимодействовала с сельской традиционной народной культурой, уходящей корнями в прошлое. Проводниками стилевой профессиональной архитектуры в сельской традиционной среде были представители высших образованных сословий. В местечках нашли отражение, как городской образ жизни местечковой элиты, так и традиционный сельский жизненный уклад крестьян — жителей местечек. Проявления их не были четко локализованы, не смотря на то, что объекты стилевой архитектуры были сосредоточенны в резиденциях, они распространялись и на прилегающие к ним улицы, через парадные подъездные аллеи, и на главные площади, через реализацию проектов приглашенных профессиональных архитекторов. Такое сочетание городского и сельского пейзажа, близкое соседство профессиональной стилевой и народной архитектуры стало одной из наиболее характерных черт архитектурного образа принеманских местечек, в силу разнообразного социального состава их жителей.

Архитектура выступает одним из способов выражения представлений о мире, неотделимых от национальной культуры и истории. Идентичность местечек является результатом взаимодействия на компактной территории языческих, христианских, иудейских и мусульманских традиций, выражением переплетения мировоззрений из разных частей света. Доминанты архитектурно-планировочной организации местечек — это культовые здания различных религий: церковь, костел, синагога, мечеть. Архитектурный образ местечка сформировался на основе иерархии компонентов его

архитектурно-планировочной организации. Некоторые из высотных доминант местечек не отличались сомаштабностью по отношению к одноэтажной деревянной жилой застройке. Такое контрастирующее соседство на одной площади или улице высоких монументальных объектов профессиональной архитектуры и низкой сдержанной традиционной застройки присуще архитектурному образу принеманских местечек.

Идентичность местечек в самобытных разнообразных культурных традициях, которые нашли отражение в архитектурном облике современных малых городских поселений. Архитектурное наследие местечек при условии последовательной регенерации может дать импульс успешному развитию Принеманского региона.

### Литература

- 1. Alexandrowicz, S. Studia z dziejyw miasteczek Wielkiego Ksikstwa Litewskiego / S. Alexandrowicz. Toruc : Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Mikoiaja Kopernika, 2011. 442 s.
- 2. Jaiowiecki, B. Przestrzec spoieczna / B. Jaiowiecki // Encyklopedia Socjologii : w 4 t. Warszawa, 2000. T. III : O–R. S. 241–244.
  - 3. Мальдзіс, А. Выбранае / А. Мальдзіс ; уклад. В. Грышкевіч. Мінск : Кнігазбор, 2007. 464 с.
- 4. Potocki, L. Wspomnienia o Howisioczy Tyszkiewiczowskiej, Dereczynie i Ryïanie / L. Potocki // Kwartalnik Litewski Petersburg, 1910. Nr. 2 S. 129–160; Nr. 3 S. 131–160; Nr. 4 S. 135–160; Nr. 5 S. 145–160.
- 5. Свислочская гимназия. План, фасад, разрезы // Российский государственный исторический архив. Ф. 1488. Оп. 1. Д. 943. Л. 1.
- 6. Tyszkiewicz, K. Wilija i jej brzegi: pod wzglkdem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym / K. Tyszkiewicz. Wyd. illustrowane. Drezno, 1871. 362 s.
- 7. Желудок : память о еврейском местечке / Центр научных работников и преподавателей иудаики в ВУЗах «Сэфер», Институт славяноведения РАН ; отв. ред. И. Копчёнова. М., 2013. 328 с.
- 8. The life and destruction of Olshan. Tel Aviv, former residents of Olshan in Israel (Irgun Yotzey Olshan), 1965. 429 p.
- 9. Voronova : memorial book to the martyrs of Voronova who died during the Nazi Holocaust / ed. H. Rabin. Israel,  $1971. 440 \, p.$

Метка Л. А.

(Украина, пгт. Опошня)

# УКРАИНСКИЙ МАСТЕР ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ВАСИЛИЙ ОМЕЛЬЯНЕНКО И ЕГО СВЯЗЬ С БЕЛАРУСЬЮ

В августе нынешнего года исполнилось 92 года заслуженному мастеру народного творчества Украины, члену Национальных Союзов мастеров народного искусства и художников Украины, лауреату Государственной премии имени Тараса Шевченка Омельяненко Василию Онуфриевичу. Живет и до этого времени работает мастер в поселке Опошня (Украина, Полтавская обл., Зиньковский р-н).

Василий Омельяненко научился гончарному ремеслу практически самостоятельно, наблюдая за работой гончаров и мастеров глиняной игрушки. Его детство и юность прошли сложно: голодовка 1932–1933, война 1941–1945 годов, травма ноги и последующая инвалидность, смерть отца. В те годы семье помогло выжить именно занятие Василия и его брата Петра гончарством. Они работали на дому, а изготовленные глиняные игрушки сдавали в местную гончарную артель. После окончания средней школы Василий Онуфриевич, в 1950 году, пришел на работу в артель «Художественный керамик». Начинал с изготовления глиняной игрушки, потом работал над декоративной глиняной скульптурой, мастерил традиционных опошнянских глиняных «баранов», «львов», «козлов».

В «Художественном керамике» мастер проработал до 1985 года, выхода на пенсию. С середины 1960-ых годов он постоянный участник многочисленных как отечественных, так и международных выставок, фестивалей народного творчества, симпозиумов гончарства. География распространения его изделий чрезвычайно широка. Декоративная скульптуры Омельяненко, композиции, глиняные игрушки, пополнили фонды десятков музеев и частных коллекций не только в Украине, но и за рубежом. Сейчас Василий Онуфриевич продолжает работать в частной гончарной мастерской. Он имеет немало творческих планов и надеется воплотить их в жизнь.

Можно до бесконечности рассказывать о жизни и творчестве великого украинского мастера, но формат конференции предполагает очертить связь Василия Омельяненко с Беларусью. А она есть. Именно в Беларуси, в 1973 году, он впервые взял участие в Симпозиуме гончарства, который был организован деятелями белорусского Союза искусств, а также Республиканского дома творческой самодеятельности и проходил на Иванецкой фабрике керамики [3, с. 7]. Участие в симпозиуме дало мастеру новый толчок для творчества. Он всегда мечтал развиваться, общаясь с другими гончарами формировать свое творчество. Пытливая натура толкала Омельяненко к новым впечатлениям, к совершенствованию своих навыков, постоянному испытанию личных возможностей (рис. 1).



Рисунок 1 — Омельяненко Василий (крайний слева) среди участников и организаторов симпозиума гончарства. Иваница, Беларусь, 1973.

Частное собрание мастера

Участники симпозиума целую неделю работали над своими изделиями, слушали лекции искусствоведов, в том числе основоположника белорусского фарфора, искусствоведа, художника, дизайнера, педагога, члена Союза художников Беларуси, заслуженного деятеля искусств, профессора государственной академии искусств Виктора Гаврилова. Об этой встрече гончаров в то время широко сообщали белорусские газеты. Не обошли они вниманием и единственного представителя Украины Василия Омельяненко. «Мастер-мастак пакаріл усіх життерадісністю своєї гончарної скульптури, багатством технологічних прийомів і надзвичайною працездатністю», — писал кореспондент А. Зіновиєв [2, с. 18]. Действительно, Омельяненко приходил на завод раньше всех, в 5 часов утра, а уходил оттуда последним. Ему было интересно поработать с местной глиной: «Глина у Білорусії дуже гарна, краща од нашої. Вона така трохи розовувата і міцніша. Наш посуд випалений, политий глазур'ю промокає коли набрати води, а з їхньої глини не промокає, таке кріпке. У нас глина пориста, а в Білорусії дуже хароша», — вспоминал Василий Омельяненко<sup>1</sup>. Участники симпозиума изготавливали

 $<sup>^{1}</sup>$  Спогади В. Омеляненка від 02.04.2012 року // Польові матеріали автора.

преимущественно бытовую посуду, а Омельяненко делал игрушку и декоративную скульптуру, поэтому его работы вызвали восхищение зрителей выставки, организованной по окончанию мероприятия. К тому же руководители завода, приметив мастерство украинца, приглашали его остаться поработать на их предприятии, поделиться опытом с местными мастерами. Позже, посещая с ответным визитом завод «Художественный керамик» в Опошне, они опять уговаривали Василия Онуфриевича переехать в Беларусь. Но Омельяненко тогда не был готов к подобным решительным действиям. Вдохновленный успехом, окрыленный и обогащенный новыми знаниями он продолжил творить на родном заводе. Но участие в белорусском симпозиуме гончарства осталось яркой страницей в его творческой биографии.

Еще одно интересное событие связывает Василия Омельяненко с Беларусью. В 1970–1980-е изделия опошнянского завода «Художественный керамик» экспортировались в более чем 20 стран мира, в том числе в Беларусь. Машины за товаром приезжали оттуда регулярно. Именно в то время, на белорусском грузовике МАЗ, мастер увидел эмблему с изображением зубра и загорелся идеей изготовить его из глины. Не один месяц он трудился, до малейших подробностей оттачивал детали, подбирал декоративные элементы. Не сразу все получалось, трудности были в том, чтобы передать движение, экспрессию изображения. И Омельяненко это удалось, он нашел оптимальный вариант (рис. 2).



Рисунок 2 — Омельяненко Василий. Бык-зубр. Глина, глазурь, гончарный круг, лепка. 52,8х64,6х27,5 см. Опошня, Украина, 1975. Инв № кн 528/к 582. Национальный музей-заповедник украинского гончарства

Вообще все работы Василия Омельяненко, не смотря на то, что сделаны из глины, не кажутся тяжелыми и неуклюжими. Наоборот, они выглядят изящными и легкими. Украинский искусствовед А. Данченко, в своей книге «Народные мастера» дала профессиональный анализ изделий Василия Омельяненко. Она писала: «Впадають у вічі нові пропорції скульптур Омеляненка. Якщо у фігурних посудинах старих майстрів голова була лише невеликим скульптурним додатком до основного об'єму посудини..., то у бика, козла чи лева Омеляненка голова, шия і груди, зливаючись в одне, стають такими масивними, що невеликий тулуб уже починає сприйматись як доповнення до них. Щоб посилити виразність і надати своїм скульптурам більшої динамічності й експресії, він нахиляє голову бика чи козла, а задні ноги відставляє так, що створюється враження, ніби тварина приготувалася до стрімкого стрибка. Неспокійні, якісь бентежні твори Василя Омеляненка, відбиваючи риси його сильної, цілеспрямованої вдачі, викликають скоріше асоціації з мистеитвом бароко» [1, с. 100–101].

Еще много ярких страниц было в творческой жизни опошнянского мастера-гончара Василия Омельяненко. В 1997 году он даже испробовал себя в монументальной скульптуре на Первом региональном симпозиуме глиняной скульптуры «Поэзия гончарства на майданах и в парках Украины», организованном в Опошне, в созданном там в 1986 году Музее гончарства. Тогда мастер сделал «Льва о двух головах», которого жюри отметило второй премией (рис. 3).



Рисунок 3 – Омельяненко Василий и его лев о двух головах. Опошня, Украина, 1999. Национальный музей-заповедник украинского гончарства

Более 80 лет, работая с глиной, Василий Омельяненко так сроднился с ней, что не представляет жизни без занятия гончарством: «Як до глини пристану щось робити, так мені наче відпочинок якийсь. Тільки сів до глини, тоді в мене думки потекли — тихо, добре мені. І ти, наче, з тим виробом як живеш, думаєш де його доля, чи сподобається він людям?»

Но не многочисленные достижения и награды греют душу мастера Его гордость в том, что воспитал множество учеников и его, приобретенные за долгие годы, умения не исчезнут бесследно.

#### Литература

- 1. Данченко, О. Народні майстри / О. Данченко. К. : Радянська школа, 1982. 129 с.
- 2. Зіноўеў, А. Песні ганчарного круга / А. Зіноўеў // Бєларусь. 1973. № 29. С. 18.
- 3. Черкасова, Д. Не багаті гаршкі лепяць / Д. Черкасова // Голас Радзімы. 1973. № 28. липень. С. 7.

**Михайлишин О. Л.** (Украина, г. Ровно)

## ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АРХИТЕКТОРОВ МЕЖДУВОЕННОЙ БЕЛАРУСИ НА ВОЛЫНИ

**Постановка проблемы.** Особое место в современных отечественных и зарубежных научных исследованиях занимают труды, посвященные архитектурноградостроительному наследию Западной Украины, Западной Беларуси, сформированному в 1920–30-х гг. Общеизвестно, что указанные регионы в то время были территориальными составляющими Польши — Второй Речи Посполитой — и развивались в соответственном социокультурном контексте. Однако, качество архитектурных решений определялась не только общественными предпосылками, господствующими творческими и эстетическими

доктринами того времени, обуславливающими определенные архитектурностилистические тенденции. Ключевая роль в процессе конструирования образа среды и пространства населенных пунктов, безусловно, принадлежала архитекторам.

В силу исторических и жизненных обстоятельств профессиональная деятельность многих зодчих в период между двумя мировыми войнами была связана с восточными воеводствами Польши, в том числе, Полесским и Волынским. На протяжении междувоенного двадцатилетия сюда, на «восточные кресы», в поисках работы прибывали молодые архитекторы — выпускники политехник или специалисты из других регионов Польши, а также известные мастера архитектуры, которые до Первой мировой войны плодотворно работали в Европе и бывшей Российской империи. Наиболее интересными для нашего исследования являются судьбы и творчество архитекторов Семена Юлиановича Сидорчука и Николая Ивановича Котовича. Наследие, созданное каждым из них в 1920—30-е гг., в большей или меньшей степени является неотъемлемой частью архитектурной истории Беларуси и одного из исторических регионов современной Украины — Волыни.

Анализ последних исследований и публикаций. Междувоенный период деятельности С. Сидорчука и Н. Котовича не был объектом отдельного научного изучения. Премьерным исследованием стала обзорная статья автора о С. Сидорчуке, опубликованная в 2009 г., подготовленная по результатам исследования документов в архивах Волынской и Ровенской областей [1]. В то же время, обширные биографии каждого из зодчих находим в публикациях белорусского исследователя А. Ильина 2009, 2011 и 2016 гг. в электронном издании «Гістарычная брама» [2–4]. Лаконичные данные о деяльности Н. И. Котовича опубликованы в сети Internet на одной из страниц, посвященной церковной архитектуре России [5]. Информация об отдельных объектах представлена также в монографии А. Шамрук [6].

**Цель и задачи работы** — на основании неизвестных до сего времени проектных и текстовых материалов проанализировать типологическую структуру и стилистические особенности творческого наследия архитекторов междувоенной Беларуси С. Сидорчука и Н. Котовича на Волыни в 1920—30-е гг.

**Обсуждение проблемы**. Для формирования творческого портрета С. Сидорчука (1882–1932) — главного архитектора города Ровно конца 1920 — нач. 1930-х гг. — необходимо коротко охарактеризовать наиболее важные этапы профессионального становления и архитектурной деятельности зодчего.

С. Сидорчук, как он сам отмечает в автобиографии [7, л. 34], написанной в 1931 г., родился в 1882 г. в городе Кобрин Гродненской губернии (сегодня — Беларусь). Среднее образование получал в реальной школе в г. Белосток (Польша), окончив учебу в 1900 г. в Вильно (теперь — г. Вильнюс, Литва). Архитектуру изучал в наиболее престижном высшем учебном заведении технического профиля России — Петербургском институте гражданских инженеров (ПИГИ), который окончил в 1907 году с золотой медалью.

Индивидуальность молодого архитектора, как и блестящий результат учебы, дали возможность С. Сидорчуку в 1909 г. поступить на службу в дворцовое управление в Царском Селе (ныне – г. Пушкин неподалеку от Санкт-Петербурга). Одновременно, на протяжении двух лет архитектор исполнял обязанности уездного инженера при Царскосельском земстве.

Следующие три года – с 1917 по 1920-й – были отданы службе в армии. Лишь вначале 1920 г. Семен Сидорчук вернулся в Кобрин, где короткое время работал заместителем уездного инженера. Позже архитектор возвратился на военную службу в дорожно-

мостовой отдел 4-й польской армии, служил в инженерной группе, в составе которой занимался отстройкой сожженных мостов через Буг и Мухавец<sup>1</sup> в Брестской крепости.

Большой опыт практической работы, глубокие инженерно-технические знания позволили С. Сидорчуку занимать ответственные должности в управленческих учреждениях польской администрации Полесского воеводства: районного архитектора в Бресте – в 1921 г.; старшего референта воеводской окружной Дирекции общественных работ – на протяжении 1923–1925 гг.; главного архитектора Бреста.

Период с 1928 до средины 1930-го г. в жизни С. Сидорчука также был достаточно успешным: он стал главным архитектором г. Ровно (Волынское воеводство), много занимался частными заказами. Вскоре переехал в уездный Ковель, где продолжил свою деятельность в качестве главного архитектора. Невозможность реализовать себя в полной мере в небольшом провинциальном городе, плохие жилищные условия, вероятно, стали поводом для поиска нового, соответственного его профессиональному уровню, места работы. Вначале 1932 г. С. Сидорчук принял участие в конкурсе на должность главного архитектора г. Луцка – воеводского центра Волыни [7, л. 15]. Однако, потерпел фиаско. А через несколько месяцев, весной, архитектор Семен Юлианович Сидорчук закончил свой земной путь.

Итак, первый период творчества архитектора – до 1917 г. – был полностью связан с архитектурным развитием летней резиденции императора Николая II в Царском селе. В 1905–1917 гг. резиденция стала центром национально-романтического возрождения, чем и было обусловлено преобладание российского ретроспективизма в архитектурном образе построек начала XX в. Обращение к формам народной архитектуры XVII в. происходило в контексте идеи возрождения «официальной народности» – архитектурного направления, доминировавшего, как известно, в 1880–90-х гг. [8, с. 368]. Такие тенденции в полной мере отражал архитектурный образ запроектированных и построенных С.Сидорчуком музея истории российских войск («Государева ратная палата», 1913–1916) и церкви Иконы Божия Матери (1915) на Братском кладбище погибших в Первой мировой войне.

Из автобиографии архитектора также известно, что по его проекту в Царскосельской резиденции было построено стрельбище с использованием современных железобетонных конструкций; он занимался проектированием больниц, школ, индивидуальных жилых домов и инженерных сооружений – дорог и мостов [6, л. 34].

Второй («польський») период творчества С. Сидорчука – с 1921 по 1932 год – был не менее насыщенным. В списке наиболее важных проектов (за 10 лет), составленном самим архитектором, значились 34 объекта, которые архитектор отнёс к шести группам. Таковыми были:

- 1. Здания государственных учреждений, органов управления и жильё (воплощенные проекты: государственного дорожного управления в Лунинце (Беларусь); колонии (жилого квартала) для государственных служащих и электростанции в Кобрине; в Ровно: 8-квартирного жилого дома; достройки здания Сеймика и др. Проекты для Ровно: городской электростанции, трёхэтажного 18-квартирного жилого дома и др.).
- 2. Школы (воплощенные проекты в Бресте: реконструкция здания казармы под школу; трёхэтажного здания еврейской школы Талмуд-Тора и технической железнодорожной школы; в Ровно: украинской гимназии (сейчас средняя школа № 15); реконструкция средней школы им. Сенкевича (сейчас средняя школа №3)).
- 3. Учреждения торговли (реализованные проекты: отстройка торговых рядов в Бресте (200 магазинов); торговые ряды в Кобрине, конец 1920-х гг. (96 магазинов) и др.).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Высокий уровень технической подготовкии и опыт работы в отрасли мостостроения подтверждает и отдельно отмеченная в автобиографии командировка в 1926 г. в Милан и Рим для участия в V Международном дорожном конгрессе [7].

- 4. Разное (воплощенные проекты для Ровно: городской мост через р. Устья и главный павильйон Волынских торгов<sup>1</sup> (1930); городская канализация и др.).
- 5. Урбанистические проекты (застройки «Нового участка» и колония для служащих в Бресте; проект застройки городского луга в Луцке; для Ровно: общий проект регуляции застройки города; проект застройки пригородных территорий фольварка «Горка» кн. Любомирского; проект застройки части Ковеля и др.).
- 6. Проекты, награжденные на архитектурных конкурсах (проект здания Кассы больных в Бресте, 1927 г. (II премия), проект типовых жилых домов для местечка Ратно (Волынская обл.), 1928 г. (І премия)<sup>2</sup>).

Коротко охарактеризуем объекты и проекты, которые удалось идентифицировать.

Низкий уровень грамотности населения междувоенной Волыни – с одной стороны, его сложная полиэтническая структура – с другой – стимулировали масштабное школьное строительство. В его контексте С. Сидорчуком была запроектирована украинская гимназия для г. Ровно (проект 1930 г. [10]). Предложенное решение архитектурного образа демонстрирует стилистический компромисс между национально-романтическим и неоклассицистическим течениями в польской архитектуре того времени. В эклектическом синтезе элементов архитектуры «фамильного» (польского) ренессанса (здание венчает достаточно тяжелый аттик, украшенный стилизованными башенками-«бартизанами»<sup>3</sup> с изысканным маньеристическим фронтоном) и минимализме неоклассицистического декора (графичности накладных арочных ниш, геометрической сухости горизонтальных тяг и карнизов) чувствуется приближение новой, монументализированной классики.

До нашего времени сохранились два нереализованных проекта жилых зданий для Ровно. В одном из них автор представил видение образа современной городской виллы для буржуа (проект 1930 г.) [12]. Пластику оригинального здания, составленного из геометризированных объёмов, образующих сложную композицию, подчеркивают глубокие террасы, ступенчатый контур торцевых стен и разномасштабные прямоугольники оконных проёмов. Планировочная структура свидетельствует о попытке применения функционального метода проектирования («форма следует функции») и, одновременно, об обеспечении максимального комфорта проживания с широкой номенклатурой жилых и вспомогательных помещений. Проект двухсекционного 3-этажного 18-квартирного дома (1928) [13], напротив, демонстрирует ограниченную функциональную структуру квартир, с минимально необходимым набором помещений. Можно предположить, что вариант был авторской версией популярной в 1920—30-е гг. концепции «минимального жилья».

С. Сидорчук также занимался разработкой градостроительных проектов для Ровно и Луцка. Пространственно-планировочная структура каждого из городов требовала модернизации и развития в контексте новых стандартов формирования городской среды. Так, в конце 1920-х гг. архитектором был разработан эскиз застройки территории, примыкавшей к бывшему дворцу кн. Любомирских в Ровно. По его замыслу, новые композиционно-планировочные оси в виде площадей и пешеходных бульваров должны были соединить монументальный барочный корпус дворца, новое здание городской ратуши и классицистическое здание Ровенской гимназии [14].

Жилой квартал на территории фольварка «Горка» (летней усадьбы владельцев города кн. Любомирских) на восточной окраине Ровно (1930) [15] планировался как образ-

.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Проект главного павильона выставки «Волынские торги» авторства С. Сидорчука был утвержден на заседании президиума оргкомитета по итогам специально организованного конкурса [9, л. 2]. Проект и сооружение не сохранились.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Известно также об участии архитектора в конкурсе на проект мемориального кургана на «Польской горе» возле с. Костюхновка (Волынская обл., Украина) в 1928 г. [11].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Название элемента: в польском языке – «bartyzana», в английском – «bartizan», «crow's nest».

цовое, качественно новое городское пространство, гармонично сочетающее разновысокую многоквартирную застройку с интенсивным озеленением улиц и общественных зон.

Более масштабный градостроительный проект был разработан С. Сидорчуком для Луцка — административного центра Волынского воеводства. Архитектор предложил собственное видение пространственно-планировочного преобразования лугов возле замка Любарта, затопляемых разливами рек Стырь и Глушец. Проект предполагал формирование периметральной застройки жилых кварталов, системы улиц-осей, направленных к замку, выделение широкой центральной полосы зеленых насаждений с расположенными здесь общественными зданиями. Таким образом, историческое ядро города получало импульс для своего логического развития, приобретало значение современного административного центра.

К сожалению, урбанистические проекты С. Сидорчука в силу разных причин не были реализованы.

Гражданский инженер Николай Иванович Котович (1875–1934) также был выпускником ПИГИ. На формирование его мировоззрения и выбор профессии, безусловно, повлияла атмосфера в семье. По данным А. Ильина, его отец – протоиерей Иоанн Котович несколько десятилетий возглавлял редакцию «Литовских епархиальных ведомостей», а мама – Мария Теодорович – была сестрой известного исследователя храмостроительной истории Волыни Николая Теодоровича [3–4].

На профессиональное становление будущего зодчего (с 1894 по 1899 гг.) большое влияние оказали директор ПИГИ академик Н. Султанов, выдающиеся архитекторы и инженеры своего времени И. Китнер, В. Шреттер, Г. Барановский, Е. Жибер, М. Гун, М. Белелюбский и многие другие.

После успешного окончания Института Н. Котович служил архитектором в системе Министерства внутренних дел (до 1903 г.), позже — в Петербургском градоначалии, Центральном правлении «Общества друзей народа», «Общества взаимного кредита Петербургского уезда», вел широкую частную проектную практику. Наследие Н. Котовича составляют десятки доходных домов в Петербурге, построенных по заказу крупных купцов и промышленников (Елисеевых, Ефремовых, Бумагиных и др.), многочисленных театров, кинотеатров, магазинов, предприятий, складов, церквей (при станциях Вырица (1906–1908) и Карташевская (1910–1913) под Петербургом) [5] и др. Интересный эпизод — проектирование курортного города-сада Сочи в начале 1910-х гг. под влиянием популярной в начале XX в. концепции Е. Говарда. Архитектор активно занимался и общественной деятельностью: состоял в различных профессиональных, просветительских, технических, научных обществах, клубе автомобилистов и аэроклубе.

Жизнь Н. Котовича кардинально изменили общественно-политические потрясения в конце 1917 г. и последующие годы. В 1921 г. он переехал с семьей в Казань, где преподавал в политехническом институте, а в 1922 г. выехал в Польшу [4]. Архитектор поселился в Пинске — одном из самых больших городов Полесского воеводства, где сразу же был назначен на должность уполномоченного Министерства общественных работ. При его участии было создано уездное строительное и землемерное бюро, которое занималось парцелляцией земельных участков.

В 1928 г. архитектор переехал в Брест, где стал главным архитектором города, победив в конкурсе. За короткий период он спроектировал и построил здесь еврейский банк, российскую гимназию, несколько особняков и др. [4]. В связи с ухудшением состояния здоровья вначале 1929 г. Н. Котович уволился со службы и в последующие годы уже не смог вернуться к полноценной работе. Умер 8 мая 1934 г. в Бресте, где и похоронен.

Именно в «пинский период» жизни Н. Котович выполнил проекты и построил большинство своих православных церквей. Все объекты сохранились до нашего времени

и расположены в Ровенской, Волынской областях Украины, а также на территории Беларуси.

Первая из запроектированных – каменная церковь в с. Нобель (проект выполнен в 1924 г. [16]) на Ровенщине. Храм выстроили в необычайно живописной местности, неподалеку села, на берегу озера Нобель на небольшом полуострове. Структура объема и деталировка свидетельствуют 0 трансляции на территорию рационализированной версии распространенного В предреволюционной России, «российского» архитектурного ретроспективизма, о котором упоминалось выше. Подобная «синодальная» стилистика воспринималась руководством Православной Церкви во Второй Речи Посполитой и местным населением как аутентичная, характерная для региона.

В 1925 г. Н. Котович выполнил проект деревянного храма для села Деревок (Волынская обл.) [17]. При традиционном построении объёма система архитектурного декора визуализирует удачную спопытку синтеза различных стилистических приёмов на основе рационалистического подхода: комбинирование вертикалей и горизонталей дощатой обшивки фасадов; интерпретацию в дереве элементов классицистического триглифного фриза, элементов морфологии модерна в оформлении окон. По неизвестной причине утвержденный вариант, к сожалению, не был реализован, а храм построен по другому проекту.

В проекте каменной церкви для местечка Любешов (Волынская обл.), датированного 1926 г. [18], Н. Котович «примерил» иной «стилистический костюм» на стандартные для предыдущих объектов объёмы. Для создания архитектурного образа были использованы элементы ренессансной и маньеристической стилистики в её польском, «фамильном» варианте (крупный руст на углах здания, «старопольская» (с изломом) структура крыш, массивные криволинейные фронтоны). Изменениям подверглись также пропорции и конфигурация тричастного плана. Однако, при воплощении проекта морфология церкви была приближена к системе, традиционной для российских православных церквей начала XX в.

В архитектурном решении церкви в с. Бухличи в Пинской обл. (проект 1926 г. [19]) интерпретированы в дереве формы Нобельского храма. Интересно, что для обоих храмов Н. Котович предложил эскизы одноярусных иконостасов: изображения закомпонованы в чертежи поперечных разрезов.

Церковь в с. Бучин на Волыни можно отнести к наследию Н. Котовича, исходя из опубликованного А. Ильиным «Списка строительных работ, выполненных Н. Котовичем» [3]. К сожалению, авторский проект пока найти не удалось. Архитектурный образ, лапидарные и подчёркнуто сухие формы, отсутствие какого-либо декора может свидетельствовать о попытке нового взгляда на архитектуру православного храма, модернизационном эксперименте автора под влиянием архитектурного авангарда.

**Выводы.** Годы творческой активности С. Сидорчука и Н. Котовича совпали с нелегким периодом в судьбе Европы, Украины, Беларуси. Но именно благодаря историческим обстоятельствам часть творческого наследия этих выдающихся архитекторов, отражающего особенности развития европейской и национальной архитектуры междувоенного периода и выразительно представляющего творческую индивидуальность каждого из них, стала частью общего культурного достояния Беларуси, Волыни и Украины в целом.

## Литература

1. Михайлишин, О. Л. Архітектор Семен Сидорчук : спроба творчого портрета забутого майстра / О. Л. Михайлишин / Вісник Нац. ун-ту водного господарства та природокористування : зб. наук. пр. / Міністерство освіти і науки України, Нац. ун-т водного господарства та природокористування. — Рівне, 2009. — Ч. З. Вип. 3 (47). — С. 49—56.

- 2. Ильин, А. Царский архитектор Семён Сидорчук [Электронный ресурс] / А. Ильин // Гістарычная брама. 2011. №1(26). Режим доступа: http://brama.brestregion.com/anons/artic02.shtml. Дата доступа: 07.07.2017.
- 3. Ильин, А. Петербургский и пинский архитектор Николай Котович [Электронный ресурс] / А. Ильин // Гістарычная брама. -2009. -№ 1 (24). Режим доступа: http://brama.brestregion.com/nomer24/artic16.shtml. Дата доступа: 07.07.2017.
- 4. Ильин, А. Черевачицкие Котовичи священники, деятели культуры и просто люди. Глава VI. Николай Иванович Котович [Электронный ресурс] / А. Ильин // Гістарычная брама. 2016. № 1 (26). Режим доступа: http://brama.brestregion.com/nomer26/artic06.shtml. Дата доступа: 07.07.2017.
- 5. Котович Николай Иванович [Электронный ресурс] / Архитекторы краткие справки о зодчих, мастерах, художниках и архитекторах // Храмы России. Режим доступа: http://www.temples.ru/architect.php?ID=1084. Дата доступа: 07.07.2017.
- 6. Шамрук, А. С. Архитектура Беларуси XX начала XXI в. : эволюция стилей и художественных концепций / А. С. Шамрук. Минск : Белорус. наука, 2007. 335 с.
  - 7. Государственный архив Волынской области (ГАВО). Ф. 158. Оп. 4. Д. 1734.
- 8. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е. И.Кириченко. Изд. 2-е. М. : Искусство, 1978. 399 с.
  - 9. Государственный архив Волынской области (ГАВО). Ф. 31. Оп. 1. Д. 1291.
  - 10. Государственный архив Волынской области (ГАВО). Ф. 31. Оп. 1. Д. 3974.
- 11. Siemiątkowski, J. Budownictwo na Wołyniu. / J. Siemiątkowski // Wołyńskie Wiadomości Techniczne (WWT). −1937. № 8–9. S. 13.
  - 12. Государственный архив Волынской области (ГАВО). Ф. 31. Оп. 1. Д. 1845.
  - 13. Государственный архив Волынской области (ГАВО). Ф. 46. Оп. 1. Д. 3236.
  - 14. Государственный архив Волынской области (ГАВО). Ф. 31. Оп. 1. Д. 1095.
  - 15. Государственный архив Волынской области (ГАВО). Ф. 158. Оп. 4. Д. 1154.
  - 16. Archiwum Akt Nowych (AAN) w Warszawie. Sygn. 3013.
  - 17. Archiwum Akt Nowych (AAN) w Warszawie. Sygn. 2483.
  - 18. Archiwum Akt Nowych (AAN) w Warszawie. Sygn. 2837.
  - 19. Archiwum Akt Nowych (AAN) w Warszawie. Sygn. 2425.

Морозов В. Ф.

(Республика Польша, г. Белосток)

# СТИЛЕВОЕ РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

Для историко-архитектурной науки XX века одной из главных тем было изучение стиля классицизм. Это касалось, прежде всего, стран Восточной Европы и, в особенности, – СССР, где создание архитектуры классицизма считалось главным достижением русского народа.

Эпоха классицизма в архитектуре Российской империи была ознаменована многими выдающимися явлениями. В небывалом масштабе было проведено регулярное переустройство городов, созданы великолепные архитектурные ансамбли Петербурга и Москвы, построены многочисленные загородные дворцы и усадьбы. В Петербургской Академии художеств была начата профессиональная подготовка архитекторов, среди которых широкую известность получили русские зодчие В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, И. Е. Старов, В. П. Стасов. Все это было изучено и детально описано. Однако наиболее общие вопросы, касающиеся характеристики развития стиля классицизм в архитектуре, его сущности, практически не рассматривались.

Лишь в рамках подготовки учебников по истории русской архитектуры, где потребовалось разместить описание крупных художественных явлений, развитие классицизма было представлено, как течение жизни биологического существа от рождения к угасанию, как эволюция от раннего к строгому, затем высокому и, наконец,

позднему классицизму [1, с. 336, 337]. Характеристика классицизма свелась к замечанию о том, что он «...развивался путем творческого заимствования форм, композиций и образцов искусства античного мира и эпохи итальянского Возрождения» [1, с. 331].

Следует отметить, что хотя со времени написания этих строк прошло свыше трех десятилетий, однако на сегодня не много сделано в направлении исследования общего характера развития русского классицизма. И до сих пор остается актуальным замечание Г. И. Ревзина о том, что «иконографическое исследование русского классицизма еще впереди» [2, с. 110]. Подобный уровень разработки проблем архитектуры классицизма мы наблюдаем в Беларуси.

В этой связи возникает закономерный вопрос – почему же в русской историко-архитектурной науке классицизм представлен исключительно как заимствование форм древних, а его развитие – как эволюция от зарождения к расцвету и затем к упадку стиля? Ответ здесь достаточно прост. При рассмотрении классицизма был использован популярный в начале XX века подход к изучению стиля как сугубо формальной общности, разработанный Г. Вельфлиным [3, с. 25]. Такой подход достаточно точно соответствовал установкам социалистической эпохи при рассмотрении художественных явлений прошлого – без их связи с именами заказчиков, которыми являлись представители дворянства, архитекторов, среди которых было множество иностранцев, без взаимосвязи с идеями эпохи феодализма и капитализма, явно враждебными эпохе социализма. И поэтому углубляться в изучение сути этого явления не представлялось необходимым. Ведь исследования истории архитектуры в то время не были направлены на поиски смысла художественных явлений, а ориентированы на составление своеобразных каталогов памятников архитектуры и описания их формальных качеств.

В то же время в отношении изучения истории архитектуры стран Западной Европы дело обстояло иначе. Исследования западноевропейских ученых были более концептуально нагруженными и в них ученые обращались к изучению глубинных проблем стиля, к рассмотрению его смысла, взаимосвязи с идеями и идеологией эпохи. Тон в изучении архитектурной стилистики классицизма был задан 3. Гидионом, не считавшим классицизм самостоятельным художественным стилем, а лишь стилевой окраской, которая была присуща как уходящему барокко, так и нарождающемуся классицизму [4, с. 22]. К крупным художественным стилям он относил барокко и романтизм, видя в них особые творческие установки, а временем их смены считал рубеж XVIII и XIX веков, когда получил развитие классицизм. Для отображения этого перелома 3. Гидион ввел термины «барочный классицизм» и «романтический классицизм».

Свои исследования 3. Гидион вел в основном на материале немецкой архитектуры. И хотя со временем в его работах обнаружился ряд неубедительных положений, использование терминов «барочный классицизм» и «романтический классицизм» стало популярным в среде исследователей, так как отображало изменение смысла и сути классицистической стилистики.

Следует отметить, что трактовка Гидионом классицизма в качестве стилевой окраски нашла среди европейских исследователей не много сторонников. Большинство ученых продолжало считать классицизм крупным стилем, который на протяжении своего развития изменялся и включал в себя различные направления.

Так почему же не привилась в среде исследователей точка зрения 3. Гидиона? Причина здесь следующая. Искусствоведение в своем развитии, несмотря на все возрастающее внимание при рассмотрении стилевой проблематики к содержательным аспектам, пока еще не выработало способа группировки художественных качеств произведений искусства по содержательному признаку. И под стилем сейчас понимается общность, основанная на единстве формальных качеств, хотя и имеющая иногда отличное друг от друга содержание.

Если же в отношении характеристики барокко практически все исследователи относят его к крупнейшим художественным стилям, то применительно к романтизму ситуация иная. Сейчас уже все меньше ученых считают в качестве главного конфликта эпохи рубежа XVIII и XIX вв. противоречие между классицизмом и романтизмом, как сменяющими друг друга стилями, и соотносят романтизм в архитектуре исключительно с неоготикой. С романтизмом теперь связывают также увлечение романтиков искусством Древней Эллады, что называют особым явлением – романтическим эллинизмом [5, с. 28].

На связь классицизма с романтизмом указывает весьма точная характеристика творчества А. Палладио, данная Б. Р. Виппером, которую можно отнести к стилю классицизм и которая фактически определила его суть. По словам Б. Р. Виппера: «... античность воспринималась Палладио как некая отвлеченная идея, как дух прошлого, овевающий современность» [6, с. 10]. Здесь Б. Р. Виппер показал, что противоречие между классицизмом и романтизмом, которое ранее представлялось в качестве основного конфликта в искусстве и архитектуре рубежа XVIII и XIX вв., не столь значительно и не является решающим в развитии искусства. Классицизму свойственно и использование идей Просвещения, и идей романтизма. Классицизм при этом изменялся, и в нем выделялись различные течения и направления.

В исследованиях последних десятилетий, посвященных европейской архитектуре XVIII—XIX веков, противоречие между романтизмом и классицизмом решалось путем их терминологического разделения и соотнесения с различными областями человеческой деятельности. М. Брион отмечал, что в отличие от классицизма «...романтизм в архитектуре... – комбинация многих стилей» [4, с. 20]. Более подробную характеристику романтизма в архитектуре дал Е. Клебман. По его мнению, «романтизм не был стилем, он был мировоззрением. Романский стиль, готика, ренессанс, маньеризм, барокко и рококо, классицизм являются однозначными стилевыми понятиями, но романтизм никогда не развивался как стиль в смысле идентифицированных формальных канонов. Искусство романтизма определяется содержанием и безудержными страстями. Этим объясняется, почему не было ни романтической скульптуры, ни романтической архитектуры. Эти виды творчества носили в эпоху романтизма классицистический отпечаток, а в области архитектуры и прикладного искусства – также неоготический» [7, с. 12].

Таким образом, в работах западноевропейских ученых последнего времени акцент ставится на понимании стиля классицизм в архитектуре как общности, построенной на единстве формальных признаков, но в то же время включающей в себя различное содержание. Эти градации смысла, в свою очередь влияющие на формальные построения объектов архитектуры классицизма, приводили к формированию внутри этого стиля различных направлений, которые в исследованиях западноевропейской архитектуры были детально описаны. В целом представленная картина актуализации античного наследия в европейской архитектуре второй половины XVIII— начала XIX века не получилась монолитной не только из-за различного смысла, вкладываемого, например, в постройки Ж. Суффло и Ж. Габриэля, Ш. Персье и П. Фонтена, но и из-за включения в нее отдельных фрагментов, представляющих достаточно решительный уход от следования античному идеалу (в творчестве К. Леду, Э. Булле и Ж. Леке во Франции, Д. Соуна в Англии).

Классицизм сегодня, несмотря на то, что многие современные тенденции в искусстве весьма далеки от связи с ним, привлекает внимание исследователей. Этому способствует давнее утверждение Э. Кауфмана о том, что именно на рубеже XVIII—XIX веков, в эпоху классицизма, в архитектурном творчестве произошло радикальное изменение творческого метода архитектора от традиционного, идущего от Витрувия, к сугубо индивидуалистическому, композиционному подходу в проектировании архитектурных объектов [8, с. 20–22]. Начало этого явления Э. Кауфман связывал с

творчеством К. Леду. И здесь у исследователей классицизма возникает соблазн определить в своей отечественной архитектуре тот рубеж, который делит архитектуру на древнюю и современную.

Так как же сегодня, в самых общих чертах, можно представить развитие классицизма в архитектуре Беларуси? Безусловно, в архитектуре классицизма Беларуси получили развитие многие составляющие его стили и направления. Из достаточно обширного их перечня в качестве первого исследовательского шага мы выделим основные, наиболее значительные, и рассмотрим их развитие в белорусском зодчестве. Такими направлениями были: барочный классицизм, строгий классицизм, ампир и рациональный классицизм.

Наиболее ранним был барочный классицизм, получивший распространение в конце XVIII века. Его развитие было обусловлено определяющим влиянием передовой в то время архитектуры Франции, примеры которой вдохновляли архитекторов и заказчиков строительства. В белорусской архитектуре можно выделить два его основных направления — классицистирующее рококо и возврат к большому стилю французской архитектуры XVII века.

В эпоху Станислава Августа стилистика классицистирующего рококо была созвучна умеренным художественным вкусам короля Речи Посполитой и, прежде всего, распространилась в королевском строительстве. В 1770-е годы в окрестностях Гродно по проектам Дж. Сакко были созданы резиденции Станислава Августа в Станиславово и Августово. Общая композиция этих дворцов с устройством высокой крыши и выделением ризалитов наподобие алькежей характерна для барокко с его контрастным сопоставлением объемов (рис. 1). Черты классицизма ощутимы в декорировке фасадов, особенно центрального ризалита здания, где изящный рисунок пилястр и филенок с включением античных и рокайльных деталей создавал подобие античного портика. В последующем стилистика классицистирующего рококо распространилась в архитектуре дворцов приближенных к королю магнатов благодаря деятельности Дж. Сакко — во дворцах в Щорсах, Святске и Клепачах [9, с. 50–53].



Рисунок 1 – Дворец короля Станислава Августа в Августово (1770-е гг., арх. Дж. Сакко). Общий вид (фото начала XX в.)

Большой стиль французской архитектуры XVII века отражал возросшие амбиции некоторых местных магнатов, стремящихся создать собственные резиденции наподобие королевских дворцов во Франции и Германии. Он был использован при строительстве во владениях князя А. Сапеги в Ружанах, Деречине и Высоком [10, с. 50–55] (рис. 2). Архитектура дворца в Ружанах была созвучна Новому дворцу Фридриха II в Сан-Суси около Потсдама и комплекса в Нанси, созданного Ст. Лещинским, где были применены

грандиозные полуциркульные колоннады, мотивы триумфальных арок наподобие римских и большие восьмиколонные портики.



Рисунок 2 – Дворец князя А. Сапеги в Деречине (1784–1786 гг., арх. И. Беккер). Фрагмент фасада (фото начала XX в.)

В екатерининскую эпоху распространение барочного классицизма на белорусской земле было связано со строительством административных зданий по проектам губернских архитекторов И. Зигфридена и И. Зейделя [10, с. 89–95]. Здесь соединились требования создания новой классицистической архитектуры в перестраиваемых белорусских городах с традициями творчества И. Зигфридена и И. Зейделя, художественные предпочтения которых сформировались в эпоху барокко.

Строгий стиль классицизма в архитектуре Беларуси включал в себя различные направления — палладианство, академизм и строгий стиль виленского классицизма. В эпоху Станислава Августа первым представителем строгого классицизма на белорусской земле стал К. Спампани, приехавший из Рима. В Риме он совместно с братом подготовил собственное издание Виньолы, что свидетельствует об «античных» предпочтениях молодого зодчего [10, с. 63–66]. За свое непродолжительное, но очень продуктивное время работы на белорусской земле К. Спампани создал множество проектов усадебных домов, изменивших белорусский сельский пейзаж. Он стал создателем классицистического усадебного дома с прямоугольной формой плана и портиком на главном фасаде в окружении простых по декорировке фасадов флигелей. Характерные примеры тому — усадебные дома в Бенице, Радзивиллимонтах, Кухтичах (рис. 3).



Рисунок 3 — Дворец Радзивиллов в Радзивиллимонтах (1777—1781 гг., арх. К. Спампани). Фрагмент фасада флигеля (фото автора)

В екатерининскую эпоху распространение строгого стиля на белорусской земле происходило, прежде всего, благодаря строительству по именным указам Екатерины II, которые издавались во время ее путешествий 1780 и 1787 годов по приобретенным Российской империей землям. Эти путешествия являлись демонстрацией просвещенной политики императрицы, и возводимые постройки непременно выполнялись в новом «античном» стиле. Первыми примерами таких построек стали Иосифовский собор и здание семинарии в Могилеве (арх. Н. А. Львов), корпус келий и церкви св. Екатерины Богоявленского монастыря в Полоцке (арх. Дж. Кваренги). Кроме того, постройки в стилистике строгого классицизма возводились в поместьях русских вельмож, получивших белорусские земли. Это – дворец графа П. А. Румянцева в Гомеле (арх. И. Е. Старов), костел и церкви в Чечерске – поместья графа 3. Г. Чернышева (арх. Дж. Кваренги) [10, с. 81-86]. Кстати, в выстроенных в Чечерске четырех храмах была целенаправленно использована тема ротонды, что явилось результатом влияния идей масонства. Граф 3. Г. Чернышев, известный масон, специально заказал Дж. Кваренги проект «круглой церкви», а затем самостоятельно со стороны главного фасада пристроил к ним в зависимости от конфессиональной принадлежности храма портик, одну или две башни.

Если же говорить об архитектуре александровской эпохи на белорусской земле, то строгий классицизм получил в это время наибольшее распространение. Он фактически явился олицетворением александровской эпохи, а его главным интерпретатором в России был Л. Руска – архитектор его Императорского Величества. На белорусской земле строгий классицизм широко распространился благодаря творчеству Дж. Кларка в поместьях графа Н. П. Румянцева, прежде всего – в Гомеле, где зодчим были созданы основные постройки города [10, с. 124, 128, 135].

Кроме того, на белорусской земле наиболее яркое воплощение получил стиль виленского классицизма — особое явление в белорусско-литовском зодчестве, отличающееся строгостью форм, их излишней лапидарностью, аскетизмом в выборе архитектурных средств. Его создателем стал архитектор Л. Гуцевич. Именно он, благодаря строительству в центре Вильно здания ратуши и перестройке кафедрального костела, ввел это направление, распространившееся благодаря его ученикам и последователям преимущественно в строительстве усадеб местной аристократии [9, с. 103–123] (рис. 4). В стиле виленского классицизма был создан облик «храмовидного» усадебного дома шляхтича Великого Княжества Литовского с простым объемным построением и строгим портиком на главном фасаде.



Рисунок 4 – Дворец графа И. Тышкевича в Воложине (начало XIX в., арх. А. Коссаковский). Общий вид флигеля (фото автора)

Распространение ампира на белорусской земле пришлось на александровскую и николаевскую эпохи и связано с творчеством русских зодчих. В военном строительстве при возведении крепостей в Бобруйске и Бресте он проявился благодаря творчеству

А. Е. Штауберта, при возведении административно-общественных и культовых зданий – В. П. Стасова и А. И. Мельникова.

Завершило развитие классицизма на белорусской земле достаточно широкое распространение здесь рационального направления классицистической стилистики, родоначальником которого стал французский архитектор-педагог Ж. Дюран. В Беларуси рациональный классицизм распространился ранее, нежели на остальной территории Российской империи, так как здесь работал один из наиболее известных учеников и последователей французского зодчего - К. Подчашинский. Являясь профессором Виленского университета он, как архитектор Виленского учебного округа, фактически предопределил стилистическую направленность строительства здесь учебных зданий [9, с. 133-140]. В наибольшей степени рациональный классицизм проявился в создании нового облика учебного здания – небольшой компактной в плане постройки простой, архитектуры тщательно разработанным рациональной, НО монументальной c функционально организованным планом. Таковы здания училищ в Бресте, Невеле и Мозыре, гимназия в Слуцке. В конце своей жизни К. Подчашинский возвел костел в Желудке, ставший самым ярким примером реализации рационального направления в культовом зодчестве николаевской эпохи (рис. 5).



Рисунок 5 – Костел Вознесения Девы Марии в Желудке (1854 г., арх. К. Подчашинский). Общий вид (фото автора)

В заключении необходимо отметить, что характер развития стилистики классицистической архитектуры Беларуси в общих чертах повторял общеевропейский и поэтому здесь вполне применимо разделение классицизма на барочный и романтический. Барочный классицизм в Беларуси, впитавший идеи Просвещения, включал рокайльное направление и обращение к большому стилю французской архитектуры XVII века, романтический классицизм — строгий стиль и ампир. Смена творческого метода проектирования с традиционного, опирающегося на учение Витрувия, на современный, когда облик постройки создавался сугубо композиционным путем, в белорусском зодчестве произошла в 1780-х годах и была связана с влиянием идеологии масонства. Наиболее ярко она проявилась в архитектуре города Чечерска. В 1790-е годы это явление получило дальнейшее развитие в стилистике виленского классицизма.

Особенностью классицизма в Беларуси стало длительное распространение строгого стиля. Его формирование было связано с деятельностью зодчих виленской школы и инициировалось местной шляхтой, которая создавала для себя спартанское архитектурное окружение, отражавшее стремление к свободе и независимости свое Родины.

### Литература

1. Пилявский, В. И. История русской архитектуры: учебник для вузов / В. И. Пилявский [и др.]. – СПб. : Стройиздат СПб., 1994. – 600 с.

- 2. Ревзин, Г. И. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века / Г. И. Ревзин. М. : Ротапринт ВНИИТАГ, 1992. 187 с.
- 3. Вельфлин, Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин ; пер. с нем. СПб. : Азбука-классика, 2004. 288 с.
- 4. Jaroszewski, T. S. Architektura doby Oświecenia w Polsce: Nurty i odmiany / T. S. Jaroszewski. Wrocław: Wydawnictwo PAN, 1971. 342 s.
- 5. Берковский, Н. Я. О романтизме / Н. Я. Берковский // Искусство романтический эпохи : материалы науч. конф. (1968). М., 1969. С. 18–57.
- 6. Поспелов, Г. Г. О границах русского классицизма. К постановке вопроса / Г. Г. Поспелов // Русский классицизм второй половины XVIII начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С 8–14
- 7. Борисова, Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма / Е. А. Борисова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. 316 с.
- 8. Кантор, Е. А. Классическое и неоклассическое во французской архитектуре второй половины XVIII века / Е. А. Кантор // Античность в архитектуре и искусстве последующих веков : материалы науч. конф. М., 1984. С. 153–170.
- 9. Морозов, В. Ф. Архитектура пограничья культур Беларуси, Литвы и Польши. Эпоха классицизма / В. Ф. Морозов. Минск : БНТУ, 2012. 176 с.
- 10. Морозов, В. Ф. Архитектурные школы в монументальном зодчестве Беларуси конца XVIII начала XIX в. / В. Ф. Морозов. Минск : БНТУ, 2011. 224 с.

**Марозаў Я. В.** (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# КАНСТРУКТЫВІЗМ, РАЦЫЯНАЛІЗМ, ТРАДЫЦЫЯНАЛІЗМ – АДЦЕННІ «ПРАЛЕТАРСКАГА МІНІМАЛІЗМУ» Ў МІЖВАЕННАЙ АРХІТЭКТУРЫ СТАЛІЦЫ САВЕЦКАЙ БЕЛАРУСІ

Надзвычай важнай для разумення эвалюцыі нацыянальнай архітэктуры з'яўляецца спадчына міжваеннага двадцацігоддзя. У адносінах да яе сёння выкарыстоўваюць толькі тэрмін «канструктывізм». Але гэта не дазваляе раскрыць усіх адметнасцей. Калі ўважліва ўгледзецца ў старыя фотаздымкі, супаставіць творчыя біяграфіі архітэктараў, то адкрыюцца адценні станаўлення стылістыкі «пралетарскай» архітэктуры ў канцы 20-х — пачатку 30-х гг. ХХ ст. Зробім гэта на прыкладзе сталічнай архітэктуры, дзе канструктывізм, рацыяналізм і традыцыяналізм праявіліся найбольш яскрава.

Тэрмін «мінімалізм» у назве артыкула адразу надае шмат накірункаў да дыскуссіі. З аднаго боку, так прынята вызначаць стылістыку ў архітэктуры і дызайне канца XX стагоддзя – пачатку XIX стагоддзя. З другога боку, гэта актуальны трэнд моладзевай культуры. Сёння модна адмаўляцца ад валодання ўласнымі кватэрамі, аўтамабілямі, мэбляй і вялікай колькасцю асабістых рэчаў. У адэптаў філасофіі мінімалізму павінен быць адзін смартфон і яшчэ не больш за 100 рэчаў. У гісторыі чалавецтва знойдзем шмат прыкладаў падобных адносінаў да жыцця: гэта і хрысціянскія аскеты, і будысты. Свой след «мінімалізм» пакінуў і ў архітэктуры беларускай сталіцы міжваеннага перыяду.

Чаму мы можам ахарактарызаваць савецкую архітэктуру першых гадоў пасля рэвалюцыі як «пралетарскі мінімалізм»? Па-першае, адмова састарэлых каштоўнасцей была ўласціва пафасу сацыяльнай рэвалюцыі. Архітэктурная думка рухалася ў накірунку адмовы ад дэкору. Яшчэ ў 1908 г. аўстрыец Адольф Лоас заявіў, што «арнамент — гэта злачынства», бо вымагае на сваю вытворчасць моц, здароўе, матэрыял, і сучаснаму чалавеку непатрэбны [1, с. 1–7]. У краіне, дзе перамагла пралетарская рэвалюцыя, гэтая простая думка знайшла сабе добрую глебу, да таго ж эканоміка была разваленая, зменшылася колькасць будаўнікоў, не хапала будаўнічых матэрыялаў. Архітэктары таксама не мелі працы, частка з іх падалася ў выкладчыкі. У сітуацыі завышанай

канкурэнцыі вяліся ідэйныя спрэчкі, замест прафесійных крытэраў выкарыстоўваўся «класавы падыход». Гнуткасць прапагандыскага дыскурсу дазваляла прычапіць ярлык «буржуазны» амаль да ўсяго, апроч хіба што патрабаванняў гігіены і функцыянальнага ўпарадкавання прасторы ды эканоміі. У сітуацыі, калі ў краіне амаль нічога не будавалі, бурлівае архітэктурнае жыцце адбывалася вакол навучальных ўстаноў. Першымі сярод іх былі Вышэйшыя мастацка-тэхнічныя майстэрні, пазней перайменаваныя ў інстытут (расейская абрэвіятура — ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН). Менавіта выпускнікі гэтай вучэльні пачалі выкарыстоўваць ідэі «пралетарскага мінімалізму» на практыцы.

Першым і найбольш характэрным прыкладам «пралетарскага мінімалізму» ў Мінску стаў будынак клуба саюза харчавікоў (1925—1926 гг.). Узвеў яго Андрэй Бураў – будучы класік і тэарэтык савецкай архітэктуры, а тады малады спецыяліст, што толькі два гады, як скончыў ВХУТЕМАС. У свае 27 год архітэктар, які меў зусім не пралетарскае паходжанне, далучыўся да кола канструктывістаў маскоўскага журнала «Сучасная архітэктура», працаваў разам з С. Эзенштэйнам, магчыма, уяўляў сябе савецкім Ле Карбюзье (нават насіў такія ж акуляры) [2, с. 20—26]. Дарэчы, і пры сустрэчы са сваім кумірам А. Бураў здолеў размаўляць без перакладчыка, бо меў добрую яшчэ дарэвалюцыйную адукацыю.

Клуб харчавікоў – адна з першых рэалізаваных работ А. Бурава. У гэтым аб'екце сышлося шмат тыповых рысаў будаўніцтва таго часу, бо ўзведзены ён быў за кошт частковай расчысткі тэрыторыі Спаса-Прэабражэнскага жаночага манастыра на кааператыўныя грошы Саюза харчавікоў – галіны, што квітнела ў эканамічных умовах нэпа. Тут былі прадстаўлены ўсе новыя тэндэнцыі архітэктуры: прасторавая кампазіцыя падпарадкаваная логіцы функцыянальнай планіроўкі, амаль няма дэкору, палісаднікі адкрытыя на даволі шчыльна забудаваныя вуліцы, тэрасы вынесеныя на дах. Але паўтарыць прынцыпы Ле Карбюзье на практыцы ў Мінску 1920-х гг. было невырашальнай задачай. Модны жэлезабетон імітавалі канструкцыямі з дрэва, тынкавалі і фарбавалі [3, с. 45]. Плоскія дахі тэрас мелі вонкавыя вадастокі, добра бачныя на фотаздымку (мал. 1).



Малюнак 1 – Клуб саюза харчавікоў (1925–1926 гг.). Арх. А. Бураў. Фотаздымак 1930-х гг.

Дарэчы, яны хутчэй за ўсе моцна працякалі, бо іх ліквідавалі, надбудаваўшы яшчэ адзін паверх, літаральна праз некалькі год крыты пахільным дахам. Палісаднікі, што павінны былі пашырыць прастору вуліцы, куркулістыя харчавікі агарадзілі і схавалі за высокім плотам. На вуліцу глядзелі толькі шырокія вокны і голыя муры, пазбаўленыя ўсялякіх дэталей, без даху, як чалавек без капялюшу. Выглядала такая архітэктура насамрэч вельмі «мінімалістычна». Як яе ацэньвалі тагачасныя мяшчане, мы можам толькі здагадвацца, напэўна камуністы-рэвалюцыянеры ацэньвалі станоўча, а ў аскетычным абліччы бачылі адлюстраванне «пераломнай» эпохі, што вымагае гераічных нястач.

Беларускія інтэлектуалы такую мінімалістычную архітэктуру не падтрымлівалі. Прадстаўнікі нацыянальнага адраджэння Польшы, Украіны ды іншых маладых краін, таксама схільныя былі шукаць узоры нацыянальнага стылю ў мясцовай архітэктуры мінулых эпох [4, с. 23]. Характэрна, што калі ўжо ў савецкі час узнялі пытанне аб будаўніцтве ў Мінску універсітэта, прадстаўнікі нацыянальнай эліты былі больш схільныя прыняць праект масквіча архітэктара Фаміна, што быў выкананы ў 1916 г. і меў неакласічныя рысы. Аднак спаборніцтва ўсё ж было, і перамог яго праект І. Запарожца і Г. Лаўрова.

Георгій Лаўроў, выпускнік ВХУТАМАСа 1926 г., кіраваў будоўляй, застаўся ў Мінску, выканаў і рэалізаваў тут шмат праектаў. Ужо на пабудове комплекса БДУ выразна склалася архітэктурная мова, у параўнанні з клубам харчавкоў, больш багатая. Сцены былі пераважна плоскімі, але часам, як на ўваходзе у галоўны корпус БДУ, дапускаліся вертыкальныя нішы і пілоны. Дахі рабіліся схільнымі, прысадзістымі, з выразным, але невялікім вынасам. Так яны былі амаль незаўважаныя на праектных перспектывах, ці пры натурным успрыяцці з блізкай кропкі. Агароджа на даху з трох гарызантальных прутоў таксама спрыяла імітаванню вобраза плоскага даха — адной з дактрын Ле Карбюзье.

Галоўнай вылучальнай рысай новай архітэктуры былі вялікія вітражы. Вонкавая рама графічна разбівала плашчызну вітража на аднолькавыя гарызантальныя прамавугольнікі шкла, малявалася цемнай фарбай і хавала за сабой апорныя слупы і другую раму, якая ўжо была памалёвана белай фарбай (мал. 2).



Малюнак 2 – Комплекс будынкаў Беларускага Дзярнаўнага універсітэта. Фотаздымак 1933 г.

Трэба адзначыць, што сталярныя канструкцыі рабіліся з дрэва, металічныя ваканіцы можна заўважыць хіба толькі на будынку тагачаснай бібліятэкі імя У. Леніна. Зыходзячы з тэхналогіі, частка пераплетаў рабілася таўсцейшай, але на практыцы гэта не перашкаждала, наадварот, дадавала вялікім плашчызнам вакон і вітражэй дадатковую складанасць. Адзіночныя вокны візуальна аб'ядноўваліся ў гарызантальныя стужкі пры дапамозе ніш, што фарбаваліся ў іншы колер. Нягледзячы на сваю прастату, гэтыя дэталі дадавалі абліччу будынкаў адрозненне ад архітэктурнага асяроддзя і, нават, сціплую элегантнасць. На жаль, пры далейшых рамонтах нават такія простыя элементы былі пераробленыя, што пазбавіла будынкі іх непаўторнага аблічча. Нават на будынку былой бібліятэкі імя У. Леніна, што была рэстаўравана як помнік архітэктуры, колер афарбоўкі ніш не настолькі адрозніваецца ад асноўнога, сучасная сталярка, хоць і зробленая па малюнку арыгінальнай, ужо не такая маляўнічая, як першасная: згубілася глыбіня, бо сення там устаўлены шклопакеты, і неабходнасць другой рамы адпала.

Але ж гэта, пэўна, дробязі – будынак былой бібліятэкі заўсёды вылучаўся, нават у часы «сталінскага ампіру» ў ім адзначаліся пэўныя архітэктурныя вартасці. Шкада што не

здолелі захаваць функцыянальнае прызначэнне будынку, згублена магчымась аднавіць хаця б адзіны ў краіне арыгінальны мінімаліскі інтэр'ер пачатку 1930-х гадоў. Сёння мы можам паспрабаваць уявіць, як пачувалася ў вялізарнай чытальнай зале пры святле ад вялікіх плашчызн вітражоў, у няроўна пафарбаваных сценах, пад кесонамі маналітнай жалезабетоннай пліты столі, толькі супастаўляючы архіўныя фотаздымкі лекцыйнай залы БДУ 1930-х гадоў і бібліятэкі 1950-х г. (мал. 3).

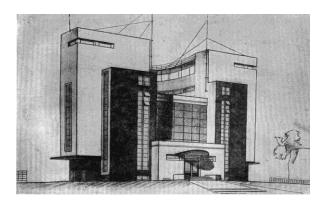


Малюнак 3 – Лекцыйная зала Беларускага Дзярнажнага універсітэта. Фотаздымак 1930-х гг.

Святло з вуліцы праходзіла праз вокны, парэзаныя на сотні маленькіх шыбаў, і асвятляла простую, цёмную, падрапаную на вуглах мэблю. Увечары запальваўся светавы кораб, што з'яўляўся працягам структуры будынку, — такое дызайнерскае вырашэнне і сёння выглядае вельмі актуальна. Інтэр'ер быў, канешне, бедны, але не вульгарны, і галоўнае, ён каардынальна адрозны ад таго мяшчанскага шыку, што пануе сёння. Позірк чытача нічога не адцягвала ад кнігі, ён мог паглядзець на бюст Ільіча, ці на неба ў вакне, што не было схавана за складчатымі гардзінамі, якія бачныя сення праз вокны былой бібліятэкі.

Аднак галоўная прыгажосць пабудоў Г. Лаўрова і іншых архітэктараў, што прайшлі канструктывіскую школу, схаваная не ў знешнім аздабленні фасадаў. Дойліды таго часу марылі не аб дэкарацыі жыцця, а аб яго каардынальнай змене сродкамі архітэктуры. Так, на думку канструктывістаў, рэалізацыя прынцыпа функцыянальнага планіравання ў грамадскіх і нават жылых будынках павінна была прынесці такі ж якасны зрух, як укараненне канвеера на заводзе Г. Форда. Памяшканні дзяліліся на блокі па функцыянальным прызначэнні, галоўнай задачай архітэктара было рацыянальнае размяшчэнне гэтых блокаў у прасторы, паяднанне іх гарызантальнымі сувязямі (калідорамі) і вертыкальнымі сувязямі (лесвіцамі ці пандусамі). Такі падыход знаходзіў знешняе ўвасабленне: функцыянальныя блокі ці вылучаліся ў асобны аб'ем, ці пазначаліся вокнамі рознага памеру. Гэта мела таксама рацыянальнае зерне: вокны прыбіральняў рабіліся вышэй узроўню зроку, у вучэбных аўдыторыях ставілі вокны большага памеру, каб праходзіла больш сонечнага святла. А вось вылучэнне лесвічных клетак у асобныя блокі, завершаныя парапетам і адзначаныя вялікім вертыкальным стужкавым вакном, было куды менш функцыянальна. Ужо пры першым рамонце парапеты, што заміналі сходу вады і снега, разбіралі, а вялікія вокны – прычыну цепластрат і скразнякоў – завужалі ці памяншалі да стандартных. Балконы і тэрасы на даху прызнававаліся шматзатратнымі і складанымі ў эксплуатацыі нават ў часы будоўлі. Напрыклад, у комлексе ўніверсітэта вялікая двухузроўневая тэраса змяшчалася толькі ў галоўным корпусе, аккурат над цэнтральным уваходам. Тут жа былі балконы. Калі будынак пасля другой сусветнай вайны рэканструявалі, тэрасу перерабілі, паставілі схільныя дахі, балконы ліквідавалі. У будынку былой школы ў Серабранцы (вул. Маякоўскага, 96) ад тэрасы адмовіліся яшчэ ў часе праектавання і будаўніцтва, што вынікае з параўнання архіўных чарцяжоў і фотаздымкаў.

Калі мы пазіраем на праекты Лаўрова, «пралетарскі мінімалізм» мінскіх пабудоў прадстае перад намі як спраба спрасціць жыцце чалавека і ўціснуць яго ў прасторавую схему кшталту фордаўскага канвеера, адмовіцца ад дэкаратыўнай аздобы, забараніць архітэктару ўвогуле якое-небудзь «упрыгожванне». Аднак сярод пабудоў таго часу ёсць і такія, што былі спробамі гарманізаваць чалавечую прастору, адштурхоўвацца не толькі ад функцыі, але і ад гармоніі, ад законаў кампазіцыі геаметрычных цел. Будынак абсерваторыі ў Мінску, пабудаваны ў 1934 г. Іванам Валадзько, што быў у тыя гады маладым выпускніком таго ж ВХУТЕМАСА, робіць большае ўражанне. Будынак хоць і невялікі па памерах, але выглядае цэласна і манументальна на вяршыні пагорку сярод сасновага лесу. Архітэктурную задуму будынку лепш за ўсе зразумець, зірнуўшы на першапачатковы эскізны праект (мал. 4), змешчаны на старонках крытычнай манаграфіі А. Касцелянскага «Выяўленчае мастацтва БССР». Першае, што кідаецца ў вочы – моцны рытм плашчызн, што разыходзяцца сіметрычна ў бакі і ў верх ад увахода пасярод будынку. Вялікі вітраж у цэнтры фасада згодна з вышэй разгледжанай логікай, павінен быў адзначаць вялікі зал, а вертыкальныя стужкі вакон на пакавых аб'ёмах – лесвічныя клеткі. Але відавочна – гэта дэкарацыя, бо ўжо на макеце, што прадстаўляе наступны этап распрацоўкі, вітраж заменены на фасад з балконамі, а вертыкальныя пасы вакон - на пасобныя вокны там, дзе няма лесвічных клетак.



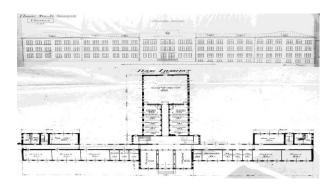
Малюнак 4 – Праект геафізычнай абсерваторыі ў Мінску. Арх. І. Валадзько. Агульны выгляд, перспектыва

Рытм, як аснова прасторавай кампазіцыі, вылучае таксама іншыя праекты І. Валадзько. У той жа манаграфіі А. Касцелянскага [4] змешчаны праект павільёну Белдзяржкіно на сельскагаспадарчай выставе ў Мінску. Аб дэкаратыўным, мастацкім стаўленні да выкарыстання ашклёных паверхняў, што чаргуюцца з паверхнямі без вокан, красамоўна сведчыць той факт, што падчас рэалізацыі першасны праект павільёну быў бязлітасна спрошчаны — замест вітражоў з'явіліся вокны. Аўтар гэтай манаграфіі, А. Касцелянскі быў мастаком, і відавочна звяртаў увагу на мастацкія якасці праектаў, што змяшчаў у сваёй кнізе. Менавіта таму пераважная большась надрукаваных тут праектаў належаць І. Валадзько. Так, у праекце мінскага клубу будаўнікоў, дзе прозвішча І. Валадзько стаіць першым сярод чатырох аўтараў, яскравасць вобліку дасягаецца кампазіцыйнымі сродкамі: масіўны галоўны аб'ем прарэзаны гарызантальнай вузкай палоскай вокнаў, вітражы лесвічных клетак эфектна павернуты ў бок асіметрычна крыла. Так аўтар выкарыстоўвае мову «пралетарскага мінімалізму», але для яго вартасным у праекце з'яўляецца мастацкі вобраз, жорсткая ўзаемасувязь функцыі і знешняга выгляду для яго другасная.

Гэтая асаблівасць здаецца яшчэ больш зразумелай, калі мы супастаўляем работы Валадзько з творамі яго настаўніка М. Ладоўскага, а таксама іншых архітэктараў маскоўскага кола рацыяналістаў. Паказальна, што як і ў іншых рацыяналістаў, амаль усе праекты І. Валадзько перарабляліся яшчэ да пачатку будаўніцтва. У той жа час яны відавочна цаніліся сучаснікамі, і актуальныя сёння, як, напрыклад, вышэй ўзгаданая абсерваторыя, што была рэалізаваная ва ўрэзаным выглядзе. У якасці кур'еза можна дадаць, што творчасць рацыяналістаў, відаць, была настолькі далёкая ад рацыянальных рашэнняў канструктыўных вузлоў, што нават сёння, пасля грунтоўнай рэстаўрацыі пачатку XX ст., сцены будынку мінскай абсерваторыі месцамі разбураюцца ад дажджу і снегу.

Феномен Мінска заключаецца ў з'яўленні вялікай колькасці праектаў маладых архітэктараў, што прыехалі ў горад у канцы 1920-х гадоў амаль адразу па заканчэнні ВНУ. Прыкладаў прац больш сталых архітэктараў, што сфарміраваліся як майстры яшчэ да рэвалюцыі, значна менш, але яны ёсць. Станіслаў Гайдукевіч да 1917 г. даволі шмат пабудаваў і яго, напэўна, цяжка было ўразіць жалезабетонымі канструкцыямі ці вялікімі вітражамі і ашклёнымі лесвічнымі клеткамі, бо ўсё гэта ён з поспехам выкарыстоўваў у сваіх праектах у стылістыцы неакласікі і мадэрна. Яго Дом Селяніна, пабудаваны ўжо пасля рэвалюцыі, амаль не мае архітэктурных дэталяў, але ўглядзеўшыся ў пластычна распрацаваны фасад, вывераныя прапорцыі, яго цяжка паставіць ў адзін шэраг з прыведзенымі намі будынкамі, што так відавочна адмаўлялі архітэктурную традыцыю. Гэта ўжо прыклад «мінімалізму», пераплеценага з неакласічнай традыцыяй.

Яшчэ адну работу С. Гайдукевіча 1931 года знаходзім у часткова захаваным фондзе Мінскай будаўнічай канторы . Праект фінансава-эканамічнага тэхнікума рабіўся (мал. 5), можа, на суседнім стале з праектамі маладых канструктывістаў і рацыяналістаў. На першы позірк, гэта амаль што наш тыповы «мінімалізм»: тут ўжо няма архітэктурнага дэкору, вокны групуюцца на фасадзе, згодна з унутранай планіроўкай, лесвіцы, як і ў канструктывісцкіх праектах, вылучаны, планіроўка будынку простая і лагічная. Але больш пільна прааналізаваўшы, тут можна знайсці тыпова неакласіцыстычнае вырашэнне, дзе аўтар проста накладае сучасныя яму «мінімалістычныя» дэталі: гарызантальна выцягнутыя вокны, франтон ступенькамі, балконы і высунутыя лесвічныя маршы — на сіметрычную кампазіцыю фасада ў класічных прапорцыях.



Малюнак 5 — Праект фінансава-эканамічнага тэхнікума. Фасад, план першага паверха

Лёс архітэктурнай спадчыны «пралетарскага мінімалізму» міжваеннага дваццацігоддзя ў Мінску драматычны і, разам з тым, вельмі цікавы. Яшчэ перад вайной адказныя грамадскія пабудовы пераапранулі ў спрошчаны псеўдакласічны дэкор, зрабілі больш сіметрычнымі. Разбурэнні другой сусветнай вайны надалі руплівасці гэтаму працэсу. У 1960–1970-я гады на тэхнічна недасканалыя і ўжо даволі здрахлелыя будыніны

1920 — пачатку 1930-х гг. ніхто не зважаў як на нейкую гістарычную ці архітэктурную каштоўнасць, іх перабудоўвалі і рамантавалі, губляючы іх характэрныя рысы. Мастацтвазнаўцы і архітэктары таго часу зноў захапіліся замежнымі іконамі авангарду таго ж Ле Карбюзье, яны знаёміліся з футурыстычнымі праектамі «канструктывізму» па кнігах С. Хан-Магаметава і А. Іконнікава. Калі напачатку 1980-х гг. надыйшоў час ўгледзецца ў гісторыю айчыннай архітэктуры, напісаць нацыянальную гісторыю і ўзяць яшчэ недаразбураныя рэшткі пад ахову, у адмыслоўцаў выпрацавалася сарамлівае акрэсленне «помнік савецкай архітэктуры з рысамі канструктывізму». На фоне яскравых графічных малюнкаў і праектаў (у пераважнай большасці не рэалізаваных) айчынныя бедныя будынкі выглядалі сціпла, і можа, нават сарамліва. Да таго ж, у Беларусі не засталося паўнавартаснага архіва міжваенных праектаў, амаль што ўсе матэрыялы згубіліся хутчэй за ўсё падчас эвакуацыі.

У апошнія гады сітуацыя выпраўляецца высілкамі навукоўцаў, краяведаў і блогераў. Цікавасць да пакінутай спадчыны расце, і ў сеціве з'яўляюцца сканы з газет і журналаў, архіўныя фотаздымкі аматараў і жаўнераў вермахта, даты, прозвішчы, іншыя звесткі. З дапамогай сюжэтаў на «Сталічным тэлебачанні» і на партале «Тут бай» гэтая спадчына актуалізуецца. Застаецца зрабіць наступны крок, зразумець, што спадчына, акрэсленая мною тэрмінам «пралетарскі мінімалізм», вартасная акурат сваім «мінімалізмам», г. зн. беднасцю з-за эканамічнай неўладкаванасці, недасканаласцю канструктыўных рашэнняў, і нават тымі хібамі, што рабілі яшчэ зусім маладыя і невопытныя архітэктары, якіх тагачаснае грамадскае жыцце выштурхнула ў авангард прафесіі.

#### Літаратура

- 1. Loos, A. Ornament und Verbrechen/ A. Loos // Ornament Kampfplatz von Theorie und Praxis / Herausgegeben von Prof. Dr.-Ing. habil. Jurg Gleiter. Technische Universität Berlin, Institut fr Architektur, 2013. S. 1–7.
- 2. Ржехина, О. И. А. К. Буров / О. И. Ржехина, Р. Н. Блашкевич, Р. Г. Бурова. М. : Стройиздат, 1984.-143 с.
- 3. Воинов, А. А. История архитектуры Белоруссии: учеб. для вузов : в 2-х т. / А. А. Воинов ; редкол.: А. Я. Канторович [и др.]. Минск : Вышэйш. шк., 1987. Т. 2 : Советский период. 293 с.
- 4. Костелянский, А. Изобразительное искусство БССР / А. Костелянский. М. Л.: ОГИЗ ИЗОГИЗ., 1932. 24 с.
  - 5. Дзяржаўны архіў Мінскай вобласці. Ф. 351. Оп. 2. Спр. 33.

**Мотыль Р. Я.** (Украина, г. Львов)

# УКРАИНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА СЕРЕДИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И НОВЕЙШИЕ ТЕНДЕНЦИИ

В середине XX века украинская художественная керамика, как и много других видов декоративно-прикладного искусства, понесла значительные потери. Причиной были военные годы Второй мировой войны 1939—1945 гг., а также послевоенные десятилетия. Жертвы во время войны, массовые политические репрессии, преследования и депортации населения привели к разрыву связей поколений народных мастеров, размывания сформированных на протяжении веков основ художественных традиций, нарушения общих закономерностей развития народного искусства. Негативное воздействие имела также насильственная коллективизация деревни и колхозное движение, когда талантливые мастера были вынуждены бросить своё любимое ремесло и идти работать в колхозы и совхозы, что привело к упадку народного искусства в домашних промыслах. К мастерам,

которые продолжали работать единолично, применяли методы экономического и психологического давления. Этнические традиции трактовались как «отжившие», «устаревшие мотивы», а пропагандировался «творческий метод социалистического реализма» и тенденциозное «новаторство» [7, с. 1].

Однако, в отличие от большинства видов декоративно-прикладного искусства, гончарство в периоды исторических катаклизмов не всегда подвергалось упадку и разрушению. Так, в послевоенные годы после Второй мировой войны многие мастера народной керамики снова начали изготавливать простую глиняную утварь: ведь в условиях сплошной руины, когда промышленные предприятия — главные конкуренты домашнего производства — были разрушены, спрос на гончарные изделия вырос. После войны, особенно во время голода 1947 г., многие мастера снова вырабатывали на гончарном круге посуду и лепили свистульки [3, с. 11] (рис. 1).



Рисунок 1 — Глиняная утварь и свистульки. Глина, гончарный круг, лепка. пос. Сосновка Львовской обл. Середина XX века

В 1950–60-х годах еще действовали многочисленные центры народной керамики: Косов, Коломыя, Пистинь Ивано-Франковской, Яворов, Шпиколосы, Гавареччина Львовской, Коболчин, Малинка Черновицкой, Толстое, Бережаны, Гончаровка, Залесцы Тернопольской, Каменец-Подольский, Смотрич, Адамовка, Меджибож Хмельницкой, Бар, Майдан-Бобрик, Шаргород Винницкой, Шатрище Сумской, Канев, Пастырское, Гнилец Черкасской, Хомутец, Опошня, Городище Полтавской, Олешня, Грабово Черниговской, Плахтянка, Дыбинцы, Вита-Почтовая Киевской областей и другие.

Однако жесткая налоговая политика 1950-х годов, разрушения гончарных горнов, выселение гончаров из родных мест, различные ограничения по индивидуальному занятию промыслом негативно повлияли на состояние гончарства. Дальнейшее его сокращение вызвали и объективные обстоятельства: распространение в быту металлической, фаянсовой и фарфоровой посуды, появление в селах газовых и электрических плит, изменение вкусов и т. д. [4, с. 124].

С середины 1950-х гг. наряду с традиционной орнаментикой в народной керамике начали применять несвойственные для этнических традиций мотивы декора — на фоне борьбы с религией и церковью из орнамента изымали старые символы-хрестографемы и насыщали его советской эмблематикой. Также запрещено было производство сакральных предметов (кресты, курильницы, чаши, лампадки, подсвечники) что сужало типологию изделий народной керамики [6, с. 9].

Новым этапом в развитии народного искусства стали 1960-е годы – период, отмеченный рядом политических перемен, которые не только существенно повлияли на развитие украинской культуры и искусства, но и на их сегодняшнее состояние [2, с. 27–69]. В это время происходит некоторое ослабление идеологического давления на художественные процессы, что вызвало интерес к традиционному народному наследию и

национальным приоритетам украинской культуры. Переоценка взглядов способствовала подготовке и изданию большого количества искусствоведческих работ, которые утверждали положительную роль традиционного искусства и признавали его уникальность и ценность.

Однако, «оттепель» 1960-х имела лишь временный характер и не вызвала тотального развития национальных традиций. В гончарстве продолжается сокращение домашнего производства. Традиционное гончарство, как и все традиционное народное искусство, на государственном уровне считалось неперспективным. Значительная часть гончаров была вынуждена идти работать на керамические предприятия. Чаще всего такая работа предусматривала изготовление стандартных, утвержденных образцов и давала очень мало шансов для творчества. Необходимость выполнять план предприятия, работать быстрее и повышать производительность труда постепенно вели к исчезновению атмосферы творчества и превратили мастеров на обычных исполнителей-ремесленников [3, с. 11].

Еще одним моментом, который негативно сказался на художественном качестве керамических произведений была дифференциация труда: форму изделий изготавливал один мастер, а декор наносил другой, вследствие чего возникала несогласованность формы и отделки. Такое «сотрудничество» приводило к потере черт творческой индивидуальности изделий отдельного мастера и к обобщению локальных особенностей того или иного гончарного центра или целого региона.

Во второй половине XX в. народными мастерами занимался Союз художников СССР и гончары могли сбывать изделия через салоны Художественного фонда СССР. Украинская народная керамика развивалась в рамках двух направлениях — домашнего производства и артельно-заводского (рис. 2).



Рисунок 2 — Фигурная посуда «Петушки». Глина, гончарный круг, лепка, глазурь. Завод «Художественный керамик». пос. Опошня Полтавской обл. Вторая пол. XX века

В конце 1970–80 гг. популярным становится такой функциональный вид художественных промыслов как сувенир — изделие, которое потеряло черты утилитарности и которому приписывали древнее «народное» происхождение [1, с. 2]. Сувенирное производство постепенно вытесняет традиционное народное творчество (рис. 3).



Рисунок 3 — Иванна Козак-Дилета. Современная гуцульские сувенирные изделия. Глина, гончарный круг, лепка, ритование, ангоб, глазурь. г. Косов Ивано-Франковской обл. 1990—2012 годы

В пригородных селах уже редко используют печки, пищу готовят в основном на плитах и примусах. А еще сложности с топливом, большие налоги, штрафы — все эти факторы приводят к сокращению гончарного промысла в 1970–80-е годы. Часть мастеров совсем оставляет ремесло, а незначительное количество занимается им лишь в свободное от основной работы время [5, с. 46].

В конце XX в. действующие гончары остались лишь в единичных сёлах. На фоне общеэкономического кризиса видоизменяются функции народной керамики: от чисто прикладной или декоративно-прикладной к декоративной. Погоня за количественными показателями и унификацией изделий приводит к бездумной эксплуатации и размыванию народных традиций, потери характерных художественных особенностей керамики отдельных центров. Эти тенденции еще более усилились в начале XXI века.

Необходимым условием развития традиционного керамического искусства в Украине является бережное сохранение (а иногда и восстановление) местных гончарных традиций, важную роль в этом вопросе играет научное исследование и популяризация творчества мастеров. Способствуют возрождению искусства народной керамики также и многочисленные гончарные мероприятия (симпозиумы, фестивали, гончарные пленэры, мастер-классы в музеях, выставки, научно-практические конференции и др.), получившие распространение в начале XXI века, и которые не только сохраняют гончарные традиции прошлого, но и предоставляют им новое, созвучное современности содержание (рис. 4).



Рисунок 4 – Лидия и Андрей Ульяницкие. Ярмарка дымленной керамики. г. Червоноград Львовской обл. 2008 г.

Прослеживая историю украинской народной керамики середины XX – начала XXI века, приходим к выводу, что периоды ее развития обозначены этапами угасания,

частичного возрождения и постепенного упадка, что отображает общеевропейскую тенденцию развития гончарства. Причинами постепенного угасания традиций украинской народной керамики стали политические, социальные, экономические факторы, которые привели к разрушению традиционного искусства, последствия чего мы чувствуем сегодня.

#### Литература

- 1. Бутник-Сіверський, Б. С. Український радянський сувенір / Б. С. Бутник-Сіверський. К. : Наук. Думка, 1972. 231 с.
- 2. Голубець, О. М. Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / О. М. Голубець. Львів : Академічний експрес, 2001. 175 с.
- 3. Клименко, О. Розвиток українського гончарства у XX ст. [Електронний ресурс] / О. Клименко / Український сувенір. Режим доступу: http://www.ukrsov.kiev.ua/ en/library/-/asset\_publisher/Bkg0/content. Дата доступу: 12.07.2017.
- 4. Клименко, О. Гончарство / О. Клименко, Л. Сержант, Г. Істоміна // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН Україны ИМФЕ ім. М. Т. Рильского ; редкол.: Г. Скрипник (гол. ред.) [та інш.]. К., 2009. Т. 3: Мистецтво XIX століття. С. 109-164.
- 5. Мотиль, Р. Українська димлена кераміка XIX початку XXI ст.. Історія. Типологія. Хужожні особливості / Р. Мотиль. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2011. 208 с.
- 6. Новицька, О. Народна творчість і соціалістичний реалізм / О. Новицька // Мистецтвознавство. 2001. С. 120–130.
- 7. Новицька, О. Р. Українське народне мистецтво 1920—1980-х pp.: інтерпретація, оцінка, спростування : автореф. дис. ... канд. мистецтв : 17.00.06 / О. Р. Новицька ; Прикарпатський університет им. Василя Стефаники. Львів, 2003. 20 с.

Никишин Д. О.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КЛАССИФИКАЦИЙ ГОСТИНИЦ ПО УРОВНЮ КОМФОРТА. ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

Размещение туристов является важнейшим пунктом в комплексе мероприятий гостеприимства и неотъемлемой частью путешествия или командировки, которая предполагает ночевку. В качестве средства размещения выступает любое помещение, которое предоставляет места для ночлега регулярно или эпизодически. Согласно системе Всемирной туристской организации гостиницы это коллективные средства размещения, число номеров в которых не менее десяти (для Беларуси) и они подчиняются единому руководству, а также сгруппированы в классы и категории в соответствии с предоставляемыми услугами и имеющимся оборудованием. В гостиницах размещены номера разной категории, которые различаются площадью, меблировкой, оборудованием и т. д.

Мощным толчком для расширения гостиничной базы в Беларуси стало проведение Чемпионата мира по хоккею в 2014 году. В Минске было построено 14 новых гостиниц, а общий номерной фонд увеличился в два раза. Резкое увеличение количества отелей и отток иностранных туристов после проведения чемпионата усилило конкуренцию между гостиницами и вызвало снижение их заполняемости. В то же время, нельзя сказать, что гостиниц в Беларуси слишком много, при сравнении количество номеров на 1000 жителей, в Беларуси этот показатель ниже, чем в странах-соседках, но и меньший поток туристов. Для повышения туристкой привлекательности Республики Беларусь с 9 января 2017 года, главой государства был подписан указ об установлении безвизового режима для граждан 80 странна срок не более 5 суток. Помимо этого повышается качество кадрового персонала — создаются новые специальности в сфере туризма в вузах, в Институте туризма учреждения образования «Белорусский государственный университет

физической культуры» проводятся курсы по повышению квалификации и переподготовки кадров [7].

Мощным импульсом для индустрии гостеприимства станет проведение в Республике Беларусь очередного спортивного состязания на международном уровне в 2019 году — Европейских игр. Для иностранных гостей соревнования классификация гостиниц поможет в компетентном выборе средства размещения и, как следствие, укрепление доверия к гостиничному сервису в нашей стране, а для самих гостиниц это станет конкурентным преимуществом.

Уровень комфорта гостиницы — понятие субъективное и для его выражения приняты национальные или региональные системы классификации, имеющие схожие критерии. К ним относятся: состояние здания и номерного фонда, структура гостиничного предприятия, наличие коммунальных удобств, техническое оснащение, наличие предприятий общественного питания, подъездных путей, меблировка и возможность оказания дополнительных услуг.

Несмотря на неоднократные попытки Всемирной туристской организации (UNWTO) сформировать единую систему классификации, таковой до сих пор не существует. Это обусловлено имеющимися различиями культурно-исторической, религиозной, социально-экономической и климатической особенностей разных стран. В настоящее время насчитывается более 30 различных систем классификации гостиниц [5], среди которых можно выделить, как наиболее распространенные: Европейская звёздная классификация, базирующаяся на французской национальной системе, по классам (США (совместно с системой алмазов), Германии), по количеству корон и ключей, черным, красным и золотым звёздам (Великобритания), буквенная классификация (Греция), по категориям (Италия), разрядам (Израиль и Испания) [3, с. 19].

Различные национальные системы классификации гостиниц разрабатываются государственными органами, либо гостиничными объединениями и могут быть обязательными или добровольными. В Республике Беларусь классификация средств размещения является добровольной, установлена ГОСТ 28681.4-95 и осуществляется на основании государственного стандарта СТБ 1353-2005(с поправками 2010 года), а также порядка сертификации услуг гостиниц ТКП 5.3.02-2007 (с поправками 2012 года). По состоянию на 2016 год, в нашей стране насчитывается 571 гостиница [6] и около 100 из них сертифицированы на звезды.

Однозвездночные гостиницы В Беларуси представляют собой наиболее экономичное средство размещения с минимальным уровнем сервиса. Несмотря на то, что уровень требований предъявляемых к однозвездночному отелю выше, чем у гостиниц без категории (требования к гостиницам без категории регламентируются СТБ 1353-2005), уровень обслуживания в них обычно хуже. Площадь одноместного номера составляет не менее 8 м<sup>2</sup>, а количество мест в одно-двухместных номерах не менее 60 %. Согласно ГОСТ 28681.4-95 [1] 25 % номеров должны иметь санузел в номере. Для номеров без санузла предусмотрены общие туалетные комнаты, которых не должно быть меньше чем две на один этаж и одну на пять комнат. Меблировка номера в однозвездночной гостинице скромная: имеется шкаф, кровать с прикроватной тумбочкой, полка для багажа, умывальник и зеркало. Постельное белье меняется раз в пять дней. Питание в таком отеле как правило не предусмотрено.

Двухзвездночные гостиницы должны иметь ресторан или кафе, постояльцам отеля предлагаются завтраки. Большинство номеров одноместные или двухместные, минимум половина из них должна быть оснащена санузлами. Чаще происходит уборка номеров, постельное белье меняется раз в три дня. Меблировка лучшего качества и включает стул или кресло, по просьбе отдыхающих в номере может быть дополнительно установлена детская кровать.

В гостиницах категории три звезды предлагаются улучшенные условия проживания: все номера одноместные или двухместные с увеличенной площадью, обязательно наличие душевой или ванной в санузлах, помимо ресторана или кафе есть бар. Также возможно предоставление дополнительных услуг: конференц-зал, сауна, тренажерный зал, бассейн. Мебель, в сравнении с гостиницами более низкой категории, лучшего качества, возможно изготовленная по спецзаказу. В каждом номере имеется письменный стол с канцелярскими принадлежностями и рабочим креслом, телевизор. В Минске трехзвездночные гостиницы часто располагаются в зданиях с историко-культурной ценностью – отель «Гарни», «Монастырский».

В четырехзвездночных гостиницах обеспечен высокий уровень комфорта. Одноместные однокомнатные номера располагают площадью не менее 12 м<sup>2</sup>, двухместные однокомнатные не менее 16 м<sup>2</sup> (без учета площади санузла, лоджии, балкона). Если в номере несколько комнат, обязательно должен быт дополнительный туалет, во всех номерах есть ванна. Уборка и смена постельного белья осуществляется ежедневно. В услуги питания входит возможность выбора любого из вариантов предоставляемого питания (завтрак, двухразовое, трехразовое питание), работа хотя бы одного кафе или бара в любое время суток, меню завтрака и обслуживание в номере. В каждом номере обязательно должен быть кондиционер и термостат, для регулировки температуры в номере. Меблировка отличается повышенным комфортом – по сравнению с гостиницами более низкой категории устанавливаются более широкие кровати, несколько кресел для отдыха, исходя из количества гостей в номере, обязательно в номере есть журнальный столик и зеркало в полный рост, а также мини-бар и сейф. В качестве напольного покрытия может использоваться ковролин, если покрытие другое - на полу обязательно есть ковры. Как правило, гостиницы высокой категории являются многофункциональными комплексами, включающими в себя такие сопутствующие объекты как: ресторан, банкетный зал, конференц-зал, комнаты для переговоров, бильярдный зал, сауна, бассейн, комнаты отдыха, тренажерный зал и т. д.

Гостиница с пятью звездами — это шикарные апартаменты со всей необходимой инфраструктурой и широким спектром дополнительных услуг. Однокомнатные номера по площади не менее 14 м². Предоставляется большой перечень санитарно-гигиенического оснащения номера: большого размера зеркало или зеркальная стенка, косметика для бритья и макияжа, фен для сушки волос, не менее 5 полотенец на каждого гостя, банный халат и тапочки, шампунь, гель, лосьон, соль для ванны и т. д. Ванные комнаты с подогревом пола, часто оснащаются джакузи. Предлагается очень высокий уровень сервиса, который включает уборку номера горничной с контролем за его состоянием в течение дня и вечерняя подготовка номера, стирка и глажение, ручная чистка обуви, отправление и доставка заказной корреспонденции, организация встреч и проводов (в аэропорт, на вокзал и т. д.), парковка персоналом гостиницы и подача из гаража (со стоянки) к подъезду автомобиля гостя, круглосуточное обслуживание вномере и т. д. В гостинице в обязательном порядке есть ночной клуб, магазины, парикмахерская и косметический салон.

С 1 апреля 2010 года классификация номеров гостиниц в Республике Беларусь приведена в соответствие с международным стандартом ИСО 18513:2003 в зависимости от количества человек, размещаемых в номере, и его комфортабельности.

Одноместный номер «сингл» – номер со спальным местом для одного человека.

Двухместный номер «дабл» — размещение двух человек на одной двуспальной кровати либо на двух односпальных кроватях, сдвинутых вместе.

Двухместный номер «твин» – размещение двух человек на двух отдельно стоящих кроватях.

Многоместный номер со спальными местами на трех и более человек.

Семейный номер – в котором возможно размещение трех и более человек.

Дормитори – многоместный номер с числом кроватей по числу проживающих, которые необязательно относятся к одной определенной группе.

Джуниор сюит — номер, имеющий помимо спального места дополнительную площадь для отдыха/работы.

Сюит — номер, состоящий из нескольких смежно-раздельных жилых комнат со спальным/спальными местом/местами и отдельными помещением/помещениями для отдыха и/или работы.

Апартамент — номер, состоящий из нескольких жилых комнат со спальным/спальными местом/местами и отдельным, предназначенным для отдыха, помещением с кухонным уголком.

Студия – номер, состоящий из одной комнаты с кухонным уголком.

Соединяющиеся номера – номера со спальными местами, соединяющиеся между собой внутренними дверями.

Дуплекс — номер, состоящий из нескольких соединяющихся комнат, расположенных на разных этажах [2].

Для отелей Великобритании критерии и нормы классификации устанавливаются организациями, классификация средств размещения добровольной [3, с. 20]. В Англии одновременно существует несколько систем категоризации гостиниц: три типа звезд (черные, красные и золотые), а также традиционная система рейтинга в виде корон. Сертификацию соответствия отеля количеству корон (которых 6 категорий) осуществляет Английский Туристический Совет (EnglishTouristBoard). Упрощенно можно сопоставить систему корон с французской системой звезд, с дополнительным введением более низкого класса с 0 звездой, который называется «listed». Далее две короны соответствуют однозвездочной гостинице и т. д. Также в Великобритании широко используется звездная система сертификации, разработанная многопрофильной организацией Association AA (Automobile development Ltd). Черная система звезд используется для отражения класса отеля в общепринятом мировом стандарте, более престижные звезды красного и золотого цвета выдаются самым лучшим гостиницам. Отели в системе АА классифицируются от одной до пяти звезд, основными критериями оценки являются: гостеприимность, уровень обслуживания, интерьер спальни, интерьер санузла, чистота помещений и качество питания, экстерьер, состояние общественных помещений, оценка помещений для предоставления **УСЛУГ** питания («hospitality, service. bedrooms, cleanlinessandfood, exterior, publicareas, diningroom/restaurants») [4].

У Автомобильной Ассоциации АА достаточно жесткая система сертификации с высокими стандартами. Так, согласно этой классификации, во всех номерах (даже в однозвездночных гостиницах) должен быть отдельный санузел с ванной или душевой кабиной, а также ресторан или кафе. Уборка номеров производится ежедневно, постельное белье меняется не реже чем раз в неделю. В двухзвездночных отелях ежедневно подают завтрак и ужин. Номера могут быть небольшими, но достаточно просторными, чтобы мебель не мешала свободно передвигаться по комнате. Меблировка не эксклюзивная, но приемлемого качества: кровать, зеркало, стул, стол, место для хранения. В трехзвездночной гостинице на завтрак предлагается выбор качественной свежеприготовленной еды. Также, по сравнению с двухзвездночными отелями, лучшая мебель и декор. Четырехзвездночная гостиница предлагает внимательное, более персонализированное обслуживание, круглосуточное обслуживание номеров, включая завтрак и ужин в часы работы ресторана. Как минимум один ресторан или кафе открыты для не постояльцев отеля. Спальни просторные, с большими кроватями. Во всех номерах есть интернет. Хорошо оборудованы общественные зоны. В пятизвездночных отелях, в

дополнение ко всему что есть в четырехзвездночных, минимум 80 % номеров с ванной или ванной и душем с термостатическим смесителем и не более 20 % только с душевой кабиной. Красивый дизайн интерьера и отличное качество отделки [4].

В целом можно сказать, что в системе оценивания отелей Великобритании большее внимание уделяется уровню обслуживания, нежели только статическим признаком, как наличие бассейна или процентное соотношение функциональных зон.

Сертификация и присвоение категорий средствам размещения позволяет управлять качеством предоставления гостиничных услуг через предъявление технических и качественных требований к отелю и, как следствие, формировать имидж гостиничного предприятия. Также классификация гостиниц облегчает выбор потенциального потребителя, предоставляя ему в виде краткой информации сравнительный анализ средств размещения по уровню комфорта. Несмотря на невыполнимость создания общемировой системы классификации гостиниц, возможным выходом может послужить введение дополнительного обозначения уровня комфорта, который был бы понятен не только на национальном или региональном, но и на мировом уровне.

#### Литература

- 1. Приложение А. Требования к гостиницам различных категорий: ГОСТ 28681.4-95. Введен впервые ; введ. РБ 01.07. 01. Минск : Белорус. гос. ин-т стандартизации и сертификации, 2001. 18 с.
- 2. Типы номеров: ГОСТ Р 53423-2009 (ИСО 18513:2003) . Введен впервые ; введ. РФ 03.11.090. Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии, 2009.-41 с.
- 3. Духовная, Л. Л. Современные подходы к классификации средств размещения: зарубежный и российский опыт / Л. Л. Духовная // Сетевой научный журнал. 2017. №. 1 (71). С. 17—28.
- 4. Guide to AA ratings and awards AA [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theaa.com/hotel-services/members-area/ratings. Дата доступа: 05.09.2017.
- 5. Классификация гостиниц по уровню комфорта [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://dw6.ru/klassifikatsiya\_gostinits\_po\_urovnyu\_komforta.html. Дата доступа: 05.09.2017.
- 6. Основные показатели работы коллективных средств размещения [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.belstat.gov.by/ofitsialnaya-statistika/solialnaya-sfera/turizm/godovye-dannye\_6/osnovnye-pokazateli-kollektivnyh-sredstv-razmescheniya/. –Дата доступа: 14.08.2017.
- 7. На заседании коллегии Департамента по туризму подвели итоги развития туризма в Беларуси за 2011–2015 годы (фото) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.mst.by/ru/actual-ru/view/Nazasedanii-kollegii-Departamenta-po-turizmu-podveli-itogi-razvitija-turizma-v-Belarusi-za-2011-9386-2016/. Дата доступа: 28.08.2017.

**Пекарчук О. П.** (Украина, г. Львов)

## ВЛИЯНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ ЛЬВОВА НА РАЗВИТИЕ ТУРИЗМА

Архитектура и туризм тесно взаимосвязаны. Архитектура — это элемент культуры, который помогает идентифицировать место, здание, город или среду. Структурные, функционально-социальные, историко-культурные и эстетические аспекты архитектуры демонстрируют ее уникальные черты и привлекают туристов. Особого внимания заслуживают: знаковые здания, которые делают города узнаваемыми; исторические здания и места, с которыми связана память нации (события, исторические фигуры); музеи и галереи, которые сохраняют и демонстрируют культурно-исторические ценности; ландшафт и озеленение, которые формируют городские пейзажи.

В работе описаны архитектурные объекты и пространства, которые стали символом Львова, формируют его атмосферу и выделяют его среди других городов Украины.

Львов начинает свою историю с 1256 г. Политическая и социально-экономическая ситуация различных исторических периодов влияли на формирование архитектуры города. Во Львове есть 2500 памятников истории и архитектуры [2]. В городе можно увидеть достопримечательности разных исторических периодов. Особенно ценными и уникальными являются архитектурные ансамбли площади Рынок (XV–XIX вв.), улиц Армянской (XIV–XIX вв.) и Руськой [2]. В 1998 г. центральная часть г. Львова была включена в Список всемирового культурного наследия ЮНЕСКО [2; 3, с. 78].

В городе функционирует более 100 храмов разных конфессий. Наиболее знаковыми среди них для Львова: ансамбли Успенской церкви (XVI–XVII вв.), Армянского (XIV–XVII вв.), Святоюрского (XVII в.) соборов, церкви Святого Николая (XIII в.), Доминиканского костела (XVIII в.), церкови и монастыря Святого Онуфрия (XVI–XIX вв.) [2].

Наибольшего расцвета Львов достиг, когда город находился в составе Австро-Венгерской империи. В 1777 г. были ликвидированы городские оборонительные стены, что способствовало расширению города. В 1870 г. Львов получил статус Королевского столичного города, тогда в нем началось активное строительство [1, с. 332]. В это время были возведены тысячи зданий, обустраивались улицы и площади. Именно тогда центральная и срединная зона города была застроена плотной квартальной в основном трехэтажной застройкой. Во времена Австро-Венгерской империи во Львове были возведены такие знаковые архитектурные объекты: Львовский Оперный театр (1901 г.), Техническая академия (1874–1877 гг.), здание Сейма Галиции (1877–1881 гг.), Главный железнодорожный вокзал (1861 г.) [1, с. 270–331, 414–464].

«культурным» Львов издавна был городом, где активно художественное творчество, литература, театральное и музыкальное искусство. По статистическим данным сейчас во Львове действует 8 профессиональных театров: театр оперы и балета, 4 драматических, 2 кукольных, музыкально-драматический и детский театр; 50 государственных, общественных и частных музеев [4, с. 70]. Большинство зданий культуры и искусства расположены в центральной части города (театры, музеи), чтобы увеличить уровень посещения туристами. Во Львове можно посетить как картинные галереи с картинами XIV в., так и современные галереи, музей-аптеку, музейарсенала, музей шоколада, пива и другие. В некоторых музеях, чтобы привлечь больше туристов делают театральные постановки, концерты. Это все происходит среди экспонатов, это создает захватывающую атмосферу для посетителей. В музеи народной архитектуры и быта посетители знакомятся с двумя веками истории быта украинцев, а также с особенностями этнографических регионов или историко-этнографических групп. В этом музее воссоздан 110 памятников народной архитектуры, а также там проходят мастер-классы, презентации древних ремесел, различные массовые мероприятия (концерты, фестивали) [2]. Во Львове построено 9 кинотеатров, где каждый год проводят фестивали кино [4, с. 65].

Ежегодно в городе проводятся около 50 различных культурных и художественных мероприятий: Фестиваль крашенок, Национальный праздник шоколада, «Alfa Jazz Fest», Форум издателей и многие другие [2].

Во Львове для туристов разработаны специальные маршруты [2]. Рекомендуется посетить 70 различных архитектурных объектов города. Структура культурного туризма во Львове предполагает проведение туристической деятельности таких видов: историкоархитектурная (памятники архитектуры, ансамбли, ландшафтные объекты, памятные места), религиозная (сакральные объекты), фестивальная, этнографическая (быт, традиции), арт (музеи, галереи, театры).

Один из экскурсионных маршрутов, ведет к Лычаковскому кладбищу, которое есть одним из старейших в Европе (1786 г.) и занимает площадь 40 га [2; 1, с. 160–169]. Здесь

находятся могилы известных личностей: деятелей культуры, искусства, науки и политики, которые создавали история региона.

Зеленые зоны (парки, аллеи) Львова — любимые места отдыха львовян и гостей. Стрыйский парк — это крупнейший парк города с озером, множеством редких растений и искусственными замковыми руинами, возведенными в конце XIX в. Парк культуры и отдыха им. Б. Хмельницкого, который был основан с середины XIX в., является памятником садово-паркового искусства местного значения. Старейший городской парк Украины — Парк им. И. Франко (бывший иезуитской сад), заложен во второй половине XVI в. [2]. Этот парк интенсивно используется отдыхающими, потому что расположен в центральной части города среди плотной застройки [3, с. 83]. В 1835 г. был основан парк «Высокий замок», ландшафтный объект архитектуры историзму, который является памятником садово-паркового искусства, истории, археологии и архитектурно-градостроительной культуры [1, с. 367]. Главной градостроительной задачей Львова на сегодня есть: формирование общегородской системы озеленения и организация взаимосвязей между парками. Объединение парков с помощью пешеходных путей будет способствовать развитию активного отдыха среди жителей и гостей города, позволит модернизировать территории парков [3, с. 86].

С ростом числа туристов, в исторических жилых домах Львова часто делают перепланировки квартир на первых, а иногда на других этажах для устройства заведений общественного обслуживания: общественного питания (во Львове насчитывается более 700 заведений питания), торговых, бытового обслуживания, лечебные кабинеты, представительства посольств и т. д. Подвальные и полуподвальные (цокольные) этажи часто переоборудуют под мастерские, заведения общественного обслуживания. В центральной части города реконструируют целые многоквартирные дома для устройства заведений общественного обслуживания: торговых центров, ресторанов и т. д. Встречаются примеры полного или частичного перепрофилирования этажа, в результате чего происходит частичная реконструкция фасада: организуют витрины и дополнительные входы, монтируют наружные лестницы. На центральных улицах Львова появились элитные заведения общественного обслуживания с изысканным дизайном витрин и интерьеров [3, с. 81].

Пассажи, построенные на рубеже XIX–XX вв., были реконструированы. Им была возвращена торговая функция, а также функция общественного питания, которая была устранена из этих зданий в советское время [3, c. 81–82].

С ростом числа туристов во Львове возникла необходимость строительства новых гостиниц и реконструкции существующих. В исторической среде города не было возможности строить новые гостиницы. Гостиницы и хостелы были организованы в результате реконструкции исторических жилых домов [3, с. 82]. В некоторых из них были воспроизведены исторические интерьеры.

К Чемпионату Европы по футболу, который проходил в 2012 г., во Львове был реконструирован аэропорт «Львов» им. Д. Галицкого и построен новый пассажирский терминал. Благодаря этому возникло удобное авиасообщение со многими странами мира.

Процесс развития туризма в городе связан с проблемой равновесия между сохранением и обновлением архитектурно-планировочной структуры города. Основные архитектурные объекты Львова, которые необходимо сохранять: историческая застройка, панорамы и видовые точки, историческая фоновая застройки с системой доминант (силуэт города), а также композиционные оси. Процесс обновления определяется реконструктивными мерами, которые целесообразно использовать на уровнях кварталов, домов, а также сооружением новых объектов туристической инфраструктуры.

#### Литература

1. Архітектура Львова : час і стилі XIII–XXI ст. / НУ «Львів. політехніка», Гром. орг-ція «Інститут Львова» ; за ред. Ю. Бірюльова. – Львів : Центр Європи, 2008. – 353 с.

- 2. Офіційний туристичний сайт міста [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://lviv.travel/ua/index. Дата доступу: 05.09.2017.
- 3. Посацький, Б. Процеси реконструкції у центральній частині Львова (на зламі XX–XXI ст.) / Б. Посацький // Досвід та перспективи розвитку міст України : зб. наук. пр. / ДП Українскький державний наук.-дослід. ин-т проектування міст «ДППРОМІСТО» ім. Ю. М. Білоконя, Київський нац. ун-т будівництва і архітектури ; за ред. Ю. М. Палеха К., 2014. Вип. 26. С. 77–87.
- 4. Статистичний щорічник міста Львова за 2016 рік / Головне управління статистики у Львівській області ; за ред. С. І. Зимовіної. Львів, 2017 139 с.

Пікулік А. М.

(Рэспубліка Беларусь. г. Мінск)

# ФАРМІРАВАННЕ ДРУКАРСКАЙ ЭСТЭТЫКІ Ў ВЫДАННЯХ Ф. СКАРЫНЫ

Святкаванне 500-годдзя беларускага кнігадрукавання, якое шырока праходзіць сёлета ў Беларусі і за яе межамі, актуалізавала вызначэнне ролі і значэння асобы Францыска Скарыны. Вялікі сын беларускага народа «избранный муж в лекарских науках доктор Франциск Скоринин сын с Полоцка» — асоба сапраўды рэнесанснага размаху і па асабістай універсальнай адоранасці, і па дзёрзкасці амбітных задум, і па працавітасці ў іх выкананні. Знакаміты асветнік зрабіў для беларускай кніжнасці надзвычай многа. Галоўны і сапраўды рэвалюцыйны сэнс тытанічнай працы Скарыны па падрыхтоўцы і выданню «Бібліі рускай» у Празе, «Малай падарожнай кніжыцы» і «Апостала» ў Вільні ў галіне мастацтва кнігі складаўся ў тым, што першадрукар здолеў адмовіцца ад традыцый рукапіснай кнігі і паслядоўна ўжываў у сваіх творах новую «друкарскую» эстэтыку, чым акрэсліў перспектывы развіцця друкаванай кнігі на ўсходнеславянскіх землях на многія стагоддзі наперад.

Так званая «друкарская» эстэтыка выданняў Скарыны неаднойчы прыцягвала ўвагу даследчыкаў; у сучасным беларускім мастацтвазнаўстве аб ёй неаднойчы нагадваў вядомы беларускі знаўца кніжнага мастацтва В. Ф. Шматаў [4] але многія аспекты закранутай праблемы патрабуюць далейшага ўдакладнення.

Усе даследчыкі еўрапейскіх інкунабул аднадушна адзачаюць, што на першым этапе свайго існавання друкаваная кніга знаходзілася пад моцным уплывам кнігі рукапіснай: яна не толькі пераняла ў ёй некаторыя элементы (калафон, рубрыкі, ілюстрацыі, ініцыялы, застаўкі, рекламы, глосы, пагінацыю старонак і інш.), але і старанна капіравала яе знешні выгляд, настойліва «маскіравалася» пад рукапіс. Вядома, што, не толькі першыя ілюстрацыі, але і многія дэкаратыўныя элементы ў інкунабулах часцей за ўсё маляваліся ад рукі ў спецыяльна пакінутых у наборы месцах. Тым не менш, спаборніцтва паміж рукапіснай і друкаванай кнігай доўжылася нядоўга і ўжо праз некалькі дзесяцігоддзяў рукапісная кніга была, выцесненая ў маргінальнае поле. У хуткім часе гэта вымушыла прыбягаць да мімікрыі ўжо стваральнікаў рукапісных кніг: так, у буйных кніжных цэнтрах па ўсей Еўропе, у тым ліку і ў ВКЛ, дзе побач дзейнічалі друкарні і скрыпторыі, часам друкаваныя ініцыялы ўклейвалі ў рукапісныя кнігі [2, с. 193]; вядомы выпадак, калі ў «Анфалагіёне» (1714), перапісаным у Супраслі, ўжываецца старанна намаляваны ад рукі ў «друкарскім» стылі ініцыял, які далёка не адразу можна адрозніць ад надрукаванага [2, с. 194].

Таким чынам, адносна хутка пасля геніяльнага вынаходніцтва Гутэнберга адукаваная Еўропа аказалася гатовай прыняць новае аблічча кнігі, якое ўсё больш і больш адрознівалася ад звыклага. Новая друкаваная кніга, ужо першапачаткова створаная дзеля таго, каб атрымаць як мага больш аднолькавых асобнікаў за адзінку часу з найменшымі эканамічнымі выдаткамі, не магла не быць зарыянтаванай на стандартызацыю. Пры наяўнасці некаторай варыятыўнасці еўрапейская друкаваная кніга ў хуткім часе такі

стандарт выпрацавала: акрамя ужо вядомых структурных элементаў у ёй з'явіўся тытульны ліст, імянныя і прадметныя паказальнікі і інш. Значна адрознівалася і вонкавае аблічча новай кнігі — дэмакратычная, танная, надрукаваная на паперы кніга абумовіла ўзнікненне новага віду мастацтва — «чорнага мастацтва», кніжнай графікі, якая, здаяцца, вярнулася да істотнага и першапачатковага сэнсу тэрміна «графіка», як мастацтва пабудаванага на лініі, на кантрасце чорнага і белага. У межах новай «друкарскай» эстэтыкі кніжныя майстры былі вымушаныя вырашаць складаныя праблемы спалучэння ў адной кніжнай прасторы тэкста і выявы, адзінства ўсіх элеметаў кніжнай аздобы і г. д.

Фарміраванне «друкарскай» эстэтыкі, якое пачалося ў Еўропе ужо ў 1470-я гг, працягвалася і на пачатку наступнага стагоддзя, Ф. Скарына быў сведкам і ўдзельнікам гэтага працэсу. Няма сумненняў, што пераклад і выданне Бібліі асэнсоўваліся беларускім друкаром як галоўная справа жыцця, а мера асабістага ўдзелу ва ўсіх этапах гэтага працэсу (у тым ліку і ў вызначэнні графічнага аблічча кніг) была надзвычай высокай. Гэта зазначае сам першадрукар у прадмове да свайго першынца: «Я, Францишек, Скоринин сын с Полоцька, в лекарских науках доктор, повелел есми Псалтырю тиснуты рускыми словами...». У калафоне той жа кнігі адзначаецца, што яна «скончалася ... повелением и працею» Скарыны. У іншых асобных кнігах «Бібліі рускай» падкрэслена, што яны ці «вытиснена повелением и пилностью ученого мужа ... Франциска Скорины с Полоцка» (Кніга Быццё), ці «доконана працею и пилностию доктора Франциска Скорины» (Кніга Выхад). Аб вызначальнай ролі Скарыны, безумоўна, сведчыць і яго партрэтная выява, змешчаная ў свяшчэннай кнізе, і «герб» (?) першадрукара з выявай сонца і месяца, які, як вядома, неаднойчы сустракаецца на старонках «Бібліі». Усе гэта відавочна сведчыць аб рэнесансным светаўспрыманні першадрукара. Культура Адраджэння, як вядома, сцвярджала экспансію асобы не толькі ў сферу матэрыяльнай прыроды, але і ў свет ідэй. Кнігадрукаванне значна пашырыла магчымасці рэнесанснай асобы да самасцвярджэння, да рэалізацыі асабістай жыццёвай праграмы, рабіла друкара, кнігавыдаўца саўдзельнікам творчага працэсу. Так, менавіта праз друкаваную кнігу (у тым ліку і з дапамогай «друкарскай» эстэтыкі) Ф. Скарына здолеў ажыццявіць сваю шырокую асветніцкую праграму.

Першадрукар свядома абраў невялікі фармат сваіх кніг, зручны ў паўсядзённым карыстанні, ён мэтанакіравана выбіраў выразныя і гранічна зразумелыя гравюрыілюстрацыі, аздобіў сваі выданні тытуламі, застаўкамі, канцоўкамі, ініцыяламі. Скарына не толькі пераклаў на зразумелую для «паспалітых людзей» мову сакральныя тэксты, з дапамогай выяў у сваіх кнігах ён імкнуўся зрабіць зразумелым для шырокіх дэмакратычных колаў ВКЛ глыбінны змест Свяшчэннага Пісання. Змясціўшы ў сваёй Бібліі ўласны партрэт, складаныя багаслоўска-філасофскія сюжэты, з тэкстам непасрэдна не звязаныя («Тройца», «Дыспут», «Хрыстос і нявеста» і інш.), Скарына сцвярджаў сапраўды рэнесанснае перакананне ва унікальнасці чалавечай асобы, вялікай каштоўнасці інтэлектуальных намаганняў. А так званыя «тлумачальныя» выявы з скарынаўскіх выданняў кладуць пачатак прыкладным навукова-пазнавальным ілюстрацыям. Ілюстрацыі кніг першадрукара — выдатныя творы еўрапейскага маштабу — ужо ў пачатку XVI стагоддзя ставілі складаныя праблемы анатоміі чалавека, перспектывы, перадачы прасторы, пластыкі, формы.

Разам з тым, відавочна, што засваенне новага друкарскага аблічча кнігі на землях ВКЛ запатрэбавала пэўнага часу; уздзеянне кніг Скарыны на далейшае развіццё айчыннага кніжнага мастацтва не было імгненным і непасрэдным.

Як вядома, пасля Скарыны амаль да канца XVI ст. кнігадрукаванне ў Вялікім Княстве Літоўскім развівалася дзякуючы прыватнай ініцыятыве асветнікаў, першадрукароў, энтузіястаў кніжнай справы: П. Мсціслаўца, С. Буднага, В. Цяпінскага, В. Гарабурды, таленавітых прадпрымальнікаў — братоў Мамонічаў і інш. У канцы XVI ст. справа выдання кірыліцкіх кніг амаль цалкам перашла да брацтваў — грамадска-палітычных і цэхавых арганізацый, якія ў складаных гістарычных умовах аб'ядноўвалі і падтрымлівалі мясцовае

насельніцтва: стваралі школы, шпіталі, друкарні. Асабліва значную ролю ў развіцці беларускай кірыліцкай кніжнасці адыгралі Віленская Святадухава брацкая друкарня, Куцеінская друкарня, Магілёўская брацкая друкарня пры Багаяўленскім манастыры. Безумоўна, паміж скарынаўскімі выданнямі, натхненымі геніяльным першадрукаром і выкананымі лепшымі еўрапейскімі майстрамі, і кнігамі, выдадзенымі мясцовымі беларускімі кірыліцкімі друкарнямі XVI–XVIII стст. і здзейсненымі ў шэрагу выпадкаў паўпрафесійнымі і непрафесійнымі народнымі майстрамі, — вялікая адлегласць. Але, тым не менш, і яны зазналі пэўнае ўздзеянне традыцый Скарыны.

Пасляскарынініскія старадрукі ВКЛ ахвотна выкарыстоўвалі прынцыпы арганізацыі кніжнай прасторы, скарынінскія шрыфты і элементы кніжнага аздаблення. Аўтэнтычныя кніжныя элементы з віленскіх выданняў Скарыны працягваюць упрыгожваць кніжныя старонкі яшчэ на працягу многіх дзесяцігоддзяў. Так, па падліках беларускіх навукоўцаў сапраўдныя арнаментальныя дрэварыты і ініцыялы першадрукара, клішэ якіх ён пакінуў у Вільні, былі выкарыстаны ў 56 брацкіх віленскіх і еўінскіх выданнях, яны сустракаліся таксама ў куцеінскім «Малітваслове» 1631 г друку С. Собаля і інш.; дакладныя копіі ініцыялаў скарынаўскіх кніг упрыгожвалі многія выданні і на працягу XVII ст. [1, с. 236; 4, с. 48].

Не меншае, а магчыма, і большае значэнне мела не непасрэднае, а апасродкаванае ўздзеянне на далейшае беларускае кніжнае мастацтва скарынаўскіх кніжных традыцый. Выданні першадрукара далі моцны імпульс для складання ў кніжным мастацтве ВКЛ новай структуры друкаванай кнігі ў сукупнасці ўсіх яе выяўленчых кампанентаў і непарыўнай сувязі іх з мастацка-друкарскай тэхнікай. У пасляскарынініскі час большасць беларускіх старадрукаў набылі тытульныя лісты, асновай іх унутранага афармлення стала спалучэнне заставак, канцовак, простакутных ініцыялаў, а з цягам часу — у кірыліцкія старадрукі вярнуліся і ілюстрацыі.

Абавязковы элемент большасці беларускіх старадрукаў – тытульны ліст – своеасаблівы ўваход у кнігу, урачысты «партал», які адразу даводзіць чытачу асноўныя звесткі пра выданне. Услед за Скарынай тытульны ліст надрукаваў Сымон Будны ў сваім «Катэхізысе» (1562), ёсць ён і ў «Евангеллі» Васіля Цяпінскага (1572), у канцы XVI— XVII ст. тытульны ліст становіцца неабходным элементам большасці выдадзеных на землях ВКЛ кніг. У практыку кірыліцкага кнігадрукавання на Беларусі ўвайшлі дзве «выяўленча-інфармацыйныя» формы тытула: тытул, у якім выява і тэкст (назва кнігі, прозвішча аўтара, перакладчыка, месца выдання) як бы адыгрываюць аднолькавую ролю; тытул, у якім шрыфтавая кампазіцыя дамінуе над выявай. Першы характэрны для пражскіх выданняў Скарыны, куцеінскіх тытулаў, другі — для віленскіх кніг Скарыны, «Катэхізіса» Буднага, заблудаўскіх выданняў Фёдарава і Мсціслаўца; у выданнях Магілёўскага брацтва канца XVII— першай паловы XVIII стст. прысутнічаюць абодва тыпы тытульных лістоў.

У беларускай кніжнай графіцы пасляскарынаўскіх часоў былі выпрацаваны і асноўныя кампазіцыйныя тыпы тытульных лістоў: архітэктурна-дэкаратыўны, аснову якога, як правіла, складае больш ці менш дэталізаваная выява трыумфальнай аркі, і жанрава-ілюстрацыйны, які ўключае ў сабе фігуратыўныя выявы. Важную ролю ў развіцці гэтых тыпаў тытулаў адыграла Віленская Святадухаўская друкарня, з чыіх выданняў, крыху змяніўшыся, такія тытулы перайшлі ў кнігі еўінскіх і куцеінскіх майстроў. Куцеінскія майстры ўпершыню ў беларускім кірыліцкім кнігадрукаванні сталі шырока выкарыстоўваць у тытулах медальёны з фігуратыўнымі выявамі (загаловачны ліст «Брашна духоўнага» 1639, «Дыоптры» 1654 і інш.). Магілёўскія брацкія граверы перанялі вопыт сваіх куцеінскіх калег, аднак у іх выданнях абодва раней існаваўшыя адасоблена кампазіцыйныя тыпы тытулаў зліліся ў адзін: архітэктурныя ці арнаментальныя матывы самым цесным чынам знітаваны тут з фігуратыўнымі выявамі, што сведчыць аб пэўным спрашчэнні мастацкага аздаблення кірыліцкіх выданняў у заключны перыяд іх існавання.

Даўнія і трывалыя традыцыі ў славянскай кнізе мела і застаўка: упрыгожваючы спачатку рукапісную, а потым і друкаваную кнігу, яна часам была найважнейшым і адзіным элементам кніжнай арнаментыкі. На пасляскарынінскае кірыліцкае кнігадрукаванне аказалі пэўны ўплыў як «малыя» застаўкі з выданняў першадрукара з іх «чарнавым» арнаментам, так і «вялікія» застаўкі з «Бібліі» Скарыны, у якіх выкарыстоўваліся фігуратыўныя выявы ў спалучэнні з павольнымі расліннымі (пераважна акантавымі) матывамі. Традыцыі першых асабліва адметныя ў заблудаўскіх выданнях Івана Фёдарава і Пятра Мсціслаўца, у арнаментыцы выданняў Віленска-Еўінскай, Куцеінскай і Магілёўскай друкарняў. Фігуратыўныя застаўкі Скарыны апасродкавана ўздзейнічалі на кніжную аздобу куцеінскіх і асабліва магілёўскіх выданняў XVII—XVIII стст.: застаўкі, створаныя, безумоўна, у межах зусім іншай — народнай культуры — сустракаюцца амаль ва ўсіх надрукаваных тут кнігах і вылучаюцца значнай кампазіцыйнай і сюжэтнай разнастайнасцю.

Скарынінскія ілюстрацыі паўплывалі на гравюры брэсцкай «Бібліі» 1563 года, выдадзенай на польскай мове на сродкі Мікалая Радзівіла Чорнага. А вось кірыліцкае кнігадрукаванне ВКЛ традыцыі Скарыны ў галіне кніжнай ілюстрацыі адразу не ўспрыняла, развіццё ілюстрацыі тут нібы пачалося спачатку, з «чыстага аркуша». У кірыліцкім кнігадрукаванні мы не ведаем ніводнай ілюстраванай кнігі да 1570 года, г. зн. да выданняў Івана Фёдарава і Пятра Мсціслаўца. Фігуратыўны франтыспіс, які ўпершыню быў скарыстаны ў іх кнігах, стаў хутка асноўным элементам афармлення беларускіх старадрукаў і дамінаваў да сярэдзіны XVII ст. Першай пасля выданняў Скарыны кірыліцкай віленскай кнігай з ілюстрацыямі да тэксту стаў «Часаслоў» 1617 года, надрукаваны ў друкарні братоў Мамонічаў. Традыцыі віленскай школы атрымалі далейшае развіццё ў дзейнасці Куцеінскай друкарні. Менавіта тут у сярэдзіне XVII ст. выйшла мноства ілюстраваных фігуратыўнымі дрэварытамі кніг: «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (1637), «Брашна духоўнае» (1639), «Трыфалагіён» (1647) і інш. Ілюстрацыі куцеінскіх кніг вылучаюцца непасрэднасцю, цеплынёй, шчырасцю, яны вельмі блізкія да традыцый народнага мастацтва, лубка.

Безумоўнае дасягненне Магілёўскай брацкай друкарні, чыя дзейнасць яб бы падсумавала развіццё беларускіх старадрукаў у канцы XVII—XVIII стст., было ў тым, што фігуратыўныя ілюстрацыі, выкананыя тут як у тэхніцы дрэварыта, так і гравюры на медзі, ўпрыгожваюць ужо не асобныя (як куцеінскія) кнігі, а большасць з іх. Найбольш яскрава былі праілюстраваны «Акафісты» (1698), «Дыоптра» (1698), «Неба Новае» і «Перла мнагацэннае» (1699), «Ірмалой» (1700), «Кніга жыцій святых» (1702) і інш. Іх ілюстрацыі, адзначаныя пэўным уздзеяннем еўрапейскага барока, асэнсаваным на ўзроўні народнай эстэтычнай свядомасці, вылучаюцца прастатой і стрыманасцю мастацкіх сродкаў выразнасці, мастакі імкнуліся адлюстроўваць евангельскія сюжэты як факты сапраўднага жыцця. У Магілёўскай друкарні ўслед за Скарынай паслядоўна ствараліся кнігі невялікага, зручнага ў паўсядзённым карыстанні фармата, а іх ілюстрацыі ўпершыню страцілі сваю ананімнасць — на многіх гравюрах можна адшукаць прозвішчы іх стваральнікаў.

Пры ўсёй відавочнай непадобнасці бліскучых у сваёй прафесійнай дасканаласці, павольна-манументальных, рэнесансных па духу скарынаўскіх ілюстрацый і часам паўпрафесійных, наіўных, але надзвычай шчырых брацкіх гравюр іх аб'ядноўвае арыентацыя на самыя шырокія дэмакратычныя слаі насельніцтва ВКЛ, імкненне ўвесці ў іх жыццё прыгожую, прывабную і зразумелую кнігу.

Такім чынам, мастацтва беларускай кірыліцкай кніжнасці, атрымаўшы ў выданнях Скарыны пачатку XVI ст. моцны еўрапейскі імпульс, выкарыстоўвала яго вопыт апасродкавана і асцярожна і, што відавочна, так і не здолела дасягнуць эстэтычнага ўзроўня гравюр пражскай «Бібліі». Тым не менш, у XVI–XVIII стст. беларуская кніжная графіка пачала пошукі свайго адметнага нацыянальна-своеасаблівага шляха далейшага развіцця.

#### Літаратура

- 1. Галенчанка, Г. Я. Францыск Скарына беларускі і ўсходнеславянскі першадрукар / Г. Я. Галенчанка. Мінск : Навука і тэхніка, 1993. 280 с.
- 2. Нікалаеў, М. Палата кнігапісная : рукапісная кніга на Беларусі ў X–XVIII стагоддзях / М. Нікалаеў. Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. 239 с.
- 3. Шматов, В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины / В. Ф. Шматов. М. : «Книга», 1990. 207 с.
- 4. Шматаў, В. Ф. Мастацтва беларускіх старадрукаў (XVI–XVIII стст.) / В. Ф. Шматаў. Мінск : «Тэхналогія», 2000. 129 с.

Попко О. Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ПОРТРЕТ ГРАФА ПЕТРА ЛЬВОВИЧА ВИТГЕНШТЕЙНА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ «ЗАМКОВЫЙ КОМПЛЕКС «МИР»: ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ И ПОПЫТКА АТРИБУЦИИ

В 2012 г. в ходе поиска портрета гр. Стефании Витгенштейн (урождённой кн. Радзивилл) нам удалось обнаружить в Германии частный музей кн. Константина Гогенлоэ, расположенный во дворце Шиллингсфюрст. Гр. Стефания умерла в 1832 г. совсем юной, оставив дочь гр. Марию (1829–1897) и сына гр. Петра (1831–1886) Витгенштейнов. Кн. Пётр умер в августе 1886 г., не оставив потомков. Все его личные вещи, имения и произведения искусства унаследовала сестра кн. Мария Гогенлоэ, жизнь которой была связана с Германией. В 1847 г. она вышла замуж за кн. Хлодвига Гогенлоэ – представителя высшей немецкой аристократии. Он достиг вершин политической карьеры этой страны, в 1894–1900 г. занимал пост канцлера Германской империи.

Находка частной коллекции кн. Константина Гогенлоэ повлекла за собой ряд открытий, были выявлены неизвестные ранее произведения таких художников, как К. Брюллов, О. Кипренский, И. Богданович, К. Бегас и многих других. В первую очередь интерес представляет работа Карла Брюллова «Дети Витгенштейна и няня-итальянка, купающиеся в лесном водоёме», долгое время считавшаяся утерянной и известная только по небольшой копии. На картине изображены маленькие Мария и Пётр.

Коллекция никогда не попадала в поле зрения белорусских, польских, немецких и российских исследователей. Удалось выявить лишь одну публикацию — небольшую брошюру немецкого автора Т. Краузе [6], написанную по заказу владельцев коллекции для продажи туристам, которые посещают частный музей. Некоторые произведения были использованы в качестве иллюстраций. Однако та часть коллекции, которая находится в личных покоях владельцев, в брошюре отражена не была.

Каждая поездка в Шиллингсфюрст и очередное ознакомление с коллекцией музея приносило все новые и новые открытия. 20 февраля 2015 г. при изучении собрания фотографий и гравюр, принадлежащих кн. Константину и связанных с имениями кн. Марии Гогенлоэ, нами был обнаружен рисунок графитовым карандашом и пастелью, подписанный «Oreste Kiprenskoy 1831». На нем изображён маленький граф Пётр Витгенштейн (рис. 1).



Рисунок 1 – О. Кипренский «Портрет гр. Петра Львовича Витгенштейна во младенчестве», 1831 г. Бумага, сангина. 35 х 35 см

Так как это уже была не первая находка неизвестных или считавшихся утерянными работ, мы предположили, что работа эта могла ранее не попадать в руки исследователей творчества Ореста Кипренского. Документов о бытовании рисунка на тот момент выявить не удалось, однако мы предположили, что он достался кн. Марии Гогенлоэ от брата, а ранее принадлежал их отцу. Кн. Петр и его сестравладели множеством имений на территории Беларуси, имением Верки на территории современной Литвы. Кн. Пётр долго жил за границей, в основном во Франции. После его смерти имения постепенно распродавались. Произведения искусства, мебель и фотографии свозились из всех домов, квартир, вилл и дворцов в Шиллингсфюрст, где хранятся и до сих пор. На протяжении более ста лет этот рисунок находился в руках наследников кн. Марии Гогенлоэ.

Визуальный осмотр рисунка и наличие подписи с датой заставил нас предположить, что перед нами работа художника О. Кипренского, созданная в 1831 г.

Перед нами стоял ряд вопросов:

- 1. При каких обстоятельствах была сделана эта работа?
- 2. Выставлялась ли она?
- 3. Каково ее название?

Рисунок представляет собой лист бумаги светло-коричневого цвета размером 36 на 37 см. В светлом круге диаметром 34,5 см изображён мальчик, сидящий на пышной подушке, верхняя сторона которой покрыта узорами, а нижняя является одноцветной. Мальчик одет в белую сорочку с рукавчиками-фонариками. Согласно традициям того времени, в этом возрасте мальчиков и девочек одевали почти одинаково. Ребенок снимает с правой ноги яркий носок в голубую и желтую полоску. Правая нога опирается о пол, рядом с ней лежит второй такой же носок. Ребенок как будто отвлёкся на мгновение от своего увлекательного занятия и посмотрел на художника.

Лицо его легко узнаваемо по другим детским портретам кисти К. Бегаса и К. Брюллова, где он изображён вместе с сестрой, так и по взрослым изображениям. На этом портрете он сильнее всего похож на свою мать, гр. Стефанию. Множество её портретов, в том числе и один детский, выявлены нами в той же коллекции кн. К. Гогенлоэ.

Следует отметить, что наверняка портрет графа Петра Витгенштейна не создавался для демонстрации публике и выставления в салонах. Этот рисунок явно был предназначен для узкого круга близких людей. Изучив литературу, мы пришли к выводу, что работа никогда не выставлялась. Мы уверены, что этот факт не ускользнул бы от внимания искусствоведов: творчеству О. Кипренского посвящены десятки монографий, сотни

различных статей. Однако в случае коллекции в Шиллингсфюрсте это как раз и не было удивительно: очень многие произведения из нее не нашли отражения в литературе.

Рисунок сохранил следы крепления. По краям его, в центре сверху и снизу на бумаге сохранилось шесть отверстий, проделанных некогда маленькими гвоздиками. На месте верхнего отверстия в центре вырван клочок бумаги, как будто его силой отрывали от стены или другой основы. Вероятно, работа эта выставлялась без рамы, а крепилась прямо к стене. Состояние рисунка очень хорошее, с учётом его почтенного возраста.

Сведений о связях семьи Витгенштейнов с Кипренским нет. Ни один из биографов художника никогда не упоминал о том, что Кипренский рисовал кого-либо из этой семьи. Очевидно, что они могли быть знакомы. Зная связи гр. Льва Петровича со многими деятелями искусства, такими как А. С. Пушкин, портрет которого с натуры в 1827 г. рисовал Кипренский, можно предположить, что они были знакомы ещё до поездки в Италию и сталкивались в Санкт-Петербурге.

О. Кипренский был хорошо знаком и с К. Брюлловым. Они не были друзьями, не смотря на то, что относились к одной и той же плеяде русских художников, тесно связанных и Италией, долго там живших. Кипренский недолюбливал Брюллова, быть может, завидовал его успеху и лучшему материальному положению. Оба знаменитых русских художника вращались в одних и тех же кругах, их общим знакомым был и граф Л. П. Витгенштейн. Доказательством этого служит появление портрета графа Петра кисти Кипренского, созданный на год раньше картины К. Брюллова «Дети Витгенштейна».

Анализ биографии О. Кипренского показывает, что в 1828–1836 гг. он жил в Италии. С осени 1828 г. до середины апреля 1832 г. [2, с. 303] О. Кипренский находился в Неаполе, иногда выезжая в другие города: Рим и Флоренцию. Семья Витгенштейнов с 1830 г. путешествовала по Европе, в Италии10 мая 1831 г. появился на свет гр. Петр. Вероятно, где-то в одном из этих трёх городов и состоялась встреча О. Кипренского с семейством Витгенштейнов, после которого на свет появился небольшой портрет маленького мальчика, будущего дипломата и военного, генерала кн. Петра Витгенштейна.

Так как граф Пётр родился в мае 1831 г. и этим же годом помечен его графический портрет, то написание его должно было состояться в последние месяцы года. На рисунке мы видим ребенка не как не меньше, чем полугодовалого: он уже самостоятельно сидит. Точное место нахождения как О. Кипренского, так и Витгенштейнов в последние месяцы 1831 г. пока определить не удалось. Возможное место написания портрета точнее выяснить сложно, без исследования неопубликованных писем как художника, так и его заказчиков.

В коллекции живописи графа Л. П. Витгенштейна были и другие работы О. Кипренского – «Маленький неаполитанец в красном чепчике», «Маленький итальянец в шапочке» и «Пейзаж и марина, вид из Санта-Лючии на Неаполь». Эти произведения упоминаются в списке 1838 г. имущества в имении Павлино под Петербургом, которым недолго владел граф. В этом списке рисунок с портретом графа Петра не упоминается [5].

Русским исследователям его творчества достаточно немного известно об 1831 г. в его жизни. «С итальянским периодом жизни и творчества Кипренского вообще связано больше всего загадок. Местонахождение многих созданных там произведений до сих пор не установлено. О его жизни там имеются только отрывочные и весьма противоречивые сведения» [1, с. 14]. Несмотря на это, именно тогда он создал одно из самых своих известных и противоречиво оцениваемых произведений – «Читатели газет из Неаполя». 1831 год стал годом жестокого подавления восстания на бывших землях Речи Посполитой, включённых в состав Российской империи в конце XVIII в. еще Екатериной II. На картине изображены четверо мужчин, один из которых читает французскую газету с заголовком «Польша». Тревожные лица мужчин передают критическое отношение художника к этим событиям.

Год был достаточно трудным для художника в материальном плане, Кипренский испытывал нужду в средствах. Не смотря на несомненный успех его картин на выставке в октябре 1830 г. в Милане, ему не удавалось продавать в Италии свои полотна. В конце того же 1830 г. Кипренский получил звание профессора 2-й степени Петербургской Академии художеств. Однако материальной выгоды это продвижение по карьерной лестнице не принесло. В ноябре 1830 г. умер известный русский художник С. Щедрин, друг Кипренского, который поддерживал художника материально, отдалживая ему деньги.

Трудное материальное положение вынудило его обратиться к высоким покровителям Санкт-Петербурге. В феврале 1831 он написал Γ. А. Х. Бенкендорфу: «Кажется, видимо я тружусь, да тружусь, да ещё и для славы России, а от крупиц, падающих из России, нет мне ни малейшей крохи» [2, с. 309]. В приложенном к этому письму обращении к императору Николаю І содержалась унизительная просьба о ссуде. Однако, помощи он не получил. Поэтому многие произведения, созданные художником в 1831 г., обращены к наиболее продаваемым жанрам пейзажа и бытового. Одно из лучших в этом перечне «Девочка с виноградом» (1831 г.) [2, с. 311]. Вполне вероятно, что и рисунок с портретом маленького графа Петра был лишь ещё одной возможностью улучшить своё материальное положение. Однако чаще всего О. Кипренский делал такие графические портреты с людей, которые ему нравились, а не на заказ. Ответ на этот вопрос был бы очень любопытным.

Мастерство отличного рисовальщика в полной мере проявилось и тут. Для художника не важно, что пухлый маленький мальчик от рождения носит графский титул, что он является наследником огромных радзивилловских владений. Что, как старшего внука прославленного фельдмаршала, его ожидает блистательная военная карьера. В конце концов, что его связывают родственные связи с самим российским монархом. Для него это просто ребёнок, постигающий мир, быть может, впервые совладавший со своим полосатым носочком. Мы смотрим на маленького графа Петра и глазами счастливой матери, которою должна была потешать эта сцена. О. Кипренский не только умело проникал в детскую психологию. Его портреты несут на себе отпечаток той атмосферы, которая складывалась вокруг главного героя — портретируемого. И это понимание контекста портрета позволяет заглянуть за его рамки, понять атмосферу, в которой он создавался.

Рисунок О. Кипренского не имеет названия. Мы предприняли попытку определения принципов подачи названия своим работам, который использовал Орест Кипренский. Портреты детей в его творчестве не были редкими. Проанализировав детские портреты, приходим к выводу, что этот рисунок можно назвать «Портрет графа Петра Витгенштейна во младенчестве».

Нами был проведён анализ вариантов подписи, которые оставлял художник на своих произведениях, в первую очередь графических портретах. О. Кипренский подписывал свои картины маслом с оборотной стороны. Графические его работы подписывались прямо на рисунке. Отличительной особенностью подписи Кипренского является также обязательное указание года создания произведения.

Вид подписи картин Ореста Кипренского менялся несколько раз на протяжении всего его творчества. В одно и то же время художник использовал два разных вида подписи. Чаще всего это были переплетённые между собой инициалы художника «О К».

Нами были выделены три основных вида с вариациями:

«Оресть Кипренскій» – в 1810-е гг. встречается редко. Примером служит рисунок «Портрет госпожи Прейс» (?), написанный в 1809 г.

«Орестъ К.» подписано несколько рисунков 1819 г. – портреты С. С. Щербатовой, Ф.-С. Лагарпа и вел. кн. Михаила Павловича [3, с. 53–57].

«OresteKiprensky» – использовалось на протяжении второго итальянского периода 1828–1836 гг.

«О.К» — инициалы переплетены между собой. Так подписано большинство графических работ 1810-х гг. («Слепой музыкант», 1809 г.), портрет Томилова, 1813 г.

«О.К.» – инициалы расположены один за другим. Портрет А. А. Олениной, 1828 г. [2, с. 106, 116, 141, 300].

Найденный нами рисунок подписан полным именем и фамилией латинскими буквами. Это не удивительно, создавался он в Италии. На портрете маленького графа Петра характер подписи немного другой, чем это было принято в латинских подписях Кипренского. И хотя явно тот же почерк, главным отличием является лишняя буква «о» в слове «Кіргепѕкоу». Мы изучили все возможные варианты написания фамилии художника, которые использовались в то время. Наиболее близка к подписи на рисунке эпитафия на стеле, установленной в церкви Сант-Андреа деле Фратто в Риме друзьями Ореста Кипренского, начинается словами «Honori et memoriae Orestis Kiprenskoi...» (В честь и в память Ореста Кипренского...» [1, с. 328–329].

Аналогов такой же подписи по опубликованным работам выявить не удалось. Быть может, такой вариант подписи использовался автором в тех рисунках, которые до нас не дошли либо находятся в частных, неопубликованных ещё собраниях.

Вопросы вызывает наличие отверстий от гвоздиков, сохранившихся на рисунке. Они наводят на мысль о том, что эта работа могла быть частью дорожного багажа кн. Петра Витгенштейна, часто путешествовавшего как дипломат и военный.

Кипренского специалисты считают основателем традиции создания малоформатного графического портрета. «Кипренский рисовал свои портреты на белой, реже цветной, бумаге специальным, итальянским карандашом, нередко дополняемый пастелью и сангиной, акварелью или мелом» [3, с. 4]. Портрет возникал на протяжении одного сеанса, художник рисовал набело. Большинство его графических портретов, особенно ранних, не были заказными. Он рисовал знакомых себе и приятных людей, именно поэтому в его графических портретах так хорошо угадывается характер портретируемой модели. Характерной чертой его техники стала попытка «повторить в графической технике приёмы живописных полотен, заменяя краски и кисти карандашом и пастелью рисовальщика» [5, с. 5]. Все типичные черты техники О. Кипренского проявились и в портрете Петра Витгенштейна. Художник использовал для его написания коричневую бумагу, как это было в портретах братьев Давыдовых и госпожи Прейс (?). Такой цвет имеет живописный грунт, который служит основой живописного полотна. Высветляя нужные места мелом, художник добивается необходимого ему ощущения теплоты и объема. Несмотря на то, что рисунок почти полихромен (в его бело-коричневом колорите яркими пятнами являются лишь небольшие голубые и жёлтые полоски на носочках ребёнка, сделанные пастелью), он создает весьма реалистичный и полный жизни образ.

Принято считать, что поздние рисунки О. Кипренского значительно уступают его ранним графическим работам. Однако в 1829—1833 гг. он создал несколько очень хороших работ, среди которых особенно выделяются три женских портрета карандашом, написанных в 1829 г.: портрет С. А. Голенищевой-Кутузовой, портрет неизвестной с косынкой на шее и портрет молодой девушки. Эти рисунки наиболее близки к портрету графа Петра хронологически.

Кн. Пётр Витгенштейн прожил недолгую жизнь, умер во Франции в возрасте 56 лет, отставным бездетным генералом. Волей случая этот человек оставил после себя большое количество портретов, не смотря на то, что он не был ни известным политиком, ни человеком искусства. Его судьба от самого рождения и до последних лет жизни сталкивала его со знаменитыми и не очень художниками, моделью для которых он

становился. Уже в первый год своей жизни он позировал знаменитому русскому художнику О. Кипренскому.

Маленького мальчика усадили на подушку, чтобы позировать для рисунка известного русского художника. Однако ребёнок не мог долго сидеть в одной позе и развлекал себя, снимая с пухлых ножек яркие полосатые носочки. О. Кипренский «подсмотрел» этот момент и запечатлел на своём рисунке.

Подлинность рисунка перворначально не вызывала у нас сомнений. История его бытования очень проста, рисунок передавался в наследство из поколения в поколение в одной семье. Нетипичная подпись на этом рисунке и отсутствие его в перечне произведений из коллекции Льва Петровича были единственнымидеталями, которые нас насторожили. В остальном же рисунок соответствовал манере художника, его технике и кругу изображаемых им сюжетов.

В 2016 г. музей «Замковый комплекс «Мир» договорился с владельцем рисунка о его покупке, для чего было необходимо сделать экспертизу. В Беларуси это было невозможно — в стране отсутствуют специалисты по творчеству этого художника, а единственное произведение, находящееся в фондах Национального художественного музея, не даёт достаточно материала для сравнения. С целью оценки этого произведения музей заказал независимую экспертизу рисунка в Лаборатории технологической экспертизы «Артконсалтинг» в Москве. Российские специалисты сделали анализ пигментов и бумаги, на которой нарисован портрет ребёнка.

Исследование показало, что при изготовлении рисунка художник использовал мел, красно-коричневый железосодержащий пигмент, берлинскую лазурь и чёрный углеродный пигмент. Все эти материалы используются в живописи с 1720-х гг. и не позволяют точно датировать рисунок. Но главной новостью стало определение качества бумаги, сделанной из целлюлозы и льняных волокон. Выяснилось, что бумага такого качества и способа технологического производства начала использоваться только в 1860-е гг. [4]. С учётом того, что Кипренский умер в Италии в 1836 г.,такой результат экспертизы может свидетельствовать про то, что перед нами копия. Это было весьма неожиданно. Если это так, то где находится оригинал? Почему этот рисунок не упоминается в списках коллекции кн. Льва Петровича Витгенштейна? Почему на этой работе не помечена фамилия копииста?

Исследование частной коллекции кн. Константина Гогенлоэ принесло немало интересных находок произведений русских художников XIX в. И если находки работ К. Брюллова, который долго жил за границей и оставил там немало своих полотен, время от времени появляются, то произведение О. Кипренского выявляют очень редко. Изучение небольшого рисунка из коллекции кн. Константина Гогенлоэ позволяет нам не только открыть ещё одну работу великого русского художника, но и восстановить связь этого художника с семьёй кн. Льва Витгенштейна. Благодаря тому, что Лев Петрович заказывал портреты детей своим знакомым художникам, до наших дней дошло уникальное собрание портретов членов одной семьи, созданное величайшими русскими художниками первой трети XIX в.

Вопрос подлинности рисунка с изображением портрета Петра Витгенштейна во младенческом возрасте по прежнему остаётся открытым. Однако музей всёже купил рисунок и сейчас есть все возможности изучить его более глубоко. По нашему мнению, оригинал рисунка никогда семье Витгенштейнов не принадлежал. Поэтому он и не упоминается в списке коллекции. Видимо, попав в Париж в 1860-е гг., кн. Пётр Львович увидел в какой-то частной коллекции рисунок со своим портретом во младенчестве и заказал его копию. Вполне вероятно, что по этой причине с ним обращались более небрежно, чем с другими работами: отсюда отверстия, оставленные гвоздиками, которыми рисунок крепился к стене или другой поверхности. Сохранилось достаточно много фотографий интерьеров тех домов, дворцов и

квартир, где жил Пётр. На них видно множество произведений живописи и фотографических портретов, однако выявить на этих изображениях рисунок кисти Кипренского (или его копию) не удалось.

В одном из своих писем Орест Кипренский рассуждал: «Картина не может быть хороша только потому, что велика и широка» [2, с. 305]. Портрет маленького мальчика, созданный им на скорую руку, известный лишь по копии, был большим успехом художника, свидетельством его мастерства и проявлением вдохновения талантливого портретиста. Быть может, оригинал этого рисунка уже никогда не появится на публике. Не исключено, что он сгинул в водовороте истории. Однако эта находка отлично демонстрирует, что открытия ещё возможны даже в изучении творчества таких, казалось бы, хорошо известных художников, как Орест Адамович Кипренский.

#### Литература

- 1. Бочаров, И. Н. Кипренский / И. Н. Бочаров, Ю. П. Глушакова. М.: Молодая гвардия, 1989. 365 с.
- 2. Зименко, В. М. Орест Адамович Кипренский (1782–1836) / В. М. Зименко. М.: Искусство, 1988. –349 с.
- 3. Поспелов, Г. Портретные рисунки О. Кипренского / Г. Поспелов. М.: Советский художник, 1960. 72 с.
- 4. Технологическое экспертное заключение № ТЭЗ 2658-16 на «Портрет П. Л. Виттенштейна во младенчестве» // Лаборатория технологической экспертизы «Артконсалтинг». 03.03.2016 г. По заказу музея «Замковый комплекс «Мир». -8 с.
  - 5. BundesarchivKoblenz. Nachlaß Radziwill. № 1036.
  - 6. Krause, T. Schloss Schillingsfürst / T. Krause. Greifswald : Drukerei Hüpenbecker, б/д. 46 s.

**Пучков А. А.** (Украина, г. Киев)

# ПАРАДОКС ОБ ИВАНЕ ЖОЛТОВСКОМ МАСТЕР В УМСТВЕННЫХ КАВИТАЦИЯХ АРХИТЕКТУРНОГО ХРОНОТОПА

В эпоху так называемой «второй софистики», порождённой благоденствием империи Антонинов, развились два школьных жанра: описание и эпистола (письмо). Описание привлекало возможностью дать волю изысканности стиля, не скованного повествовательным сюжетом; письмо привлекало возможностью стилизовать язык и мысли великих, не прибегая к высокопарности декламаций. Литераторы эпохи «второй софистики» были склонны и к фантазиям на исторические темы, и к литературному при этом изяществу.

Об академике архитектуры Иване Владиславовиче Жолтовском (1867, Пинск – 1959, Москва) и его произведениях иначе не напишешь, как только пользуясь приёмами «второй софистики», пользуясь жанрами описания и письма.

В эпоху «второй софистики» главенствовали три жанра красноречия: совещательная речь, судебная речь и парадная речь. Особым шиком считалась похвалапарадокс в честь какого-нибудь ничтожного предмета: мухи, комара, дыма — парадокс и пошлость шли рука об руку. Римские «софисты» остались в древнем Риме, ничтожный предмет и риторический приём — в истории культуры. В нашем случае в качестве первого избрана внутренняя парадоксальность творчества Жолтовского, в качестве второй — риторический приём его архитектурного рассуждения. Как и всюду, здесь важна модальность высказывания. Ведь Жолтовский бытовал в эпоху «третьей софистики», только не римской, но советской, когда умолчание было паче гордости, а язык — врагом. Дух советской архитектуры 1930 — начала 1950-х был духом именно «третьей софистики». Этот вопрос в теории культуры почти не разработан.

Деятельность Жолтовского – культурно-исторический феномен архитектуры XX века. Он полвека – с 1909 по 1959-й – участвовал в бурной архитектурной жизни,

вызывая восторг одних и негодование других, понимание и отвержение со стороны и современников, и потомков. Его называли классиком и эпигоном, новатором и подражателем, стремились учиться и тут же забыть то, что внушал.

Почему же столь остро до сих пор стоит вопрос о роли Жолтовского в истории архитектуры? Если подходить к ответу с позиций творческой эволюции на примере сооружений, неминуемо придёшь к мысли, что Жолтовский, однажды став приверженцем классических методов формообразования, так и остался им верен, оказавшись апологетом сталинского ампира. Апологет и апологет, – кто станет разбираться? Всё-таки кажется, что проблема залегает глубже: очень уж неординарно, не однонаправленно воспринимается его труд по прошествии десятилетий.

В 1920-е именитые дореволюционные зодчие, сообразуясь с эстетическими, социальными и, в первую очередь, техническими условиями, вынуждены были переосмысливать классические каноны, упрощая набивший оскомину ордер: синтезируя его по-новому (Щусев, Фомин, Таманян) или постепенно уходя от него (Щуко, Мунц, Кузнецов).

Если Фомин, Щусев, Щуко в той или иной степени отвлекаются от ордера в сторону конструктивизма («красная дорика» Фомина), то Жолтовский, как ни странно, остаётся ему верен, как старый муж старой жене. Это творческое «одиночество» позволило Жолтовскому более глубоко осмыслить тот архитектурный организм, в основу теории которого легла классическая схема.

«Сталинский» неоклассицизм 1930–1950-х, официально начавшийся с дома на Моховой в 1934-м, отражал, скорее, не действительное положение вещей (кровь репрессий), а был «огоньком Ивановой ночи, свечкой римского карнавала» (Бахтин), во всяком случае, для Жолтовского, и «потёмкинскими деревнями» – для державы. В такой ситуации он, оставаясь мастером, который был «овеян авантюрным характером времени» (Энгельс), продолжал исповедовать кредо Возрождения.

Жолтовского, строго говоря, нельзя отнести к неоклассикам, поскольку уже в ранних постройках он тяготел не к русскому классицизму, но к итальянскому Ренессансу. К некоторым его работам можно подобрать возрожденческий прообраз, что аккуратно проделано искусствоведами [1, с. 297–303]. Но прообраз этот был именно прото-образом, а не образом. «Проработав все карнизы Палладио, – рассказывал мастер, – я лишний раз убедился, что он, не рассуждая, заимствовал карнизы у римлян. Так делать, конечно, нельзя. Наследие необходимо использовать критически, творчески перерабатывать и вносить улучшения» [2, с. 14]. Палладио был фигурой, на которой скрестились все исторические пути европейской классической традиции. Жолтовский боготворил Палладио и, порой, не соглашаясь с его методом, сам выдумывал себе композиционные сложности [3, с. 10–11], разрубая узлы противоречий, чтоб испытать тяжёлое счастье художника. Постройки Палладио, Росселино, Альберти, Лучано да Лаурана, Сангалло были не образцом для Жолтовского – трамплином, после которого длится творческий полёт.

Практически единичное следование Палладио в первой половине XX века – не анахронизм ли? С точки зрения риторики – анахронизм, с точки зрения поэтики – новшество. Это была здоровая ренессансная реакция на средневековую лживость советских лозунгов, строительным образом показывавшая, как следует видеть эпоху, если в ней случилось, увы, родиться и, трудясь, жить. Жолтовский растягивал во времени формологические потенции Возрождения: римская античность была настолько им остро ощутима, что её традиции очутились своеобразным культуроцентризмом, приверженность которому свидетельствовала о непреодолимой индивидуальности мастера. В творчестве Жолтовского итальянский Ренессанс XV–XVI вв. следует воспринимать как своеобразный проторенессанс XX-го.

Жолтовский верен себе всюду, а это раздражает окружающих. Даже в таком утилитарном сооружении, как здание котельной Московской гидроэлектростанции (1920–1923), он пользуется классическим образцом, считая, что «труба котельной, идущая от земли на 16 метров и выше, должна решаться как египетская колонна с гладким фустом и богато развитой капителью» [4, с. 30]. Чувствуете риторический заход? Много позднее Рикардо Бофилл в «Абраксасе» (1983) применит стеклянный ордер, и приверженцы постмодернизма вдохновенно заокают.

Строго говоря, не важно, что мастер наследует достижения предыдущих эпох: здесь частное явление становится контекстом, а культура превращается в частность. Важно художественное качество наследования.

Когда наступила эра панельного строительства, Жолтовский, чувствуя, что архитектурный организм изменил формы, предлагал убрать карниз: «он же здесь не нужен». Когда нужна была бутафория триумфальной арки на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1923) — он делал бутафорию, когда требовалось работать с стеновой панелью — он отказывался от карниза. Конечно, трудно всегда быть самим собой, но тогда-то и спасает творчество.

В его произведениях, быть может, наиболее ярко олицетворено противоречие между самостоятельной самоценностью архитектурной формы и временем, в котором оно сотворено. Сколь бы ни удивительно звучало утверждение, искренность мастера, зависящая от его характера, не давала ему возможности в угоду времени менять мировоззрение. Официоз боялся реального воплощения максимы Герберта Рида, мол, за спиной каждого диктатора торчит дорическая колонна — но это же и льстило диктатуре. Начав с триумфальной арки на ВСХВ, Жолтовский стал как бы высмеивать существующий режим: он понимал, что нужны смех и добродушие, шедшие на смену «диктатуры пролетариата». Их Жолтовскому прощали, не «трогая» физически. В конце 1940-х об него вытирали ноги научные чиновники, ангажированные в качестве официальных теоретиков архитектуры. Он сносил оскорбления: эпоха Пана процветала, даже язык архитектуры сделался эзоповым. Но в 1949-м Сталин удостоил его дом на Б. Калужской Сталинской премии, и ругань Жолтовского как «безродного космополита» утихла.

В эпоху соцреализма в литературе, господствовавшего в архитектуре под софистическим лозунгом «реалистическая по форме, социалистическая по содержанию», неоклассицизм Жолтовского — эта «вторая риторика» классицизма и, стало быть, «третья софистика», — главную массу населения заставляла жить в «отбросах» строительного дела. Жолтовский, конечно, трудился для верхушки, которая задавала моду и следовала ей до конца. Он очутился в ситуации, когда его творческое кредо поразительным образом оказалось созвучным нетворческому кредо Сталина и его архитектурного окружения. Жолтовский, желавший строительно сочинять совещательные речи в духе «второй софистики», вынужден был заниматься парадным советским красноречием.

Сама по себе лексика архитектурного языка не интересовала Жолтовского: его интересовала классичность как принцип творческого начала, то есть не риторика, а поэтика, не слова, а речь. Интересы его критиков и наблюдателей были противоположными.

#### Литература

- 1. Смолина, Н. И. Традиции симметрии в архитектуре / Н. И. Смолина. М.: Стройиздат, 1990. 344 с.
- 2. Ощепков, Г. Д. Полноценное решение архитектуры жилого дома / Г. Д. Ощепков // Архитектура и строительство. -1950. -№ 8. -C. 12–18.
- 3. Гурьев, О. И. Композиции Андреа Палладио: Вопросы пропорционирования / О. И. Гурьев. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. 120 с.
  - 4. Беседы академика Жолтовского // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 8. С. 30–32.

# ПРОПЕДЕВТИКА РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩИХСЯ

Современное общество XXI века характеризуется аксиологичностью восприятия картины мира, обусловливающее культуроценностные требования развития у субъектов готовности и способов культурного диалога, культуротворческого познания и осознания себя и других в этом мире. Важен социокультурный, художественно-эстетический климат, который зависит от культуры поведения, взаимоотношений и взаимодействия между людьми [7]; разрешения ситуаций противодействия, культурного отставания, нивелирования культурных практик деятельности как праксиологического ресурса постижения культуры.

Культура как система смыслов, определяет мышление и поведение людей, так как (по М. С. Кагану [4]) в её основе «искусство», как источник развития художественнотворческих возможностей и опыта [11]. Культуросообразность художественного творчества призвана стать аксиологической основой развития современного человека и его деятельности, так как представляется в качестве многоуровневой, вариативной системы активизации социокультурного мыследеятельностного потенциала [8]. При этом, (по В. С. Стёпину) [10], культурный процесс универсален, регулируется ценностями и целями, отвечая на вопросы: «Для чего нужна та или иная деятельность?», «Что должно быть получено в деятельности?», и персонифицирован, относительно конкретного группы людей, реализующих свою культурную идентичность, поддерживающих чувства принадлежности к пространству общей культуры [2; 11]. Когда отношение человека к нормам культуры персонифицируется в образах искусства, то оборачивается художественно-эстетическим отношением к себе и своим разносторонним возможностям [8; 11]. Персонифицированная образотворческая деятельность выступает достоянием личности, поэтому она должна: 1) иметь целостную понятийную схему, а не изолироваться отдельными умениями и навыками; 2) быть преобразованной так, чтобы знание влияло на то, как происходит восприятие; 3) быть стандартизированной и нормированной относительно ценностей, заложенных в освоенных способах понимания мира; 4) обладать собственной спецификой [3].

Особенностью современной системы развития художественного образования является постановка акцента на осмысление художественно-творческого, активнодеятельностного процесса, обдумывание сложившихся модельных представлений. В. С. Стёпин считает, что осмысление определённого сложившегося образа и его анализ выдвигают проблему его преобразования, модификации, а значит возможности появления другого (образа) и выхода из имеющегося в иное культурное состояние [10]. Искусство, возникая из потребности социума удерживать в памяти жизненные образы, внутреннюю свободу и духовность, возможность мечтать и проектировать, выступает как особая будущетворящая деятельность по созданию образа человека и перспектив его развития. Основная задача искусства как «учебника жизни», отображающего картину времени, состоит в том, чтобы раскрыть идеалы, свободу, красоту, духовные устремления, гармонию, единство нравственности и красоты [1]. При этом, каждый вид искусств характеризуется присущими только ему приёмами отображения действительности, специфическими законами создания образа; реализуется в функциональном пространстве двух противоположных процессов: 1) обособления и дифференциации видов; 2) синтеза, объединения искусств; при этом не существуют «главные» и «не главные» виды искусств, так как каждый из них обладает своим специфическим способом освоения и характеристики действительности [7].

Как считал, М. М. Бахтин, художник имеет дело с образотворческим бытием человека и его функциональным миром, пространственной данностью [2], поэтому различают относительно пространственные и временные искусства. Если в музыке образы развиваются во времени, то изобразительные искусства отражают мир в формах пространственных, застывших во времени. Изобразительность искусств гарантируется идеей воссоздания жизни в зримых и конкретных образах, имеющих только элемент условности в отличие от выразительных, использующих условные средства выхода из образа и включающего ситуации прямого входа в образный строй (литература сочетает изобразительные и выразительные моменты; музыка и драматургия воспринимаются только в процессе непосредственного исполнения; театр и кино выступают как синтетические целостные искусства, основывающиеся на требованиях сценического действия) [7]. При этом (по М. М. Бахтину [2; 5]), нельзя говорить об одинаковости образов объектов искусств (живописи, поэзии, музыки и др.), видя различие только в средствах построения эстетического объекта, сводя различие только к техническому изобразительному моменту. В разрезе с визуальной культурой как культурой смотрения и видения образов, в сравнении с выразительной культурой (по М. М. Бахтину [2]), понятие «выражение» представляется не очень удачным; наиболее ёмко выражает действительное эстетическое событие термин импрессивной эстетики «изображение», характерный для пространственных и для временных искусств, доминирующего гарантирующий перенос центра тяжести c художественно-изобразительного произведения на самого автора как активного субъекта.

В результате, изображение тех или иных сторон действительности не является самоцелью искусства, выступает только лишь средством активизации влияния и воздействия на присвоение и утверждение социальных, нравственных, эстетических и художественно-изобразительных идеалов [7].

Изобразительное искусство рассматривают как вид пластического, раскрываемого через систему художественно-изобразительных образов и манер, как постоянных, утвердившихся способов действий. На занятиях по искусству учащихся чаще всего ориентируют на освоение: пластических изобразительных искусств (живопись, графику, скульптуру), архитектуру, дизайн, а также народное и декоративно-прикладное искусство, зрелищные и экранные искусства в интеграции с литературой и музыкой. Вместе с тем, единство изобразительных требований присуще как образам архитектуры, так и живописи, графики, скульптуры, декоративному искусству, Характеризуется художественно-творческий дизайну. процесс изобразительной логикой поэтапной реализации: 1) проектирования замысла как идейно-образного комплекса (включает исследовательский поиск изобразительной проблемы, определение темы и основной идеи (сюжетного образа), целеценностное обдумывание актуальности замысла; подбор вариантов воплощения задуманного в конкретных образах содержания, материалах и средствах); 2) информационномыследеятельностное материально-прикладное И раскрытие художественноизобразительного замысла; 3) презентационно-выставочной подготовки (обдумывание вариантов оформления работы относительно общей актуальной идеи, выбор выставочной среды, промысливание художественно-эстетического или утилитарного назначения).

Если наука оперирует образами-понятиями и делает выводы в форме научных законов, то в изобразительном искусстве, инструментом отражения действительности и выражения отношения к ней художника, выступает как диалектический сплав общего и частного – изобразительный образ [7]. В отличие от научного, строящегося на научных законах и фактах, в произведении изобразительного искусства мир

проявляется нагляднее и чётче, не заменяя саму науку. Например, изобразительный пейзажный образ выступает как обобщённое отражение действительности, представленное в отдельном факте или событии; открывает красоту окружения и знакомит с настроением, мыслями и чувствами, высказанными в художественнообразной форме художника [7; 9].

В изобразительном искусстве важна типизация, так как по аналогии с научным абстрагированием этот приём выражает общее через частное и помогает обнажить в отдельном эпизоде или явлении общие образотворческие тенденции и черты. Вместе с тем, если рассматривать искусство фотографии, то в ней отображаются мелкие детали без образного выражения индивидуального, существенного и типического. В свою очередь, портрет в изобразительном искусстве призван раскрыть наиболее существенное в индивидуальном, внутренний мир натуры. Сказанное означает, что если график или живописец формирует образы обобщённые и типические, то фотограф бессилен в преодолении акта автоматичности.

Содержание и форма — императивные требования, предъявляемые ко всем произведениям культуры, вместе с тем в художественно-изобразительной — они гарантируются определённым запасом «изобразительной ёмкости», обеспечивая раскрытие нового содержания, воспользовавшись элементами старой формы. Живопись, пластика (скульптура) или рисование (графика) создают внешнюю пространственную форму, так как оперируют с пространственным материалом, в отличие от литературы, где непространственным материалом выступает слово, а также музыки (основным, хотя и менее пространственным материалом выступает звук). Живописная форма изображается цветом (красками), графическая (в рисовании) — линией и тоном, при этом основная задача состоит в том, чтобы из линий или цвета (красок) создать конкретный, предметный художественно-эстетический образ [2].

Между тем, внутренняя пространственная форма, как и временная со всей звуковой законченностью и полнотой, не завершается зрительной завершённостью и полнотой даже в изобразительных искусствах; зрительная полнота и законченность присущи лишь внешней, материальной форме художественно-изобразительного произведения, качества которой переносятся во внутрь (зрительный формируемый образ в изобразительных искусствах наиболее субъективен) [2; 5; 7; 8]. При этом, как пространственная, так и временная, эстетически значимая форма развертываются из избытка временного видения, заключающего в себе все моменты трансгредиентного завершения внутреннего целого [2].

Художественно-образное мышление человека позволяет воспринимать пространственную форму и содержание произведения изобразительного искусства, сопоставляя с пространством жизненного опыта [6; 7]. Изобразительная деятельность учащихся выступает как часть их духовного внутреннего пространства. Зрительно формируемый образ переживается эмоционально-волевым способом как законченный и завершенный [2]. Специфика внутреннего содержания объектов художественно-эстетического изобразительного искусства, как особого вида одухотворения, обусловливает его внутренний продукт как целостность логического и эмоционального рационального, материального образного, И теоретического и практического; внешний продукт (результат) как ценностносмысловую восприятия И преобразования (создание, воссоздание) художественного объекта; предмет – функциональная форма с присущей образностью, метафоричностью, эмоциональностью [9].

Как утверждал М. М. Бахтин [2], степень осуществления внутренней формы зрительного представления различна в различных видах творчества и произведениях, а это обусловливает признание и понимание пластически-живописного момента художественного творчества. Живописно-пластический принцип упорядочения и

оформления внешнего предметного мира трансгредиентен содержанию художественного произведения, при этом и краски, и линия, и масса (в эстетическом трактовании) – крайние границы предмета, где сам предмет обращен вне себя, ценен в другом и для другого [2; 5]. Искусство развивается в тесном единении и взаимовлиянии границ его разнообразных видов. Изобразительное искусство выступает как одна из форм проявления и раскрывает границы оформления культуры общества, имеет принципиальное значение для поддержки культурного разнообразия и развития [6]. Соответственно, изобразительная деятельность может быть раскрыта как культурная, обусловливающая интеграцию потребностей всех её потребителей.

Изобразительное творчество призвано развивать учащихся художественно исследования образов окружающего мира живой природы и культуры, созданных во многообразии культурных проявлений, а также – определённую изобразительно-творческую позицию как показатель образного вхождения в мир культуродействия [6; 9]. Ученики через вхождение в изобразительное пространство успешных культурно-деятельностных практик социализируются, вырабатывают своё отношение к коэволюционному миру культуры и человека. В результате активнодеятельностного, избирательного целенаправленного постижения изобразительной деятельности, приобщения к ней происходит её перевод внутрь человеческого сознания [8], характеризуя процесс формирования индивидуальной определяющей меру развития, антиномию (противоречие) между нормативностью и креативностью, традициями и новаторством, национальным и общечеловеческим, социализацией и индивидуализацией личности.

Заметим, что, с точки зрения Б. П. Юсова, важно говорить о культурологическом подходе к развитию индивидуальной культуры и пониманию изобразительного искусства учащимися; о культуре как базе не только предметов художественного цикла, но и всех других учебных предметов [12]. Это мнение подтверждает актуальность осмысленной, рационально-продуктивной реализации изобразительной деятельности в условиях современной культурологической парадигмы образования.

Учащихся необходимо обеспечить условиями для раскрытия, осознания и принятия национально-ценностных, культурозначимых образов, способствовать их готовности социо И индивидуально-востребованным реконструкциям, модернизации, творческому преобразованию. А для этого, в их понимании, культурно-праксиологичный процесс изображения как практика входа и выхода в значимый образ должен быть охарактеризован и представлен на процедурах исследования, визуализации (схематизации, знаковости, символизма и других практик реализации эффектов должного понимания, презентирования транслирования задуманного. Между тем, зачастую как учащиеся, так и именующие себя художниками творческие люди заботятся только о процессе визуализации. Это приводит к тому, что на общий показ выставляются арттерапевтические образцы состояния внутреннего мира автора. Соответственно, культура их существования во времени достаточно ограничена. Такие работы, безусловно не всегда подлежат общему показу. Но в социокультурной сфере художественного пространства можно увидеть разное.

От учителя-художника требуется строгое выполнение задач педагогики искусства, диктующей задачи активизации мыследеятельности школьников, проявления ими исследовательской позиции в отношений изобразительных произведений. Произведение ребенка существует как художественно ценное, несет ярко выраженную возрастную метку, легко опознаваемую и неотделимую от художественной ценности самого произведения искусства [8; 12].

Общенаучная позиция сходится на том, что в условиях культурноориентированного образования должна быть развита культура изобразительных действий учащихся. Но как сама художественная культура, так её аспектная «изобразительная» составляющая имеют особую специфику, поэтому требуют конкретики как в познавательном, так и в социокультурном планах. Выходит, так, что изобразительная сфера непроизвольно утрачивает свой актуальный изобразительный код.

Нам представляется, что она призвана выступить как часть саморазвивающейся системы общей культуры общества, единое пространство художественно-творческих и духовно-материальных сфер. Ведущей формой её предметности выступит художественно-изобразительный образ, реализуемый на информационно-семиотической, культурно-мыследеятельностной и метапраксиологичной основе.

развития художественно-изобразительной культуры метапрактики художественного изображения, праксиологической «изображения» нам видится как процедура выхода «из образа», также, выхода и входа из внутреннего во внешнее. Именно это обстоятельство формирует метаобразную обусловленность процесса художественного изображения. Полагаем, что объекты архитектурного, дизайнерского, декоративного, живописного, графического. скульптурного, изобразительно-сценического творчества оперируют изобразительными рукотворными, материально-прикладными средствами, в отличие от изображаемых словом или звуком объектов художественно-эстетического видения, внутреннюю пространственную, изобразительно значимую форму [2]. Соответственно, ценность культуры изобразительных действий заключается в наличии художественногоэстетического ресурса.

В результате, обобщённая характеристика художественно-изобразительной культуры может раскрываться через сущностное рассмотрение совокупности культуро-творческих, художественно-изобразительных ценностно-осмысленных, актов, а процесс развития через компоненты и возможность реализации в условиях художественного образования. Уровень сформированности художественно-изобразительной культуры учащихся определяется их художественнотворческой, мыследеятельностной, технолого-инновационной готовностью успешному разрешению изобразительных замыслов в ситуациях постоянного обновления содержания художественных творений. Думаем, что именно в таком понимании возможна пропедевтика развития художественно-изобразительной культуры и её культурных образцов.

#### Литература

- 1. Аринина, Н. Л. Уроки прекрасного: из опыта работы / Н. Л. Аринина. М.: Просвещение, 1983. 128 с.
- 2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров. М. : Искусство, 1979. 424 с.
- 3. Гусинский, Э. Н. Введение в философию образования : учеб. пособие / Э. Н. Гусинский, Ю. Т. Турчанинова. М. : Логос, 2003. 248 с.
- 4. Каган, М. С. Философия культуры : учеб пособие / М. С. Каган. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1996. 415 с.
- 5. Калыгин, А. И. Ранний Бахтин. Эстетика как преодоление этики. Эго-персонализм, лирический герой и единство эстетических теорий / А. И. Калыгин. М.: РГО, 2007. 129 с.
- 6. Неменский, Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить : книга для учителя / Б. М. Неменский. М. : Просвещение, 2012. 240 с.
- 7. Овсянников, М. Ф. История эстетической мысли : учеб. пособие / М. Ф. Овсянников. М. : Высшая школа, 1978. 352 с.
- 8. Олесина, Е. П. Художественная культура в системе гуманитарного знания / Е. П. Олесина // Художественное образование в пространстве современной культуры: сб. науч. тр. по матер. межд. науч.-

практ. конф., октябрь 2011 / под общ. ред. И. Э. Кашековой ; ред-сост. О. И. Радомская. — Москва — Бойнице, 2011. — С. 34—40.

- 9. Прокофьева, И. В. Формирование готовности студентов вузов искусств и культуры к художественно-педагогической деятельности : автореф. ... дис. канд. пед. наук : 13.00.01 / И. В. Прокофьева ;  $T\Gamma Y$ . Тюмень, 2002. 21 с.
  - 10. Стёпин, В. С. Цивилизация и культура / В. С. Стёпин. СПб. : СПбГУП, 2011. 408 с.
- 11. Школяр, Л. В. Стратегия художественного образования детей и молодёжи в современной России / Л. В. Школяр // Художественное образование в пространстве современной культуры : сб. науч. тр. по матер. междунар. науч.-практ. конференции, октябрь 2011 / ред-сост. О. И. Радомская ; под общ. ред. И. Э. Кашековой. Москва Бойнице, 2011. С. 7–14.
- 12. Юсов, Б. П. Проблема художественного воспитания и развития школьников : монография / Б. П. Юсов. М. : ФГНУ ИХО РАО, 2012. 308 с.

Салеев В. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# «АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЛИК ГОРОДА: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ»

Понимание сущности архитектуры за последние два века существенно изменилось.

От простейшего определения этого древнейшего рода человеческой деятельности (вспомним, что архитектура обозначалась у древних греков как «строительное искусство», а архитектор как «старший строитель»), оно ныне, в соединении с дизайном, приобретает глобальное значение, как система обустройства человеческой жизнедеятельности.

Это было отмечено теоретиками искусства уже в конце XX века. «Дизайн и архитектура вместе образуют основу предметно-пространственного окружения «второй природы», которую создаёт вокруг себя человек. Архитектура формирует её стабильный каркас, намечающий основные членения организованного пространства, где развёртывается человеческая жизнедеятельность, дизайн — «вещное» наполнение этого пространства» [1, с. 5].

Из такой трактовки сущности архитектуры на первый план выступает понимание архитектуры как проектной и созидательной деятельности.

Всё это, как говорят философы, в «снятом виде» было свойственно архитектуре с древнейших времён. Архитектура призвана обслуживать утилитарные потребности человека, создавать жизненное пространство для человека, надежно охранять его от природных явлений (не говоря о проявлениях природных стихий), создавать комфортные условия для человеческой жизнедеятельности. Именно этим и отличается архитектура от других классических видов искусств (к концу XX века их насчитывалось, вместе с последним вошедшим в эту славную кагорту киноискусством, всего лишь 10), что она представляет собой функциональное искусство.

Функциональное значение сооружения во все времена, высоко оценивалось людьми, приспособления зодчих к природным условиям (равнинность, гористость местности, своеобразие климата) играло существенную роль в совершенствовании архитектуры как специфической человеческой деятельности. Кроме того, с течением времени, в функциональной составляющей стали учитываться и социально-экономические условия бытия этносов, духовные основания их социальной жизни. Социальные потребности общества, так отчётливо сказывающиеся в его социальных (общественных) идеалах, в архитектуре тесно связаны с решением функциональных задач.

Архитектура – редкий вид искусства, который впрямую выражает социальные илеалы общества.

Контрастный пример реализации принципиально отличающихся социальных идеалов демонстрируют такие шедевры древней архитектуры как пирамида Хеопса (Древний Египет) и Парфенон (Древняя Греция). В архитектурном творчестве мощно и наглядно отражается универсум и обратная связь универсума с миром человека. Как верно об этом пишет теоретик культуры: «Архитектурное пространство живёт двойной семиотической жизнью. С одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира постороннего и обжитого переносится на мир в целом. С другой, оно – моделируется универсумом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его представление о глобальной структуре мира. С этим связан высокий символизм всего, что так или иначе относится к создаваемому человеком пространству его жилища» [2, с. 676].

Однако в духовной палитре, которую использует архитектура есть уникальная составляющая, которая, собственно, и определяет присутствие архитектуры в системе искусств. Речь идёт об эстетическом облике архитектуры; история красноречиво свидетельствует о том, что именно эстетические ценности обеспечивают творениям зодчества художественные качества, вводят их в сферу художественной культуры.

Испокон веков функция и красота были исходными, основополагающими чертами архитектуры, как искусства, в ней «воедино сливаются польза и красота, функциональное и эстетическое начала» [3, с. 135].

В искусстве архитектуры бесконечно важна форма: при герменевтическом подходе её расчленяют на внешнюю и внутреннюю, каждая их них содержит в себе эстетические компоненты; о необходимой гармонии всех задач, связанных с архитектурой (инженерия, строительство, искусство) неоднократно говорили теоретики искусства. Для достижения подлинной художественности (т. е. приобщению сооружения или ансамбля зданий к лику искусства) необходимо сочетание всех элементов, при доминировании эстетических требований, поскольку именно эстетико-художественная оценка, в конечном итоге определяет уровень произведения архитектурного творчества.

«Критериями степени художественности (архитектурности) данной формы — замечает В. Циркунов — служат: не только полное соответствие её социальному назначению (функция, образ, облик), соответствие тектонике и современными техническим достижениям, органическая связь внутренней планировки сооружения с его внешней формой и её архитектоникой, но и соответствие последних эстетическим требованиям и концепциям своего времени, их образному воплощению.

Архитектура, будучи искусством, не может ограничиться решением одной инженерной задачи» [4, с. 195].

История всемирной архитектуры свидетельствует о том, что ни применение новых материалов, новых технологических ухищрений, а именно эстетико-художественное оснащение объектов зодчества остается в памяти целых поколений людей.

Произведение зодчества, которое Виктор Гюго называл «огромной каменной симфонией», именно своей эстетической стороной входит в мир художественного, рассматривается как творение искусства.

Архитектура «на протяжении всей своей истории служит определенным выражением социально-экономической структуры общества, господствующей в ней идеологии и системы эстетических ценностей. Вплоть до середины XIX в., находясь в синтезе с живописью, скульптурой, декоративным искусством и занимая среди них главенствующее положение. А определяла собой стиль (романский, готика, Возрождение, барокко, классицизм)» [5, с. 21].

Однако, как верно замечает исследователь «с середине XIX в. и до середины XX в. смена стилей в архитектуре ускоряется. Эклектика, модерн, конструктивизм, функционализм, рационализм, арт-деко, национально-романтические направления,

супрематические, стилизаторские переходные, с приставками "пост" и "де", образуют пёструю вибрирующую картину» [6, с. 13].

И этот процесс характеризуется и различной интерпретацией эстетических ценностей в архитектуре.

Другой важнейшей чертой в выразительности архитектурных образов (качество, напрямую связанное с эстетическим насыщением творения архитектуры), является то обстоятельство, что в отличие от Античности и Средневековья, где концентрат эстетического воздействия архитектуры коренился в создании уникальных творений (дворцов, храмов), в европейской архитектуре, начиная с конца XVII века, эстетическое в начинает пониматься объёмно; высшие эстетические достижения архитектуре архитектуры уже относятся к ансамблю зданий. Примеров можно привести сотни начиная от луврского ансамбля в Париже и Дворцовой площади в Санкт-Петербурге, и кончая ансамблем зданий столицы Бразилии и центральной площадью Еревана. И хотя конец XX – начало XXI вв. представляет новые варианты создания эстетических компонентов в архитектурных проектах современных зодчих, по большей части, причисляющих себя к апологетам модернистского и посмодернистского искусства, всё же глубинная, лучше сказать, «архаическая» связь с прошлым, когда творения архитектуры опирались на известные образцы (как, например, знаменитый древнегреческий «Канон»), всё же так или иначе прослеживается.

И совершенно права современная исследовательница архитектурного творчества, когда она подчеркивает, что «... на протяжении развития модернистской архитектуры XX в. происходит выработка новых приёмов архитектурной поэтики, в которых многократно преломляются прообразы прошлого, метафоры и символы, связанные с различными пластами истории и культуры» [7, с. 7].

Эта парадигма создания эстетического облика архитектуры наглядным образом проявляется и в белорусской архитектуре. В восстановлении послевоенного Минска, конечно же, сказывались все основные черты и тенденции советской архитектуры, как целостного феномена культуры; в то же время и ощущалась опора на исторически сложившиеся традиции зодчества, закрепившиеся в течение XIX–XX вв. в архитектурной деятельности на белорусской земле.

Особенно это касается главного проспекта белорусской столицы.

Как известно, этот наиболее крупный архитектурный проект, был разработан и осуществлён когортой архитекторов (среди которых были известные белорусские архитекторы С. Ботковский, А. Воинов, В. Король, С. Мусинский и др.) под руководством академика М. П. Парусникова. Застройка первой очереди Ленинского проспекта (ныне проспект Независимости), осуществлённая в 1945—1954 гг. была удостоена Государственной премии БССР (1968 г.). Это был глубоко инновационный проект. Мало того, что он кардинально изменил структуру центра города (исторически он располагался на уровне пересечения Верхнего и Нижнего города с прилегающими Раковским и Троицким предместьями).

Взяв за основу бывшую Захарьевскую улицу (с 1952 г. – Советская, затем названия нынешнего проспекта Независимости трижды менялись), архитекторы не только её расширили, но «создали грандизоный сквозной диаметр шириной до 48 метров. Государственный заказ требовал монументализации столичного образа, а стержнем нового городского облика должна была стать главная магистраль. Первой очередью застройки стали три километра проспекта от сегодняшних пл. Независимости до пл. Победы — цельный и яркий архитектурный ансамбль... Авторы генерального плана настаивали на стремлении и расширении главного проспекта за счёт сноса сохранившихся коробок довоенных зданий. Центр Минска был запланирован как система сопряженных между собой архитектурных комплексов: площадей Привокзальной, Независимости,

Октябрьской и площади Победы. Первая очередь проспекта от пл. Победы была закончена к 1954 г. и представляет собой чрезвычайно гармоничный ансамбль» [9, с. 32–33].

Показательно, что эстетическое воздействие этого уникального архитектурного ансамбля, возрастает с течением времени. Это основополагающая черта подлинного искусства: время только увеличивает значимость эстетических ценностей, которые наполняют художественное произведение.

Однако следует разобраться в стилевых особенностях уникального архитектурного ансамбля, созданного в белорусской столице в конце 40-х — начале 50-х годов прошедшего столетия, так значительно изменившего эстетический облик города. Исследователи склоняются к тому, что, как утверждает А. Шамрук, перед нами «белорусский вариант неоклассики» [8, с. 135]; к этому же определению склоняется и М. Карпенкова, отмечающая, факт «монументализации столичного образа», а также то обстоятельство, что в «белорусской версии» советской архитектуры сквозь всевозможные варианты декора ярко прослеживается классицистическая канва. Знаки национальной традиции были связаны с формами, построенными по нормам классицизма» [9, с. 32, 36].

Разумеется, творения архитектуры бывают порой столь объёмны, что порой трудно дать им однозначное определение. При желании можно акцентировать и те или иные детали в архитектурном синтезе (всем известно, что архитектура склонна к синтетическим формообразованиям, включая в себе скульптуру и декоративно-прикладное искусство; в них могут присутствовать и живописные элементы и дизайнерские находки), – и в связи с этим (поскольку все они – правда в разной степени могут содержать в себе эстетические качества) то представляется возможным построить дефиницию по этим признакам. Можно перейти и на более объёмный, философский уровень, памятуя о том, что архитектура впрямую выражает социальные идеалы общества (некоторые авторы так и поступают»)<sup>1</sup>.

Однако более корректным представляется решение, предполагающее определение доминирующего стиля, и возможного его эстетического выражения в определённое время.

Резюмируя сказанное, выскажем свою точку зрения. Главный проспект белорусской столицы, на наш взгляд, представляет собой не столько неоклассицизм, сколько неоампир. Как известно, ампир всегда опирался на эстетику классицизма; точнее на стилевые черты римской эпохи. Социальные идеалы её предельно ясны: утверждение мощи имперской власти. Аналогичным образом можно трактовать и творения «советского ампира», который с наибольшей силой развернулся в первое послевоенное десятилетие. Выражая социальные идеалы развивающегося социалистического общества (сильно подкорректированные доктриной соцреализма), «советский ампир» в то же время выражает несокрушимую мощь, победившего в кровавой войне народа. Разумеется, подобные ансамбли возникли в СССР не только в Минске (а и в Киеве, Ташкенте, Ереване); однако в Минске он, на наш взгляд, отличался особой органичностью и целостностью. С течением времени, эстетические ценности этого уникального архитектурного ансамбля, как уже отмечалось выше, только возрастают, придавая столичному городу особый, выделяющийся, своеобразный эстетико-художественный облик. Недаром ещё несколько лет назад архитектурный ансамбль белорусской столицы претендовал на занесение в почетный список памятников ЮНЕСКО.

С недавнего времени ситуация кардинально изменилась.

Созданные московскими архитекторами С. Чобаном и С. Кузнецовым массивные корпуса предполагаемого отеля «Кемпински» нарушили всю целостность и гармонию уникального архитектурного ансамбля. Первая очередь проспекта Независимости содержит в себе здания в 5-6 этажей (эта линия, в основном, выдерживается ещё на

-

 $<sup>^{1}</sup>$  См. например: Сардаров, А. Сталинский стиль. Посткриптум / А. Сардаров // Архитектура СССР.  $^{-}$  1989.  $^{-}$  №  $^{3}$  .  $^{-}$  С.  $^{3}$ 1 $^{-}$ 33.

протяжении почти 7 км) вплоть до здания обсерватории). Здесь же, здания в 8м этажей вносят существенный диссонанс в эстетическую панораму города. Со стороны площади Победы эстетический вид не выдерживает никакой критики. Громоздкие здания не только перекрывают панораму, они существенно «съедают» пространство парка им. М. Горького и ставят под угрозу всю систему водно-зеленого комплекса, много лет разрабатывающегося уже несколькими поколениями архитекторов.

С. Чобан и С. Кузнецов считаются в архитектурной среде талантливыми архитекторами «Новой волны», и заказ, разумеется, остаётся заказом, но как архитектурное чутьё, позволило им посягнуть на прекрасное, созданное их отцами? Может быть объяснение кроется в отсутствии близкой связи творцов с местом созидания?

(Впрочем, ответственность с зодчих – это ни в коем случае не снимает!).

Ещё большая вина лежит на архитекторе О. Ладкине, создателе аляповатого «гиганта» на Сторожевской. Это здание, разрушившее гармонию ансамбля зданий вдоль набережной Свислочи, особенно уродливо смотрится от Ратуши, из Верхнего города...

О. Ладкин, в отличие от создателей «Кемпински» принадлежит к белорусской когорте зодчих...

...Проблема ответственности всегда стоит организаторами перед всеми архитектурного процесса. Начиная от власть предержащих (во времена главного архитектора Минска В. Короля никто не мог посягнуть на заветное для архитектурного созидания – землю, место, ландшафт, среду застройки, без долгого и тщательного взвешивания аргументов; и в конечном итоге, разрешение давал главный архитектор), и до последнего рабочего на стройке. И каждый участник архитектурного созидания, должен помнить об ответственности перед современниками и будущими поколениями. Особенно это касается второй сущностной стороны архитектуры – эстетической её составляющей. Архитектура – искусство впрямую выражающее (наряду с социальным) и эстетический идеал. Хочется поправить советского теоретика архитектуры А. Мардера, когда он утверждает, что «Красота архитектурной формы – критерий совершенства социальных процессов» [10, с. 96]. Поскольку прекрасное в архитектуре, как мы нынче отчётливо понимаем, - выступает в качестве критерия совершенства не только социальных, но и духовных процессов. А вот конечное утверждение теоретика абсолютно верно и не потеряло своей значимости и в XXI в. «В эстетическом потреблении проверяется и утверждается степень совершенства предметного целесообразность и человечность. Красота – это одновременно и средство и результат создания таких форм предметного мира, которые делают саму жизнедеятельность человека во всех её проявлениях источником духовного обогащения и эмоционального наслаждения» [10, с. 98].

Ибо архитектура — это уникальная созидательная деятельность человека, которая обеспечивает не только функциональные потребности человека, но и с огромной силой отражает его вековечную тягу к совершенству и прекрасному.

И именно этим утверждает своё право называться искусством.

#### Литература

- 1. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А. В. Иконников [и др.] ; под общ. ред. А. В. Иконникова. М. : Стройиздат, 1990. 334 с.
- 2. Лотман, Ю. М. Архитектура в контексте культуры / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 676–683.
  - 3. Салеев, В. А. Эстетика: краткий курс / В. А. Салеев. Мн.: Тетрасистемс, 2012. 160 с.
- 4. Циркунов, В. Ю. Об эстетической природе зодчества / В. Ю. Циркунов. М. : Стройиздат, 1970. 216 с.
  - 5. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева. М. : Политиздат, 1989. 447 с.
- 6. Локотко, А. И. Архитектура Беларуси в европейском и мировом контексте / А. И. Локотко. Мн. : Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2012. 431 с.

- 7. Шамрук, А. С. Традиция в проектных стратегиях современной архитектуры / А. С. Шамрук. Мн. : Бел. навука, 2014. 296 с.
- 8. Шамрук, А. С. Архитектура Беларуси XX начала XXI в. : эволюция стилей и художественных концепций / А. С. Шамрук. Мн. : Бел. наука, 2007. 335 с.
- 9. Карпенкова, М. Художественный образ в архитектуре Беларуси 1945–1950-х годов / М. Карпенкова. LAP Lambert Academic Publishing, 2015. 240 с.
- 10. Мардер, А. П. Эстетика архитектуры : теоретические проблемы архитектурного творчества / А. П. Мардер. М. : Стройиздат, 1988. 216 с.

Снагощенко В. В. (Украина, г. Сумы)

# БЕЛОРУССКИЙ ХУДОЖНИК В. К. БЯЛЫНИЦКИЙ-БИРУЛЯ – УЧЕНИК КИЕВСКОЙ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

История искусства народов Российской империи второй половины XIX — начала XX вв. — один из самых значительных периодов в развитии мировой художественной культуры. В этот период происходило формирование национальных художественных школ, развивались реалистические традиции, появились художники, творчество которых вошло в мировую сокровищницу. Поэтому сегодня важно изучать этапы их созидательного становления и факторы, которые повлияли на их творчество.

Имя выдающегося белорусского художника В. К. Бялыницкого-Бирули хорошо известно во многих странах. Он был отличным мастером, выдающейся личностью, отразившим целую эпоху в искусстве.

Родился Витольд Каэтанович Бируля 31 января (12 февраля) 1872 г. в Могилевской губернии имение Крынки близ Бялыничей (впоследствии к фамилии он прибавит Бялыницкий). В автобиографии напишет: «От дней детства у меня сохранилось нежное воспоминание о матери, читавшей мне сказки Пушкина и певшей чудесные песни. Крестьяне-охотники учили меня, ребенка, любить и понимать природу» [1, с. 43].

Детство будущего художника было связано с живописными местами родной Беларуси и Украины. Отец мальчика работал в днепровском пароходстве и часто брал сына в плавание по Днепру, Припяти, Сожу. Некоторое время будущий художник жил у брата Александра в Киеве. Учился сначала в Киевском кадетском корпусе, затем в 1885—1889 гг. продолжил учебу в рисовальной школе, уроженца г. Глухова (ныне Сумская обл.) Н. И. Мурашко (1844—1909 гг.) [1, с. 43]. Николай Иванович был не только выдающимся художником-пейзажистом, художественным критиком, историком искусства, но и выдающимся педагогом.

Киевская рисовальная школа Н. И. Мурашко (1875–1901 гг.) в то время была самой выдающейся художественной школой в Украине, которая позже, как и все частные художественные школы, преобразована в художественное училище.

В свою школу Н. И. Мурашко вкладывал пылкую любовь к искусству, кипучую энергию, мечту о процветании искусства в родном крае. Этой идеей он заинтересовал своего земляка из Глухова, сахарозаводчика-миллионера И. Н. Терещенко, который материально поддерживал учебное заведение на протяжении четверти столетия, совершенно не вмешиваясь в учебный процесс. Мурашко мечтал о том, чтобы Киевская рисовальная школа стала для Украины своеобразной Академией художеств. В одном из писем к И. Н. Терещенко он писал: «Хочется, чтобы школа наша была достойной быть школой целого края» [2, с. 4]. И она действительно сыграла важную роль не только в развитии художественной жизни Киева, Украины, но и в судьбе талантливой молодежи Российской империи. В Киевской рисовальной школе приобрели начальное художественное образование около 3000 человек. Среди них Н. К. Пимоненко, С. П. Костенко, Г. К. Дядченко,

Ф. С. Красицкий, Г. П. Светлицкий, И. С. Ижакевич и др. [3, с. 210]. Мурашко написал и издал учебник по рисунку пейзажа для детей, который переиздавался (5 выпусков) [4, с. 79].

Учащихся распределяли по группам, но занятия со всеми вел сам Мурашко с помощью старших учеников-репетиторов. Практические занятия проводились по рисованию и живописи, а также изучались теоретические дисциплины: *перспектива*, *анатомия*, *общая история искусств*, к преподаванию которых привлекались квалифицированные педагоги — профессор Г. Г. Павлуцкий, доктор философии и астрономии В. И. Фабрициус, художник Г. К. Дядченко и др. [5, с. 28].

Школа была общедоступной и демократической. Принимались туда все желающие, независимо от национальности, сословной принадлежности, возраста и пола. Для учеников периодически организовывались лекции и беседы, которые дополняли курс теоретических дисциплин. К чтению лекций привлекались известные художники. Летом преподаватели с учениками отправлялись в окрестности Киева на этюдные зарисовки.

Школа устраивала и собственные выставки – как ученические, которые с удовольствием посещала киевская публика, так и известных художников. За лучшие работы практиковалось награждение учеников ценными подарками, книгами и альбомами. Формой поощрения учеников было одобрение работы Советом школы, материальная поддержка способных учеников. Мурашко утверждал, что помощь должна стимулировать ученика к созданию значительных работ. Все известные мастера, которые приезжали в Киев считали своим долгом посетить школу Мурашко. Гостями в учеников были В. Д. Орловский, Н. И. Ге, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. М. Васнецов, И. К. Айвазовский, В. А. Серов и др. [5, с. 29].

В рисовальной школе юный художник с увлечением работал над штудиями с натуры, писал этюды и пробовал компоновать. Серьезное внимание здесь уделялось развитию зрительной памяти учеников. По мнению Мурашко, рисунок нерушимой натуры развивает в ученика технику, в определенной степени способствует изучению анатомии, тогда как первостепенное задание художника — уловить момент жизни в движении. «Уязвимость и воображение является основой художественного образования, — писал он, — есть много моментов в природе, которые человек видит всего один раз. А потому необходимо в человеке, который посвящает себя искусству, развивать такую силу воображения, чтобы она могла быстро схватить такой момент, усвоить своей памятью и изобразить его» [3, с. 215].

Юноша любил зарисовывать живописные уголки природы, виды окрестностей Киева, часами пропадал с этюдником на Днепре. Педагог научил его видеть красоту окружающей природы и правдиво ее передавать. Но художественный вкус формировался, конечно, не только под влиянием школы и красот окружающей природы. Огромную роль сыграли впечатления от посещавших в те годы Киев передвижных художественных выставок. Приезд их для молодых художников был настоящим праздником, своеобразной второй школой. Мурашко старался широко использовать каждое такое посещение передвижниками Киева. «Я требовал, — писал он, — от учеников не только смотреть, но прямо изучать мастеров выставки. Ученики школы попадали на выставку рано утром до появления публики, делали маленькие заметки карандашом и красками. Тут обязательно был я и целая группа старших учеников из нашей школы, которые своим развитием, во многом обязаны, выставкам. За неимением музея или постоянной выставки это было единственным стимулом художественного развития помимо того, что было в школе» [4, с. 78].

В своих пейзажах передвижники реалистически, без прикрас отображали природу родного края: безграничные степные просторы, лесные чащи, деревенские пашни, пастбища. Эти простые и близкие мотивы глубоко западали в душу будущему художнику. В автобиографии он отмечал: «Школа дала некоторые профессиональные навыки, но не определила направления художественного поиска [1, с. 43]. В дальнейшем свой талант юноша развивал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, куда поступил в 1889 г. Здесь

прививали ученикам бережное, чуткое отношение к изобразительному материалу и, главное стремились приучить их к самостоятельной работе основанной на внимательном изучении и осмыслении натуры. Поэтому, основное, что дали молодому живописцу его наставники – С. А. Коровин, И. М. Прянишников, Н. В. Неврев, В. Д. Поленов и др., — это, во-первых, приверженность реалистическому методу, на основе которого развивалось все последующее творчество Бялыницкого-Бирули и, во-вторых, умение писать, оперируя не заданными канонами и образцами, а синтезируя в произведениях собственные жизненные наблюдения и впечатления [6].

Творчество В. К. Бялыницкого-Бирули сложилось рано и мало менялось в течение всей его долгой творческой жизни. Он любил и умел работать. Умел слушать тишину, наблюдая тонкие, едва уловимые состояния природы. Умел передавать их на холсте с удивительным живописным мастерством.

В экспозиции Сумского областного художественного музея имени Н. Х. Онацкого почетное место занимают картины В. К. Бялыницкого-Бирули «У озера» (1908 г.), «Оттепель» (1910 г.), «Зимний спорт» (1913 г.). Достаточно представлено творчество учеников Киевской рисовальной школы — Н. К. Пимоненко «Страстный четверг» (1904 г.), «Ревности» (1901 г.), В. А. Серова «Портрет Антонио Д'Артраде» (1886 г.), Г. П. Светлицкого «Чайковский на Украине» (1947 г.), И. С. Ижакевича, К. Я. Крыжицкого, преподавателя Х. П. Платонова и др. [2, с. 4].

В. К. Бялыницкий-Бируля — автор чудесных пейзажей, в которых высокое академическое мастерство сочеталось с фиксацией живых впечатлений от окружающего. К сожалению, его творчество, на наш взгляд, изучено недостаточно, в частности, в контексте белорусско-украинских связей. Но даже при поверхностном соприкосновении с фактами его биографии, с его творчеством вырисовывается яркий образ этого благородного и неутолимого деятеля не только белорусской, но и мировой живописи.

## Литература

- 1. Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки / сост. П. М. Сысоев, В. А. Шквариков. М. : Искусство, 1951.-604 с.
- 2. Павленко, И. Т. Художник и педагог Николай Мурашко / И. Т. Павленко // Сумской голос. 1994. № 4 (13 мая). С. 4.
- 3. Волинська, О. Традиції художньої освіти в Україні : досвід шкіл М. Раєвської-Іванової і М. Мурашка / О. Волинська // Діалог культур : Україна в світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. праць / ред. кол.: І. А.Зязюн (голов. ред.) [та інш.]. Львів, 2000. —Вип. 5. С. 205—216.
- 4. Близнюк, А. Краса Сумщини в слові, музиці, живописі / А. Близнюк, М. Гурець. Суми : Фабрика друку, 2014. 134 с.
- Жбанкова, О. Мистецтво було радістю мого життя / О. Жбанкова // Українська культура. 1994. № 4– 6. – С. 28–29.
- 6. Кац, Л. И. Художники в Удомельском крае / Л. И. Кац. Калинин : Моск. рабочий, Калининн. отд-ие, 1983.-144 с.

Цыбульскі М. Л.

(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

# СТЫЛІСТЫКА ГІПЕРРЭАЛІЗМУ Ў СУЧАСНЫМ ЖЫВАПІСЕ: АЙЧЫННАЯ І СУСВЕТНАЯ МАСТАЦКАЯ ПРАКТЫКА

Асаблівасці сучаснага перыяду развіцця мастацтва абумоўлены не толькі адметнымі спосабамі асэнсавання і адлюстравання рэчаіснасці, але ці не ў першую чаргу моцным развіццём тэхнічнага прагрэсу, панаваннем мас-медыйнай культуры, дынамікай развіцця сродкаў масавай інфармацыі. Акрамя таго, аналізуючы шматвектарную парадыгму сучаснага мастацтва, немагчыма не заўважыць якую адметную ролю ў ёй у

апошнія дзесяцігоддзі пачаў адыгрываць гіперрэалізм як накірунак, як спосаб мыслення, як мова. Па сутнасці, у апошняй трэці XX ст. фотарэалізм згубіў лакальнасць і ператварыўся ў міжнародную транснацыянальную з'яву. Папулярнасць гіперрэалізму ў сучасным мастацтве абумоўлена, у першую чаргу, той важнай роляй, якая ў наш час належыць фатаграфіі. Для чалавека постіндустрыяльнай эпохі яе сёння можна лічыць асобным спосабам успрымання рэчаіснасці, паўнавартаснай крыніцай вобразаў мастацтва. Сучасны чалавек успрымае свет шмат у чым праз прызму рэпрадукцыі, як копію, «злепак з рэальнасці», зроблены эмацыянальна халодным «вокам» фотавпарата. Такім чынам, шэраг асаблівасцяў свядомасці і псіхалогіі ўспрымання гледачом рэальнасці, што перанасычана сёння візуальнай інфармацыяй, паказвае, што здымак іншы раз здаецца больш пераканаўчым, чым гэта самая рэальнасць.

У мастацкім асяроддзі сёння, як і раней, не вельмі пазітыўна адносяцца да гіперрэалізму, часта не прымаюць яго за адсутнасць у ім выразна пазначаных прыкмет «сапраўднага», «паўнавартаснага» мастацтва і, ў першую чаргу, наватарства і творчага палёту фантазіі. Нехта проста не бачыць у гіперрэалізме ніякага сэнсу, сцвярджаючы, што гэта не мастацтва, а рамяство, для якога не патрэбны талент, а патрэбна ўсяго толькі ўседлівасць. Фотарэалізм (гіперрэалізм) здаецца заўжды быў накірункам у мастацтве, які спараджаў спрэчкі, як з боку традыцыйных рэалістаў, так і з боку прадстаўнікоў г. зв. авангарду. Немагчыма не пагадзіцца з тым, што якім бы бязмежным не здавалася поле творчых эксперыментаў у мастацтве выяўленчым, але на ім заўжды знаходзілася месца рэалістычнаму мастацтву. Бо рэалізм аперыруе пазнаваемымі выявамі. У сувязі з гэтым «камунікатыўная функцыя твора мастацтва ажыццяўляецца ў рэалізме найбольш поўна, пасланне мастака гледачу звычайна не патрабуе дадатковых тлумачэнняў» [1, с. 24]. Відавочна, што гіперрэалізм – гэта вялікае тэхнічнае майстэрства, і яго роля, у гэтым сэнсе, неацанімая для з'яўлення новых тэндэнцый у развіцці разнастайных форм вобразнасці. Бо сёння, як і раней, у мастацтве вельмі важна, як ты выказваеш сваю думку, якія мастацкія сродкі і ў якім кантэксце для гэтага выкарыстоўваеш.

Мэта дадзенага артыкула — прааналізаваць паэтыка-стылістычныя асаблівасці гіперрэалізму ў сучасным мастацтве, вызначыць і даследаваць творчасць найбольш адметных прадстаўнікоў гэтага накірунку ў сусветным і беларускім жывапісе.

Нягледзячы на папулярнасць гіперрэалізму і наяўнасць пэўнай колькасці даследаванняў, тым не менш гэты накірунак застаецца дрэнна сістэматызаванай з'явай, а яго гісторыя недастаткова вывучанай. Сярод даследаванняў мяжы стагоддзяў – кніга Луіса К. Мэйсела і Лінды Чэйсі «Photorealism at the Millenium», прысвечаная існаванню гіперрэалізму на мяжы тысячагоддзяў. Грунтоўным даследаваннем, якое прысвечана вывучэнню фотарэалізму, з'яўляецца манаграфія В. Ц. Казловай [2]. Але ў ёй аўтар трактуе фотарэалізм як плынь у жывапісе і графіцы, якая праіснавала на тэрыторыі былога СССР толькі адно дзесяцігоддзе. Па гісторыі фотарэалізму ў былым СССР, а пазней у Расіі і краінах СНД практычна не існуе сур'ёзных даследаванняў, акрамя шэрагу ўступных артыкулаў у каталогах мастакоў і асобных крытычных нарысах пра выставы фотарэалістаў. Сярод іх – артыкулы А. Каменскага, А. Марозава, Н. Махава, В. Турчына, Е. Барабанава і інш.

Аналізуючы вытокі і прадумовы ўзнікнення фотарэалізму, нельга не адзначыць, што цікавасць да яго стылістыкі праявілася ў другой палове 1960-х гг. Фотарэалізм як з'ява адыграла немалаважную ролю ў развіцці амерыканскай школы жывапісу [3]. Выставы «Мастак і фатограф» (1964) і «Грані рэалізму» (1967) былі ці не першымі, што найбольш выразна адлюстравалі творчасць прыхільнікаў фотарэалізму гэтых гадоў. У амерыканскім, а крыху пазней і ў еўрапейскім жывапісе, гіперрэалізм падсілкоўваўся ідэямі позняга сюррэалізму і поп-арта, а таксама ўсведамляўся мастакамі як накірунак, што прыйшоў на змену авангарду з яго адмаўленнем ад рэалізму і ад натуры.

Першая выстава еўрапейскіх гіперрэалістаў ў Бруселі ў 1973 г. прадэманстравала відавочную цікавасць да гэтай з'явы. Гіперрэалізм узнікае не проста як наватарская плынь, як імкненне прадэманстраваць высокую тэхнічную віртуознасць, а як антытэза склаўшымся формам мастацкага бачання свету, як натуральнае імкненне творцаў асэнсаваць глабальныя змены, што адбываліся ў свеце мастацтва. Творы фотарэалістаў уяўлялі сабой павялічаныя да буйных памераў дэталёва скапіяваныя фотаздымкі. Фотарэалістычны жывапіс нібыта вяртаў нас да фенамену рэальнасці, што натхніла мастака на творчасць, але была выбрана мастаком як сюжэт (матыў) для яго карціны. Мастак жадаў падзяліцца сваімі думкамі з гледачом, але не з нагоды рэальнасці, а з нагоды ўяўлення пра яе. Тэмы і сюжэты фотарэалістаў нярэдка былі падкрэслена банальныя, але не пазбаўленыя нейкай долі іранічнасці. Асабліва распаўсюджаны ў творах былі выявы аўтамабіляў, рэстаранаў, тэлефонных будак, бензакалонак, рэкламных шчытоў. Сапраўды, прайграная мастаком гульня адлюстраванняў у шкляных вітрынах крамаў ці паліраваных кузавах аўтамабіляў стварала ўражанне ўзаемапранікнення прасторавых зон, спараджаючы пачуццё іррэальнасці.

На тэрыторыі былога СССР першыя фотарэалістычныя працы з'яўляюцца ў канцы – пачатку 1970-х гг. Першапачатковае непрыманне фотарэалізму ў СССР разам з тым не змагло зрабіць яго забароненым, паколькі ўсё ж такі ён знаходзіўся ў рэчышчы рэалістычнага мастацтва. Пра гэта асабліва яскрава сведчыла рэтраспектыўная выстава «Гіперрэалізм. Калі рэальнасць становіцца ілюзіяй», падрыхтаваная аддзелам Найновых плыняў Трэццякоўскай галерэі ў 2015 г. (Масква, Крымскі Вал, 10), і прысвечаная гіперрэалізму ў савецкім мастацтве 1970–1980-х гг. На абшарах былога СССР гіперрэалістычныя тэндэнцыі праявілі сябе не толькі ў мастацтве андэграўнду, але і ў афіцыйным мастацтве. Вядучымі прапагандыстамі гіперрэалізму напачатку 1970-х былі мастакі прыбалтыйскіх краін і, больш за ўсё, эстонскія жывапісцы [4].

Але перажыўшы сапраўдны росквіт у сярэдзіне 1970-х гг., гіперрэалізм у большасці краін свету вельмі хутка быў адкінуты на перыферыю мастацкага маінстрыма. І толькі напачатку 1990-х гг. адрадзіўся з новай сілай, галоўным чынам, у творчасці еўрапейскіх мастакоў.

У выяўленчым мастацтве апошніх гадоў гіперрэалізм зусім не актуальная навацыя. І тым не менш, нельга не прызнаць, што цікавасць да яго паэтыкі і стылістыкі з боку жывапісцаў, графікаў і нават скульптараў сёння асаблівая. Пра гэта сведчаць творы мастацтва, прадстаўленыя на шматлікіх выставах розных узроўняў: ад міжнародных біенале і трыенале сучаснага мастацтва да нацыянальных і рэгіянальных праектаў, персанальных выстаў. Можна без перабольшвання сцвярджаць, што за апошнія гады гіперрэалізм стаў сапраўдным трэндам у мастацтве.

Але ж новы ўсплеск гіперрэалізму ў мастацтве 1990-х — пачатку 2000-х гг., здаецца, скарэкціраваў тэрміналагічную сутнасць паняццяў «фотарэалізм» і «гіперрэалізм», а таксама развёў іх. Стала відавочнай неабходнасць адрозніваць паняцце «фотарэалізм», якое часцей выкарыстовалася для пазначэння творчасці еўрапейскіх фотарэалістаў 1970-х гг. і гіперрэалізм як тэндэнцыю, плынь у мастацтве 1990-х — пачатку 2000-х гг. Прапанаваны даследчыкам русскіх праяў гіперрэалізму Ц. І. Смірновым тэрмін «неагіперрэалізм» не прыжыўся.

Гіперрэалізм і праблемы яго ідэнтыфікацыі. Ужо на ранніх стадыях свайго развіцця гіперрэалізм быў заснаваны на блізкім да фатаграфічнага капіравання рэчаіснасці, стварэнні пераканаўчай ілюзіі рэальнасці. Фотавыява ўсведамлялася мастакамі як «другая прырода», якая станавілася асновай для стварэння жывапісных твораў. З мэтай намаляваць свет не проста падобным, а звышпадобным гіперрэалісты выкарыстоўвалі механічныя спосабы капіявання фатаграфій, павелічэнні іх да памераў вялікага палатна пры дапамозе дыяпраекцыі. Пры гэтым, гіперрэалізм, як гэта не дзіўна,

ніколі не ставіў задачу канкурэнцыі жывапісу з фатаграфіяй, а быў скіраваны на тое, каб абвастрыць наша ўспрыманне штодзённасці, адлюстраваць наш час у адэкватнай яму технаформе. Мастакі адлюстроўвалі сцэны сучаснага жыцця, для чаго акрамя фатаграфічных, выкарыстоўвалі і кінематаграфічныя прыёмы: буйны план, здымак з высокай кропкі, раскадроўку і інш. Фотарэалісты імкнуліся адлюстраваць сутнасць сучаснага жыцця, абвастрыць наша ўспрыняццё рэчаіснасці, пры гэтым захоўваючы эмацыянальна інэртную стылістыку фотаздымка. Нягледзячы на знешнюю інэртнасць, гіперрэалізм звярнуўся і да сучасных філасофскіх праблем. Пытанне індывідуальнага почырку, як і самавыражэння мастака, здавалася, перастала быць актуальным.

Гіперрэалістычны жывапіс 1990-х гг. і пачатку XXI ст. не проста прапаноўваў актуалізаваць мову фотарэалізму 70-х гг., але і заклікаў да яе абнаўлення і дапаўнення фармальнымі прыёмамі метафізічнага жывапісу, сюррэалізму, сімвалізму і натуралізму. Як спецыфічная мова і метад пазнання рэчаіснасці гіперрэалізм станавіўся ўсё больш метафарычны і сімвалічны. Тым не менш, па-ранейшаму гіперрэалізм, з'яўляючыся формай фігуратыўнага мастацтва, асаблівую ўвагу надаваў перадачы ў творах дасканаласці, дакладнасці і дэталёвасці рэчаіснасці. Безумоўна, мастацкі вопыт фотарэалізму быў запатрабаваны постмадэрнізмам, а шэраг прыёмаў сталі арганічнай постмадэрнісцкай мастацкай мовы. Гіперрэалізм стаў добрым эксперыментальным полем для аналізу багатых рэсурсаў гульні з «дакументам» і выяўлення патаемных сэнсаў, схаваных у свеце фотавобразаў.

Сапраўды, на нашу думку, важна адрозніваць паняцце «гіперрэалізм», якое выкарыстоўвалася для пазначэння творчасці еўрапейскіх фотарэалістаў 1970-х гг. і гіперрэалізм як тэндэнцыю, плынь у мастацтве 1990-х – пачатку 2000-х гг. Гіперрэалізм у яго сучасным выглядзе, у адрознение ад фотарэалізму, не імкнецца дакладна капіяваць паўсядзённую рэальнасць. Больш таго, гіперрэалістычныя творы сёння зусім не маюць на мэце паўтарыць фотаздымак, а некаторыя нават і не пішуцца з іх. Мастакі нярэдка спецыяльна прыдумваюць нерэальныя сюжэты ці колеры, каб нейкім чынам адрозніць свае творы ад больш прымітыўнага, на іх погляд, фотарэалізму. Усё вышэй адзначанае дазваляе лічыць гіперрэалізм больш складанай формай, своеасаблівай эвалюцыяй фотарэалізму. Пры гэтым зразумела, што мяжа паміж гіперрэалізмам і фотарэалізмам настолькі тонкая, што часта ўсё гэта выглядае як адзіны стыль. Зразумела, што ў гіперрэалізме, як і ў фотарэалізме, галоўным прыёмам з'яўляецца візуальная сімуляцыя рэальнасці. Але ў фотарэалізме гэта часцей проста прыём, арыентацыя на выкарыстанне пэўных сродкаў, з'арыентаваных на пасіўную фотарэпрэзентацыю рэальнасці. У сваю чаргу ў гіперрэалізме аналагічныя мастацкія сродкі выкарыстоўваюцца значна больш у эстэтычных мэтах і скіраваны на стварэнне адпаведнай вобразнасці. Сёння мова гіперрэалізму ахоплівае пераважную большасць сфер паўсядзённага жыцця, як і не ведае тэматычных, сюжэтных і жанравых межаў.

Нягледзячы на тое, што стылістыка гіперрэалізму ў значнай ступені была прыдумана выключна з мэтай паказаць узровень тэхнічнага майстэрства мастака, сёння ўсё часцей кажуць пра наяўнасць у ім пэўнай канцэпцыі. Калі фотарэалізм 1970-х гг. сапраўды выступаў антытэзай канцэптуалізму, які адмовіўся ад рэпрэзентацыі рэчаіснасці, то гіперрэалізм 90-х гг. пайшоў з канцэптуалізмам на відавочную «змову». Пра гэта сведчыць большая ўскладнёнасць і нават нейкая загадкавасць вобразнага ладу ў творах прадстаўнікоў гіперрэалізму. Цікавасць да натуралістычна дакладнай перадачы натуры сёння з'арыентавана на багаты вопыт мас-медыа, злучана з выкарыстаннем прыёмаў кіна і фотамастацтва, камп'ютарных эфектаў. Больш выразным у параўнанні з фотарэалізмам 70-х гг. у гіперрэалістычных творах нашага часу паўстае эксперыментальны пачатак, які, у першую чаргу, злучаны з засваеннем найболей перадавых тэхналогій. Стылістыка

гіперрэалізму наблізіла станковыя формы мастацтва да дызайну, у якім віртуальная прастора стала арганічнай для яе развіцця [5].

Жанры, тэмы і сюжеты сучаснага гіперрэалізму. Асаблівае месца сярод твораў жывапісу і графікі, якія выкананы ў стылістыцы гіперрэалізму займае партрэт. Сучасныя мастакі з розных краін свету дасягаюць небывалага падабенства з натурай. Немалая упартасць і талент аўтараў робяць гэтыя творы чымсьці большым, чым простай копіяй фатаграфіі. У гэтых кампазіцыях жыццё, бачанне мастаком свету, эмоцыі творцы (палотны і малюнкі амерыканскіх мастакоў Ігаля Озэры, Брайяна Друры, Джэфа Рамірэза, Дафі Шэрыдан, Алісы Монкс, Лі Прайс, Наталі Вогел, Тэрэзы Эліат, канадскай мастачкі Хізер Хортан, расіяніна Генадзя Улыбіна, аўстрыйскага мастака Готфрыда Хэлнвэйна, нямецкіх мастакоў Дзірка Дзімірскі, Майка Драгаса, іспанца Элой Маралес, карэйскіх мастачак Рым Лі і Сунг Джін Кім, галандскай мастачкі Джанціны Пеперкамп, брытанскіх мастакоў Саймана Хенэсі, Гарэт Эдвардс, Стыва Калдвэл, Робіна Элей, бельгійскай мастачкі Крысціян Влегелс, шведскага мастака Лінэа Стрыд, турэцкага мастака Туна Ферыт, мексіканскіх мастакоў Амара Орціса і Камалкі Лаўрыяны, венесуэльскага мастака Густаво Сільва Нуньеса і інш.).

Даволі распаўсюджаны ў творчасці прыхільнікаў гіперрэалізму кампазіцыі з фігурамі, творы на пэўныя тэмы (кампазіцыі амерыканскіх мастакоў Тэры Роджэрса, Тэрэзы Эліат, Гая Джонсана, аўстралійца Джэрэмі Гедэса, нямецкага мастака Майка Драгаса, англійскага мастака Мітча Грыфітса). Неверагодныя вобразы, якія патрабуюць ад гледача актыўнага саўдзелу ў іх успрыняцці стварае мастак Дан Вайнэа, да творчасці якога блізкі і мастак з Венгрыі Іштван Сандарфі. Вышэй прыгаданыя мастакі не столькі адлюстроўваюць рэчаіснасць, колькі мадэлююць на палатне іншую рэальнасць. Але гэта нельга назваць і сюррэалізмам — бо ўсё што яны малююць, цалкам магло бы быць у рэальнасці. Сапраўды, гэта таямнічы і чароўны свет ілюзій.

Асобную групу твораў у гіперрэалізме складаюць **нацюрморты**, сярод якіх творы італьянскіх мастакоў Дарыа Кампаніле і Эмануэле Дасканіа. Шырока вядомы майстры малявання асобных аб'ектаў як нацюрмортаў — амерыканцы Патрык Крамэр і Майкл Зыгмонд, канадскія мастакі Карлі Вайто і Джэйсан дэ Граф, іспанец Пэдра Кампас, сінгапурскі мастак Іван Ху, італьянец Марчэла Барэнжы. Амерыканскі мастак Хі Ло Чэн (сапраўднае імя Юі Люм) піша кветкавыя нацюрморты, фларыстычныя кампазіцыі.

Своеасаблівымі нацюрмортамі выглядаюць і кампазіцыі мастакоў — гіперрэалістаў з самымі рознымі прадметамі і аб'ектамі. Так, нямецкая мастачка Карын Кнэфель малюе буйнамаштабныя карціны з выявамі вокнаў з кроплямі вады ці прадстаўляе іх запатнелымі з нейкімі надпісамі, зробленымі чалавекам. Амерыканская мастачка Шэрыл Кэлі піша выключна старыя амерыканскія машыны 1960—70-х гг. выпуску. Працуючы над кожнай новай карцінай, Кэлі звяртаецца да фатаграфій з аўтасалонаў і музеяў. У сваіх творах Адам Нармандзін аддае перавагу маляванню таварных чыгуначных вагонаў. На яго думку, іржа, лічбавыя коды, графіці надаюць кожнаму грузавому вагону індывідуальны выгляд, што дазваляе ўбачыць у звычайным прадмеце незвычайную гісторыю.

Тэмы і вобразы ежы, кулінарная тэма карыстаюцца асаблівай папулярнасцю ў творчасці гіперрэалістаў. Гэта своеасаблівая інтэрпрэтацыя традыцыйных нацюрмортаў гучыць і ў творчасці англійскага мастака з Ротэрдама Тома Марціна, які акрылам малюе разнастайныя салаты, закускі, дэсерты і іншыя смачнасці. Яго працы ўражваюць не толькі ступенню дакладнасці ў прапрацоўцы формы, але і сваімі памерамі. Выявы і вобразы смачнай ежы — цэнтральная тэма творчасці і італьянскага мастака Луіджы Бенэдзічэнці. На алейных палотнах мастака з Агаё Дэніса Вайткевіча адлюстравана вялікая па памерах садавіна, часам у разрэзе.

У гіперрэалістычным **пейзажы** часта гучаць праблемы празмернай урбанізацыі асяроддзя, разбурэння экалогіі. Пейзаж займае трывалае месца ў творчасці мастачкі

англійскага паходжання Рафаэлы Спэнс. Яшчэ адна не менш запатрабаваная тэма – анімалістыка. Карціны і малюнкі з выявамі жывёл можна знайсці ў творчасці Коліна Богла, Пауля Лунге, Лісандра Пэна.

Сярод беларускіх мастакоў апошніх гадоў асаблівую прыхільнасць да стылістыцы гіперрэалізму праяўляюць Алеся Скарабагатая, Ірына Ясюкайць Дударава, Андрэй Пяткевіч, Аляксандр Даманаў, Алесь Багданаў і некаторыя іншыя. Як і ў сусветным мастацтве, найбольш прыцягальнымі для мастакоў становяцца жанры партрэта, нацюрморта і тэматычнай кампазіцыі.

Усё вышэй адзначанае дазваляе лічыць гіперрэалізм больш складанай формай, своеасаблівай эвалюцыяй фотарэалізму. Пры гэтым відвочна, што мяжа паміж гіперрэалізмам і фотарэалізмам настолькі тонкая, што часта ўсё выглядае як адзіны стыль. Як раней, так і зараз, пры маляванні партрэтаў ці тэматычных кампазіцый у якасці «натуры», ці, дакладней, крыніцы візуальнага матэрыялу, мастакі выкарыстоўваюць узоры паліграфічнай прадукцыі, пастановачныя фатаграфіі, слайды, лічбавыя фотаматэрыялы. Гэта дае магчымасць надаць больш увагі дэталям, якія на карціне глядач можа разглядаць.

Гіперрэалізм заўсёды быў кірункам у мастацтве, які спараджаў вялікую колькасць спрэчак. Безумоўна, сучаснае мастацтва цікавіць людзей у тым большай ступені, у якой яно з'яўляецца наватарскім і нетрывіяльным. Але не будзем спрачацца і параўноўваць розныя накірункі ў сучасным мастацтве. Пакінем часу права выбару самага актуальнага і самага крэатыўнага накірунку ў мастацтве таго ці іншага перыяду. Але ж пагадзімся хоць бы з тым, што гіперрэалізм — гэта вялікае тэхнічнае майстэрства і яго роля, у гэтым сэнсе, неацанімая для з'яўлення новых тэндэнцый у развіцці разнастайных форм вобразнасці. Сёння ў мастацтве вельмі важна, як ты выказваеш сваю думку, якія мастацкія сродкі і ў якім кантэксце для гэтага выкарыстоўваеш.

Гіперрэалістычны жывапіс зусім не з'яўляецца простым фармальным капіяваннем фатаграфіі, а мае сваю філасофска-эстэтычную аснову і знакава-сімвалічную сістэму. Гіперрэалізм абапіраецца на традыцыі рэалістычнага жывапісу, але мае ўласны фотарэалістычны метад як сукупнасць сродкаў і прыёмаў мастацкай мовы. І гэта не проста тэхнічнае абнаўленне сродкаў жывапісу, але рэфлексія мастацтва на змены, якія адбыліся ў сучаснай візуальнай культуры. Гіперрэалізм стаў раскрыццём багатых рэсурсаў стылістыкі гульні з «дакументам» і выяўленнем патайных сэнсаў, утоеных у свеце фотавобразаў.

#### Літаратура

- 1. Князева, Е\_Игры с реальностью [Электронный ресурс] / Е. Князева // Искусство. 2009. № 16. Режим доступа: http://irbis.library.saransk.ru/WEB\_IRBIS64/irbis64r\_62/cgiirbis\_64.exe?Z21ID=&I21DB-N=AOS&P21DBN=AO S&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullw&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR. Дата доступа: 08.02.2017.
  - 2. Козлова, О. Т. Фотореализм: альбом / О. Т. Козлова. М.: Галарт, 1994 140 с.
- 3. Meisel, Louis K. Photorealism at the Millennium [Electronic resourse] / Louis. K. Meisel, L. Chase. Mode of access:

 $https://fr.wikipedia.org/wiki/Sp\%C3\%A9cial:Ouvrages\_de\_r\%C3\%A9f\%C3\%A9rence/9780810934832.-Date of access: 08.02.2017.$ 

- 4. Хачатуров, С. Шок бескачественности [Электронный ресурс] / С. Хачатуров. Режим доступа: http://www.arterritory.com/ru/teksti/recenzii/4589-shok\_beskachestvennosti/. Дата доступа: 08.02.2017.
  - 5. Гиперреализм. Когда реальность становится иллюзией. М.: Изд-во Галарт, 2015 248 с.

# ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ: БЕЛОРУССКИЙ ОПЫТ

На протяжении многовековой истории искусство архитектуры формировалось в удовлетворении реальных жизненных потребностей и воплощении метафизических идей, выражающих духовные идеалы общества, с использованием характерного для своего времени и местности языка, построенного в соединении архитектонических и пластических средств. Современная эпоха расширила диапазон возможностей в воплощении художественных идей в архитектуре, освободила формообразование от жесткой функциональноконструктивной предопределенности, способствовала обогащению архитектурного языка приемами других видов искусства, литературы, философскими идеями, открытиями в современной науке и цифровых технологиях. В последнее десятилетие архитектурные смыслы, лежащие в основе архитектурного творчества и сформировавшихся на протяжении столетий выразительных средств, приобрели новую окраску и звучание, что обусловлено изменениями парадигматической системы культуры информационной эпохи.

Архитектурное творчество аккумулирует и преломляет различные смыслы архитектуры – духовные, функциональные, конструктивные, социальные, переводя их на язык вневременного трансцендентного звучания, используя художественно-эстетические образы, символы, аллегории, культурные коды. Архитектурные смыслы и языковые средства новейшей архитектуры отражают социокультурные ценности информационной эпохи, особенности природного, культурного и общественно-политического контекста страны или региона. После периодов постмодернистского заигрывания с историей, экспериментаторства в формообразовании, основанного на цифровых технологиях и неоавангардных художественных идеях, в художественных поисках новейшей мировой архитектуры актуализировались ориентиры: строгого рационализма, противостоящего внешней аттрактивности; тактильно-чувственного многообразия, обращенного к фактурным свойствам материалов; социального проектирования, учитывающего реальные запросы разных слоев населения; контекстуального выражения связей с окружением; доминирования технологических приемов в формообразовании; концептуального смысловых значений; внешней аттрактивности И осмысления имиджевости. Доминирование тех или иных приоритетов в творчестве архитекторов способствует объектов разного художественного уровня – высокохудожественных произведений с глубокой концептуальной идеей или разнообразием эмоциональновысокотехнологичного продукта чувственных характеристик; инновационных конструкций И материалов, экологичных и энергоэффективных технологий; произведений массовой культуры и китчевых образцов, ориентированных на привлекательность; контекстуальных построек, поддерживающих внешнюю развивающих характер сложившейся застройки, артикулирующих особенности культурного ландшафта. Ориентация на создание аттрактивных образов крупных имиджевых объектов является одним из проявлений массовой культуры, демонстрируя не характерное для традиционной архитектуры художественно-семантическое содержание, доминирующее значение в котором имеет ориентация на «непохожесть» как самоцель.

Архитектурное творчество основано на художественном осмыслении тектонических, функциональных, социальных, знаково-символических, эмоционально-чувственных категорий. Итогом работы архитектора, относящегося к проектированию как творческому акту, становится превращение конструкции, функции или социальной идеи в художе-

ственный образ с использованием профессиональной палитры языковых средств – формы, пространства, композиции, архитектурной детали, фактуры, света, цвета и др.

Художественная ценность произведения определяется присутствием в его центре идеи, ориентированной на решение главных смыслов архитектуры, а также способами реализации этой идеи — от общей композиции, пластики формального построения до деталировки, качества исполнения отдельных элементов и применяемых материалов. Для современной архитектуры, ориентированной на методы индустриального строительства, проблемным является утрата деталировки, внимания к качеству отдельных элементов и поверхностей, что снижает общий художественный уровень объекта. Наглядно это проявилось в советской архитектуре в период индустриализации, представленной крупномасштабным возведением типового жилья, проектированием индивидуальных общественных объектов с применением типовой номенклатуры деталей и отделочных материалов низкого качества. Внимание к качеству деталей и фактуре поверхностей актуализировалось в связи с распространением в архитектурном творчестве феноменологических идей в конце XX — начале XXI в.

В последние десятилетия на критерии оценки произведений белорусской архитектуры в большей степени оказывают влияние: стремление к внешней аттрактивности и имиджевости объектов, использование эстетических качеств материалов и конструкций в создании художественного образа архитектуры, учет контекстуальных связей нового объекта с окружением. При этом в белорусской архитектурной практике нередки примеры отсутствия согласованности формообразования с общей идеей сооружения и его смысловыми значениями, формального подхода к формообразованию, приводящему к хаотичности композиций и объемных решений, обращения к поверхностным стилизациям, не несущим знаковой наполненности, нарушения логики градостроительного развития городов отсутствием масштабной и композиционной связи новых объектов с существующей застройкой.

Новые крупнейшие постройки белорусской столицы, по своей общественной роли, масштабу и формообразованию претендующие на роль знаковых объектов города, характеризуются иконичностью визуального облика, формируемого монументальной репрезентативной образности, символики и синтеза искусств в трактовке, характерной для периода расцвета советской монументальной школы. Дворец Республики (арх. М. Пирогов, Л. Зданевич, А Шабалин, 2000 г.), Национальная библиотека (арх. В. Крамаренко, М. Виноградов, 2005 г.), музей Великой Отечественной войны (арх. В. Крамаренко, В. Никитин, А, Гришан, 2013 г.), Дворец Независимости (рук. арх. В. Архангельский, арх. Е. Лыщенко-Якубовская, И. Яцыно, Ж. Ковалевская, А. Кобрусев, А. Усова, Е. Шкред, при участии К. Мовшука, Т. Евсеева, А. Ходякова, 2013 г.), железнодорожный вокзал (арх. В. Крамаренко, М. Виноградов, 2000 г.) сформировали новую систему образных доминант города, отразив разными средствами общественно-политические установки эпохи. Близкий неоклассической трактовке принцип монументальности, наиболее точно выражающий идею государственности, воплощен в зданиях Дворца Республики и Дворца Независимости. В традициях советской монументальной интерьерах зданий ШКОЛЫ В создана масштабная галерея художественных образов, орнаментальных изображений, И геральдических репрезентирующих темы национальной культуры в русле официальной идеологии.

Национальная библиотека и музей Великой Отечественной войны, характеризующиеся уникальным архитектурно-художественным образом, отвечают концепции здания как достопримечательности благодаря аттрактивности формального решения, апеллирующего к прямолинейной символике, масштабной программе развития идеи сооружений средствами изобразительного искусства. Распространенная в мировой практике тенденция трактовки здания как своего рода скульптуры нашла здесь выражение в интерпретации

сооружения как монумента или мемориала с присущими им формальными, композиционными и идейно-содержательными чертами.

Здание библиотеки можно сравнить с масштабными монументами прошлого столетия, в которых символика центрального объема, решенного архитектурными формами, дополнена повествовательными изобразительными средствами. Архитектурная форма играет здесь роль установленной на подиуме абстрактной скульптуры, вносящей коррективы в восприятие окружающей застройки города, выстраивающей свои масштабные связи и нетрадиционные представления о градостроительных доминантах. Несоответствие символики формы и ее визуального восприятия; планировочной структуры, обусловленной формальным рисунком плана, и функциональной логики и удобства связей снижают художественный уровень постройки. Главное внимание авторов было обращено к созданию образа библиотеки как репрезентативного монумента и новой достопримечательности столицы. Символика формы здания не поддержана качеством остекления, не реализующего задуманные авторами эффекты зеркальных отражений и преломлений, в результате чего оказалась не реализованной главная образная идея сооружения.

В музее Отечественной войны интерпретируется другая традиция – мемориальных ансамблей, с развитым в пространстве сценарием восприятия и использованием комплексных средств – архитектурных, документальных, изобразительных, природноландшафтных. Его композиционное и образное решение можно рассматривать как попытку выстроить диалог – с мемориалом кургана, ландшафтно-парковым окружением, застройкой проспекта Победителей, человеком – посетителем музея, прохожим. В новых знаковых объектах столицы предпринята попытка возродить идею синтеза искусств в условиях нового общественно-политического и художественного контекста, в результате чего проявилась определенная несогласованность архитектурных и изобразительных средств, принадлежащих разным эпохам и художественно-эстетическим системам.

Уникальным примером взаимосогласованности множественных смыслов архитектуры – как функционального, градостроительного объекта, как артефакта, построенного на игре аллюзий и символических значений и отсылающего к разным прообразам из истории мирового зодчества, являлось снесенное здание автовокзала «Московский» в Минске (арх. Н. Наумов, 1999 г.). Без стилизаций и прямолинейного цитирования, применив эффектное конструктивное решение с подвешенным на вантах навесом над перроном, автор создал в здании автовокзала постмодернистский дискурс движения сквозь столетия мировой цивилизации – через египетский тоннель, ренессансную торговую площадь с храмом к современной реальности с ее скоростным ритмом, обозначенным метафорой колесанавеса. Все повествовательные и символические коннотации воспринимались неразрывной органичной составляющей общего конструктивно-планировочного и функционального решения. Заложенные автором смыслы могли быть не прочитаны пассажирами, воспринимающими вокзал как рационально организованный транспортный объект. Проектом был предусмотрен сценарий восприятия, создающий цепочку ощущений, разнообразие ракурсов, помогающих прочесть художественную составляющую объекта - чередование затемненных зауженных проходов и открытых наполненных светом пространств, ассоциации камерного внутреннего дворика с площадью в историческом городке, сакральная атмосфера зала с льющимся сквозь фонарь в завершении здания световым потоком и фресками на стенах, контраст нижнего уровня, вызывающего исторические аллюзии, и верхнего перрона с доминирующим образом колеса как символа технического века.

В здании гостиницы «Ренессанс» в Минске формообразование подчинено главной смыслообразующей задаче здания как артефакта с абстрактным бионическим образом (арх. А. Ивашко, 2014 г.). Самоценность сложной по конфигурации формы как доминирующая проектная задача приводит к тому, что здание воспринимается

выделяющейся в среде достопримечательностью, не зависимой от окружающего контекста.

Олин ИЗ примеров удачной реализации художественных, имиджевых. контекстуальных задач в современной архитектуре Минска – здание офиса калийной компании (арх. А. Воробьев, О. Паршина, О. Воробьев, 2013 г.). Сложный рисунок переплетов сплошного остекления фасадов здания создает выразительный художественный эффект вибрирующей подвижной поверхности, которая благодаря размещению на берегу реки вызывает легкие аллюзии водной глади. Художественный эффект смоделирован архитектурными средствами – правильно выбранным остеклением, переплетами, масштабом и конфигурацией корпуса. Играющий символическую роль центральный объем, выполняющий функцию атриумного пространства в интерьере, изменяет свои характеристики (масштаб, цвет) при восприятии с разных точек. Достигнутые качества аттрактивности и имиджевости образа здания не нарушают общую выразительность и гармоничность художественного решения.

Один из ярких архитектурных образов белорусской столицы нового тысячелетия – спортивно-гостиничный комплекс «Мариотт» на проспекте (арх. А. Воробьев, О. Паршина, А. Сенькевич, А. Лосик, Р. Кравченко, М. Флоренский, О. Шатунов, М. Собольков, Ю. Радевский, 2016 г.). Объект решен в виде гигантского динамичного артефакта при помощи пластичных бионических форм. Образ птицы с распростертыми крыльями, который в полной мере можно рассмотреть с высоких точек, угадывается при движении вдоль проспекта. Разнообразная декоративная фактура боковых поверхностей центрального объема создает выразительные художественные эффекты и рассчитана на разные уровни восприятия сооружения. Отсутствие пространства перед зданием, в форме которого заложена внутренняя энергия, не позволяет в полной мере ощутить динамику композиции, составляющей сущность образа сооружения.

Примером того, как нарушение одного из смысловых значений архитектурного сооружения, а именно градообразующего значения, разрушает его значимость как художественного объекта, является здание гостиницы «Кемпински» в Минске (арх. С. Чобан, С. Кузнецов, 2010-е гг.). Комплекс решен пластичными объемами, в членениях фасадов которых читаются аллюзии с образом здания театра оперы и балета, одного из архитектурных символов Минска. Возведение сооружения на центральном участке проспекта Независимости, в границах зеленого диаметра, играющего роль живописной пространственной паузы в монументальной фронтальной застройке, в значительной степени разрушило выразительность общего ансамблевого решения проспекта, а новый объект стал символом разрушения архитектурного наследия.

Гармоничность соединения архитектурных смыслов – художественных, градостроительных, функциональных, характеризует творчество Б. Школьникова. В результате внимательного учета всех импульсов, из которых формируется образ постройки, – окружающего контекста, функциональной программы, стилевых предпочтений автора, тяготеющего к легкому динамичному модернизму, продуманности деталей, применяемых материалов, цвета, активного применения свето-теневого моделирования пространств и объемов, а также поиска лаконичного запоминающегося художественного образа, работы архитектора можно рассматривать как артефакты, отвечающие главным смыслам архитектуры как вида искусства. Контекстуальный подход Школьников трактует как стратегию переосмысления и интерпретации в художественных образах импульсов, связей, направлений, следов городской среды, в результате чего рождается уникальный объект, артикулирующий пространство, подчеркивающий и выявляющий его характерные особенности. Уникальный пластический образ не становится самоцелью – формообразование, световоздушная среда интерьерных пространств, динамичность композиционных построений, отзывчивых к градостроительной ситуации, – становятся органичными составляющими общей концепции произведений.

Выразительно концепция здания как артефакта реализована в комплексе оздоровительного центра с объектами общественно-делового назначения по пр. Победителей в Минске (арх. Б. Школьников, С. Францкевич, Т. Казусенок, 2016 г.), визуальный образ которого рожден градостроительной ситуацией и особенностями восприятия. Важной составляющей художественного решения стала интрига постепенного раскрытия композиции в процессе движения по проспекту, сопровождающаяся изменением ракурсов и создающая иллюзию движущихся объемов. В этом объекте, напоминающем группу плывущих по реке кораблей, архитектор усилил характерную для его работ динамическую составляющую, что вызвано размещением здания вдоль насыщенной транспортными потоками магистрали. Процессуальность обыграна как художественная тема, благодаря чему архитектурное произведение не только органично входит в окружающий ландшафт, но и артикулирует его характерные особенности. Включение игрового элемента в процесс восприятия повышает роль объекта как произведения искусства.

Ряд примеров современной отечественной практики демонстрируют отсутствие согласованности в понимании архитектурных смыслов объектов и языка формообразования, в результате чего создается механическое соединение не согласующихся между собой форм, поверхностей, не складывающихся в целостный образ (торгово-развлекательный центр «Европа», бизнес-центр «Рубин-плаза» и др.).

Неактуальность формообразования, апеллирующего к постмодернистским китчевым стилизациям, характеризует здание торгового комплекса «Замок» на проспекте Победителей в Минске (2012 г.). Протяженный монотонный фасад торговоразвлекательного комплекса «Dana Mall», решенный двумя локальными цветами, воспринимается произведением плакатного жанра (компания Белинте-Роба, 2016 г.). Его агрессивная аттрактивность заглушает голос размещенных в ближайшем окружении зданий – Национальной библиотеки, комплекса жилых домов с размещенными на фасадах мозаиками А. Кищенко.

Искусство архитектуры предполагает гармоничное и взаимосогласованное решение множества составляющих и воплощение их в художественных образах: метафизических смыслов, выражающих духовные ориентиры эпохи, и практических вопросов — функциональных, конструктивных, социальных, градостроительных и др. Способность зодчего создать архитектурное произведение, запечатляющее свою эпоху, развивающее местный культурный контекст, художественно осмыслить все составляющие проектного задания способствует созданию комфортной и художественно полноценной жизненной среды, развитию урбанистической истории городов в художественных образах.

Шеретюк Р. Н.

(Украина, г. Ровно)

# САКРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РИМСКО-КАТОЛИЧЕСКОГО ОРДЕНА ПИАРОВ НА УКРАИНСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ (КОНЕЦ XVII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВВ.): ИНСПИРАЦИЯ БАРОККО

2017 г., в контексте истории римско-католического ордена пиаров, знаменательный несколькими юбилеями. Во-первых, исполнится 460 лет со дня рождения его основателя — святого Иосифа де Каласанса (1557–1648 гг.). Во-вторых, будет отмечаться 420 лет со времени открытия для детей из бедных семей первой бесплатной школы в Европе, которая была основана именно Иосифом де Каласансом (1597 г.). 2017 г. — это 400-летие со

времени основания римско-католического ордена пиаров (1617 г.). Наконец, в этом году исполняется 250 лет со времени канонизации Иосифа де Каласанса (1767 г.). Следовательно, ряд юбилейных дат, связанных с орденом пиаров, актуализируют представленную тему.

Учебно-воспитательная деятельность римско-католического ордена пиаров на украинских и белорусских землях в течении конца XVII — первой половины XIX в. имела большое значение для развития духовно-культурной жизни автохтонного населения. В то же время представители этого ордена сыграли существенную роль в пропаганде и утверждении художественных достояний эпохи барокко.

Примеры воплощения лучших достижений западноевропейского искусства барокко находим не только в пиарских архитектурных ансамблях, но и в декорациях интерьеров костелов, а также отделке внутреннего пространства сооружений коллегиумов и других зданий монастырских комплексов. Здесь пойдет речь о памятниках сакральной живописи, большинство из которых в настоящее время утрачено, а также об их авторах, имена которых незаслуженно забыты.

Одним из них является Кароль Гюбель – выдающийся польский художник середины – второй половины XVIII в.

Кароль Гюбель (в монашестве – отец Лукаш, пол. Karol (Łukasz) Hubel или Hübel, Huebel, Hybel) родился 19 января 1722 г. в Свиднице, небольшом городке в Силезии [4]. Поскольку он мечтал стать профессиональным художником, то, согласно преданию, отправился в Санкт-Петербург, лелея, очевидно, намерение поступить в тамошнюю Академию наук и искусств. Однако во время этого длительного путешествия, а именно находясь вблизи г. Зельва, попал в руки разбойников, и, спасаясь от них, обратился с молитвой к Богу, в которой пообещал в случае спасения вступить в первый попавшийся монастырь. Прибыв в Зельву и найдя в ней монастырь римско-католического ордена пиаров, он, согласно своего обещания, вошел в их монашескую конгрегацию [5, s. 199].

24 августа 1748 г. Кароль Гюбель вступил в орден пиаров, взяв себе монашеское имя Лукаш, а уже в следующем месяце, то есть в сентябре 1748 г., он был командирован в Любешов на учебу в новициате. Известно, что 1 января 1751 г. он сложил здесь торжественные монашеские обеты, и несколько следующих лет работал над отделкой интерьера Любешовского коллегиума пиаров.

Произведения, выполненные Каролем Гюбелем в Любешовском пиарском монастыре, занимают видное место в его художественном наследии. Так, в течение 1751—1754 гг. он выполнил масляными красками настенную роспись его трапезной, в которую вошли композиции с изображениями святых Иосифа де Каласанса и Антония Падуанского, а также Богоматери Скорбящей. Известно, что другие помещения Любешовского коллегиума украшали его же произведения «Святое семейство» (за Рафаэлем), «Святой Иосиф, где Каласанс принимает обеты новика Скоморовского», «Святой Иосиф», «Святой Михаил-Архангел побеждает нечистого духа», «Святой Иероним», «Святой Августин», «Святая Мария Магдалина», «Святой Иоанн Евангелист», «Святой Апостол Петр». А в помещениях ректора Любешовского коллегиума находились написанные им портреты святого Франциска, святого Иосифа де Каласанса, святой Эльжбеты, а также польских королей Яна III и Станислава Августа. На стенах коридоров Любешовской обители нашли место выполненные им масляными красками портреты Иосифа де Каласанса, провинциалов ордена и выдающихся пиаров, а также 15 пейзажей окрестностей Любешова и сцен сельской жизни [5, s. 201–202].

В 1755 г. Кароль Гюбель был командирован в пиарский монастырь в Дубровице, где недавно завершилась работа по возведению каменных сооружений костела и помещений коллегиума. Из всех живописных изображений Дубровицкого пиарского костела святого Иоанна Крестителя до наших дней сохранилась лишь одна фреска,

которая находится в центральной части апсиды храма. Прямоугольная по форме, размером 4,65х1,97 м, она воспроизводит сцену крещения Иисуса Христа в реке Иордан. Ее автор – Кароль Гюбель.

После Дубровицы Кароля Гюбеля направили в Щучин, где он три года работал как на нужды местного пиарского коллегиума, так и по заказу частных лиц.

В 1762 г. он вернулся в Любешов, где сразу приступил к отделочным работам только что возведенного пиарского костела Иоанна Евангелиста (1745–1762 гг.). Подчеркнем, что все алтари (Иоанна Евангелиста, Богоматери, Иисуса Христа, Иосифа де Каласанса, святых Иосифа, Яна Непомука, Ангелов-хранителей и Антония Падуанского), как, впрочем, и в целом интерьер Любешовского пиарского костела святого Иоанна Евангелиста были выполнены Каролем Гюбелем. Поэтому работу над художественным оформлением этого культового сооружения специалисты называют главным делом жизни художника.

Особое место в отделке интерьера Любешовского костела святого Иоанна Евангелиста занимали фресковые росписи на сводах. По утверждению В. Власова, украшения потолка или поверхности купола сооружения было любимым видом искусства барокко, поскольку именно они «позволяли создавать средствами живописи иллюзионистические декорации ... и «открывать» небо ... с парящими в нем фигурами Ангелов и святых, повинующихся не законам земного тяготения, а фантазии и силе религиозного чувства» [1, с. 575].

Ярким примером воплощения всего художественного арсенала в изображение и раскрытие главного сюжета христианского искусства — Воскресение Иисуса Христа стала фреска «Воскресение Христа», выполненная Каролем Гюбелем на своде костела святого Иоанна Евангелиста в Любешове.

Фреска Любешовского пиарского костела представляла собой распространенное в западной иконографии изображение воскресшего Иисуса Христа в момент Его вознесения на небо. Вокруг центральной фигуры Христа – фигуры ангелов, которые радостно приветствуют это Торжество. Все они играют на различных музыкальных инструментах, создавая тем самым впечатление «небесного оркестра». Их игра – возвышенная и торжественная, что придает особую праздничность и парадность этому живописному изображению.

К сожалению, костел пиаров в Любешове в советское время был разрушен. О художественном оформлении Любешевского пиарского костела, создателем которого был Кароль Гюбель, свидетельствуют только фотографии его фресок, сделанные польскими учеными в 1922 г. при осмотре этого храма. Сейчас они хранятся в фототеке Института искусств Ягеллонского университета (Краков, Польша).

Заметим, что именно в Любешове Кароль Гюбель провел все последующие годы своей жизни, время от времени выезжая в другую местность для выполнения художественных работ. Обычно это были заказы представителей состоятельных благородных семей, из среды которых, по утверждению авторитетного польского искусствоведа Тадеуша Маньковского, «выходили лучшие меценаты, основатели церквей и монастырей» [2, 13]. Так, известно, что в 70-х гг. XVIII в. по приглашению надворного казначея Великого княжества Литовского Антония Тызенгауза (1733–1795 гг.) Кароль Гюбель находился в Городнице под Гродно [3]. Работал художник и в Камень-Каширском, где по заказу графа Марцелла Красицкого выполнил значительный объем живописных работ, а именно иконы и фрески для местного костела. Был он и в Чарторыйску, куда был приглашен князем Радзивиллом. Сохранились сведения также и о его пребывании в Кухотской Воле, инициатором которого был тамошний помещик пинский стражник Павел Орда [5, s. 200–201].

Таким образом, одним из векторов деятельности римско-католического ордена пиаров на территории Украины и Беларуси был художественный. Его сакральное искусство представляет, в частности, наследие выдающегося художника середины – второй половины XVIII в. Кароля (Лукаша) Гюбеля. Живописные произведения этого художника поражали современников талантливостью исполнения, искренностью чувств и уникальной цветовой гаммой. Кароль Гюбель творил в стиле позднего барокко. Примечательно, что его кисти принадлежали не только живописные произведения на религиозную тематику, но и композиции светского содержания — портреты, пейзажи, пасторали. Творческое наследие этого художника — яркий пример привнесения на украинскую и белорусскую почву западноевропейских художественных идей эпохи барокко.

#### Литература

- 1. Власов, В. Г. Барокко / В. Г. Власов // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 561–590.
- 2. Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Z. K III-12. Sygn. 5, l.
- 3. Dąbrowski, S. Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza (przyczynki archiwalne) / S. Dąbrowski // Biuletyn Naukowy wydawany przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej. − 1933. − № 3. − S. 134–140.
- 4. Hübel Karol [Electronic resourse] // Encyklopedia PWN. Mode of access: http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Huebel-Karol;3913055.html. Date of access: 12.08.2017.
- 5. Rastawiecki, E. Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osadłych lub czasowo w niej przebywających: w 3 t. / E. Rastawiecki. Warszawa: Druk S. Orgelbranda, 1850. T. I. 334 s.

Юр М. В.

(Украина, г. Киев)

# ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ: КОНЦЕПЦИЯ, ПРИНЦИПЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ

В современной научной картине мира категория пространства не достаточно отрефлексирована, что обуславливает ее актуальность как в точных, так и гуманитарных науках, в частности философии, литературоведении, психологии, искусствоведении. Методы исследования пространства в рамках предмета разные, потому результатом есть разнообразное толкование и понимание этой категории. В точных науках пространство форма существования материи, которая проявляется в виде пространственных характеристик взаимного расположения тел, их координат и т. д.; в философии - как объективное условие и способ существования материи; в социологии как субъект-объектная взаимодействие природы и общества, в психологии как особенности человеческого сознания и т. д. [15, с. 50]. В искусстве пространство не является реальным (физическим), а рожденное творческим актом и отражается в нашем сознании, соответственно приобретает признаки духовности. Такое понимание пространства выявляет его «художественную» сущность, в которой имеет место и авторское видение, мышление, концепция, и дух эпохи. В истории искусства вопрос пространства рассматривался как неотъемлемая составляющая композиции, то есть геометрического построения глубины В произведении. Соответственно семантическая, культурологическая составляющая осталась внимания, поскольку их предопределял художественный образ, сюжет, сцена, если говорить о фигуративном искусстве. А как же быть с абстракцией, которая лишена нарратива, но воздействует через чувства, восприятие цвета, формы, их соотношений и т. д., не использует перспективы, но взаимодействует с перцептуальным пространством? Каким, в этом случае, есть художественное пространство?

Само понятие «художественное пространство» начало формироваться в XVI в., когда появилась центральная линейная перспектива [5, с. 106], но его теоретическим обоснованием стало исследование Г. Лессинга «Лаокон, или О границах живописи и поэзии» (1766) [6]. Особенно активно его изучением занимались ученые в XX веке, которые через свое понимание и обоснование данной категории, формировали концепцию. Успешными в этом направлении были исследования М. Бахтина, М. Лотмана, Д. Лихачева, В. Топорова, Б. Успенского в области литературы, в философии искусства В. Розанова, Хайдеггера, М. Мерло-Понти, Г. Башляра, В. Бычкова, в культурологии М. Кагана, в изобразительном искусстве П. Флоренского, С. Булгакова, Е. Трубецкого, А. Габричевского, Б. Раушенбаха, М. Волкова. Междисциплинарный подход отличает диссертационные исследования И. Никитиной «Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа» [12], Н. Коптель «Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ». Как пишет И. Никитина: «Художественное пространство выражает в искусстве то чувство пространства, которое пронизывает всю культуру и лежит в ее основе» [12, с. 1], синергия искусства и культуры в выявлении особенностей есть «художественности» пространства, в противовес его функции выстраивания глубины в картине посредством перспективы. В этом контексте И. Никитина утверждает, что художественное пространство является интегральной характеристикой произведения искусства. Рассматривая пространство сквозь призму философской категории, автор выстраивает свою концепцию, апеллируя то к искусству в целом, то к произведению. Такой же подход присущ исследованию Н. Коптель, которая, оперируя философскими методами, рассматривает художественное пространство искусства второй половины ХХ века, определяя его как пространство отрицания, отказа от традиционных представлений в искусстве [4, с. 24].

Представления о пространстве и его трактовка как философской категории неоднократно менялось на протяжении развития науки, мыслителями и учеными был предложен ряд идей и теоретических моделей. В истории искусства с понятием «пространство» связывали принципы передачи на плоскости иллюзии глубины, введение в научный обиход понятия «художественное пространство» расширило значение этого термина, в котором важной стала культурологическая составляющая, определяющая время и место создания произведения, следовательно, видение художника в конкретную эпоху или период. Определение этого понятия сложное, поскольку в нем отражаются разные уровни художественного процесса. Другой проблемой есть детерминация понятия «художественное пространство» по отношению к объекту и предмету изучения – или это искусство в целом, или это конкретный вид искусства, или это произведение искусства, в связи, с чем будет выстраиваться логика смыслового, структурного, стилевого контекста. Сегодня, в исследованиях ученых нет четкого разграничения по отношению, к какому предмету интерпретируется категория пространства, а также не обусловлен период. Поскольку в рамках существующей в конкретную эпоху научной и культурной парадигмы решалась та или иная проблема пространства и времени, а сама их модель зависела от конкретных целей, изучение явлений, произведений или объектов. И это понятно, поскольку пространственно-временные представления человека менялись в процессе формирование картины мира. Как отмечает Ю. Лотман: влияя на «Пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и моделирование, и бытовой «здравый смысл». При этом у обычного человека эти (и ряд других) пласты образуют гетерогенную смесь, которая функционирует как нечто единое. <...> На этот субстрат накладываются образы, создаваемые искусством или более углубленными научными представлениями, а также перекодировкой пространственных образов на язык других моделей. В результате создается сложный, находящийся в постоянном движении семиотический механизм» [8, с. 296–297].

В связи с выше изложенным, в данной статье будут рассматриваться концепции и принципы моделирования «художественного пространства» в произведениях современного искусства, а конкретно в живописи. Организация пространства была одной из основных задач изобразительного искусства на протяжении всей истории, но в разных его областях и из-за различных способов решения этот процесс менялся, усложнялся, одновременно приобретал свои специфические признаки. Проблема художественного пространства, если рассматривать ее в связи со спецификой творческого акта в искусстве, это, прежде всего, проблема создания особого пространства, отделенного от всех других пространств культуры [14, с. 90]. Исходя из этого «художественное пространство» опираясь на геометрию, выстраивает смысловые связи, обусловленные общим и конкретным в произведении – художественной картиной мира и авторской картиной художника [19, с. 209].

Теоретизация понятия пространства в искусстве обусловлена эволюцией его геометрического построения, в этом плане известны работы Б. Раушенбаха [13], М. Волкова [2], Б. Виппера [1], Л. Мочалова [11], В. Фаворского [17], А. Якимовича [20] и других. Четыре основных типа пространственного построения в произведении выделил Б. Раушенбах, изучая историческое развитие живописи (Древнего Египта, средневековья, творчества П. Сезанна) с достижений современной психологии зрительного восприятия и методов математического анализа. Пространство определяется характером соотношения с плоскостью, составом плоскостных средств, применяемых в синтезе «плоскость-пространство», отмечал М. Волков, рассматривая пространство как одну из композиционных задач живописи, а также как поле столкновения физических и духовных сил, место действия и существенный компонент самого действия, среда, в которой можно увидеть жизнь или ее отвлеченный образ [2, с. 78]. Акцентировал внимание на том, что построение «образного пространства» в картине шире «перспектива», поскольку соответствует естественному ходу художественной картины мира на разных этапах развития искусства. В этом контексте Б. Г. Виппер высказывал мнение, что «живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе со всем их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут» [1, с. 7]. Интерпретации пространства на плоскости и главные формы его построения, по-разному воплощаются в творениях различных эпох и культур, отмечал Л. Мочалов, исследуя язык живописи [11]. В. Фаворский изучал пространственно-временные начала в композиции живописи, подчеркивал роль конструкции в организации пространства, его протяженность во времени через движение.

Наиболее близко к пониманию художественного пространства подошел П. Флоренский в своей книге «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» [18]. Он считал пространство, и время символическими формами мысли, художественного творчества, культуры, обосновал идею его социокультурной детерминации, предоставив возможность субъективного выбора художника, отмечая, что гений времени понимает и чувствует мир своим способом, выбирая тот или иной прием изобразительного искусства.

Развитие классического и неклассического дискурсов в культуре XX века привели к появлению многочисленных интерпретаций художественных произведений, их структуры, жанровой специфики, стилистического разнообразия, но не был учтен принцип моделирования художественного пространства, который включал в себя все особенности создания произведения. Художественное пространство является наиболее гносеологической частью произведения, ведь именно оно «способно выражать основные представления эпохи и культуры» [20, с. 6], тенденции и кризис в искусстве. В этом важную роль играли мировоззрение, мироощущение, индивидуальное видение художника, что по-особому проявилось в эпоху модернизма, время

эксперимента и новаторства. Они привели к переоценке привычных представлений о пространстве в произведении, поскольку ориентированы были на создание другой реальности – субъективной. Новое моделирования пространства продемонстрировали импрессионисты, которые «чистые ощущения» объективного мира передавали в живописи динамично, иногда обособленно положенными мазками, оставляя позади задачу четкого выявления формы. Импрессионистическое пространство П. Флоренский считал пространством Декарта, полностью заполненного многочисленными частями материи, из которой оно олицетворяется [18, с. 348]. Ведь в художественном мышлении и мировоззрении художников мир представал как бесконечная смена впечатлений, поэтому константа, статичность, центральная точка зрения в восприятии реального мира, присущая прошлым векам, изменилась неуравновешенностью, шаткостью, нестабильностью, быстротечностью, что обусловило новые подходы и средства выражения субъективного в искусстве [19, с. 214].

Постимпрессионистов интересовал глубокий контекст бытия в длительном промежутке времени, они стремились познать суть вещей, которая скрыта за их внешностью, поэтому творили другую живописную реальность, в которой пространство, форма и цвет были одним целым. Пространство в таких экспериментах приобретало символическое значение, поскольку трансформировалось из-за декоративной стилизации. Постимпрессионизм предложил новый принцип моделирования пространства, которое строится не на оптических свойствах, а содержательных и символических связях, где сочетаются время и ритм, которые определяют продолжительность движения и направление художественных форм. Художник воплощал в картине идею, направленную на ощущение протяженности времени в ирреальном пространстве, в котором на противоречии точек зрения соединились факт и символ. Ощущение времени усиливало симультанное, мгновенное восприятие изображения, что было характерно для живописи импрессионистов, для которых «быстрота и одновременность восприятия служили гарантией оптического единства картины» [1, с. 198]. Своего апогея культ времени достигает в творчестве футуристов, которые за словами А. Лосева, создавали гипер-пространство, в котором имели место ритм и протяжённость времени, что было имманентно четырехмерному пространству новейшего естествознания, развивающегося в связи с принципом относительности [7, с. 486]. Изображение движения объекта в пространстве, фиксация этих фаз, а затем и времени, которое их обозначает. Эта идея определила трансгрессию творческих экспериментов футуристов, благодаря которым изображенный объект существовал вне условий нашего бытия, поскольку визуализировал своеобразные силовые или энергетические поля формы во время движения. Трансгрессия выводит мысль за пределы возможного чувственного опыта в сферу сверхчувственного, обнаруживает опыт невозможного, не подлежит описанию [16, с. 51].

Дальнейшее развитие этой практики продолжили кубисты, стремясь показать предмет одновременно со всех его сторон, во всех его проявлениях. Как говорил Пабло Пикассо, художник воспроизводит мир не таким, каким он его видит, а таким, каким он его мыслит. Поэтому кубисты раскладывали предмет на стереометрические или иной конфигурации фигуры, показывая его в развернутой форме, что создавало впечатление вращающейся в пространстве конструкции. Они хотели изменить представления о пространстве и способы передачи объема, фактуры. Каждый предмет в композиции имел свою инерционность движения, графическое и цветовое решение, даже автономный источник света, поэтому здесь явной становилась живописная полифония, подчинена главной идее – репрезентации многогранного мира, в котором пересекаются индивидуальное и общечеловеческое, авторская, художественная и научная картина мира. В создаваемой кубистами «новой реальности» пространственные образы часто теряли связь с реальным прототипом, а их внутренняя суть менялась под влиянием общего строя, превращая абстрактную форму в символ.

Антигуманная действительность начало XX века с ее трагизмом, конфликтностью, деградацией, опустошением, утопичностью повлияла на мироощущение экспрессионистов, которые фиксируя современную им картину мира, больше внимания уделяли категории времени,

нежели пространства. Поэтому пространство моделировали с учетом временной координаты (четвертого измерения), освободив предметы от каких-либо условий и границ, таким образом, представляя эпоху [7, с. 487]. Отказываясь от мимесиса действительности, экспрессионисты выработали свою художественную систему для выражения в живописи различных смыслов, эмоционального тона, который передает противоречия современной жизни, обозначенной апокалиптическими настроениями. Умозрительные образы, создаваемые на синтезе реального и ирреального, выражали суть эпохи в экспрессивной, доведенной до гротеска форме, часто усиленной черным контуром, чтоб акцентировать психологически сложные структуры композиции.

В пространстве абстрактной живописи объективный мир окончательно дематериализуется, субъективные впечатления. фантазии художник воплошал геометрических, или абстрагированных формах создавая новую реальность, в которой пространственные понятия прошлых эпох испытывали радикальную трансформацию в связи с изменением экзистенциальных параметров существования человека. В. Кандинский писал: «Вот именно этот переход к «что» и поиск «как» не только бесцельно, но с сознательной целью найти «как», чтобы выразить через него «что» и есть тот момент, в котором мы живем сейчас. <...> эта «что» <...> изящная материя или как ее называют чаще духовность, <...> которая не может быть выражена слишком материальной форме» [3, с. 13-14]. Он считал, что возникла необходимость найти «новые формы» - «чистые» формы искусства, чистый язык, которыми считал первоэлементы. Их взаимосвязь с пространством обуславливала свойства последнего – в одних случаях оно было нейтральным, изотропным, без признаков глубины, в других - глубина проявлялась благодаря диффузии форм, варьированию их размеров, перекрытии (интерпозиции), оптическим иллюзиям, а значит анизотропным. В некоторых произведениях эти свойства проявлялись одновременно, формируя многомерное безграничное пространство, близкое к космическому. А. Лосев отмечал, что абстракции В. Кандинского приобретали черты «докосмического хаоса», что было своеобразным протестом против любой «гармонии» современной цивилизации [7, с. 487]. Его эксперименты и новое пространственное мышление способствовали проявлению бессознательного творческого начала благодаря самовыражения.

Идеолог супрематизма К. Малевич писал, что пространство является вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество, но мы только тогда можем почувствовать пространство, когда оторвемся от земли, когда исчезнет точка опоры [9, с. 27]. Поэтому по его словам беспредметность искусства есть искусство чистых ощущений, а его черный квадрат в белом обрамлении был первой формой беспредметного чувства, а белые поля ощущением небытия [10, с. 109]. Вероятно, в беспредметной живописи категория времени была «сведена» к нулю, а дискретный или метрический ритм в пространственных соотношениях форм не был их темпоральной характеристикой, поскольку эти пространственные модели не зависели от условий физического мира. Геометрия пространства в абстрактной живописи не имеет научно определенных подходов (перспективы), а лишь выявляет свойства однородного (изотропного) или неоднородного (анизотропного) поля, которое из-за разной тональности цвета дает ощущения глубины, что обусловливает ее вневременной контекст. Эта особенность перцепции пространства присуща экспериментам художников таких течений модернизма неопластицизм, конструктивизм, кубофутуризм И Т. Д., которые в своих моделях репрезентировали разные варианты субъективного ощущения объективного мира. В период постмодернизма объективный мир в живописи будет приобретать фрагментарное, а не целостное выражение, менять полноту зрительного восприятия пространства, в котором будут отображены транскультурные явления и события, динамично меняющиеся во времени. Это предполагает смену пространственных моделей и принципов интерпретации произведений, в которых нет заданного конечного смысла, поскольку объективированная действительность в символах и знаках приобретает определенную автономию по отношению к художнику и зрителю. Таким

образом, формируется поле для дискурса, в котором соотносятся стратегии современного искусства с соответствием или несоответствием объективного пространства и времени.

Из сказанного выше можно сделать вывод, что принципы моделирования художественного пространства в произведениях в разных художественных практиках современного искусства, обосновано видением, мышлением и мировоззрением художников, их авторской концепцией. Это расширяет значение художественного пространства, рожденного в результате творческого акта, а не отображения действительностии, но воплощает идеалы художника, его мироощущение и миропонимание эпохи.

#### Литература

- 1. Виппер, Б. Живопись / Б. Виппер // Введение в историческое изучение искусства / Б. Виппер. 2-е изд. испр. и доп.  $M_{\odot}$ , 1985. C. 148—214.
  - 2. Волков, Н. Композиция в живописи / Н. Волков. М.: Искусство, 1977. 246 с.
- 3. Кандинский, В. О духовном в искусстве (живопись) / В. Кандинский Л. : Фонд «Ленингр. галерея», 1990. 66 с.
- 4. Коптель, Н. В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ : автореф. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Н. В. Коптель ; Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 2007. 25 с.
- 5. Кримський, С. Б. Як змінювалися уявлення про простір і час / С. Б. Кримський // Філософська і соціологічна думка.  $1989. N_{2} 1. C. 106.$
- 6. Лессинг,  $\Gamma$ . Лаокон, или о границах живописи и поэзии /  $\Gamma$ . Лессинг. M. : Гослитиздат. [Ленингр. отдние], 1957.-519 с.
- 7. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Из ранних произведений / А. Ф, Лосев ; отв. ред. А. А. Тахо-Годи. М. : Правда, 1990. С. 393–599.
- 8. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек текст семиосфера история / Ю. М. Лотман. М. : «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
- 9. Малевич, К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм / К. Малевич // Казимир Малевич. Собр. соч. : в 5 т. М., 1995. Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 27–34
- 10. Малевич, К. Супрематизм. Мир как беспредметность / К. Малевич // Казимир Малевич. Собр. соч. : в 5 т. / редкол.: Г. Л. Демосфенова [и др.]. М., 1998. Т. 2 : Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в германии, Польше и на Украине. 1924–1930. С. 105–123.
- 11. Мочалов, Л. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи / Л. Мочалов. М. : Советский художник, 1983. 376 с.
- 12. Никитина, И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : автореф. дис ... д-ра филос. наук : 09.00.04 / И. П. Никитина ; Институт философии РАН. М., 2003. 40 с.
- 13. Раушенбах, Б. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов / Б. Раушенбах. М. : Наука, 1980. 288 с.
- 14. Римарь, Н. Границы художественного пространства: рама и материал / Н. Римарь // Вестник Самарской гуманитарной академии. Сер. «Философия. Филология». 2012. № 1(11). С. 90–100.
- 15. Селезнева, Е. В. Пространство целей человеческой жизни / Е. В. Селезнева // Мир психологии. -2009. № 1. C. 50–55.
- 16. Сухина, О. В. Трансгресивні виміри соціокультурної буттєвості: апологія маски / О. В. Сухина // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 3. С. 49–52.
  - 17. Фаворский, В. Литературно-теоретическое наследие / В. Фаворский. М.: Сов. Художник, 1988. 588 с.
- 18. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. М. : Прогресс, 1993. 321 с.
- 19. Юр, М. Геометрія простору у творі мистецтва: процеси трансформації / М. Юр // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол.: В. Д. Сидоренко (гол. ред.) [та інш.]. К., 2016. Вип. XII. С. 209–220.
- 20. Якимович, А. О построении пространства в современной картине / А. О. Якимович // Пространство картины. М. : Сов. художник, 1989. 366 с.

# ЧАСТКА 2 ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА I МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Агафонова Н. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ИГРОВОЕ КИНО «БЕЛАРУСЬФИЛЬМА» НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ: В ПОИСКАХ ЖАНРА

Экранная продукция «Беларусьфильма» последних лет демонстрирует отчетливую тенденцию к освоению массовых жанров игрового кино, в первую очередь, — мелодрамы и приключенческого фильма. Если в авторском кино режиссер наполняет аудиовизуальное пространство личностным мироощущением, моделирует повествовательную форму и особый образный язык, то принимаясь за создание мелодрамы, комедии, детектива и пр., постановщик должен следовать каноническим правилам. Ибо жанр фильма — это код, определяющий диапазон зрительского ожидания. В отличие от авторского, жанровый фильм адресован массовой аудитории и потому должен как можно более отчетливо воспроизводить открытую конфликтную формулу: доброе/злое, статичное/динамичное и т. п.

Подобный подход определяет главную жанровую границу, проводимую американскими киноведами. В частности, Л. Джаннетти в своей книге «Understanding Movies» разделяет фильмы на два корпуса – жанровые (generic) и внежанровые (nongeneric) [1].

Цель данной статьи выявить адекватность игровых фильмов и сериалов, снятых на Национальной киностудии с 2014 года, константам базовых киножанров.

Приключенческий фильм.

Его основа – акционизм, т. е. насыщенность происшествиями. При этом допустимо ослабление их причинно-следственных связей. Главное – плотность фабулы и высокая скорость ее развертывания, многочисленные аудиовизуальные «аттракционы» (погони, перестрелки, столкновения один на один, хождения на «лезвии бритвы» и чудесные спасения) служат генератором зрительского интереса.

Данным параметрам отвечает 12-серийный телефильм «Волчье солнце» (реж. С. Гинзбург, производство Star Media (Россия) и «Беларусьфильм», 2014). Действие разворачивается на приграничных польско-советских территориях в начале 1920-х годов. Главный герой – суперагент, курсирующий по обеим вражеским сторонам. Повествование стягивает в общий круг чекистов и контрабандистов, генералов и рядовых, «белых» и «красных», дворян и простолюдин. Каркас авантюрных линий ловко переплетен лирическими нитями. Актеры подобраны по типажу точно в соответствии с социальным спектром (офицер, крестьянка, шляхтиц) и «амплуа» персонажа (герой, злодей, добряк, предатель).

Сюжетосложение ведется в быстром темпе с многочисленными острыми поворотами, заставляя героев рисковать и выкручиваться из смертельно опасных ситуаций. Служебный долг тут смешивается с моральным выбором, патриотизм испытывается любовью.

Постановщики, стараясь уйти от вакуумной стилистики «говорящих голов», включили в фильм пленэрные эпизоды, панорамные композиции, проработали в кадрах второй план. «Волчье солнце» — качественный экранный продукт для трехнедельного коротания вечеров перед телевизором.

Фильм для семейного просмотра «Невероятное перемещение» (реж. А. Анисимов, 2014) также демонстрирует грамотную игру на жанровом поле приключенческого сюжета. Динамизм повествования, эксцентрика и буффонада, внутрикадровая массовая песня, – все работает на поддержание интереса аудитори. Важно, что приключенческий событий-

ный каскад в фильме «приправлен» штрихами, деталями, нюансами, столь важными в детском кино – будь то анимационный или игровой фильм. И белорусские актеры тут азартны, комичны, изобретательны.

Из европейского Средневековья в сегодняшний Минск попадает лекарь и алхимик Парацельс, а вслед за ним — преследующие его два монаха: «толстый» и «тонкий». Завязывается серия происшествий, втягивающих не только школьников, но и взрослую гвардию из родителей, учителей, соседей, врачей. Юмор в фильме не только ситуативный, обусловленный комизмом обстоятельств, но также распылен в диалогах. Правда, фразы, вложенные в уста детей, не по возрасту громоздкие. Оттого юные исполнители проговаривают их с очевидным усилием.

По первоначальному замыслу в комнату минского ученика Вани Федорова перемещался Франциск Скорина. И в таком случае приключения получали отчетливый белорусский просветительский код. Но менеджмент киностудии из маркетинговых соображений настоял на замене главного гостя из прошлого. Так возник Парацельс, о котором современный школьник осведомлен в той же степени, что и о Скорине. А в фильме кое-где заметны белые стежки: неубедительно трепетное отношение Парацельса к обнаруженной домашней библиотеке, его осведомленность о Великом Княжестве Литовском и Менске.

В шпионском детективе «Следы на воде» (реж. А. Анисимов, 2016) события происходят приблизительно в 1946—47 году на западном приграничье Беларуси. Сюда в райотдел Министерства внутренних дел прибывает молодой армейский офицер Вячеслав Смолич. То ли по разнарядке. То ли со спецзаданием (так можно решить по концовке фильма) — изобличить законспирированного агента под кодовым именем Freischütz. Этот «свободный стрелок» дистанционно управляет бандой, взрывающей мирную жизнь и профессиональные будни не только местной милиции. В конце концов, враг повержен прямо на пограничной черте, отделяющей его от долгой сытой жизни на Западе. Оказывается, Freischütz и капитан местного отдела милиции Крикунов — одно лицо.

В шпионский сюжет вплетены две лирические темы, два женских голоса. Сабина – возлюбленная капитана Крикунова. Кристина – актриса самодеятельного театра. Обе служат «подспорьем» для обострения драматического напряжения.

Режиссер А. Анисимов стремится строить рассказ, чередуя экшен-эпизоды с камерными сценами. Стрельба, погони, драки, вода и пламя, — необходимый набор жанровых лекал применен постановщиком в столкновениях «серых» (банда Рыся) и «синих» (милиционеры). На экране выписано также персональное противостояние «старлея» Смолича и капитана Крикунова, спровоцированное завораживающей телесностью прекрасной Сабины. Ее райский сад наяву и в снах-мроях «старлея» оператор Д. Рудь живописует в стилистике «любовного томления».

К жанровым «аттракционам» следует отнести и визуальные акценты «безобразного» (препарирование обугленного трупа; безногое беспомощное тело, «скачущее» по крыльцу; загадочно «надувающийся» на водной глади черный пузырь маскировочной амуниции). Они подстегивают эмоцию зрителя в направлении «тихого ужаса».

В фильме также смоделирована неизбежная для такого рода киноповествования ситуация «на грани провала», когда главный герой внедряется в банду Рыся. Правда, выход из этой коллизии для «старлея» Смолича предельно облегчен.

Важная задача режиссера приключенческого фильма — не только поддерживать скоростное развертывание сюжета, но наращивать темп к финалу. Развязка тут требует стремительного разрешения, когда все сюжетные параллели «спешат к воссоединению» и переводятся в пунктирный режим едва ли не в клиповой манере. Заключительная часть картины «Следы на воде» наоборот проседает, обнажая штучный «подогнанный» характер.

Протагонист Смолич должен определить шпиона среди своих. Антагонисту Крикунову нужно сохранять инкогнито вплоть до финала. А чтобы зритель не разгадал загадку раньше времени, его (зрителя) следует поводить по ложным следам. Авторы фильма знают этот драматургический стандарт, однако проложить «фальшивые тропы» не сумели. «Подозрительный» персонаж в фильме фактически один... – капитан Крикунов. Он «декамуфлируется» едва ли не с первого появления в кадре, несмотря на обратное стремление актера. «Подножку» подставляет сама камера (и шире – кинематограф как таковой). Просто срабатывает сила «отрицательного» типажа: грубоватый мужик с широким лицом и неустойчивым взглядом настораживает. Да, и простоват для персоны, не только живущей в чуждом окружении, но ежедневно балансирующей на лезвии бритвы из-за опасности быть изобличенным.

С точки зрения адекватности жанровым параметрам приключенческого фильма «Следы на воде» лучше последних выпусков из цикла «Государственная граница» (2014, реж. И. Четвериков). «Государственная граница» – кинопроект «Беларусьфильма», возведенный в квадрат: два фильма «Афганский капкан» и «Смертельный улов» по две серии. В первом действие разворачивается на белорусско-литовском рубеже в 1993 году. Во втором – на белорусско-украинском пограничье в 1999. Однако обе картины вязкие: вместо того, чтобы события показывать – о них рассказывают... герои друг другу. Фундаментальная ошибка – перегруженность текстом, проговаривание которого не просто сбивает темп экранного повествования, но нивелирует его аудиовизуальный рисунок.

Современный приключенческий фильм — дорогой для производства жанр, требующий масштабного финансирования и точного ремесла. Отсутствие адекватного бюджета приводит к архаизации формы, когда постановщики вынуждены использовать технологически и морально устаревшие средства и приемы.

Мелодрама.

Жанровая константа мелодрамы – канонический треугольник персонажей, где третий – лишний. Аудитория, как правило, настраивается на слезы сострадания. С учетом этого авторы «жмут на педали» зрительской чувствительности при помощи четко определенных механизмов сочетания лирики с сентиментальностью.

Фильмы «Белые росы. Возвращение» (2013) и «Сладкое прощание Веры» (2014) режиссера А. Бутор тяготеют к мелодраматической конструкции. Однако в обоих случаях любовные «треугольники» раздвинуты до многоугольника, где каждое «оскорбленное чувство» находит компенсацию в виде блестящего фантика. Фабула неизбежно сводится к Нарру end по принципу «всем сестрам по серьгам».

«Белые росы. Возвращение» начинается в решительном темпе — быстро завязывается сюжет, обозначается открытое противостояние. Молодые энергичные «лопахины» намереваются превратить неперспективную деревню (термин социалистической эпохи) в современный санаторный комплекс (не казино, между прочим, и не пятизвездочный отель). Жители трех обветшалых домов — два старика и немая девушка — фактически могут стать заложниками чужих бизнес-интересов. Но случается прямо противоположное — счастливые умиротворенные менеджеры обретают смысл существования в лоне девственной природы.

Приблизительно с 15-ой минуты фильм проседает и разваливается на «такты» – гротескно-театральное соло Виктора Манаева (Струк), угрюмая интеллектуальная сдержанность Юозаса Будрайтиса (Андрей Ходас), одинокая юная Поля с силиконовыми слезами в русалочьих глазах... И далее – множество излишеств, придуманных для «красоты»: пескография на полу Полиного дома, пожар, лодки на озере, гирлянды кувшинок. Плюс безудержный поток закадровой музыки...

Картина А. Бутор задумывалась как retake (повторная съемка) одной из популярных советских лирических комедий «Белые Росы» (1983) И. Добролюбова. Данный спо-

соб кинопродолжения предполагает новый сюжет с «возвращенными» персонажами. Но точность общего подхода авторов фильма, к сожалению, не поддержана ни драматургическим, ни режиссерским ремеслом.

Другая лента А. Бутор «Сладкое прощание Веры» – попытка представить на экране взаимоотношения женщины и мужчины в геометрических рамках семиугольника. Главная героиня постбальзаковского возраста находит свое счастье во взаимной любви с молодым человеком. Все остальные действующие лица, впрочем, тоже соединяются в дуэты после нескольких формальных «перетасовок».

Последовательно рассказанной истории с акцентированием переживаний героев на экране нет. Это абсолютно стерильное, статичное (и драматургически, и по смыслу) кино. Ни пространства, ни времени, ни чувств. Снова та же усердная погоня режиссера за киногенизмом: атласное постельное белье, роза в хрустале, свеча, стеклянные бокалы, проливной дождь, пух и перья на блестящем полу... Снова все утопает в музыке. Но с экрана не транслируется эмоция! «Сладкое прощание Веры» — глянцевая мелодрама, за блестящей поверхностью которой абстрактное одиночество, абстрактная любовь, абстрактная боль...

Итак, экранная продукция «Беларусьфильма» последних трех лет создавалась с расчетом на массового зрителя. Тем не менее, прокат этих картин не принес ожидаемого результата. В случае с приключенческим фильмом можно говорить о стремлении авторов попасть в систему жанровых координат. Однако здесь предельно редуцирует постановочные возможности собственно фактор белорусской киноиндустрии (мизерный бюджет). В случае с мелодрамой, проблема, прежде всего, – в драматургическом решении, в неумении «направить» сюжет в каноническое жанровое русло (т. е., по сути, в недостаточности мастерства сценариста и режиссера).

#### Литература

1. Giannetti, L. Understanding Movies / L. Giannetti. – Englewood Cliffs, N. J. : Prentice Hall, 1996. – 528 p.

Арпентьева М. Р.

(Российская Федерация, г. Калуга)

## МУЗЫКА ДЛЯ МЕДИТАЦИЙ: ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА САМОРАЗВИТИЯ

Один из наиболее важных аспектов культуры и, в том числе, музыки, - аспект, связанный с изучением и использованием их для целей обучения и воспитания, в том числе в рамках развития и коррекции психологических контекстов музыкального творчества. Культура и ее различные аспекты – мощное средство и канал развития человека. Среди различных сторон культуры особое место занимает музыка. Музыка интегрирует многие аспекты общечеловеческого и национального опыта, вводя человека в мир величайших жизненных смыслов, представлений и переживаний людей разных культур и эпох о себе и мире. Музыка выполняет развивающую и корректирующую функции по отношению к сознанию и бытию человека, его внешней и внутренней деятельности, общению с собой и миром. Музыкальная терапия как отдельная область психотерапии все еще формируется, однако, она имеет традиции, заложенные веками человеческой истории, весьма значительным развивающим и корригирующим состояние и бытие человека потенциалом. Музыкальная терапия может также быть рассмотрена как вид арттерапии или терапии средствами искусства, терапии творческой деятельностью. В отношении музыкальной психотерапии - искусством музыки, связывающей человека со всем человечеством, обладающей качеством обращенности к общечеловеческим переживаниям и представлениям, и, вместе с тем, имеющей культурную, национальную, региональную даже индивидуальную специфику. В целом, музыкальная терапия может быть дефинирована как индивидуальное или групповое сочинение и творческое «прочтение» индивидом или группой тех или иных музыкальных композиций. Музыкотерапия играет значительную роль не только в развитии и совершенствовании физического, психологического и нравственного миров здорового субъекта, его самореализации, но и в коррекции, лечении различных заболеваний и иных патологий, когда субъект болен или находится в трудной жизненной ситуации [1; 3]. В основе музыкальной терапии лежит использование целенаправленно отобранного для «психотерапевтически ориентированного» прослушивания или воспроизведения музыкального материала в целях саморазвития.

Одним из наиболее многогранных методов саморазвития является, как известно, медитация, все более широко включаемая в практику современного обучения — как в рамках личностно-, так и в рамках профессионально-ориентированных процедур и практик. С одной стороны, медитация — это естественный феномен. Человек и его сознание внутренне медитативны. С другой стороны, медитации нужно учить, важно организовать ситуацию, содержащую необходимые условия для реализации ее потенциала, в том числе, условия музыкального «сопровождения». В работах психологов — экзистенциалистов показано, что переживание человеком счастья, благополучия, уверенности в себе и мира не зависит от наличия или отсутствия достижений и успехов, ограничений и проблем и т. п. Значение имеет достижение целостной личности, ее развития — в том числе — через постижение ее индивидуальной «топологии» и переживание «пиковых» состояний сознания — бытия — состояний самореализации и единства ( нутренней целостности и единства с миром) [23; 29; 34].

А. Маслоу показано, что спонтанные «пиковые» переживания часто благотворны для испытавших их людей, имеющих выраженную тенденцию к «самореализации» и «самоактуализации». Опыт таких переживаний относится к категории «выше нормы», а не ниже или вне ее. При этом самореализация и базовые для нее высшие ценности (метаценности) и стремление к ним (метамотивация) свойственны природе человека вообще, но редко реализуются – в силу социальных ограничений и норм, предписывающих человеку сосредоточение на изучение внешнего мира [27]. Таким образом, целью психотерапии является достижение максимальной осведомленности или более высокого состояния сознания, при котором, согласно Р. Мею, «быть осведомленным о своем предназначении в мире в то же самое время означает быть предназначенным для этого», «Мы боимся небытия и оттого комкаем наше бытие» [28, р. 47-48]. В одном из современных разделов трансперсональной психологии, в модели личности Р. Уолша и Ф. Вогана, усилия человека нацелены на преодоление доминирующего в традиционной культуре представления о важности «персональности»: персональность выступает лишь как один из компонентов бытия, с которым индивидуальность и тотальность человека может, но не обязательно обязана идентифицироваться. Состояние психического и физического здоровья предполагает отказ от такой замершей, «исключительной» идентификации: «Обычно здоровье [психологическое] связывается с модификацией личности. В трансперсональной перспективе, однако, персональность звучит относительно менее важно. Скорее она рассматривается только как один из аспектов существования, с которым индивидуальность может, но не должна идентифицироваться. Здоровье рассматривается скорее как отказ от исключительной идентификации, чем ее модификация» [35, р. 56]. Задачей пробуждения человека как задача его самореализации и саморазвития выступает поэтому дезидентификация с привычными переживаниями и обыденным «ментальным содержанием вообще и мыслями в частности» [35, р. 58]. При этом «... каждая [просветленная, или освобожденная] личность переживает себя как являющаяся точно такой же ими идентичной всяком другой ... они так же переживают себя, как существующие вместе с Богом. Здесь Бог не является некой

персоной, или вещью, «находящейся вовне», но скорее представляет собой конкретный опыт быть всем, что существует [35, р. 60]. Медитация и ее музыка помогают активизировать огромный терапевтический и духовный потенциал, который несет в себе холотропный модус сознания. Музыка – часть того, с чем работает холотропное сознание, сознание духовно развитого человека. Холотропное сознание предполагает переживание самого себя как потенциально и реально неограниченного поля (поля сознания), обладающего доступом к любым другим феноменам, уровням и слоям окружающей реальности. В этих состояниях сознание человека способно как уменьшаться, вплоть до пределов микромира, так и увеличиваться, охватывая макромир. В психотерапевтической практике эти состояния были названы особыми состояниями сознания, связанными с постижением голографического единства внутреннего и внешнего миров, пространства и времени. Итак, задачей пробуждения как выхода в особое, необыденное состояние сознания, выступает дезидентификация (разотождествление) с привычными переживаниями и представлениями. Такой подход трансперсональной психологии к психологической помощи и обучению связан с теорией еще одного автора, – Д. Бома. Согласно его представлениям, реальность целостна, универсальна или едина, это единство лежит в основе всей Вселенной, в том числе материи и сознания, создавая источник всех проявленных и пока непроявленных сущностей и событий. Она создает, поддерживает, гармонизирует и управляет всем, в том числе посредством неразрывной, имманентной связи со всем проявленным и проявляющимся бытием с непроявленным целым: «... любое изменение смыслов является изменением сомы, и любое изменение тела, психики, ценностей и целей, поведения и общения, является трансформацией смыслов [33, р. 76]. Более того, все существующее, включая человека, – обобщенная, интегрированная «разновидность» смысла [33, р. 86]. В неживой материи ментальная сторона проявлена весьма мало, но, если углубится в контакт с нею, то ментальная сторона начинает активно проявляться и тут [33, р. 87]. Такая трактовка представляет популярную в трансперсональной психотерапии парадигму объединенного поля бытия, самосознающей Вселенной, переживающей себя и существующей как целостная и взаимосвязанная. По аналогии с физикой эту реальность обозначают как «поле сознания». Данное поле ничуть не нейтрально, оно не столько не свободно от значений, как то приписывают ему существующие научные теории и эпистемы, напротив, оно все есть смысл как «упорядоченная и благотворная энергия».

К. Уилбер пишет: «человек идентифицируется с универсумом, со всем (the All), или скорее он есть Все. Согласно psychologia perennis, этот уровень не является ненормальным уровнем состояния сознания, скорее он является единственным реальным уровнем сознания... все остальные оказываются иллюзорными... Короче говоря, сокровенное сознание человека, известное как Атман... Христос, Tathagatagarbha, – идентично предельной реальности универсума [36, р. 76]. Трансперсональные полосы – это сверхиндивидуальная область Спектра, здесь человек не осознает своей идентичности со Всем, и в то же время его идентичность не определяется границами индивидуального организма. На этой полосе архетипы... появляются» [36, р. 76]. Главный парадокс современной практики подготовки – невнимание к внутренней реальности самих будущих специалистов, которая – во многом остается на том же уровне разработанности и осознанности, что и самопонимание «обычного» человека, не имеющего специального образования. Очевидно, что этот пробел способна восполнить медитация – в ее различных разновидностях. В медитации же роль музыки часто огромна: начиная от внешней и заканчивая «музыкой сфер», той внутренней музыкой, которая есть прямое проявление единства человека и мира и которая помогает человеку стать собой, возвратившись к внутреннему первоисточнику, к себе, своей душе. Поэтому большую роль в современной музыкальной терапии играют музыка и тексты, которые можно отнести к разряду мифо-этнических и, вместе с тем философско-психологических, посвященные осмыслению жизни и ее проблем, а также места человека в мироздании, проблемам взаимодействия культур [9, с. 360]. Этнографические, археологические и иные исторические данные, древние мифы и сказания, фольклорные музыкальные произведения многих культур свидетельствуют, что в своем начале художественная деятельность стимулировалась магическими представлениями о пользе, представлениями о магической силе искусства. При помощи музыки достигалась гармонизация мировых и жизненных энергий, устранялся хаос и устанавливался космический, общественный и психологический порядок. Мифология и философия вместе с наукой и искусством (включая искусство музыкальное) оказывает воздействие на жизнь людей, их сознание и переживания. Многие музыкальные композиции и песни как чисто философские и религиозные произведения способны помочь слушателю в трудную минуту жизни и просто — в понимании музыки как таковой, они могут и помочь понять себя и другого человека, свою и чужую культуру [4; 8]. Важно при этом, чтобы музыкальная терапия пробуждала к самостоятельной духовной жизни, способствовала ей, направляла к диалогу, а не монологу [19, с. 25–26].

Музыкальная терапия, таким образом, выступает как катализатор духовной жизни, развития и диалога человека и культуры [11; 13; 14; 17; 18; 20; 24; 25; 26; 32]. И, чем бы ни были вызваны страдания: умеренной бытовой депрессией, травмой насилия или тяжелым заболеванием, музыкальная терапия может оказаться продуктивной и иногда – достаточной [5, с. 256–275; 16]. Музыкальная психотерапия задает определенный – новый для человека - «угол рассмотрения» тяжелого, травмирующего и продолжающего волновать человека события, меняя отношение автора к нему. Она помогает увидеть то, что было скрыто в суете повседневности или в привычных для данной культуры шаблонах отношений. Музыка других культур позволяет осмыслить мир более целостно. В музыкальной терапии достигается максимальный трансформирующий состояние человека эффект: слушая или исполняя музыку, можно достичь глубокого и полного откровения о себе, жизни, через музыку происходит общение страдающего человека со своей внутренней силой, с миром, которые в моменты творческого озарения трансформируют человека и его отношение к себе и миру [2; 16]. Глубинные слои человеческого сознания резонируют со звучащими гармоническими формами и оказываются доступными для понимания [30]. Под воздействием образов музыки, происходит катарсис – отреагирование психических травм, пережитых в детстве и взрослости, активизируется естественная тенденция и ресурсы к самоисцелению [7; 15]. При этом катарсис возникает как на уровне физиологических функций, так и на психологическом и духовном уровнях человека. Существует и специальность «музыкальная реабилитация» - лечение музыкой и пением различных заболеваний, восстановление здоровья после травм [2; 21; 31]. «...Медитация – это освобождение сознания от семантической скованности, это раскрепощение спонтанности [6; 12]. Э. Дарибазарон отмечает, что «Медитация дает возможность ...путанице проявиться, дает человеку возможность пребывать в ней, вместо того чтобы стараться выйти из нее, как это делается при терапии, решить реальную проблему человеческого существования и достичь благополучия, необходимого человеку в его тотальности» [6, с. 32]. Если ранее, «до новейшего времени медитационная музыка всегда имела конкретное религиозное содержание», то сейчас, в том числе, с первой половины XX века, медитационной или «медитативной» называют музыку некоторых композиторов, не позиционирующих себя принадлежащими или представляющими никакую из традиционных религиозной конфессий, хотя и возможно, разделяющими, те или иные эстетические ценности, связанные с тем или иным духовным течением или направлением [10, с. 164]. Согласно П. М. Хамелю, нужна «музыка новой духовности», которая возникнет на основе «изучения всех музыкальных традиций», вновь откроет «забытые истоки и изначальные функции музыкального искусства, их связь с древним опытом человечества», «преобладает стремление проложить на этой основе путь к новой музыке-переживанию, всецело отвечающей современной жизни. Только через возврат к первоисточникам мы можем найти такой путь» [14; 20, с. 8–9].

Таким образом, искусство, в том числе музыкальное искусство, выступает как важнейший момент развития человека, продуктивного и эффективного преодоления проблем внутренних и внешних отношений - отношений к себе и миру, развития и коррекции жизнедеятельности человека. Благодаря искусству человек присоединяется к богатству общечеловеческого опыта, культуре как сокровищнице опыта многих поколений и народов, в которую они привносили свой опыт побед и поражений, выборов и решений о себе и мире, опыта взаимодействия друг с другом, принятия вызова судьбы и смирения с судьбой, противостояния и дружбы, неприятия и любви, искренности и армоничности и дисгармоничности, лжи и т. д. В основе терапии искусством, арттерапии и такой ее разновидности как музыкальная терапия, лежит использование целенаправленно отобранного для «психотерапевтически ориентированного» прослушивания или воспроизведения музыкального и иного художественного материала, произведений искусства, в целях саморазвития и развития всего сообщества. При этом музыкальная и иные виды арттерапии могут быть и должны быть специально направлены на присоединение человека к мировому опыту культуры. Особенно это важно в моменты межкультурных конфликтов и моменты разрушения культуры, ее ценностей, запретов и предписаний: глобализация как уничтожение различий и уничтожение ценностей культур в современном мире сочетается с этническим возрождением, реасакрализацией человеческой жизни и культурных ценностей. Люди понимаю, что ни жить, ни развиваться вне культуры невозможно: бескультурье рожает бессмысленное насилие и смерть. Культура несет человечеству опыт великодушия, любви, терпения и выживания, развития и продуктивной трансформации даже в самых неблагоприятных, деструктивных обстоятельствах.

#### Литература

- 1. Айванхов, О. М. Музыка и пение в духовной жизни / О. М. Айванхов. М. : Изд. «Просвета»,  $1992.-20~\mathrm{c}$ .
- 2. Арпентьева, М. Р. Сказкотерапия в развитии понимания себя и мира / М. Р. Арпентьева, А. А. Терентьев. Калуга : КГУ, 2016. 792 с.
- 3. Бехтерев, В. М. Вопросы, связанные с лечением и гигиеническим значением музыки / В. М. Бехтерев // Обзор психиатрической, неврологической экспер. психологии. 1916. № 1–4. С. 124.
- 4. Бочкарева, О. В. Диалогическая направленность педагогического образования / О. В. Бочкарева // Высшее образование в России. 2008. № 4. С. 160–164.
- 5. Брусиловский, Л. С. Музыкотерапия / Л. С. Брусиловский // Руководство по психотерапии ; под ред. В. Е. Рожнова. Ташкент : Медицина, 1985. 719 с.
- 6. Дарибазарон, Э. Ч. Самоидентификация как проблема психотерапии и медитации в контексте целостного мировоззрения / Э. Ч. Дарибазарон // Вестник Бурятского государственного университета. − 2010. № 14. C. 31–38.
  - 7. Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. М. : Прогресс. 1974. 223 с.
- 8. Карданова, М. В. Библиотерапия / М. В. Карданова // Антология мировой философии : в 4-х т. / редкол.: В. В. Соколов [др.]. М., 1969. Т. 1. С. 360.
- 9. Карданова, М. В. К софийной библиотерапии / М. В. Карданова // Библиотерапия: задачи, подходы, методы. М.: БМЦ, 2007. 305 с.
- 10. Катунян, М. И. Сакрально-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм / М. И. Катунян // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный научный контекст : сб. ст. / ред.-сост. М. Катунян. М., 2004. С. 162–180.
- 11. Корнеенков, С. С. Обучение и самопознание в измененном состоянии сознания / С. С. Корнеенков // Психология и педагогика. 2011. № 23. С. 43–49.
- 12. Налимов, В. В. Спонтанность сознания : вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности / В. В. Налимов. М. : Прометей, 1989. 288 с.
- 13. Немеров, Е. Н. Философские аспекты медитации и молитвы как духовных практик / Е. Н. Немеров // Современные тенденции развития науки и технологий. − 2015. − № 6−9. − С. 15−17.
- 14. Никитина, Л. В. Мыслители прошлого и настоящего о воздействии музыки на человека / Л. В. Никитина // Арт-терапия как фактор формирования социального здоровья : сб. ст. / Казан. гос. ин-т

- культуры; науч. ред. Л. Е. Савич, С. В. Шушарджан. Казань, 2015. С. 88–94.
- 15. Огородников, Ю. А. Литература как искусство : учеб. пособие / Ю. А. Огородников. М. : Институт социальной и экономической интеграции, 1998.-108 с.
  - 16. Падус, Э. Исцеляющая сила чувств. / Э. Падус М.: Центрполиграф, 2008. 252 с.
- 17. Петренко, В. Ф. Медитация как психологическая практика работы с духом / В. Ф. Петренко // Развитие личности. -2013. -№ 4. C. 117-130.
- 18. Петренко, В. Ф. Психологические аспекты медитации / В. Ф. Петренко, В. В. Кучеренко // Вестник Московского университета. Серия 14: Психология. -2008. -№ 1. C. 68–96.
- 19. Пруст, М. О чтении / М. Пруст // Корабли мысли / сост. и посл. В. В. Кунина. М.: Книга, 1986. С. 192–214.
  - 20. Хамель, П. М. Через музыку к себе / П. М. Хамель. М.: Классика-ХХІ, 2007. 248 с.
- 21. Шушарджан, С. В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма / С. В. Шушарджан. М. : AO3T «Антидор»,1998. 364 с.
  - 22. Bohm, D. Unfolding Meaning / D. Bohm. L., N.Y.: Ark Paperbacks, 1987. 177 p.
- 23. Frankl, V. The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy / V. Frankl. N.Y.: Plume, 2014. 176 p.
  - 24. Goleman, D. The meditative mind / D. Goleman. New York: TarcherPerigee, 1988. 214 p.
- 25. Kristeller, J. L. Spiritual engagement as a mechanism of change in mindfulness- and acceptance-based therapies / J. L. Kristeller // Assessing mindfulness and acceptance processes in clients. New Harbinger, 2010. P. 152–184.
- 26. Krumboltz, J. D. Professional Issues in Vocational Psychology / J. D. Krumboltz, A. Chan // Handbook of Vocational Psychology: Theory, Research, and Practice / ed. W. B. Walsh and M. L. Savickas. Mahwah, N.J., 2005. P. 345–368.
  - 27. Maslow, A. H. Toward a Psychology of Being / A. H. Maslow. N.Y.: Sublime, 2014. 182 p.
- $28.\,\text{May}$ , R. Contributions of existencial psychotherapy / R. May ; ed.: R. May, E. Angel, H. F. Ellenberger. N.Y., 1958.-P.47-48.
- 29. Perls, F. Gestalt Therapy: Excitement and growth in the human personality / F. Perls, R. Hefferline, P. Goodman. N.Y.: The Gestalt Journal Press, 1977. 481p.
  - 30. Pontvik, A. Heilen durch Musik / A. Pontvik. Zürich: Rascher, 1955. 230 s.
- 31. Schwabe, C. Musiktherapie bei Neurosen und funktionelltn Storungen / C. Schwabe. Jena : Gustav Fischer Verlag, 1972. 210 s.
- 32. Shear, J. The experience of meditation: Experts introduce the major traditions / J. Shear. St. Paul, MN: Paragon House, 2006. 350 p.
  - 33. The Essential D. Bohm / ed. L. Nichol. L.: Routledge, 2002. 368 p.
- 34. Transpersonal Development : the Dimension Beyond Psychosynthesis / ed. R. Assagioli. L. : Smiling Wisdom, Inner Way Productions, 2008. 300 p.
- 35. Walsh, R. N. What is a Person? / R. N. Walsh and F. Vaughan // Beyond Ego, Transpersonal Dimensions in Psychology / ed. R. N. Walsh and F. Vaughan. Los Angeles, 1980. P. 53–62.
- 36. Wilber, K. Psychologia Perennis / K. Wilber // Beyond Ego, Transpersonal Dimensions in Psychology / ed. R. N. Walsh and F. Vaughan. Los Angeles, 1980. P. 74–86.

Безручко А. В.

(Украина, г. Киев)

# ГЕРОЙ ВОЙНЫ, КИНОРЕЖИССЁР ГРИГОРИЙ ИОСИФОВИЧ ЛИПШИЦ

Настоящие герои войны в мирной жизни часто бывают очень скромными. Так, например, про героя-фронтовика, ученика Л. В. Кулешова и С. М. Эйзенштейна, украинского режиссера художественных, научно-популярных и документальных фильмов Григория Иосифовича Липшица (28.11.1911, г. Одесса — 14.03.1979, г. Киев) вышло только по одной статье на украинском [2] и английском языках [11], посвященных его жизни и творчеству. Публикация данной статьи про Г. И. Липшица на русском языке поможет решению этой научной и общечеловеческой проблемы.

С шестнадцати лет Григорий Липшиц начал работал учеником слесаря, потом учеником литейщика, литейщиком на Одесском заводе сельскохозяйственного машиностроения им. Октябрьской революции. Работу совмещал с учебой в вечернем рабфаке (рабочем

факультете), после окончания которого добросовестный рабфаковец Григорий Липшиц как пролетарий по социальному происхождению (работа на заводе и рабфак) получили путевку ЦК ВЛКСМ, благодаря которой без экзаменов поступил на режиссерский факультет Московского государственного института кинематографии (в настоящее время – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова).

В 1931–1932 уч. г. Липшиц учился в кинорежиссерской мастерской Л. В. Кулешова. В соответствии с задекларированной в то время концепцией количественного увеличения пролетариев в ВУЗах студентов-кинорежиссеров в 1931 году набрали около пятидесяти, а потому после возвращения С. М. Эйзенштейна из заграничной командировки половину этого огромного курса было решено передать ему. В результате этого решения руководства киноинститута Липшиц с 1932 года продолжил обучение у другого выдающегося режиссера-педагога.

Много лет спустя во время интервью, посвященному учебе у Сергея Михайловича Эйзенштейна, Григорий Липшиц и его однокурсник Михаил Винярский назвали этот период «Лучшими годами нашей жизни», что и стало названием публикации в «Киноведческих записках» [4] и книге, посвященной их учителю «С. М. Эйзенштейн: PRO et CONTRA» [5].

После окончания обучения в мастерской С. М. Эйзенштейна по специальности «кинорежиссер» Григорий Иосифович Липшиц был призван на год в Красную армию. Как юноша с высшим образованием, он стал курсантом Школы младших авиаспециалистов в г. Ржев [7, с. 2]. После демобилизации 6 октября 1937 года Григорий Липшиц поехал на Киевскую киностудию, где до войны работал ассистентом режиссера на лентах «Эскадрилья номер пять» (1938, реж.-пост. Абрам Роом) и «Истребители» (1939, реж.-пост. Эдуард Пенцлин).

Однако, как выпускник киноинститута, он претендовал на запуск с собственным фильмом в качестве режиссера-постановщика. В то время на Киевский киностудии работало около полутора десятков молодых режиссеров, имевших диплом Киевского государственного института кинематографии и Московского государственного института кинематографии, в так называемом «резерве» долго ожидали запуска. В кинематографических газетах и журналах тех лет раздавались призывы предоставить молодым режиссерам шанс запуститься с дебютными фильмами: «Из этого «резерва» необходимо, понятно, очень тщательным образом отобрать политически и творчески проверенных людей и дать им производственную нагрузку. Это сразу же поможет расширить производственные возможности студии. Необходимо смелее и решительнее выдвигать на творческую работу молодые кадры» [3].

Григорий Липшиц вместе с однокурсником Олегом Павленко начал искать сценарий для запуска. В сентябре-октябре 1940 года Г. Липшиц и О. Павленко написали сценарий по произведению Альберта Мальца «Мне все равно» [1, с. 15], который понравился С. Эйзенштейну. Учитель осенью 1940 года написал письмо председателю Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров СССР И. Г. Большакову, обещая проконсультировать своих бывших учеников по их дебюту относительно специфики жизни в Америке, в которой он побывал во время своей заграничной командировки.

Однако руководитель советской кинематографии Иван Большаков предложил молодым режиссерам работать над более политически целесообразным сценарием по произведению Ванды Василевской «Вербы и мостовая».

М. И. Ромм, который в 1940 году был назначен художественным руководителем Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии СССР, сценарий «Вербы и мостовая» не очень понравился, а потому он добился, чтобы диалоги доработал известный советский писатель и сценарист Юрий Карлович Олеша.

После многих переработок в конце 1940 года сценарно-режиссерский тандем  $\Gamma$ . Липшиц — О. Павленко подготовил кинопроект (литературный и режиссерский сценарий) «Вербы и мостовая», который включили в производственный план Киевской киностудии на 1941 год.

Художественный руководитель Киевской киностудии А. П. Довженко в своем выступлении перед киевскими кинематографистами рассказал об интересном маркетинговом ходе, который бы помог короткометражке молодых режиссеров «Вербы и мостовая» попасть в полноценный кинопрокат, чтобы дебютную ленту Г. Липшица — О. Павленко посмотрело как можно больше людей, в первую очередь в Украине, ведь фильм снимали на украинском языке: «Я прибавлю три-четыре короткометражки, чтобы они составили вместе с тремя частями «Вербы и мостовая» программу, которую можно было бы считать полнометражным фильмом» [6, с. 5].

Молодые режиссеры, выпускники ВГИКа Григорий Липшиц и Олег Павленко с февраля 1941 года начали снимать эту дебютную ленту [8, с. 6], однако война не позволила им снять фильм «Вербы и мостовая», материал которого был потерян во время эвакуации Киевской киностудии в Ашхабад.

С первых дней войны Г. Липшиц, как, кстати и О. Павленко, пошел добровольцем на фронт, однако сначала попал в запасной кавалерийский полк, откуда его, как кинематографиста в октябре 1941 года направили на киностудию в Ашхабад [8, с. 13], где работали эвакуированные киностудии «Мосфильм» и Киевская киностудия художественных фильмов. В Ашхабаде Липшиц поработал ассистентом режиссера на ленте «Левко» (1941) и вторым режиссером на короткометражном фильме «Стебельков в небесах» (1941, авт. сцен. и реж.-пост. Борис Юрцев) [8, с. 7].

Однако в течение своего четырехмесячного пребывания в тылу, Григорий Липшиц постоянно просился на фронт, потому, как человек с высшим образованием, сначала был отправлен в Военно-политическое училище (г. Ташкент), после окончания которого в марте 1942 года, был направлен в доблестные воздушно-десантные войска, где стал заместителем командира роты 5 корпуса ВДВ. Во время пребывания в Москве офицер Г. И. Липшиц встречался с С. М. Эйзенштейном.

На фронте заместитель командира роты 84 гв. полка 33 гв. дивизии 2 гв. армии Григорий Липшиц мужественно воевал под Сталинградом, за что был награжден медалью «За оборону Сталинграда» (1943), потом, во время освобождения Родины от фашистских захватчиков в составе Южного, Донского, 4 Украинского, Прибалтийского, 3 Белорусского фронтов [8, с. 6] за личную храбрость в боях получил медаль «За боевые заслуги» (1944). За штурм Кенингсберга, где он получил тяжелое ранение, после которого лечился почти полгода (с апреля 1945 года до сентября 1945 года), был награжден орденом Красной звезды (1945) и медалями «За взятие Кенингсберга» (1945) и «За победу над Германией» (1945) [7, с. 3].

О. 3. Павленко, с которым  $\Gamma$ . И. Липшиц в 1941 году начал снимать фильм «Вербы и мостовая», также пошел добровольцем на фронт, где в одном из ожесточенных боев погиб в пылающем танке.

После демобилизации 6 октября 1945 года гвардии капитан запаса Г. Липшиц вернулся на Киевскую киностудию, где попал в разряд вторых режиссеров [10, с. 31]. Как отмечал однокурсник Г. Липшица Натан Любошиц: «Во время войны и еще десять лет после нее в производстве ежегодно было столько фильмов, что их можно было перечислить по пальцам обеих рук. Мастерам не хватало работы, что уже говорить о начинающих» [9, с. 19].

В период «малокартинья» Г. Липшиц работал на Киевской киностудии художественных фильмов кинорежиссером (вторым режиссером) на игровых фильмах «Трое» (1946, фильм снят с производства), «Подвиг разведчика» (1947, реж.-пост. Б. Барнет, отмеченный Государственной (Сталинской) премией), «Знаменосцы» (1948, по одноименной трилогии О. Гончара («Аль-

пы», 1946; «Голубой Дунай», 1947; «Злата Прага», 1948), отмеченной в 1948 году Государственной (Сталинской) премией), «В степях Украины» (1952, реж.-пост. Т. Левчук) [8, с. 7].

Как и большинство кинорежиссеров в период «малокартинья» Г. Липшиц в 40-е гг. зарабатывал на жизнь дублированием русских лент украинский язык. Так, например, он был режиссером дубляжа около двадцати фильмов, среди которых «Добрый день, Москва» (1946), «Подвиг разведчика» (1947), «Во имя жизни» (1948), «Драгоценные зерна» (1948), «Слава труду» (1949), «Кубанские казаки» (1950), «Великий гражданин» (1950), «Сканденберг» (1954), «Опасные тропы» (1955) [8, с. 7] и др.

Г. Липшицу, как всем кинематографистам той поры, пришлось добиваться права снимать игровые фильмы в тяжелые послевоенные годы. Именно поэтому в его творческом активе есть несколько документальных и научно-популярных фильмов, добиться съемок которых в то время было намного легче: «Ког-Сагиз» (1949), «Спортивная Украина» (1951), «Урок на всю жизнь» (1952), «Наши чемпионы» (1954), «Кормовой люпин» (1955), «Иван Франко» (1968), «Ужгород» (1968), «Львов» (1968) [8, с. 7].

Собственный дебют в качестве режиссера-постановщика художественных фильмов у Григория Иосифовича Липшица состоялся поздно, лишь в 1956 году, уже после окончания тяжелого для кинематографистов периода «малокартинья». После работы над сценарием Г. Липшиц в творческом тандеме с В. Крайниченко стал режиссером-постановщиком картины «Путешествие в молодость» (1956). Потом самостоятельно снял полнометражный художественный фильм «Ласточка» (1957). В 1958 году работал над сценарием «Матч смерти», потом переключился на сценарий «Катя-катюша», по которому в 1959 году снял в качестве режиссера-постановщика одноименный фильм. Через три года Григорием Липшицем по сценарию Ивана Стаднюка была снята лирическая кинокомедия «Где живет счастье», которая в прокат вышла под названием «Артист из Кохановки» (1961); в 1964 году – фильм «Строгая игра», 1965 – мелодрама «Месяц май».

В 1967 году Г. И. Липшиц был отправлен на Киевскую киностудию «Центрнаучфильм», где снял ленты «Иван Франко» (1968), «Ужгород» (1968), «Львов» (1968). После возвращения на Киевскую киностудию художественных фильмов стал режиссером-постановщиком киноновеллы «Димка рассердился» в фильме «Рассказы о Димке» (1968).

Большой популярностью у зрителей пользовался трех серийный военный телевизионный сериал Григория Липшица «Обратной дороги нет» (1970) по одноименной повести Виктора Смирнова и Игоря Болгарина. Режиссеру-фронтовику была чрезвычайная близка и интересна тема войны. По сюжету фильма партизанская группа получает задание доставить оружие в немецкий тыл и обеспечить успешное восстание узников концлагеря.

В последние годы жизни Г. И. Липшиц снял два телефильма: в 1973 году –конфликтную мелодраму «Товарищ бригада» по мотивам романа П. Лебеденко «Льды отправляются в океан» и в 1976 году – актуальный в то время фильм о рабочих буднях «Быть братом» [8, с. 8], где рассказывалось о братьях Викторе и Николае Коваленко, которые нашли друг друга через десятки лет после войны. В личном деле режиссера хранится письмо шахтеров Донбасса председателю Госкомитета при СМ УССР В. Г. Большаку, в котором они восхищаются этими двумя телефильмами [8, с. 46–47].

Г. И. Липшицу, как и многим другим кинематографистам, творческая юность и зрелость которых пришлась на войну и «малокартинье» не посчастливилось полностью творчески реализоваться. Однако Г. И. Липшиц ни о чем не жалел: «Мало мы успели. С полным правом мы могли бы быть недовольными. Но мы ни о чем не жалеем» [4, с. 148].

#### Литература

1. Акт ревизии финансово-хозяйственной деятельности Киевской киностудии с 1 января по 1 октября 1940 г. Списки творческих работников студии, 1940 г. // Центральный государственный архивмузей литературы и искусств Украины. – Ф. 670. Оп. 1. Ед. хр. 66. С. 1–45.

- 2. Безручко, О. В. Кінематографічна діяльність учня С. М. Ейзенштейна українського режисера Г. Й. Ліпшиця / О. В. Безручко // Український кінематограф у світовому контексті : матеріали круглого столу з міжнародною участю, Київ, 5 вересня 2016 р. / упоряд. О. В. Безручко. К., 2016. С. 14–17.
  - 3. Борисов, Е. Студия без сценариев / Е. Борисов // Кино. 1937. 4 октября.
- 4. Винярский, М. Лучшие годы нашей жизни: Воспоминания о занятиях в режиссерской мастерской Сергея Эйзенштейна / М. Винярский, Г. Липшиц // Киноведческие записки. 2006. Вып. 80. С. 124–148.
- 5. Винярский, М. Лучшие годы нашей жизни. Воспоминания о занятиях в режиссерской мастерской Сергея Эйзенштейна / М. Винярский, Г. Липшиц // С. М. Эйзенштейн: PRO et CONTRA (Сергей Эйзенштейн в отечественной рефлексии): антология / сост. Н. С. Скороход, О. А. Ковалов, С. А. Семенчук. 2-е изд., испр. СПб., 2015. С. 447—448.
- 6. Довженко, А. Выступление на партийно-производственной конференции Киевской киностудии, 1941 г. // Российский государственный архив литературы и искусств. Ф. 2081. Оп. 2. Ед. хр. 62. С. 1–23.
- 7. Личное дело «Липшиц Григорий Иосифович, кинорежиссёр», 10 февраля 1960 г. // Центральный государственный архив-музей литературы и искусств Украины. Ф. 655. Оп. 1. Ед. хр. 1094. С. 1–10.
- 8. Личное дело «Липшиц Григорий Иосифович, кинорежиссёр-постановщик», 30 декабря 1961 г. 15 марта 1979 г. // Архив Национальной киностудии художественных фильмов им. Александра Довженко. Ф. 670. Оп. 1-л. Ед. хр. 2141. С. 1–47.
- 9. Любошиц, Н. Учитель и его ученики / Н. Любошиц // Музей Национальной киностудии художественных фильмов им. Александра Довженко. Ф. Эйзенштейн Сергей Михайлович. С. 1–19.
- 10. Списки творческих работников Киевской киностудии с анкетными данными за 1949 г. // Центральный государственный архив-музей литературы и искусств Украины. Ф. 670. Оп. 1. Т. 1. Ед. хр. 314. С. 1–192.
- 11. Bezruchko, O. The Ukrainian Director of Feature, Popular-Science and Documentary Movies G. I. Lipshitz / O. Bezruchko // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. С. 69—74.

Белоокая М. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ЗАПАДНАЯ БЕЛАРУСЬ ДОВОЕННОГО ПЕРИОДА В НАЦИОНАЛЬНОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ

Вхождение территорий Западной Беларуси в состав Республики Польша сформировало в СССР определенные стереотипы, касающиеся восприятия «своих» и «чужих», что отразилось, в том числе, и в экранной культуре.

Поскольку перед советской властью стояла задача доказать преимущества социалистического образа жизни, идеологическая пропаганда была направлена на формирование негативных представлений о реалиях «буржуазной» Польши. В связи с необходимостью отражать политические интересы и идеологию государства, белорусские кинематографисты, создавая фильмы не только о 20–30-х годах, но и о других исторических периодах, воплощали на экране преимущественно непривлекательные образы поляков. Таковы фильмы «Лесная быль», «Кастусь Калиновский», «Джентльмен и петух», «В огне рожденная», «До завтра», «Ненависть», «11 июля», «Соловей».

В том или ином виде в части белорусских фильмов, посвященных знаковым для советского периода событиям – революциям 1917 года и гражданской войне – присутствуют персонажи, чья принадлежность к польскому народу подчеркивается авторами фильма либо подразумевается, что намечает определенные тенденции в изображении этих героев.

Уже в первом игровом белорусском фильме «Лесная быль», поставленном по повести М. Чарота «Свинопас» (1926, авторы сценария М. Чарот и Ю. Тарич, режиссер Ю. Тарич, оператор Д. Шлюглейт, художник Е. Иванов-Барков), четко обозначены полюса противодействия. Этот сложнейший период белорусской истории трактуется в единственно возможном в то время ключе — как выступление крестьян против помещиков и борьба

народа с польскими оккупантами. На самом же деле именно в этот период определялась судьба Беларуси как самостоятельной республики.

После февральской революции 1917 года польские социалисты стали добиваться возрождения Польши в исторических границах Речи Посполитой 1772 года. Это означало включение белорусских земель в состав польского государства. Чтобы не допустить присоединения белорусских территорий к Польше, большевики решили поддержать национальное движение белорусов.

1 января 1919 года объявили о создании нового государства – Социалистической Советской Республики Белоруссия – ССРБ. В правительство вошли как сторонники национального возрождения (Жилунович, Червяков) так и их противники (Мясников, Кнорин).

Но уже 27 февраля того же, 1919 года, ССРБ расформировали. Смоленскую, Витебскую и Могилевскую губернии присоединили к РСФСР. Оставшиеся территории объединили с Литвой в Литовско-Белорусскую Советскую Социалистическую Республику (Литбел). Новое государство тоже существовало недолго — началась война с Польшей. Поляки заняли западные белорусские земли и Минск. В 1920 году началось наступление Красной армии в направлении Минска. Именно к этому время и отсылает зрителей картина «Лесная быль». В картине снимались подлинные участники событий 1920 года — Алесь Червяков, Язэп Адамович и Вильгельм Кнорин, которые в 20-е годы занимали ключевые посты в правительстве республики.

Разумеется, все подлинные исторические события остались за кадром – в картину вошли лишь идеологически допустимая «классовая борьба» и сражения с оккупантами. Первая белорусская картина задала тон в традициях воплощения на экране образов поляков, которые впоследствии были воспроизведены в большинстве картин национального кинематографа.

Польские военные здесь – враги главных героев картины. К стану врагов примыкает пан Драбский с дочерью Вандой, владельцы богатого имения. Это еще одна из тенденций воплощения образа поляков в белорусском кино 20- 30-х годов – прежде всего они – «эксплуататоры», принадлежащие к правящему классу и «угнетающие» простых белорусов.

Таким же образом представлены поляки и в фильме «Кастусь Калиновский» (1927, автор сценария и режиссер В. Гардин, оператор А. Аптекман, художник А. Арапов). Граф Скирмунт, его дочь Ядвига и сын Станислав готовы выступить против царя. Стась Скирмунт встречается с Кастусем Калиновским, собираясь договориться о совместных действиях в борьбе против общего врага. Однако Калиновский сомневается в целесообразности такого союза: «У нас два врага — вы и они». По сюжету фильма, Калиновский с соратниками, не доверяющие обещаниям графа, оказываются правы. Дворянство предает повстанцев, присягает Муравьеву, обещает найти и передать в руки властей Калиновского.

Таким же образом представлен правящий класс и в картине «Соловей» (1937, авторы сценария 3. Бядуля, Н. Таубе, режиссер Э. Аршанский, оператор С. Иванов, художник С. Мандель) – паны здесь приказывают разорить деревню и оставить крестьян без родного дома.

Поверженный и осмеянный враг – польский аристократ – представлен в картине «Джентльмен и петух» (1928, авторы сценария И. Долгопольский, Л. Иерихонов, режиссер В. Баллюзек, оператор Н. Козловский). Граф Вадецкий в 1921 году лишился значительной части своего имущества. В результате раздела белорусских земель половина поместья Вадецких вместе с дворцом оказалась на территории советской Беларуси. Семейство Вадецких вынуждены довольствоваться тем немногим из своего имущества, что осталось в их владении. Они проводят свои дни, дрожа от страха перед революционерами, в то время как на территории их недавних владений начинаются бурные социальные пре-

образования, которые должны привести рабочий класс и крестьянство к долгожданному счастливому будущему.

Действие картины «До завтра» (1936, авторы сценария И. Бахар, Ю. Тарич, режиссер Ю. Тарич) происходит в Западной Беларуси, входившей на тот момент в состав Польши. Главные герои — ученики белорусской гимназии Лиза Малевич и Язэпа Шумейко. Начальница сиротского приюта при белорусской гимназии Анна Боверда представлена в картине в образе хрестоматийного зла — она ворует благотворительную помощь, которую присылают в приют, обирает обездоленных детей и выступает в роли сводни — устраивает вечера для состоятельных господ, куда приглашает девочек-сирот.

До предела обострены взаимоотношения белорусов с польскими властями в картине «Чужая вотчина» (1982, автор сценария А. Лапшин, режиссер В. Рыбарев, оператор Ф. Кучар, художник Е. Игнатьев), поставленной по мотивам одноименного романа писателя В. Адамчика. Польские полицейские, пытаются задавить белорусское сопротивление, лишить белорусов Родины, временно ставшей «чужой» для живущих на этой земле людей. Митя (А. Дружкин) борется за независимость «своей» белорусской земли, находящейся под властью Польши. Особый смысл приобретает его фраза о том, что свою землю не нужно искать, потому что она здесь, «под ногами».

Многие события, связанные с историей Западной Беларуси и крайне мало запечатленные в белорусском кино, отражены в документальных картинах цикла «Обратный отсчет» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна». В фильме «Сморгонь. Забытый фронт» повествуется о страшных реалиях «окопной» войны, проходившей в годы Первой мировой на территории Беларуси. О буднях контрабандистов, промышляющих в районе местечка Раков и о судьбе автора нашумевшего романа, уроженце белорусских земель Сергее Пясецком, рассказывает фильм «Любовник Большой медведицы». В картине «В сентябре 1939» освещается история присоединения Западной Беларуси к СССР.

Таким образом, в советском кинематографе сложнейшие исторические события, повлекшие за собой трагические изменения в жизни множества людей, чреватые тысячами изломанных человеческих судеб, репрессиями, физическим уничтожением и преследованием инакомыслящих, на экране представали в виде прославляющих достижения советского строя воспеваний, трактовались как проявления справедливой классовой борьбы, где единственно правильным был курс, избранный большевиками. В настоящее время, благодаря появлению фильмов, открывающих новые, ранее неисследованные темы, можно говорить о возможности переосмысления важнейших событий отечественной истории, что имеет колоссальное значение для самоидентификации белорусского народа, для понимания им своего места в мире.

Бочкарева О. В.

(Российская Федерация, г. Ярославль)

# ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

Встреча с музыкой, несущей безмятежность и спокойствие от совершенного порядка, может привести неподготовленного к ней слушателя, живущего в мире хаоса, в замешательство и даже провоцировать сопротивление с его стороны. Хаос оказывает вредное влияние, ибо подавляет личностное ощущение гармонии, структуры, формы, отношений между людьми «я — ты», движений причины и следствия, ощущений диалектики внутреннего «я». Известный композитор И. Ф. Стравинский писал: «Мы живем во время, когда основа человеческого существования испытывает потрясение...Искусство по преимуществу конструктивно. Оно противоположно хаосу» [3, с. 217]. Многие социологи отмечают неблагоприятный фон современной ситуации: военную эскалацию, растущую напряженность в мире и эмоциональную неустойчивость, приводящих к разрушению психосоциальных механизмов связи личности с обществом. Духовная деятельность, восприятие подлинно художественных произведений искусства способствует духовному пробуждению и обновлению личности, выходу за пределы наличного «я». Механизмы сознания и сверхсознания, которые будит настоящее художественное произведение, вступают во взаимодействие со сложным комплексом высших потребностей и мотивов личности. Имеет свою специфику диалог с музыкальным искусством становящегося смысла во времени. Оценка музыкального произведения всегда сопровождается эмоциональной реакцией. Восприятие музыкальных произведений захватывает не только сознание, сколько неосознаваемые сферы психической сферы, влияние его на личность тем более ценно, что результаты трудно ощутимы и верифицированы.

Профессия музыканта предъявляет к личности большие требования и включает в себя целостный комплекс разнообразных способностей. Это и способность тонкого различения звуков, способность испытывать чувство прекрасного под влиянием различных (гармонических и негармонических) сочетаний звуков, чувство ритма, способность создавать и комбинировать музыкальные образы, способность к быстрым координационным движениям, необходимым для игры на музыкальном инструменте и т. д. При выборе основной наклонности в профессии музыканта важную роль играют проявления индивидуальных различий. В композиторской практике особенно значима способность к созданию новых музыкальных образов, их трансформации, умение оркестровать музыкальное произведение и др.

М. М. Бахтин в качестве исходной позиции для музыкального творчества, первоосновы амбивалентного воздействия конкретных произведений определяет позицию «вненаходимости». Она мыслится им не только как видение горизонтального измерения (вживание в образ), но и вертикального — как позиция высшего творческого «я», «вненаходимого» по отношению к собственному эмпирическому «я». «Психология творческого процесса с большим трудом поддается толкованию: далеко не всегда можно понять и объяснить, почему композитор написал музыку так или иначе», — считает Н. А. Ювченко [2, с. 156]. «Опережающее» участие целого в творческом процессе — психологическая почва, на которой произрастает иллюзия «вненаходимости» самого творческого процесса.

Композитор воплощает художественную идею в музыкальном образе, который является концентрацией поэтической идеи одновременно с ее доказательством. Поэтическая идея — это образ воображения, вбирающий все многообразие жизни, это особая ступень развития мышления, доступная лишь искусству. «Художественное содержание оказывается полностью "не вмещаемо" в художественную форму, оно избыточно. Истинный смысл музыкального высказывания доносится как отзвук, как эхо. Требуется напряженное желание разгадать скрытый авторский подтекст, так как содержание образа всегда оказывается богаче непосредственно переданного звукосмысла и значения», — считает О. В. Бочкарева [1, с. 177].

Композитору, учитывающему психологические особенности восприятия слушателя, удается добиться единства трех процессуальных стадий: пред-переживания, сопереживания и пост-переживания. Воспринимая музыку, слушатель по-своему перестраивает внутренние связи произведения, хотя исполняется оно линейно (если иметь в виду канал коммуникации). Музыкальный язык достаточно сложен для восприятия. Очень часто в музыкальной композиции используется такой прием, как повторение (варьированное повторение, повторение с динамизацией, повторение с продвижением и др.). Широкое использование повторов в темпоральном искусстве – музыке – служит для образования связей между частями и компенсирует однонаправленность исполнения. Повтор в музыке

имеет два вида: последовательное повторение фраз, следующих одна за другой, и возврат к ранее отзвучавшему фрагменту через определенное время. Многомерность музыкального образа, секвенционная подача информации, использование полифонических приемов приводит к нелинейной структуре, к наличию сложного взаимодействия временных и пространственных координат музыки. Различие внутри музыкальной последовательности ощущается тогда, когда музыкальная тема возобновляется в другой тональности или преобразуется под действием динамических, тембровых, фактурных и тому подобных изменений.

Исполнитель создает обогащенный своей трактовкой образ музыкального прошлого в «музыкальном настоящем». Эвристическая ценность диалогического понимания музыкального произведения происходит из полифонии различных интерпретаций, которые представляют отрефлектированный транстекст. Транстекстуальность — ментальная структура музыкального произведения — художественная целостность, которая восстанавливает единство между индивидуальными сознаниями в триаде «композитор — исполнитель — слушатель», осуществляя тем самым миссию подлинного искусства — преодоление уединенности человеческого сознания. И. Ф. Стравинский считал, что «искусство требует общения, и для художника это является насущной потребностью: разделять свою радость с другими» [3, с. 285]. Ценностное отношение связано с неповторимым своеобразием музыкального произведения, чувственное принятие его становится причиной размышлений, превращается в предмет интерпретации.

Восприятие музыкальной формы как процессуальный процесс возможен только благодаря тому, что слушатели сами образуют ее основные элементы, достраивая ее во время слушания, ибо любая духовная активность опосредована определенными способами чувственной активности. Захваченный обрами музыкального произведения, слушатель включает в восприятие этих образов собственное «я» и переживает художественный образ на фоне сопровождения для него идущих эмоциональным контрапунктом (фоном) собственных жизнеощущений. Музыкальное восприятие — вид творческой активности с непременно входящим в его состав сопереживанием, поскольку оно невозможно без участия воображения, разновидности той же активности.

Восприятие музыки делает реальным диалог жизненных и высших надбытийных смыслов. Эстетическая реакция слушателя на музыкальное произведение является целостной, собирающей все оценки в единое смысловое целое, единое и единственное, уникальное, личностно-неповторимое, свойственное только этой личности. В новом прочтении, в новой воспринимаемой целостности возникает новый ценностный смысл. Способность искусства устанавливать диалог человека с миром духовных ценностей делает его ответственным перед жизнью. Диалог осуществляет «встречу» индивидуально-ценностных усилий в стремлении к ценностному преображению и обогащению жизни. Это особый строй диалогических отношений, способных удерживать позицию с ее свободой и незавершенностью.

Гедонистическая окраска катарсиса, эмоционального потрясения от прослушанной музыки, сопряжена с ощущением гармонии, как всеобщего порядка, свободы, как условия существования жизни, отрыва от реальности, вдохновляющего сознание парить над воспринимаемой второй действительностью — миром образов. Катарсическая реакция в процессе восприятия музыки сродни сотворчеству, которое возможно при активной созидательной психической деятельности личности, восстанавливающей связи между музыкальными образами и ассоциативно возникающими образами самой жизни, в тех проявлениях, которые входят в эмоциональную память и внутренний мир слушателя. Диалогическое наполнение процесса восприятия музыки рождает эффект саморегуляции, который заключается в том, что человек ассоциирует параллельно с образами искусства эпизоды, события собственной жизни, в результате чего или подтверждает для себя собственные

позиции или, наоборот, стремится в себе что-то исправить, изменить. Катарсическое состояние личности, возникающее при прослушивании музыкальных шедевров, осознается субъектом как некое открытие, проясняющее смысл собственного бытия, вносящее гармонию в неосознаваемые влечения, желания, в полные сложных противоречий условия жизни.

Восприятие музыки позволяет почувствовать его участникам расширение границ своего «я», получить опыт нового самоощущения в мире, чтобы испытать предчувствие своих творческих возможностей. Композитор, как посредник, помогает состояться встрече личности слушателя со своим творческим «я», предвосхитить будущий образ свой как художника-творца.

Природа катарсиса диалогична. Личность в процессе сопереживания настраивается на поиск созвучия своему опыту, своим волнениям, своей эмоциональной памяти и всей психической жизни. Когда соответствие находится, то сопереживание автору, сотворившему произведение, сливается с удивительно отстраненным сопереживанием самому себе, что дает сильный эмоциональный эффект. Этот диалог, сопряженный с взглядом на себя как бы со стороны, сквозь призму художественного образа является сопереживанием сильным, ярким, эстетически просветленным. Восприятие музыки изменяет ощущение времени и пространства. «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все сущее, включая сюда, прежде всего, отношения между человеком и временем», – утверждал композитор И. Ф. Стравинский [3, с. 288].

Обобщая, необходимо заметить, что интенсивность и направленность диалогического восприятия музыки зависит от меры отстранения, от того, насколько личность «затронута» музыкальным образом. Сила катарсиса в духовном пробуждении личности, выходе за пределы своего «наличного я», духовное обновление прежнего бытия.

#### Литература

- 1. Бочкарева, О. В. Интерпретация классических музыкальных произведений в польской и русской анимации как основа творческого диалога // Музикологија Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности (САНУ) Belgrade. 2016. № II (21) С. 175—184.
- 2. Ювченко, Н. А. Национальная гимнография и сцена: исторические параллели / Н. А. Ювченко // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития : материалы II межд. науч.-практ. конф., Ярославль, 20–21 апреля 2017 г. / Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского ; под науч. ред. О. В. Бочкаревой. Ярославль, 2017. С. 155–158.
  - 3. Ярустовский, Б. Игорь Стравинский / Б. Ярустовский. М.: Сов. композитор, 1969. 319 с.

**Гапчук Ю. А.** (Украина, г. Киев)

### АНТРЕПРИЗА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ УКРАИНЫ

В условиях современной глобализации и европеизации насущной задачей остается сохранение национального духа, украинского колорита, особенностей менталитета. Независимые театры Украины являются очагами популяризации украинской культуры через приобщение широких масс зрителей, а также непосредственно молодежи к реализации культурно-просветительской функции деятельности театрального заведения. В целом под термином «независимый театр» понимаем негосударственные, частные театральные объединения, которые возникли в Украине в конце 1980-х гг. [5].

Большинство украинских независимых театров оказались в сложном материальном положении и столкнулись с основной проблемой — несовершенством законодательной системы (отсутствием финансирования); трудностями поиска своего зрителя, конкуренцией.

Сегодня украинский независимый театр это не просто представления для проведения досуга, но и способ самовыражения, своеобразное отношение к современной реальности, мысли режиссеров и актеров, которые ищут новые формы театральной культуры. Они также являються местом встреч, общения, отдыха, центром популяризации национального культурного наследия.

На современном этапе в Украине функционирует большое количество частных театров, только в Киеве их более шестидесяти. По форме подчинения различают: антрепризы, независимые театры, независимые арт-проекты, независимые театры-студии.

По нашему мнению, такая типологизация независимых театров не в полной мере учитывает их специфику. В нашем исследовании рассмотрим такую разновидность независимых театров, как антреприза, для чего следует уточнить данное понятие.

Антреприза (фр. Entreprise, досл.: «предприятие») — форма организации театрального дела, в котором частный предприниматель собирает актеров для участия в спектакле (в отличие от репертуарного театра с постоянной труппой).

По сути, антреприза является театральным бизнесом, ориентированным на получение прибыли путём приглашения звёзд для привлечения публики.

Фактически, это разновидность театра, лишённого собственной сцены и устоявшегося репертуара. Организация театрального процесса в антрепризе предполагает аренду сцены для демонстрации спектакля. Актерский состав характеризуется непостоянством и контрактной формой деятельности, которая позволяет получить финансовую выгоду. Об огромных возможностях заработка тут говорить не приходится, потому украинских актёров болем привлекает свобода самовыражения и возможность заявить о себе.

О наличии антрепризного театра в чистом виде в Украине не приходится говорить. Более корректно будет вести речь о промежуточном варианте между традиционным театром и классической западной антрепризой [2].

Таким образом, приходится констатировать существование особого украинского варианта антрепризы, который отличается от западного, а также и российского ангажементного театра своей ориентированностью на антрепренёра, а не на звёзд театральной сцены. Данная ситуация — следствие социальной незащищенности актёров, которые достаточно охотно соглашаются на участие в смелых антрепризных экспериментах. Обратной стороной театрального процесса зачастую становится подмена художественной ценности искусства антиэстетикой шоу-бизнеса [1]. Тут будет уместно вспомнить о низкопробном чёсе, который существенно нивелирует театральные вкусы, а зачастую и отворачивает зрителей от театрального искусства. Средством борьбы с подобной пошлостью может быть лицензирование деятельности антреприз [5].

Однако, при всём наличии проблем в этой области, антреприза на сегодняшний день отвоевала себе полное право на существование.

Примером современной украинской антрепризы может быть театральное агентство «Те-Арт» под руководством продюсера Татьяны Эдемской, особенности которого заключаются в том, что художественный руководитель приглашает разноплановых талантливых, медийных, профессиональных режиссеров для своих постановок. За относительно короткое время плодом функционирования агентства стала постановка спектаклей: «Легкое знакомство» (режиссер Ольга Семешкина); «Шикарная свадьба» (режиссер — Влада Белозоренко); с участием звезды украинской эстрады, Астраи; «Иллюзии любви» (молодой креативный режиссер Стас Жирков), с участием киноактрис Виталины Библив и Олеси Жураковской. Осенью планируется премьера остро-социальной драмы финского драматурга Мика Мюллюахо «Хаос или женщины на грани нервного срыва» в постановке Максима Голенко, где главную роль сыграет известная актриса театра и кино Екатерина Кистень.

Продюсер пытается делать качественную украинскую антрепризу вопреки театральным объединениям «на потребу дня», результатом деятельности которых есть легкие комедии с «бульварной драматургией», где задействованы отечественные медийные лица и ведущие актеры академических театров, а спектакли играют для «недалекого» зрителя с неприхотливыми художественными потребностями. Подобные антрепризы характеризуються ограниченным репетиционным дедлайном, а также минимальными затратами на постановку. Не случайно в 2015 году Татьяне Эдемской пришла идея создать альтернативную антрепризу после просмотра халтурного представления. В основу работы агентства положена задача создания на этом рынке качественного театрального продукта путём привлечения не только раскрученных актеров, но и молодых исполнителей. Её принцип касательно формирования театрального репертуара — «брать в работу не только «заржавевшие» комедии, но и что-то современное». По мнению режиссёра, постановки должны быть интересными и содержательными.

Еще одна антреприза, Продюсерский центр «Колизей», ветеран украинской сцены, актер и режиссер Евгений Паперный организовал в 2007 году. Объединение, занимающееся постановкой спектаклей, сотрудничает практически со всеми известными украинскими звездами (Русланой Писанкой, Ольгой Сумской, Екатериной Кистень, Дмитрием Лаленковым, Лилией Ребрик, Остапом Ступкой и др.). Центр достаточно успешно занимается организацией гастролей театров, артистов, а также показом антрепризных спектаклей. В его репертуаре: трагикомедия «И только смерть разлучит нас», комедии положений «Сублимация любви», «Боинг, боинг».

В этот же список антреприз можно внести театр «Визави», созданный в 1994 году усилиями режисера Евгения Морозова [4]. Труппа театра состоит из шести актеров. В течение двадцати трех лет существования у театра было много взлетов и падений, побед и поражений, творческих подъемов и разочарований, менялся актерский состав, репертуар, места для репетиций, театральные площадки, но благодаря настойчивости, работоспособности и веры в свое дело театр существует и по сей день. Театр для главного режиссёра – отдельное государство, где все законы подчинены тому, чтобы нести полноценную культуру, показывать противоречивые явления общественной жизни, дарить зрителям свободу самопознания через единение классических пьес и высокохудожественных образов. Это также возможность для самореализации всех участников творческого процесса, собственное право на концепцию, интерпретацию действительности. В активе театра следующие спектакли: «Искушение монахини», «Любовь без правил», «Незнакомка», «Белая горячка», «Свингеры». Чаще всего антрепризы арендуют сцены Киевского центрального дома офицеров, Вооруженных Сил Украины, экс-октябрьского дворца, дома художника и дома архитектора.

Итак, по результатам исследования можно сделать вывод, что антрепризный театр прочно занял свою нишу среди независимых театров Украины. В театральной среде антрепризу рассматривают как явление противоречивое, которое часто характеризуется откровенно слабыми спектаклями и наличием подделок, далёких от настоящего искусства. Однако, как мы убедились на примере проанализированных антреприз, в их репертуаре встречаются любопытные постановки с интересной актёрской игрой. В целом антрепризы, несмотря на формы театральной коммерции, можно рассматривать как своеобразные культурно-досуговые центры, одной из задач которых является пропаганда культурного наследия путем привлечения зрителя с помощью театральных постановок.

#### Литература

- 1. Безгін, І. Д. Мистецтво і ринок : нариси / І. Д. Безгін. К. : ВВП «Компас», 2000. 640 с.
- 2. Безгин, И. Д. Организационные проблемы театра / И. Д. Безгин. К. : Киевская консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. 423 с.

- 3. Безгін, І. Проблеми регулювання театральної діяльності засобами культурної політики / І. Безгін // Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / І. Безгін, О. Семашко, В. Ковтуненко. К., 2002. Ч. 1 : Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. С. 226–237.
- 4. Биструшкін, Я. О. У пошуках нових підходів до театральної справи / Я. О. Биструшкін // Культура і мистецтво у сучасному світі : зб. наук. пр. / Київський національний університет культури і мистецтв, 2003. Вип. 4. С. 93–98.
- 5. Веселовська,  $\Gamma$ . І. Український театральний авангард /  $\Gamma$ . І. Веселовська. К. : Фенікс, 2010. 368 с.

#### Голикова-Пошка Е. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ЭКРАНИЗАЦИЯ РАССКАЗОВ Д. БУЦЦАТИ, К. ПАУСТОВСКОГО, Т. ЛАНДОЛЬФИ И Г. Г. МАРКЕСА НА БЕЛОРУССКОМ ЭКРАНЕ

Начиная с 1972 года на киностудии «Беларусьфильм» были созданы мультфильмы разных направлений и жанров, но отдельно в творчестве белорусских режиссерованиматоров стоит выделить анимационные фильмы-экранизации литературных произведений и философские мультипликационные ленты-притчи для взрослых. Стремясь охватить как можно большее количество зрителей, отечественные кинематографисты создали большое количество анимационных шедевров, предназначенных для думающего и размышляющего зрителя. Таким образом, анимация практически с самого своего возникновения перестала быть только развлекательным видом искусства, укрепила свои позиции в системе арт-хаус, став полноценной частью кинематографа, предназначенного для зрителей любого возраста.

В 1988 г. на киностудии «Беларусьфильм» для школьников старшего школьного возраста был экранизирован рассказ Дино Буццати «Бомба», по мотивам которого режиссер И. Волчек снял комбинированный анимационный фильм «Кончерто Гроссо». По сюжету, некто прислал по адресу Сан-Джулиано, 8, неожиданный «подарок» – водородную бомбу. Анимационная лента полностью соответствует литературному источнику, включая даже диалоги персонажей: «Ну почему? Почему из пяти миллиардов людей они выбрали именно нас? Наш дом, наш подъезд?» - «Нет, так нельзя! Я здесь совершенно случайно!» 1. Фильм держит зрителей в эмоциональном напряжении до последнего кадра. Музыкальное сопровождение, шумовое оформление кадрового пространства подобраны таким образом, чтобы реально передать волнение людей, гадающих, за что им выпала такая «честь». Наиболее эмоционально передан момент всеобщего облегчения: «Она не для всех! Она персональная!», когда жители дома с огромной радостью указывают доставщикам бомбы на главного героя фильма: «Это он! Это ему!». Закадровый смех становится апофеозом всеобщего ликования. Как в калейдоскопе, перед основным персонажем проносятся смеющиеся, радостные лица, фигуры, гротескно искаженные неудержимым весельем. Под аккомпанемент нежной, лирической мелодии скрипки бомба взрывается, и все кадровое пространство заполняет нестерпимо яркий белый свет. Спустя мгновение перед глазами зрителей появляется земной шар, который постепенно окутывает белое облако, и он, медленно вращаясь, навсегда растворяется в космическом пространстве. Всего выразительнее финальная сцена фильма: всплеск взрыва трансформируется в луч прожектора, направленный на одинокого скрипача на сцене (в облике которого можно с легкостью узнать главное действующее лицо анимационной ленты), исполняющего лирический мотив. Крупным планом показаны грустные глаза исполнителя, после чего камера медленно поворачивается в зал, и в кадре появляются застывшие лица людей, в том числе уже зна-

<sup>1</sup> Здесь и далее по тексту приведены цитаты из анимационных фильмов.

комых жильцов дома, переадресовывающих друг другу страшный смертоносный «подарок», а над ними зажигается мертвенный пульсирующий свет «персональной» водородной бомбы.

Белорусские режиссеры-аниматоры не могли обойти вниманием и творчество Константина Паустовского. В 1989 г. для детей среднего и старшего школьного возраста О. Чикина экранизировала рассказ писателя «Корзина с еловыми шишками», в котором запечатлена судьбоносная встреча знаменитого норвежского композитора Эдварда Грига с дочерью лесника (в мультфильме – для большей художественной выразительности – дочерью моряка), которая собирала еловые шишки. Итогом этой встречи стала музыкальная пьеса, написанная Э. Григом в 1907 г., с посвящением: «Дагни Хагеруп, дочери моряка Хагерупа Педерсена, когда ей исполнится 18 лет» (цитата из мультфильма). Считается, что это – последнее произведение великого композитора. В анимационном фильме не произнесено ни одного слова, обо всем сообщала только музыка, во время звучания которой менялись темп, ритм, эмоциональная составляющая (лирическая, торжественная, тревожная, вдохновляющая, жизнеутверждающая) в зависимости от развития сюжетной линии. При этом перед зрителями предстают сменяющие друг друга кадры: волшебные пейзажи норвежских лесов, пустынный берег моря, любимая комната композитора, заполненные залы театра. Художники-аниматоры очень выразительно сумели прорисовать двух главных героев ленты – маленькую девочку с корзиной и старого композитора, желающего подарить ребенку самый запоминающийся в жизни подарок. Благодаря гармоничному соединению в кадре звуко-зрительного ряда, зрители могут полностью погрузиться в художественную атмосферу фильма, почувствовать драматизм происходящих событий и искренне порадоваться за девушку, получившую столь дорогой подарок от практически незнакомого человека.

Воплощение литературного произведения на киноэкране – весьма трудоемкий процесс. Экранизация всегда оставалась самым сложным жанром для анимационного кино (из-за ограниченного экранного времени, из-за минимального количества диалогов, которые можно ввести в картину), однако белорусские режиссеры-аниматоры с блеском спрапоставленными задачи. Так, в кукольном фильме «Меч» (реж. Н. Лось, В. Довнар, 1989 г.), созданном по одноименному рассказу итальянского писателя Томмазо Ландольфи, речь идет о потомке знатного рода – Ренато ди Пескоджантурко-Лонджино, который давно живет в постепенно приходящем в негодность замке. Внешне замок еще продолжал производить сильное впечатление (чему способствовали многочисленные башни с часами и движущимися фигурами, парадные лестницы, полукруглые мосты, соединяющие отдельные строения замка между собой, множество старинных скульптур), но внутри него уже царила полная разруха и запустение. Молодому мужчине практически ничего не досталось в наследство, кроме пыльных предметов, хранящихся на чердаке. И вот однажды Ренато решил проверить, а вдруг среди чердачного хлама его дожидается несметное богатство. И не ошибся. В поисках денег мужчине удалось найти нечто более ценное и, как ему показалось, более дорогое, способное вернуть его роду былую славу, изумительной красоты меч, клинок которого был выкован еще в стародавние времена. Меч сиял, как огненный шар, а его лезвие с легкостью перерубало все, с чем соприкасалось: дерево, мрамор, железо. Осознав, что в его руках отныне заключена огромная сила, Ренато стал придумывать, что именно он должен сделать со своим мечом, какого противника победить, чтобы прославиться. Меч не давал ему покоя, мужчине постоянно хотелось опробовать его в деле, ощутить мощь (отсылка к пословице: «На что и меч, коли некого сечь») смертельного оружия, на клинке которого были выбиты слова по латыни: «Hostes non eruno» («Врагов не будет»).

Однако постепенно Ренато начинает сходить с ума, он боится каждого шороха, волнуется, что враги могут придти и отобрать его сокровище. Находясь в состоянии

страшного душевного смятения, мужчина не смог совладать с безумной жаждой крови и мечом перерубил тело юной прекрасной девушки в белых одеяниях, единственного человека, который его любил. После этого злодеяния меч перестал сиять и погас, а Ренато умер с горя, потеряв возлюбленную. Но поражает финальная сцена мультфильма: в кадре крупным планом показан блестящий меч, рядом с которым разбросаны кости, фоном служат проносящиеся по дороге автомобили, слышен шум шин по асфальту, хлопает дверца машины, раздаются чьи-то шаги и к мечу протягивается рука, блеск стали и... появляются титры. Все это напоминает окончания фильмов ужасов, создатели которых таким образом дают понять, что продолжение непременно последует... Так эмоционально-выразительно в анимационной картине воплотились последние строки рассказа Т. Ландольфи: «А что же меч? Неужели это потускневшее, но по-прежнему неотразимое оружие может понадобиться кому-то еще? Человек, унаследовавший его, зашвырнул меч на дно самой глубокой пропасти, чтобы избавить мир от его губительной власти. Но пришли иные люди или боги и извлекли его из бездны, чтобы отдать в руки других, ни в чем не повинных людей. И те несли его по своему земному пути, словно крест; и этому суждено быть на горе всем людям» [1].

Еще одной экранизацией в белорусском анимационном кино стал рассказ колумбийского писателя, нобелевского лауреата Габриэля Гарсиа Маркеса, созданный в стиле «магического реализма» «Очень старый человек с огромными крыльями» (реж. О. Белоусов, 1989 г.). По-осеннему скучный и унылый визуальный ряд фильма сопровождает закадровый голос диктора, который вводит зрителя в курс повествования: «Дождь лил третий день подряд, и они едва успевали справляться с крабами, заползающими в дом; вдвоем они били их палками, а потом Пелайо тащил их через залитый водой двор и выбрасывал в море». Следует отметить точность приведенных литературных цитат, которые режиссер и художник-постановщик гармонично соединяют с «осовремененным» визуальным рядом. Анимационный Пелайо выглядит как обычный деревенский житель с неизменной папиросой в зубах и в ватнике, его супруга Элисенда – толстая, крикливая, седовласая женщина. Полностью соответствует авторскому описанию только облик ангела: «На нем было нищенское одеяние. Несколько прядей бесцветных волос прилипло к голому черепу, во рту почти не осталось зубов, и во всем его облике не было никакого величия». Для того, чтобы придать произведению больше реализма, режиссером в кадровое пространство был введен новый персонаж, которого не было и не могло быть в оригинальном произведении – это милиционер, перепоясанный кобурой, приехавший на мотоцикле с коляской.

Визуальный ряд мультфильма построен по принципу калейдоскопа, сцены отделяют друг от друга пейзажные зарисовки осенней природы, и только звучащий за кадром авторский текст позволяет соединить отдельные (несколько хаотично расположенные) фрагменты в единую сюжетную линию. Однако до конца остается неясным, был ли этот очень старый человек с огромными крыльями ангелом, или нет: в финале фильма, он, не выдержав постоянных унижений, смог вырваться и улететь. Фильм заканчивается словами Маркеса: «Наконец ему удалось набрать высоту, и Элисенда вздохнула с облегчением за себя и за него, увидев, как он пролетал над последними домами поселка, едва не задевая крыши и бешено размахивая своими огромными крыльями старого ястреба. Элисенда следила за ним, пока не закончила резать лук, до тех пор, когда его уже совсем не стало видно. И он уже не был помехой в ее жизни, а просто воображаемой точкой над морским горизонтом».

#### Литература

1. Ландольфи, Т. Рассказы [Электронный ресурс] / Т. Ландольфи // Проза.ру. – М., 2000–2016. – Режим доступа: https://www.proza.ru/2012/06/30/339. – Дата доступа: 09.07.2017.

## БЕЛОРУССКОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Академическое исполнительское искусство Беларуси в начале XXI века характеризуется высокой степенью профессионализма и востребованности. Традиции, накопленные в годы советского периода и новейшие тенденции мирового музыкального искусства, привносимые в условиях всеобщей глобализации мировой культуры, способствуют успешному функционированию белорусского концертного исполнительства как одной из важнейших сфер культурной жизни страны. «Исполняя и пропагандируя национальное академическое музыкальное искусство, белорусские артисты вывели его на международную арену и создали позитивный имидж, адекватный духовному потенциалу нации» [1, с. 5–6], отмечается в исследовании «Белорусское концертно-исполнительское искусство».

Инструментальное концертное исполнительство имеет свои особенности. Важную роль здесь играет музыкальный инструмент, обладающий собственной органологической характеристикой, обусловливающей способы звукоизвлечения, интонирования, преодоление специфических технических сложностей и т. д. Благодаря отсутствию вербального компонента, инструментальная музыка обладает большей степенью абстрактности, по сравнению с вокальной-хоровой, но оттого и более сложна для восприятия. Перед исполнителем-инструменталистом стоит множество творческих задач, среди которых стилевые, технические, интонационные, художественно-смысловые, пропагандистские. Но главной, пожалуй, является собственно воплощение музыкального произведения в его живом звучании, обретении им подлинной жизни, позволяющей состояться ему как произведение искусства.

Констатируя высокие достижения белорусских музыкантов в области инструментального концертного исполнительства, следует отметить все те его составляющие, на которых оно зиждется и без которых не смогло бы состояться в столь значительной мере. Так, для создания панорамной картины белорусского инструментального исполнительства на современном этапе, необходимо обратиться к таким его компонентам, как:

- Функционирование фундаментальной системы музыкального образования на высоком профессиональном уровне (воспитание молодых исполнителей, передача исполнительского опыта). Эту задачу выполняют учебные заведения трех ступеней образования;
- Наличие концертных площадок как пространства для реализации музыкального исполнительского искусства (филармонии, концертные залы и пр.);
- Конкурсное и фестивальное движение как средство общения музыкантов, обогащение новым творческим опытом, выявление новых исполнительских тенденций, новых имен;
- Широкие возможности для гастрольной деятельности отечественных исполнителей в Беларуси и за рубежом, а также участие их в престижных международных конкурсах, работа в составе жюри;
- Расширение репертуарных границ обогащение звучащего музыкального континуума произведениями старинной и современной музыки;
- Композиторское творчество отечественных музыкантов как стимулирующий фактор для исполнителей: взаимообусловленность обоих видов музыкальной деятельности;

- Наличие инструментария высокого уровня (усовершенствование конструкции портативных музыкальных инструментов, наличие хороших роялей в концертных залах);
- Создание научно-методической базы для исследования исполнительского искусства белорусских музыкантов;
- Формирование значительного корпуса аудио- и видеопродукции как фиксированного базиса, документирующего исполнительские трактовки конкретного исторического периода.

Всё это способствует активной творческой деятельности целой плеяды отечественных исполнителей, представляющих свое музыкальное искусство (скрипичное, баянное, фортепианное и др.) и выступающих как сольно, так и в музыкальных коллективах. Исполнительские традиции того или иного исторического периода опираются на лидеров, создающих свои исполнительские школы и определяющих вектор развития исполнительского искусства. Творчество современных белорусских музыкантов ориентировано на интерпретационное исполнительство, где высокий пиетет к композиторскому нотному тексту раскрывается в условиях индивидуального исполнительского стиля. Говоря об академическом инструментальном концертном исполнительстве, остановимся на краткой характеристике его составляющих: фортепианном, струнно-смычковом, искусстве игры на медных и деревянно-духовых инструментах, концертном исполнительстве на народных инструментах.

Фортепианное концертное исполнительство в Беларуси в начале XXI столетия характеризуется подъемом и широкой вовлеченностью в мировое культурное пространство. Отечественные музыканты ведут активную концертную деятельность, о чем свидетельствуют афиши филармоний и концертных залов. Продолжают концертировать ведущие мастера – народный артист Республики Беларусь Игорь Оловников, заслуженные артисты Республики Беларусь Юрий Гильдюк, Ирина Шумилина, лауреаты престижных международных конкурсов Андрей Сикорский, Сергей Микулик, Иосиф Сергей, Андрей Поночевный, Тимур Сергееня, Юрий Блинов. Важным фактором для развития фортепианного исполнительства в Беларуси становится международный конкурс «Минск – 1996», который в дальнейшем получил традицию именоваться годом его проведения (2000, 2005, 2010, 2014). Этот конкурс выявил новые имена молодых белорусских пианистов, дав старт исполнительской карьере Александра Музыкантова, Тимура Щербакова, Виталия Стахиевича, Александра Полякова, Артема Шаплыко и др. Много разнообразных по стилевому направлению программ подготовил для отечественных слушателей фортепианный дуэт Наталья Котова – Валерий Боровиков. Они инициировали проведение в Белорусской государственной филармонии международного фестиваля «Duettissimo», превращающего Минск на несколько дней в центр фортепианного ансамблевого искусства. Значительная сфера исполнительства, сопряженная с композиторским творчеством - создание транскрипций. В этой области выдающиеся достижения принадлежат Игорю Оловникову, который является автором более ста фортепианных транскрипций произведений отечественных и зарубежных исполнителей.

Струнно-смычковое концертное исполнительство на белорусской сцене репрезентируется как выдающимися солистами, так и выступлениями камерных ансамблей. Талантливое молодое поколение представлено именами Артема Шишкова, Влады Бережной, Павла Батяна, Екатерины Пукст, Ксении Бельтюковой (скрипка), Алексея Ермолаева, Владимира Куприянова (альт), Константина Зеленина, Ивана Каризны (виолончель), Станислава Анищенко (контрабас) и др. Продолжают свою сольную и ансамблевую концертную деятельность заслуженная артистка Республики Беларусь Юлия Стефанович (скрипка), Алексей Афанасьев, Станислав Петченко (виолончель). XXI век стал началом проведения в Беларуси масштабного международного конкурса молодых исполнителей на струнно-смычковых инструментах имени М. Ельского (2003, 2007, 2013 годы). Высокий

уровень конкурса привлекает музыкантов из разных стран. Ярким творческим энтузиазмом и широтой репертуара отличается Минский струнный квартет (Е. Мищанчук – I скрипка, А. Власенко – II скрипка, В. Химорода – альт, Ю. Рожковская – виолончель). Коллектив образован при Белорусской государственной филармонии в 1998 году, за это время отечественной публике были представлены самые разнообразные творческие программы.

Высокий уровень мирового масштаба достигнут представителями музыкальноисполнительского искусства на духовых инструментах. Процессы усовершенствования инструментария в этой сфере активно продолжались и в XX столетии, что потребовало освоения новых видов исполнительской техники (например, флейты и кларнеты немецкой системы были вытеснены инструментами французской системы). Ярко заявили о себе молодые музыканты, представляющие деревянно-духовую группу инструментов – Лариса Ласоцкая, Сергей Балыко, Сергей Кортес, Алексей Юринок, Татьяна Кормазинова (флейта), Юрий Ликин, Игорь Лещишин, Виктория Татур, Василий Закопец (гобой), Алексей Вакуленко, Евгений Шиманович, Александр Запатылок, Александр Яскельчик (кларнет), Олег Данник, Алексей Фролов, Алексей Домбровский, Андрей Холомкин (фагот). Более 30 лет продолжается творческая деятельность ансамбля флейтистов «Сиринкс», создателем и бессменным руководителем которого является Н. В. Авраменко. По ее инициативе в 2008 году в Белорусской государственной академии музыки был также организован студенческий ансамбль флейтистов «Нимфы», который успешно выступает на белорусской сцене. Уникален по своему составу и звучанию Ансамбль солистов – духовой октет (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета и 2 фагота), организованный Б. В. Ничковым при поддержке М. Я. Финберга. Колектив активно гастролирует в Беларуси и за ее пределами. Значительный вклад в отечественную музыкальную жизнь вносит творческая деятельность квартета деревянно-духовых инструментов «Ривьера» (Т. Кормазинова – флейта, М. Рассоха – гобой, Д. Яроцевич – кларнет, Д. Солтан – фагот). Музыканты ведут поиск редкого и неизданного нотного материала белорусских композиторов в архивах и библиотеках, адаптируют его к исполнению, создавая собственные аранжировки.

Заслуженным признанием у публики пользуется ансамбль трубачей «Интрада», созданный Н. М. Волковым. В репертуаре коллектива произведения старинных композиторов, выдающиеся образцы классической музыки, произведения белорусских композиторов. Другой выдающийся трубач — В. В. Волков организовал Минский брасс-квинтет, «представляющий семейство медных духовых инструментов: труба-пикколо, труба, валторна, тромбон, туба. Возможности такого ансамбля неограниченны» [1, с. 238]. Новые имена в сольном исполнительстве на медных духовых инструментах — Дмитрий Ковалинский, Евгений Ляттэ, Дмитрий Макаревич, Владислав Понтус (труба), Виталий Корабухин, Антон Андрейчиков (валторна), Сергей Семенов, Андрей Демиденко (тромбон), Сергей Шепелев (туба).

Белорусское концертное исполнительство на народных музыкальных инструментах (аккордеон, баян, домра, балалайка, гитара, мандолина, цимбалы) в начале XXI столетия становится одной из важнейших составляющих отечественной культуры. В этой связи Т. Г. Мдивани отмечает: «Главной интенцией стало выявление «академической», концертной функции инструментов, преодоление ими границ исторически сложившегося «народного» оркестрового предназначения» [1, с. 146]. Этому в значительной мере способствовало расширение репертуара выдающимися образцами академической музыки, масштабным корпусом произведений белорусских композиторов. Внушительный список побед на международных конкурсах, востребованность на отечественной сцене, – все это говорит о высоком исполнительском мастерстве. Активную концертную деятельность ведут Александр Шувалов, Владислав Плиговка, Елена Волынец (баян), Игорь Квашевич, Лидия Скачко, Ольга Немцева, Алексей Дараганов (аккордеон), Екатерина Анохина, Михаил Леончик, Галина Лозовик, Вероника Прадед (цимбалы), Ян Скрыган, Павел Кухта

(гитара), Николай Марецкий (домра), Наталья Корсак (мандолина) и др. В 1966 году был создан студенческий ансамбль цимбалистов «Лилея», которым вот уже более 50 лет руководит выдающийся белорусский цимбалист, народный артист Беларуси Е. П. Гладков. Основную часть репертуара ансамбля составляют сочинения белорусских композиторов, что подчеркивает национальный колорит коллектива. Широким признанием пользуется Ансамбль солистов под управлением Игоря Иванова, по сути, являющийся квартетом (И. Иванов – балалайка, Е. Иванова – домра, А. Сиваков – баян, Н. Абрамович (с 2013 г. – Г. Греченков) – гитара). Ансамбль выступает как с сольными программами, так и с различными солистами. Большая роль в репертуаре отводится обработкам славянской народной музыки.

Таким образом, белорусское концертное инструментальное исполнительское искусство на современном этапе представляет собой выдающийся феномен национальной музыкальной культуры, воплощающий в себе высокие эстетические ценности и способствующий духовному развитию общества.

#### Литература

1. Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX — начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.]; редкол.: А. И. Локотко [и др.]. — Минск: Беларус. навука, 2012. — 560 с.

**Горелова В. С.** (Украина, г. Харьков)

# ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА МАТЕРИ ПОЛИНОЙ КУМАНЧЕНКО И ЛИДИЕЙ КРИНИЦКОЙ В ФИЛЬМАХ «КРОВЬ ЛЮДСКАЯ – НЕ ВОДИЦА» И «ЛЫМЕРИВНА»

В культурном пространстве Украины в настоящее времяостро стоит вопрос о национальной самоидентификации. В этой связи в украинских научных кругах наблюдается интерес к забытым именам национальных деятелей культуры, в частности театра и кино. Объектом исследования в данной статье является исполнительская методика воплощения ролей матери актерами харьковской школы, традиции которой сравнительно редко подвергаются научному анализу. Так, работы представительниц данной школы Полины Куманченко и Лидии Криницкой, не нашли отражения в исследовательской литературе. Между тем, осмысление традиций и исполнительского стиля этих актрис позволяет выявить самобытные грани киноактерского мастерства, свойственные отдельному его локальному направлению.

Для данной статьи полезными являются материалы о мифопоэтике, которые дают ключевое представление об образе матери, о Земле, и предоставляют возможность обнаружить игре актрис харьковской школы отображение тех тенденций в прочтении данного образа, которые актуальны для киноискусства рассматриваемого периода. Не менее актуальными для исследования оказались интервью, в которых актрисы делятся собственными соображениями относительно актерского мастерства в киноискусстве. Однако следует отметить, что в данных материалах отсутствует подробный анализ актерской игры и воплощения кинообразов, что позволило бы систематизировать специфику харьковской театральной и киношколы.

Исследовать особенности воплощения образов матерей в исполнении Полины Куманченко и Лидии Криницкой, дать сравнительную их характеристику, выявить характерные черты, присущие харьковским актерским традициям.

Образ матери в украинской культуре является культовым. Мать ассоциируется с Землей, которая дает жизнь. Как отмечает в своей статье исследовательница А. Беленькая,

«почтение к Матери, возведенная народомв культ, у украинцев связана с обожанием Земли иесть основойэтической доминанты украинского национального характера» [7].

Полина Куманченко — исполнительница роли Марийки Бондар в первом фильме трилогииНиколая Макаренко «Кровь людская — не водица» в своем образе объединяет две ипостаси — Матери и Земли. У исследователя украинской мифологии В. Войтовича мы находим такую трактовку взаимосвязи матери и стихии: «С силами земли особенно родственна женщина, мать, хозяйка, потому что из лона матери также приходит все живое и возвращается назад, что бы прибыть оттуда снова» [1, с. 200].

Появление героини на собрании в самом начале фильма свидетельствует об особо активной роли женщины в социальной жизни нации. Такой характер и у персонажа Куманченко. Восклицание одного из присутствующих на собрании: «Во народ! Баба и сюда пролезла», дает яркое подтверждение этой национальной особенности украинцев. Марийка стремительно врывается в толпу мужчин («громаду») с громкими восклицаниями и порицаниями своего супруга. Она мгновенно становится на импровизированную трибуну, возвышаясь над всеми присутствующими на собрании мужчинами. Как отмечает исследовательница М. Грымич: «Украинская архаическая культура, в отличие от культуры более поздней - козацького типа, заснована на идее доминирования женщины над мужчиной...» [3, с. 28]. Актриса подчеркивает активность поведения своей героини резкими движениями, например, Марийка жестикулирует руками, и, особенностью передавать свои истинные мысли и чувства посредством динамики взгляда. Огромные выразительные глаза выдают корыстные намерения крестьянки. Ее досадливый взгляд, бегающие глаза, когда ее уличают в обмане, подчеркивают двойственность натуры героини Куманченко. Также важно обратить внимание на тембр голоса Марийки, когда она начинает просить увеличить ей надел земли. Ее речь быстра, она боится, чтобы ее не прервали, в голосе слышатся визгливые и капризные нотки, как у ребенка, который подобными примитивными способами пытается добиться желаемого. Здесь стоит обратить внимание на причины такого поведения героини. Марийка Бондар ждет второго ребенка, и, потому ее поступки продиктованы стремлением обеспечить своим детям безбедное существование, которое возможно только при наличии земли. Для героини Куманченко наибольшей ценностью является Земля, которая дает все средства к существованию. Без Земли нет смысла жить и продолжать свойрод. В этом – жизненное кредо героини. Марийка всегда называет землю «земелькой», произнося это слово с нежностью и вкладывая в него весь сакральный смысл, который она несет в себе в качестве генетического кода предков и собирается передавать потомкам. У исследователя В. Войтовича мы находим такую мысль: «...земля у Предков не персонифицировалась с Богиней, но ее и без того уважали, как праведную, святую, Божественную»[1, с. 200]. Поэтому Марийка манипулирует своей беременностью, чтобы получить заветные наделы. На собрании она прибавляет себе месяц беременности, чтобы юридически обосновать свои претензии. Не добившись желаемого, Марийка обращается к своему другу – вдовцу Свириду Мирошниченко, используя его святое отношение к материнству. Актриса подчеркивает в этой сцене весь порыв своей героини заполучить желаемые метры земли посредством заискивающего взгляда глаза в глаза, порывистого жеста с желанием схватить за руку Мирошниченка, подстерегая его после собрания в темноте, подобно тому, как дикий зверь выслеживает добычу. Чтобы окончательно склонить Свирида на свою сторону, героиня идет на решительный шаг – манипулятивно кладет его руку на свой живот, в котором толкается младенец. И лишь тогда стыдится свого поступка, когда Мирошниченко с почтением целует Марийке руку, как Матери-Земле, дарующей жизнь. Со словами: «Дорогой мой человек!» она удаляется со взлядом, подобнымвзору Богоматери, забыв о своем шантаже. Этим взглядом, направленным внутрь себя, Полина Куманченко акцентирует внимание на другой ипостаси своей героини, когда в ней просыпается ее сущность – чистота, непринятие лжи, чтобы эта ложь не пристала к ее нерожденному ребенку.

Важно почеркнуть символичное сходство героини Полины Куманченко с Матерью-Землей. Внешний облик Марийки отражает Землю в ожидании весны, чтобы воскреснуть, расцвести и одарить плодородием, что символично, так как Марийка носит в себе ребенка. В этот период ожидания мы видим мятежную героиню, которая похожа на серую Землю своим внешним видом, т. е. землистым цветом лица, серой безликой одеждой. Актриса показывает свою героиню в предчувствии счастья и ожидания чего-либо стабильного в своей измученной жизни.

Ключевая сцена в фильме, которая показывает переломный момент в жизни героини Куманченко, — сцена с нарезкой земельных наделов, наличие которых определяет дальнейшую жизнь Марийки и отсюда вытекающую манеру исполнения актрисы. В этой сцене на поле, крокивка фиксирует семью Бондар, сидящей на своей земле, как картину в раме. Героиня Куманченко олицетворяет Богоматерь, что подчеркивается блаженной улыбкой, обращенной к своему еще нерожденному ребенку, и закрытыми от восторга глазами. Символично то, что сидя на земле и поглаживая свой живот, Марийка тем самым позиционирует себя как связующее звено между ребенком и его земельным наделом, как бы передавая ему генетический код любви украинского крестьянина к Земле-кормилице. Слова героини «Скорей на свет нарождайся, тебя земелька ждет!» подтверждают ее посыл к будущему хозяину земли.

Следующая сцена, в которой появляется Марийка, показывает зрителю метаморфозы, которые произошли с героиней. Мы видим героиню Куманченко уже родившую и владеющую земельным наделом. Режиссер показывает эту сцену в светлых жизнеутверждающих тонах в отличие от первых сцен, где появляется Куманченко. Марийка лежит в светлой украинской хате на лаве в окружении вышитых рушников, рядом с люлькой, в которой находится новорожденный ребенок. Поменялся и облик героини. Теперь мы видим ее в белой национальной вышиванкес украшениями, как олицетворение Земли-Матери в ее самом расцвете. Актриса в этой сцене наделяет свою героиню плавными движениями, нежной таинственной улыбкой, какой-то неизъяснимой нежностью, которая подчеркивает перемены, которые произошли с Марийкой в ее материнстве и уверенности в завтрашнем дне. В голосе актрисы слышатся нотки сочувствия Марийки по погибшим детям Свирида Мирошниченко, что подтверждает порыв героини успокоить своего друга, как ребенка, протянув к нему руку. Но, одно остается неизменным в произошедших с героиней переменах – это отношение к Земле. Достаточно услышать с каким благоговейным трепетом, немного протяжно Куманченко произносит: «Это же Земля!», когда пытается отказаться от нового земельного надела, который ей подарил Мирошниченко. Также режиссер сфокусировал внимание на отношения к Земле героини, когда показал ее крупным планом, после того, как факт дарения надела свершился. Кадр фиксирует взгляд актрисы, который обращен к невидимым образам, в глазах ее читается поклонение святой Земле. Помолодевшая, посвежевшая Марийка, как венец расцветающей жизни, наполняет эту сцену тем естественным течением бытия, к которому украинское крестьянство стремится сотни лет, пытаясь достигнуть гармоничного существования в своем микрокосме. Его суть отражена в шевченковских строках: «І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі» [6, с. 612].

Во второй части трилогии Н. Макаренко, которая называется «Дмитро Горицвит» у Куманченко небольшой епизод, но, как справедливо заметил О. Бабышкин в своей статье «Когда искусство служит народу. Про фильм «Дмитро Горицвит»: «В коротеньком епизоде запоминается П. Куманченко в роли Бондарихи» [2, с. 135]. В эпизоде мы видим пылающую хату Бондарей, и возле нее метущуюся от горя героиню. Но режиссер не показывает ее лица, а делает акцент на ее фигуре в светлом национальном костюме, с заломленны-

ми руками, как аллегорией глумления над плодородной Землей, опустошенной пожарами, войнами, разорением. Но, как для разоренной Земли нужно семя, чтобы расцвести вновь, так и для героини толчком к новому возрождению становится спасение дочери. Героиня Куманченко, видя своего ребенка, разрывает удерживающие ее руки, и припадает к нему с криком, который олицетворяет крик Земли. Можно предположить, что в этот эпизод и вмещена главная тема фильма, посыл — вечная боль украинской земли и ее вечное возрождение.

Точно такой же посыл о стонущей Земле в третьей части трилогии под названием «Люди не все знают». Фильм изображает события Второй мировой войны. Внешний облик Марийки снова аскетичен, как в первых своих эпизодах. Это снова серая безликая Земля, героиня Куманченко не носит украшений, традиционной вышиванки, не повязывает затейливо головной убор. Земля снова в трауре. Ее горестное восклицание — вопрос: «И что это творится на белом свете?», как плач Земли о детях своих, которых ей суждено принять в свое материнское лоно.

Как заметил Ю. Мартич о работе Куманченко в фильме «Кровь людская – не водица»: « ... актриса создала глубоко реалистический образ беднячки Марии Бондар» [5, с. 40]. Мы можем сделать вывод, что образ действительно реалистичен, но выполнен в свойственных для украинского кинематографа традициях. Сочетание поэтического с действительно достоверно сыгранным в образе крестьянки, т. е. неразрывно связанном иррациональном с существующим в реальном времени человеке.

В отличие от героини Полины Куманченко, актриса Лидия Криницкая в роли Лымерихи в фильме В. Лапокныша «Лымеривна» воплотила образ пассивной, плывущей по волнам жизни, не смеющей бороться матери. Казалось бы, двух героинь объединяет любовь к своим детям и желание им счастья всеми возможными для этого способами. Две героини активны в этом, но каждая по-своему проявляет свою заботу. Как мы помним, актриса Куманченко редко плачет в кадре, только когда горит ее хата, и есть угроза жизни ее дочери. Тактика героини Криницкой совсем иная. Ее Лымериха прибегает к манипулятивным действиям с помощью слез, они ее основное орудие, направленное на то, чтобы добиться своего, сломить волю дочери. Еще в самом первом своем появлении на экране в фильме «Лымеривна» мы видим героиню в нелепо одетом на одном плече жупане черного цвета поверх белой вышиванки. Таким приемом режиссер В. Лапокныш подчеркивает черно-белую сущность героини, и далее актриса следует раздвоенной модели поведения своей героини. Криницкая проявляет то белую, то черную стороны сущности Лымерихи, постоянное переплетение этой сущности. Двойственность натуры героини настолько тонко воплощена Криницкой, что уже трудно понять, когда ее героиня является самой собой.

Интересной деталью, которая проливает свет на образ Лымерихи и дает ключ к разгадке манеры исполнения актрисой данной роли, является то, что фамилия Лымарь, которую приняла героиня, выйдя замуж, имеет значение, как изготовитель конской упряжи. Это значение ее фамилии отражает ее жизнь, которую она влачит в своей «конской упряжи», и боится сбросить эту упряжь, потому что тогда надо будет бороться и нести ответственность за свои действия, что мы видим на примере Марийки Бондар. Мы помним, что Марийке присущи резкие открытые жесты, которыми наделила ее актриса Куманченко, она не боится быть смешной в своих поступках, отсюда акцент актрисы на выражении лица своей героини, на котором читаются все ее истинные причины этих поступков. Героиню Криницкой характеризуют закрытые жесты, например, скрещенные на груди руки, часто это жесты угрозы, например, грозящие своим недругам кулаки, но такие жесты выдают бессилие героини против своих внешних врагов.

Вообще, актерская задача Криницкой состояла в очень грамотном и четком переплетении образа матери в традиционном «добром» проявлении материнской сущности и манипулятивном «отрицательном», но, к сожалению не менее распространенном проявле-

нии другой «стороны медали» материнской ипостаси. О том, что Криницкая была предельно гармонична в создании и воплощении данного образа, говорит один из монологов в одной из ключевых цен, в которой происходит моральное давление на дочь Лымерихи Наталью с целью выдать ее замуж за богатого, но не совсем здорового парубка. Во время спора дочери с матерью, героиня начинает искренне и с болью в голосе произносить, казалось бы, правильные слова касательно и «девичьей» воли, которая, как логично замечает Лымериха, является погибелью, намекая на положение женщины, как товара в обществе. И слова о том, что мать пойдет на все ради счастья своего ребенка. Этот монолог показан крупным планом, актриса произносит его с такой правдивой пронзительностью. Выражение ее лица и мимика «правдивы», в глазах появляется выстраданная слеза, она «не играет лицом», как в других сценах, в голосе слышатся предельно искренняя боль, без фальшивых ноток. Зритель ожидает, что актриса, наконец, здесь показывает свою героиню настоящей, раскрывая истинную причину, которая побудила ее стать такой, как она есть. Но Криницкая завершает свою речь привычным ей шантажом про нелюбовь и неблагодарность ее дочери. Становится понятно, что героиня «заигралась» и сама не знает, когда она честна сама перед собой и настанет ли такой момент, вообще. Притом, что в произносимом монологе актриса придерживается четкого логического стиля изложения, не разоблачая свою героиню на последних фразах интонационно, например, или, мелькнувшим в глазах, раскаянием за содеянное. Здесь мы снова можем увидеть разницу в актерском исполнении Криницкой и Куманченко в интерпретации материнского образа. Если Куманченко разоблачает свою героиню посредством мимики, то Криницкая, наоборот, держит зрителя в неведении, относительно настоящей сущности своей Лымерихи.

Стоит отметить и агрессивное поведение героини, но оно, как уже было замечено выше, следствие бессилия Лымерихи перед окружающим миром. Такая манера поведения переплетается с веселой, разнузданой, которая вызвана частым пьянством. В этом снова мы видим проявление двойственности натуры Лымерихи и вытекающий отсюда драматизм ее судьбы. В сцене веселья у Криницкой есть момент, когда к ее героине было применено рукоприкладство, и в этом эпизоде четко видно, как оскорбление меняет героиню, поднимает со дна ее сущности такие черты, как гордость, чувство собственного достоинства. До оскорбления это веселая, смеющаяся пьяная героиня с вальяжными жестами, но после того, как ее толкнули и она упала, выражение лица мгновенно становится жестким, от хмельного состояния не остается и следа, и, что характерно для всегда находчивой в словесной перебранке Лымерихи, она лишается дара речи. И лишь после того, как проходит шоковое состояние, в голосе актрисы повляются стальные нотки, когда она с угрозой произносит: «Не дуже! Не дуже!». Таким образом Криницкая показывает, что хоть на короткое время, но ее героиня сбрасывает с себя эту мнимую лошадиную упряжь, в которой ей суждено незримо влачить свое существование. В епизоде, когда Наталья исполняет песню, в которой слышны слова о том, что ее мать пропила свою дочь, героиня здесь уже совершенно искренне и с раскаянием восклицает: «Правда! Пропила я свою дочь, пропила! Каторжная!» и склоняя голову, показывает, что она заслужено носит свое ярмо. В этом епизоде меняется и внешний вид Лымерихи. Актриса одета в черное, на голове плотно повязан платок, хотя до этого она носила белую вышиванку и кокетливо повязаный головной убор. Такой прием свидетельствует о том, что героиня искупает свою вину, надев на себя символические каторжные одежды.

Полина Куманченко и Лидия Криницкая – актрисы харьковской школы, которая является носителем курбасовской традиции, на наш взгляд есть выразителями идеи режисера о новом типе актера. «Это будет умный арлекин» [4, с. 28] – дает такое определение Лесь Курбас. Это актеры-универсалы, поэтическое мировоззрение, которых помогает в создании соответствующего образа, делает этот образ, насыщенным символикой. В созданных Куманченко и Криницкой образах матерей четко прослеживается взаимосвязь с

природными явлениями, как Мать-Земля, ментальная органичность существования в природной среде и работа с воображаемой символикой, как лошадиная упряжь.

На основании проведенного анализа, мы можем строить предположение о характерной исполнительской манере харьковской актерской школы, которая тяготеет к природному толкованию в работе над персонажами.

У героинь Полины Куманченко и Лидии Криницкой есть объединяющее звено в их поступках. Активная Марийка Бондар и пассивная Лымериха обе манипулируют своим материнским статусом, играют на святости образа. Но, интриги героини Куманченко приводят к счастливому семейному благополучию, а интриги героини Криницкой — к трагическому финалу жизни ее дочери. Также четко прослеживается цикличность в существовании героинь. У Куманченко это смена состояния Земли, от естественно меняющихся времен года до глумления над Землей в виде войн и стихийных бедствий. Героиню Криницкой характеризирует цикличное существование в виде невозможности разорвать рабское бытие, что удачно подчеркивает мельница, крылья которой непрерывно крутятся на заднем плане, как рок, который довлеет над Лымерихой.

В дальнейшем планируется более основательное осмысление принципов специфики актерской игры харьковских артистов. Планируется глубокий анализ кинообразов, воплощенных актерами харьковского направления, с целью определения их роли в украинском поэтическом кино.

#### Литература

- 1. Антологія українського міфу : у 3 т. / упор. В. Войтович. Тернопіль : Навч. кн. Богдан, 2006–2007. 3 т.
- 2. Бабышкин, О. Коли мистецтво служить народові. Про фільм «Дмитро Горицвіт» / О Бабышкин // Дніпро -1962. -№ 2. С. 133-138.
- 3. Грымич, М. Два виміри національного характеру (землеробський і козацький) в Україні / М. Грымич // Наука і суспільство 1991. № 8. С. 27—30.
- 4. Курбас, Л. Філософія театру / Л. Курбас / упоряд. М. Лабінський. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
- 5. Мартич, Ю. М. Поліна Володимирівна Куманченко. Нар. артистка СРСР / Ю. М. Мартич. К. : «Мистецтво», 1964.-40 с.
  - 6. Шевченко, Т. Г. «Архімед, і Галілей...» / Т. Г. Шевченко. К. : «Дніпро», 1980. –780 с.
- 7. Беленькая, А. В. Образ матери в українській культурі та його вплив на формування особистості [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.psyh.kiev.ua. Дата доступу: 20.05.2017.

Горина Л. И.

(Украина, г. Ровно)

## НАВЫКИ ФРАЗИРОВКИ СРЕДСТВАМИ ПАРЕМИЙ В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ

В слове запечатлены все духовные ценности народа, созданные веками. Слову, как могучему средству воспитательного влияния, предоставлял преимущество в своих трудах известный украинский педагог В. Сухомлинский. При изучении определенной культуры происходит окунание в историко-лексический пласт народа, которым является фольклор, в том числе паремии. Известный фольклорист М. Пазяк отмечает: «В пословицах и поговорках народ находил ответ на все случаи существования» [3, с. 7]. «На усе знойдзецца прыказка», – говорят белорусы. О. Жолдак пишет, что белорусские паремии «выигрывают блеском быстрого ума, искристым юмором, яркими поэтическими метафорами, всем разнообразием богатства народного слова. Читатель легко заметит ... сходство белорусских поговорок и пословиц с украинскими, предопределенное общностью исторической судь-

бы двух братских народов, взаимодействием двух народно-поэтических стихий» [2, с. 5–6].

Цель данной работы заключается в исследовании общности между построением музыкальной фразы и ритмичным рисунком паремий, методики использования особенностей стихотворного размера паремий при обучении игре на музыкальном инструменте. Поэтому объектом данной работы выступают пословицы и поговорки, предметом – ритмическая особенность строф паремий.

На критерии выбора данного метода обучения повлияла необходимость перехода от интуитивного к осознанному восприятию тяготения в мелких музыкальных построениях (мотивах, фразах), а также изучение фольклора. Мотивацией обучения игре на музыкальном инструменте с использованием паремий является: сочетание приобретенных навыков артикуляции звуков слова с артикуляцией музыкальных звуков; координация, сочетание выполнения нескольких заданий (игры, скандирования, слухового контроля); самостоятельная работа по выбору паремий, активность учащихся; удовольствие от учебы. Данная мотивация используется для творческого подхода и стабильности процесса обучения игре на музыкальном инструменте.

Важным принципом отбора содержания учебного материала является учет возрастных особенностей развития мышления учеников. Использование паремий на занятиях игры на музыкальном инструменте дает возможность учителю выявить ассоциативные связи между содержанием паремий и музыкальными звуками. Фантазия, имитация образа определенной высотой и характером звуков, элементы импровизации, попытки воссоздать интонацию языка музыкальной интонацией, – все это делает занятие неформальным, и вынуждает ученика к активному творческому сотрудничеству.

Большую роль в совершенстве паремий играет ритмика. Речевой ритм заложен в биологической программе человека, организм которого действует согласованно. Ритм в музыке — это чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов, часовая организация последовательности и группирование длительности звуков и пауз, не связанная с их высотным положением. Средством измерения ритма является метр [6]. Таким образом в построении паремий видим сходство с построением музыкальной фразы, где ударным и безударным звукам языка отвечают акцентированные и не акцентированные метрические доли.

Очень часто при обучении игре на инструменте недостаточное внимание уделяется мелким мотивам, фразам. Отсюда происходит непонимание интонационного, ритмичного и логичного тяготения музыкальных звуков. Навыки определения кульминаций в начале, в середине и в конце фразы можно приобрести, используя структуру стихотворных стоп паремий. При многократном повторении определенных стоп вырабатывается ощущение ударных и безударных долей такта двудольного, трехдольного и четырехдольного метра, а также навыки различной атаки звука.

С этой целью целесообразно использовать простые ритмичные рисунки паремий, сопровождая игру скандированием текста. Начинать следует с двудольного метра с акцентом на первую долю. Это подготовительная фразировка к исполнению польки, казачка, тропака, метелицы, «Бульбы», «Веселухи», которым соответствует двудольная стопа с ритмической структурой хорей ( $\stackrel{\cdot}{-}$  U |  $\stackrel{\cdot}{-}$  U): «Ждалі, ждалі, дай жданкі поелі» [5, с. 41]; «Видзень соколь по полету, а сова по взгляду» [5, с. 13]; «Хто батькив не слуха, той у пальци дмуха» [2, с. 120].

Используем трехдольные метры, в частности с акцентом на первую долю. Это вальс, мазурка, менуэт, которым соответствует трехдольная стопа с ритмической структурой дактиль ( $\stackrel{\cdot}{-}$  U U |  $\stackrel{\cdot}{-}$  U U): «Взявшысь за гужь, не кажы што не дужь» [5, 13]; «Госцікі! проша! а вы, дзеткі, ша!» [5, с. 28].

Трехдольный метр с кульминацией в середине мотива — это ритмическая структура амфибрахий ( $U \stackrel{'}{-} U \mid U \stackrel{'}{-} U$ ): «Нэ быйтэ дубцями, повчайтэ сливцямы» [2, с. 120]; «Хто мала жадае, той многа мае» [1, с. 238]; «Найлипше рэмэсло — лэмиш та чэрэсло» [4, с. 95].

Трехдольному метру с кульминацией в конце мотива соответствует ритмическая структура анапест (U U — | U U —): «І не дай, і не лай» [5, с. 56]; «Повна бочка мовчыть, а порожня крычыть» [4, с. 144].

Ямбический пример построения строфы – наилучший пример отработки ощущения затакта – начала музыкального произведения с слабой доли. На формотворческое значение затакта при образовании мотивов и построения формы указывал еще в 1806 году Ж. Ж. де Моминьи. Его идея была развитой представителями функциональной школы во главе с Х. Риманом, который выдвинул ямбический принцип структуры музыкальной формы, то есть переход от слабого времени к сильному. Эта теория верно указала значение для музыкального развития ямбического импульса. Хотя в музыке и ямбическая и хореическая структуры равноправны и дополняют друг друга.

Ритмической структуре ямб (U — | U — | U — | U — ) соответствует музыка белорусского народного танца «Лявониха». Примеры скандирования паремий для приобретения навыков исполнения ямбического импульса (затакта): «Шукай, але не ашуквай» (1, с. 328); «Вочамь не верь, да к роту прімерь» [5, с. 16]; «Уніз вада знясе, а ўверх бяда вывязе» [1, с. 236].; «Нэма отця, нэма й хлибця» [2, с. 120].

Для лучшего понимания и ощущения длинного затакта предлагаю использовать ритмическую структуру стихотворной стопы анапест ( $U\ U\ -'\ |\ U\ U\ -'$ ): «Або грай, або грай, або гроши вэртай» [7, с. 149]; «А я Рак-небарака, як ўшчыпну — будзе знак!»; «Говоривь бы котокъ, да языкъ коротокъ» [5, с. 25].

При выполнении ритмичного рисунка на инструменте тактовая черта переносится, и ставится перед сильной долей:  $U\ U\ -\ U\ U\ -\ U\ U\ -\ .$ 

Увеличивая мотивы используем пеан с ударением на первую долю — это крыжачок, гавот, марш (- U U U | ): «Без скрипочки, без дуды, ходять ноги не туды» [2, с. 186]. Пеан с ударением на другие доли (U U - U | U U - U | ):

«За покушку бъюць въ макушку» [5, с. 46]; «Чэрэз тэбэ балалайка, щэ учора була лайка» [7, с. 338].

Недостатками скандирования является его условность. Поэтому при игре на музыкальном инструменте используем объединение мотивов в фразы. Выделяем только смысловые ударения. При этом возможна замена хорея пеаном, двудольный размер может становиться четырехдольным. Исполняем мотивы с стремлением к концу фразы, добиваясь ощущения сквозного развития. Выполняем «крещендо» к кульминационному (предпоследнему) складу фразы: «Ни до плуга, ни до рала – на музыки гоца драла» [4, с. 94].

Известный фольклорист М. Пазяк отмечает: «по большей части гармония звуковых элементов влияет на художественное мнение опосредствовано, без явной связи с содержанием, она только помогает лучше выделить содержание пословицы, звуковая структура паремии направлена на "глубокое и высокохудожественное воссоздание действительности"» [3, с. 43].

Таким образом, присуща паремиям ритмичная организация, звуковое оформление, которое базируется на композиционно-синтаксической основе, размеренный, но не всегда точный метрический ритм и рифма, делает их доступным дидактичным материалом для выработки тонкого ощущения фразировки, а следовательно яркого музыкального исполнения.

#### Литература

1. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. — 3-е выд., дапрац., дап. — Мінск : Навука і тэхніка, 1992. — 491 с.

- 2. Білоруські прислів'я та приказки [Електронний ресурс] / упоряд. та пер. О. Жолдак . Київ : Дніпро, 1970 . 204 с. Режим доступу: Biloruskiprislivyataprikazki\_RuLit\_Me\_424919 WinDjView. Дата доступу: 20.08. 2017.
- 3. Пазяк, М. М. Перлини народної мудрості / М. М. Пазяк // Прислів'я та приказки : природа. Господарська діяльність людини / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; упоряд. М. М. Пазяк ; відп. ред. С. В. Мишанич. Київ, 1989. С. 9–44.
- 4. Прислів'я та приказки : природа. Господарська діяльність людини /АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; упоряд. М. М. Пазяк ; відп. ред. С. В. Мишанич. Київ : Наук. думка, 1989. 480 с.
- 5. Сборник белорусских пословиц [Электронный ресурс] / сост. И. И. Носович. СПб, 1874. 232 с. Режим доступа: inosovich\_i\_i\_sost\_sbornik\_belorusskikh\_poslovits.pdf Foxit Reader. Дата доступа: 04.08.2017.
  - 6. Способін, І. В. Елементарна теорія музики / І. В. Способін . Київ : Мистецтво, 1952. 203 с.
- 7. Українські прислів'я та приказки / упоряд. С. В. Мишанича, М. М. Пазяка. Київ : Дніпро, 1984. 390 с.

**Довгань А. В.** (Украина, г. Киев)

# ПОЛОЖЕННЫЙ СМЫСЛ ТЕКСТА КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Пространство культуры по своей природе является самобытным по причине того, что, не смотря на всю материальную подоплеку, является идеализированным, проистекающим из истока ментальной природы индивидуума, а также из предрасположенности последней к абстрактному. В этом контексте особенно актуальными представляются проблемы взаимоотношения культуры как целостного/атомизированного явления и, собственно, отдельной человеческой особи, в частности – особый, по-нашему мнению, интерес вызывает специфика, типология сотворения и передачи информации, а также особенности процесса культурного коммуницирования. Кроме того, известный, мы бы даже сказали – корневой, интерес представляет проблема смысла в самом что ни есть широком понимании, и в качестве моделей механизмов порождения и трансляции оных – в частности. Последнее позволит глубже понять феномен бытия не только отдельного индивидуума, но человеческого сообщества в целом.

Актуальность вышеизложенного объяснима тем, что культурологическая наука получает, благодаря решению упомянутой проблемы, уменьшение напряжения в аспекте неотложной потребности в рефлексии над ценностно-нормативными системами в исторической парадигме, присущей социуму. Однако же посредством оных можно говорить уже о возможности анализа специфики бытийного строя человека, контекстуализированного культурной природой. При этом систематизация способов интерпретации явлений культуры раскрывает множественность точек зрения на ее (культуры) мир и обеспечивает понимание личностного выбора стратегий социального поведения и особенности повседневных практик [3, с. 3], претворяющихся посредством визуального представления оных в искусстве (кинематограф, театр и так далее).

Проблема понимания, то есть смысла (в ее философском аспекте), имеет множество трактовок, в том числе «классических». Так, корневыми мы считаем работы таких ученых как: М. Бахтин, Х.-Г. Гадамер, К. Гемпель, В. Дильтей, П. Рикер, М. Хайдеггер, Ф. Шлейермахер, Г. Шпет, Э. Шпрангер и других [2].

*Целью* статьи является рассмотрение особенностей места и роли положенного смысла как культурного явления. *Предметом* – своеобразие его (смысла) функционирования в контексте бытования индивидуума.

Если говорить метафорически, то смысл является *исходной* точкой, то есть одним из наиболее доступных примеров, связанных с понятием *пространства* (бытийного). Это

пример показателен в контексте темы нашего исследования еще и потому, что она (точка) не имеет измерения, как такового, а значит, подобно смыслу, ее необходимо *помыслиты*. В данном тезисе заложена крайне важная мысль: смысл, в его идеальном философском понимании, неизмерим, поскольку он *помыслен*, *положен* изначально, но не сотворен в процессе интерпретирования, а скорее репрезентирован им, воссоздан согласно культурным традициям этноса – в целом либо отдельных культурных норм индивидуума – в частности.

Таким образом, интерпретация, принимаемая за него, лишь *ретранслятор* для оного. При этом точка, подобно процессу интерпретации, является фиксацией определенного измерения в пространстве (в данном примере – *пространстве смысла*), однако сама по себе она (интерпретация) неизмерима. Первым рубежом тут представляется *значение*, которое измеримо семантически: однако, когда мы передвигаем его (значение) в пространстве смысла, при этом оное не имеет некоей глубины, то происходит *трансформация* этого значения, то есть оно имеет тенденцию к конвертации в определенную парадигму *содержания*.

Последнее имеет два измерения — форму (материальная выраженность) и *среду* (пространство, в коем происходит реализации заложенной функции). То есть, передвигая его (содержание), мы выходим из этих двух измерений и получаем, грубо говоря, *тело смысла*, для которого характерно: высота, ширина и глубина. Однако само тело смысла, как бы оно не было передвинуто не меняет своей сути, поскольку находится остается тем же сущностно [5, с. 18].

При этом закономерно, что смысл произвольного текстового фрагмента, как и, собственно, смысл всего текста, локализируется и претворяется в так называемом феномене *смысловых пространств*: семантической, прагматической и ценностной дифференциации текстовых массивов, выражаемых в череде характерных для него (текста) маркеров: образах, метафорах, экмоционально-нагруженных выражениях, сравнениях, эпитетах и прочем [2]. Однако же, несмотря на то, что феномен смысла (в частности такую его черту как *положенность*) можно анализировать отдельно, то есть изучать его как неизмеримое, но поддающееся некоей степени анализа/опознания явление, то говоря о *представлении*, необходимо учитывать специфичность последнего: его происхождение, темпоральную и культурологическую соотнесенность [4].

Понятно, что можно выбрать более короткий путь и непосредственно исследовать связи обозначающего с обозначающим, срезая дорогу и игнорируя относительность таких связей (не лежащих на стезе интуитивно понимаемого смысла). Однако, по-нашему мнению, это похоже на то, как если бы мы подожгли стог сена, чтобы на пепелище отыскать искомую иголку: идя по такому пути, мы миримся с приблизительностью, подрывающей сами основы нашей работы, компрометирующей ее эмпирическое значение [1, с. 7–8].

То есть процесс распознания смыслов любого текстового массива, репрезентируемого в качестве особым образом выстроенного и осмысленного пространства, генерирующего определенный набор данных, посредством графических (знаковых) конструкций невозможно свести к грубой математике, то есть сумме наличествующих смыслов элементов. Таким образом, понимание частного (слова, словосочетаний, предложений, текстовых отрывков и прочего) не гарантирует понимания смысла всего текста и наоборот, и это не смотря на культурную мотивированность и осмысленность последнего [2].

Таким образом, смысл необходимо рассматривать в качестве культурной детерминанты представляющей собой симбиотическую (симбионт – организм, сосуществующий с другим, выживающий за его счет и так далее) абстракцию. В частности, положенный смысл представляет собой подобную абстракцию, аккумулирующую в себе обе грани абстрактного (истину/ложь, абсурд/смысл и тому подобное), при этом последние признают-

ся, хотя бы молчаливо, всеми людьми, поскольку без них невозможно сделать какое-либо утверждения, либо же считать что-либо истинным и так далее [4].

## Литература

- 1. Бурдье, П. Практический смысл / П. Бурдье; пер. с фр. СПб. : Алетейя, 2001. 562 с.
- 2. Порус, В. Н. Что значит «понять» художественный текст? [Электронный ресурс] / В. Н. Порус

   // Вопросы
   философии.
   Режим
   доступа:

   http://vphil.ru/index.php?option=com\_content&task=view&id=1430&Itemid=52.
   Дата доступа: 12.03.2017.
- 3. Симбирцева, Н. А. Тексты культуры : специфика интерпретации : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Н. А. Симбирцева. Екатеринбург, 2016. 361 с.
- 4. Фреге, Г. Смысл и денотат [Электронный ресурс] / Г. Фреге // Moscow State University. − Режим доступа: http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/35/35\_15FREGE.pdf. − Дата доступа: 10.03.2018.
- 5. Штайнер, Р. Четвёртое измерение. Математика и действительность / Р. Штайнер. М. : Титурель, 2007. 320 с.

Дубоўская К. М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ПРАЦЭС ДЭСТРУКЦЫІ ТРАДЫЦЫЙНАЙ СЦЭНЫ-СКРЫНІ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРЫ

Сцэна-скрыня з'яўляецца традыцыйным і найбольш распаўсюджаным тыпам сцэны не толькі ў беларускім тэатры, але і ў тэатры Усходняй ды Заходняй Еўропы, а таксама Расіі. Гэты тып сцэны, які адрозніваўся наяўнасцю планшэта і ўсталяваных на ім перспектыўных жывапісных дэкарацый, гістарычна пачаў развівацца ў Італіі прыкладна з пачатку XVI ст. Вялікае значэнне для далейшага развіцця сцэны-скрыні меў пераход тэатральных прадстаўленняў у закрытыя памяшканні з стацыянарнай сцэнай, дзе можна было ўсталяваць неабходныя механізмы. У 1759 г. у г. Вічэнца архітэктарам Себасцьяна Серліа быў пабудаваны тэатр, прынцыпы арганізацыі якога сталі базавымі для шматлікіх італьянскіх і еўрапейскіх дойлідаў. Сцэна гэтага тэатра зрабілася правобразам будучай сцэны-скрыні, развіццё якой надалей ішло па шляху тэхнічнага ўдасканальвання. Такі тып сцэны, абсталяваны куліснымі машынамі, плоскаснымі жывапіснымі дэкарацыямі, што ілюзорна перадавалі аб'ём і прастору, атрымоўвае паўсюднае развіццё ў еўрапейскіх краінах.

Што тычыцца беларускага тэатра, то варта адзначыць, што этапным у развіцці сцэны-скрыні зрабілася ўзнікненне дэкарацый для школьнага тэатра XVI—XVIII стст., дзе шырока пачынаюць выкарыстоўвацца жывапісныя палотны ў якасці заднікаў, а таксама тэатральная машынерыя. На месцы сучасных бакавых куліс знаходзіліся трох- ці чатырохгранныя прызмы (тэларыі) — па тры з кожнага боку. На кожнай грані паўставала пэўная выява. Так, з даследавання Адама Мальдзіса «Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі» даведваемся, што сцены і вежы былі намаляваны на кардоне [2, с. 259]. Прызмы лёгка паварочваліся і дэкарацыя змянялася. З дапамогай нескладаных машын персанажы маглі спускацца з «неба» ці правальвацца ў «пекла» (люкі) і г. д. Школьныя рэлігійныя драмы-маралітэ і камедыі ставіліся ў Нясвіжы, Навагрудку, Мінску, Брэсце і іншых гарадах і мястэчках краіны.

У перыяд паміж 1747 і 1749 гг. у Нясвіжы было пабудавана першае ў Беларусі тэатральнае памяшканне. Архітэктарам выступіў беларус Казімір Ждановіч. Сцэна была абсталявана дастаткова магутнымі машынамі для перасоўвання куліс і кручэння тэларыяў [1, с. 225–228]. У другой палове XVIII ст. адна з самых вялікіх і тэхнічна дасканалых беларускіх сцэн знаходзілася ў тэатры Радзівіла ў Слуцку.

У XVIII ст. спачатку ў беларускім, а пазней у еўрапейскім і рускім тэатры адбылося пэўнае ўдасканальванне сцэны-скрыні: акрамя сталай устаноўкі з аб'ёмных калон, арак і тэларыяў, пачаў выкарыстоўвацца такі тып дэкарацыі, як аб'ёмны павільён. Гэта адбылося як раз у перыяд станаўлення айчыннай тэатральнай архітэктуры, калі ствараліся памяшканні, пабудаваныя па тыпу італьянскага «рангавага тэатра» XVII—XVIII стст. Пастаноўшчыкі спектакляў на тагачасных магнацкіх сцэнах значна візуалізавалі прадстаўленні пры дапамозе розных эфектаў: сцэна магла запаўняцца вадой, куды выканаўцы выплывалі на лодках, у патрэбныя моманты на падмостках разыгрываліся кавалерыйскія баі ці ўспыхвалі пажары [1, с. 229, 235]. Таму не дзіўна, што для віртуознага афармлення барочнай сцэны пры дапамозе манументальных жывапіснаперспектыўных дэкарацый часцей за ўсё запрашаліся мастакі з іншых краін (Чэхія, Германія, Аўстрыя, Італія), але і некаторыя мясцовыя майстры таксама займаліся дэкарацыйнай творчасцю.

Затым эвалюцыя айчыннай сцэны, таксама як і заходнееўрапейскай, ішла пераважна па шляху тэхнічнага развіцця ў межах традыцыйнага тыпу сцэны. Што тычыцца ідэі дэструкцыі сцэны-скрыні, то ў заходнееўрапейскім тэатры яна ўзнікла яшчэ ў эпоху рамантызма, і звязана з імёнамі такіх нямецкіх пастаноўшчыкаў-рэфарматараў як Эрнст Тэадор Амадэй Гофман, Людвіг Цік, Карл Іммерман і інш. У Англіі ўпершыню да падобнай думкі звярнуліся Бэн Уэбстэр і Уільям Поўла, якія разгарнулі напрыканцы XIX ст. серыю эксперыментаў у гэтым накірунку. Гэта быў цэлы рух, што зарадзіўся ў драматычным тэатры, яго ўдзельнікі ставілі сабе на мэту вяртанне да вынесенай наперад і вольнай ад грувасткіх дэкарацый сцэны. У якасці ўзораў пастаноўшчыкі бачылі падмосткі шэкспіраўскага ці антычнага тыпу. Гэта, з аднаго боку, пераўтварала сцэну, якая традыцыйна выконвала функцыю выяўлення таго ці іншага месца дзеяння, у пляцоўку для ігры акцёраў. З іншага — значна збліжала выканаўцаў і гледачоў у адным прасторавачасавым кантынууме, што ў канцы XX — пачатку XXI ст. стане сапраўдным тэатральным мэйнстрымам.

У XX ст. эксперыменты па разбурэнні сцэны-скрыні былі працягнуты еўрапейскімі рэжысёрамі Максам Рэйнхардтам, Ежы Гратоўскім, Пітэрам Штайнам, рускімі савецкімі творцамі Мікалаем Ахлопкавым, Сяргеям Эйзенштэйнам і інш. Гэтыя пастаноўшчыкі больш радыкальна, чым іх папярэднікі, ставіліся да пытання дэструкцыі звыклай прасторы сцэны і звярталіся не толькі да гістарычнай рэканструкцыі іншых тыпаў падмосткаў, а ўвогуле разбуралі ідэю існавання традыцыйнай сцэны як такой, у тым ліку выводзячы дзеянне па-за межы тэатральнага будынка.

Беларускі тэатр пачаў звяртацца да досведу вынясення тэатральнага дзеяння за межы традыцыйнай сцэны пераважна ў канцы XX — пачатку XXI ст. Менавіта ў гэты час здзяйсняюцца найбольш цікавыя эксперыменты ў гэтым напрамку. Тым не менш, варта ўзгадаць і некалькі больш ранніх пастановак, аўтары якіх ладзілі эксперыменты са звыклай сцэнічнай прасторай.

Так, Еўсцігней Міровіч, звяртаючыся да ўмоўных формаў тэатральнай выразнасці, у 1924 г. прадставіў на сцэне БДТ п'есу Жана-Баціста Мальера «Мешчанін у шляхецтве». Пасярод сцэны, амаль ва ўсю яе шырыню, была ўсталявана вялікая лесвіца. Абапал яе — дзверы, з якіх выходзілі члены сям'і Журдэна. Госці з'яўляліся з аркестравай ямы, і кожны з персанажаў, калі трэба было пакінуць сцэну, з'язджаў туды ж па нахільнай плоскасці. Дзеянне адбывалася на пляцоўцы перад лесвіцай і на самой лесвіцы. Спектакль суправаджаў апрануты ў беларускі нацыянальны касцюм вядучы, які паведамляў аб пачатку і завяршэнні кожнай карціны, адкрыта звяртаўся да гледачоў, уцягваючы іх у дзеянне. Іншыя выканаўцы таксама часта карысталіся прыёмам «а рагtе», пазбаўляючыся ад ілюзіі «чацвёртай сцяны» [3, с. 167]. Разглядаючы спектакль «Мешчанін у шляхецтве»,

можна весці гаворку аб спробах айчыннага тэатра выйсці за межы сцэны-скрыні і наблізіцца да гледача.

Адметнымі з'яўляюцца эксперыменты з формай сцэнічнай пляцоўкі творчага дуэта рэжысёра Барыса Луцэнкі і мастака Юрыя Тура ў спектаклі «Вяртанне ў Хатынь» Алеся Адамовіча (Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя М. Горкага, 1977), дзе адбыўся эксперымент па ўладкаванні публікі на сцэне і вынясенні падмосткаў у глядзельную залу. Дзеяннем кіраваў цэлы «аркестр» пражэктараў, а калі ў пастаноўцы вёску падпальвалі карнікі, чырвонае святло жудасна і павольна паўзло па зале і выхоплівала з цемры людзей. Здавалася, нібы ўвесь тэатр быў ва ўладзе велізарнага вогнішча.

У 1980-х гг. у заходнееўрапейскай традыцыі ўзнік адмысловы тэрмін *саймспецыфік* (site-specific), які абазначыў пэўны кірунак у сучасным тэатры. За гэтым паняццем, як бачна з папярэдніх разважанняў, стаіць цэлы тэатральны рух, распачаты яшчэ ў XIX ст., мэтай якога стала дэструкцыя традыцыйнага тыпу сцэны. Паняццем сайтспецыфік аб'яднаныя спектаклі, якія ідуць па-за межамі сцэны-скрыні. Сучасныя творцы ахвотна і паспяхова выносяць тэатральнае дзеянне ў гарадскую і поствытворчую прастору (вуліцы, паркі, вакзалы, закінутыя заводы, цэхі, прамысловыя комплексы), пастаноўка спектакляў можа ажыццяўляцца таксама ў любым не прыстасаваным для паказу месцы (бібліятэка, гатэль, супермаркет і г. д.).

Шматлікія сучасныя рэжысёры і мастакі тэатра знаходзяцца ў пошуках альтэрнатыўнай прасторы, якая б дала магчымасць не толькі разбурыць мяжу паміж глядзельнай залай і сцэнай, але пераўтварыць гледача з пасіўнага назіральніка ў саўдзельніка падзей і тым самым правакаваць яго на актыўнасць тут і зараз. У нейкай ступені следаванне падобнай тэатральнай парадыгме можна лічыць спосабам вяртання да вытокаў тэатра, абнаўлення яго рытуальнай асновы.

Сярод прадстаўнікоў Заходняй Еўропы сур'ёзных поспехаў у гэтым кірунку дасягнула нямецкая харэографка Саша Вальц. Напрыклад, у 2009 г. яна разам са сваёй трупай адкрывала рэканструяваны пасля бамбёжак «Новы музей» у Берліне спектаклям «Дыялог 09». Рэжысёр Крыстаф Марталер у гонар 100-годдзя з пачатку Першай сусветнай вайны ажыццявіў пастаноўку спектакля «Апошнія дні», які быў паказаны ў Гістарычнай зале парламента Аўстрыі ў 2013 г. У Расіі, напрыклад, у 2015 г. адбыўся першы фестываль сайт-спецыфік тэатра «Кропка доступу», у гэтым напрамку стала працуе чэлябінскі «LIQUIDtheatre».

Што тычыцца беларускіх праектаў, якія ў той ці іншай ступені можна аднесці да кірунку сайт-спецыфік, то сярод іх адным з першых заўважных і паспяховых была пастаноўка Яўгенія Карняга «Саfe Паглынанне» (харэографка Вольга Скварцова, 2009), дзеянне якой разгортвалася ў начным клубе. Асноўныя эпізоды праходзілі на танцполе, але артысткі, якія выконвалі ролі гламурных наведвальніц клуба, былі разгрупаваныя па ўсёй зале. Такім чынам, звыклая мяжа паміж публікай і выканаўцамі была фізічна разбурана, а актрысы паміж сваімі гіпертрафаванымі танцамі і гратэскнымі маналогамі ладзілі сапраўдны інтэрактыў з публікай. Тэмай спектакля рабілася сама клубная атмасфера, якая нібыта паглынала адчуваннем сінтэтычнага вечнага свята. І тым больш шчымлівым выглядаў фінал пастаноўкі: пасля таго як гераіню Вольгі Скварцовай ахова выводзіць з клуба, яе выява з'яўляецца на вялізным экране. Яна, хістаючыся, вяртаецца дадому, стомленая постаць ставіць кропку ў бясконцым карнавале і прымушае вярнуцца ў паўсядзённую рэчаіснасць.

Прастора, абраная аўтарамі дакументальнай пастаноўкі «Anti[gone]», таксама сыграла вырашальную ролю ў стварэнні агульнай атмасферы дзеяння (рэжысёр Аляксандр Марчанка, праект Цэнтра візуальных і выканальніцкіх мастацтваў «АРТ Карпарэйшн», 2017). Пад час спектакля вялізныя скульптурныя партрэты багоў сацыялістычнай эпохі,

якімі запоўнена зала Музея-майстэрні Заіра Азгура, значна ўзвышаліся над гледачамі і выканаўцамі, што знаходзіліся проста сярод публікі і ўзнімаліся па чарзе са сваіх месцаў для вымаўлення маналогаў. У якасці выканаўцаў выступалі беларусы, якія дасягнулі поспехаў у розных сферах дзейнасці. Гэтыя актывісты і публічныя персоны расказвалі свае вельмі асабістыя гісторыі аб адзіноце і горы, якое аб'ядноўвае людзей, аб страце, якую немагчыма забыць, аб крыўдзе, што нельга прабачыць, аб несправядлівасці, якая штурхае на барацьбу...

Маналогі ўпляталіся ў тэкст сафоклаўскай «Антыгоны» ў оперным выкананні Дар'і Новік, якая ў доўгай белай сукенцы змагалася з жалезнымі паўмятровымі бар'ерамі, злосна адштурхоўвала іх, але зноў і зноў апыналася ў іх атачэнні (мастак Андрэй Жыгур). Такім чынам, Антыгона Дар'і Новік асацыявалася і з бягункай на доўгую дыстанцыю, што са старажытнасці праз стагоддзі пранесла ідэю непакорнай справядлівасці, і з нашай сучасніцай, якая нясе сабой вобраз закаванай і закутай свабоды, волі, якая працягвае ці то палахліва-пашанліва, ці то з агідай узірацца ў вочы штучных багоў.

Такім чынам, тры гістарычныя пласты, якія паўсталі ў спектаклі – антычнасць, савецкі час і XXI ст. – былі акумуляваны ў прасторы музея, што ўздзейнічала на ўспрыманне падзей, накіроўвала разрозненую мазаіку дзеяння ў адзіную плынь сцэнічнага твора. Пастаноўка паўстала філасофскім роздумам пра карані ментальнасці цяперашняга беларуса: смелага і баязлівага разам, еўрапейца і савецкага адначасова.

Не ўсе эксперыменты з традыцыйнай сцэнай аказваюцца такімі паспяховымі. Прыём перанясення спектакля ў нетэатральную прастору выкарыстоўваецца беларускімі пастаноўшчыкамі часам досыць фармальна. У гэтых выпадках спецыфічная сцэна робіцца толькі фонам, антуражам для дзеяння, не робячыся камертонам ці прызмай. Гэта ў нейкай ступені тычыцца спектакля «Участковыя, ці Пераадольнае супрацьдзеянне» Віталя Каралёва ў рэжысуры Алены Сілуцінай (2015). Адзін з паказаў пастаноўкі, прысвечанай напружанаму працоўнаму дню ўчастковых, прайшоў у Музеі Міністэрства унутраных спраў РБ. Асноўная частка дзеяння адбывалася на другім паверсе, дзе размяшчаюцца стэнды савецкай эпохі. Гэта асяроддзе, безумоўна, уздзейнічала сваім асаблівым «кліматам», але ў хуткім часе пераўтваралася ў простую дэкарацыю, якая працавала па звыклых тэатральных законах.

Таксама традыцыйна была вырашана нетэатральная прастора спектакля «Бог козыту» Мікалая Рудкоўскага ў пастаноўцы Давіда Мгебрышвілі (праект «HomoCosmos», 2017). Сапраўды, прастора сцэны незвычайная па форме – прадаўгаваты «пенал» Галерэі «Сталоўка XYZ», дзе было арганізавана тры месцы дзеяння (крэсла, фотастудыя, ложак), якія, аднак, не працавалі сімультанна. Час ад часу падзеі перамяшчаліся на два экраны, але гэты прыём падаваўся штучна ўманціраваным ў структуру пастаноўкі. Цікава, што ў першым эпізодзе другой дзеі голас зверху папрасіў затрымацца ў межах умоўнай выставачнай прасторы, дзе экспанаваліся работы галоўнага героя, адмыслова створаныя мастачкай спектакля Тамарай Ахінян. Пяць хвілін публіка глядзела спектакль стоячы ў іншай частцы залы, пасля чаго гледачы вярнуліся на свае месцы. У выніку дэкарацыя пераважна большую частку дзеяння існавала ў межах функцыянальнага фона, не робячыся асяроддзем. Таму ў дадзеным выпадку можна казаць толькі пра варыяцыю выкарыстання традыцыйнай сцэны ў поствытворчай прасторы.

Тэкст Мікалая Рудкоўскага дае падставу для абагульненняў і вобразна-знакавых інтэрпрэтацый. Галоўны герой — фатограф-гей Ілля, які страціў сэнс жыцця з-за смерці каханага, будзе забіты ў фінале каханкам-гастарбайтэрам. Але калі не вырашаць вобразы п'есы з пункту гледжання сімвалісцкай і метафарычнай, то героі пераўтвараюцца ў хадульных персанажаў, якія знаходзяцца ў палоне стэрэатыпаў і вымаўляюць напышлівыя маналогі. П'еса вырашана рэжысёрам і мастачкай у межах традыцыйнага рэалістычнага тэатра, але ж падобная першакрыніца усё ж патрабуе іншага падыходу.

Актуальны падыход да сцэнічнага ўвасаблення сучасных тэкстаў заўсёды быў уласцівы Беларускаму свабоднаму тэатру. Але ў спектаклі «Быў у пана верабейка гаварушчы...», пастаўленым паводле аднайменнай кнігі Змітра Бартосіка рэжысёрам Мікалаем Халезіным адбылося сапраўднае яднанне выканаўцаў і гледачоў у прасторы і часе (драматургі Марыя Бяльковіч і Мікалай Халезін, 2017). Дзеянне праходзіла ў пакоі, які служыць тэатру імправізаванай сцэнай. Публіку сустракалі героі спектакля, апранутыя ў стылізаваныя касцюмы савецкіх часоў, яны запрашалі на Дзень народзінаў Рэгіны. І раптам гледачы рабіліся гасцямі за накрытым сталом і незаўважна ператварыліся ў частку ўсёй святочнай атмасферы, спачатку сціпла, а пасля больш смела частуючыся вясковымі стравамі.

Дзеянне ні на хвіліну не прыпынялася да таго сама часу, пакуль брамка дома не заставалася за спіной. Выканаўцам настолькі трапна ўдалося стварыць атмасферу застолля, спачатку сціплага, а пасля ўсё больш гаваркога, месцамі бяскрыўдна агрэсіўнага, месцамі безабаронна сентыментальнага, што давялося стаць часткай абагульненай беларускай сям'і. Публіка настолькі ўнутрана расслабілася, забыўшыся на мяжу паміж залай і сцэнай, якой тут няма ні фізічна, ні эмацыйна, што некаторыя гледачы ўступалі ў дыялог з акцёрамі. У гэтым выпадку настолькі натуральным падаецца аб'яднанне ўсіх у адзінай сумна-ўзвышанай плыні разважанняў пра лёс, справядлівасць, здраду, пра жыццё і смерць, што раздзяленне людзей на выканаўцаў і гледачоў, на нас і іх, выглядае штучным і непатрэбным.

Праз апавяданні выканаўцаў у свядомасці паўстае карціна жыцця Беларусі ў XX ст., дзе знайшлося месца шматлікім выпрабаванням. Аўтары спектакля з усіх гісторый, сабраных Змітром Бартосікам па розных кутках бацькаўшчыны, акцэнтуюць увагу на ўзаемаадносінах жыхароў вёсак і мястэчкаў з немцамі ды партызанамі пад час Другой сусветнай вайны. Усім дасталася, усе вінаватыя і бязвінныя адначасова. Такое адчуванне пакінуў пасля сабе спектакль аб дэгераізацыі вайны, сярод удзельнікаў якой былі і добрыя паліцаі, і дрэнныя партызаны, і раззлаваны ды пакрыўджаны беларускі люд. Вайна — не як нагода для праяўлення гераізму, а як прычына дэгуманізацыі і дэградацыі...

Адным са своеасаблівых накірункаў сайт-спецыфік тэатра паўстае так званы праменад-тэатр (promenade-theater), што прадстаўляе сабой перфарматыўныя прагулкі, сцэнарый для якіх ствараецца пад кожны канкрэтны горад, у якім яны праводзяцца. Найбольш вядомай групай, якая дэманструе падобную мадэль непасрэднага ўключэння гледача ў дзеянне, з 'яўляецца «Rimini Protokoll» са спектаклем «Remote X». Гэта нямецкая група праводзіць свой перфоманс у шматлікіх гарадах свету, сярод якіх Берлін, Нью-Ёрк, Лондан, Масква.

Гледачам ў вызначаным пункце збора выдаюцца навушнікі, праз якія яны атрымоўваюць інфармацыю пра далейшы маршрут. Пасля група гледачоў, якіх голас з навушнікаў вядзе па зададзеным шляху, гуляе па горадзе. У такіх умовах публіка натуральным чынам перастае быць пасіўным назіральнікам, але робіцца непасрэдным саўдзельнікам і нават сатворцам падзей.

У Беларусі першы і пакуль апошні досвед праменад-тэатра быў ажыццёўлены ў Брэсце. Мэтай праекта «Brest Stories Guide», арганізаванага Аксанай Гайко і Святланай Гайдалёнак (тэатра «Крылы Халопа», 2017), стала раскрыццё праўдзівай гісторыі Халакоста ў Брэсце. Кожны ўдзельнік атрымоўвае праграму для смартфона з мапай, дзе пазначаны аб'екты і маршруты, што суправаджаюцца гукавымі апісаннямі-тлумачэннямі. Уся інфармацыя, якая гучыць у навушніках, гістарычна дакладная, бо арганізатаркі пры стварэнні перфоманса карысталіся архіўнымі дакументамі і дапамогай габрэйскіх арганізацый.

Такім чынам, заўважна, што для айчыннага тэатра дэструкцыя сцэны-скрыні ў поўнай меры стала магчымай у XXI ст. Менавіта нашы сучаснікі імкнуцца да новых

формаў зносінаў гледачоў і выканаўцаў. Публіка ўсё часцей трапляе ў самы цэнтр падзей спектакля, ператвараючыся з пасіўнага назіральніка ў саўдзельніка. Асноўнай мэтай сайтспецыфік тэатра робіцца не столькі дэструкцыя сцэны-скрыні і выхад за межы тэатральнага будынка, колькі разбурэнне звыклай і традыцыйнай устаноўкі, паводле якой гледачы і выканаўцы як бы супрацьстаяць адно аднаму ў прасторы і часе. Сучасны глядач гатовы да таго, каб акунуцца ў атмасферу спектакля не толькі духоўна, эмацыянальна, але і фізічна, каб інтэгравацца ў дзеянне і паўплываць на хаду падзей.

#### Літаратура

- 1. Барышев,  $\Gamma$ . И. Театральная культура Белоруссии XVIII века /  $\Gamma$ . И. Барышев. Минск : Навука і тэхніка, 1992. 239 с.
- 2. Мальдзіс, А. Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі. Восень пасярод вясны / А. Мальдзіс. Мінск : Маст. літ-ра, 2009. 479 с.
  - 3. Няфёд, У. І. Гісторыя беларускага тэатра / У. І. Няфёд. Мінск : Выш. школа, 1982. 543 с.

**Ермолович-Дащинский Д. Д.** (Республика Беларусь, г. Минск)

# МОНОСПЕКТАКЛЬ В НОВЫХ ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Актуальность избранной темы мини-исследования определяется спецификой и новизной моноспектакля для новейшей истории белорусского театра. Моноспектакль — пожалуй, самая сложная театральная форма, требующая от артиста свободного владения целостным литературным текстом, виртуозного искусства импровизации и перевоплощения. Исследование затрагивает такие проблемы, как освоение формы моноспектакля театральным искусством Беларуси, актуальность моноспектакля для новых отечественных театров, возникших на рубеже XX и XXI вв., жанрово-стилевое разнообразие данной театральной формы.

Моноспектакль как довольно новая форма театрального искусства получил распространение в последней трети XX в. Основой моноспектакля выступает оригинальное драматическое произведение (монопьеса), инсценировка или литературно-драматическая композиция. Сущность спектакля раскрывается, как правило, посредством развернутого драматического монолога героя, обращенного к зрителю или воображаемому персонажуоппоненту. Исключительную роль в моноспектакле играет слово. Данная театральная форма наиболее внимательна к литературной основе. Особенность постановок такого рода заключается в синтезе слова и театральной условности. Значительный вклад в развитие исследуемой театральной формы внесли артисты — исполнители моноспектаклей Г. Дягилева, А. Климова, В. Шелестов, В. Шушкевич, М. Захаревич, В. Манаев, Р. Астрединова, А. Ткачёнок, В. Ермолович, Э. Пранскуте, О. Чеченев, Е. Дудич и др.

В 1989 г. при Белгосфилармонии создан единственный национальный театр монодрамы – Белорусский поэтический театр одного актера «Зніч» (основатель, директор и художественный руководитель Г. Дягилева). Основная репертуарная линия театра – популяризация произведений классиков белорусской и мировой литературы. Сегодня театр является одним из пяти государственных драматических театров, работающих исключительно на белорусском языке. По инициативе Белорусского союза театральных деятелей и во многом благодаря творческим успехам и открытиям Театра «Зніч», отмеченным на многих республиканских и международных фестивалях, был учрежден Международный театральный фестиваль моноспектаклей «Я», который прошел в 1993, 1996, 1998, 2002, 2004, 2005 гг. в Минске и Молодечно.

Специфика театральной формы моноспектакля дает возможность произведению изменяться и развиваться вместе с мастерством и жизненным опытом своего исполнителя, поэтому многие спектакли в репертуаре Театра «Зніч» живут не одно десятилетие. Жанрово-стилевое разнообразие моноспектакля подтверждает действующий репертуар, где представлены спектакли драматические («Абранніца» по А. Пушкину, «Мой Маленькі прынц» по А. де Сент-Экзюпери и др.), поэтические («Любіць!..» по А. Вертинскому, «Мне сняцца сны аб Беларусі...» по Я. Купале и др.), музыкально-поэтический («У краіне светлай, дзе я ўміраю...» по М. Богдановичу), музыкально-драматический («Пачакай, сонца!» по Л. Костенко и Н. Матяш), кукольные («Граф Глінскі-Папялінскі» А. Вольского, «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» П. Васюченко и С. Ковалева), спектакль-встреча («Вясёлая каруселя» по А. Вольскому) и моноопера («Адзінокі птах» О. Залётнева). Ниже рассмотрим моноспектакли в наиболее редких жанрах, впервые в белорусском искусстве освоенных Театром «Зніч».

Первый на белорусской сцене драматический моноспектакль «Выгнанне ў рай» Н. Раппа (реж. В. Тарнаускайте, 1989) повествует о судьбе Рогнеды, возвышая нашу средневековую историю до уровня античной трагедии. В репертуаре Театра «Зніч» эта работа наиболее близка художественному языку современного западноевропейского театрального искусства, что выражается в символическом аскетизме, игре основных цветов, ритуале совершаемого артисткой Г. Дягилевой действия.

Моноопера «Адзінокі птах» О. Залётнева на либретто Г. Дягилевой (реж. Г. Дягилева, исп. А. Морозов, 2001) является первым и единственным произведением такой формы в белорусской музыке XX – XXI вв. В спектакле показаны судьба и творчество А. Мицкевича через призму субъективных переживаний последнего дня классика. Камерность произведения, приобретающего особое значение в свете освоения мирового музыкального опыта, поддерживается убедительной, многоплановой игрой А. Морозова, который решает музыкальный образ гения с исповедальной интонацией.

Спектакль «Пачакай, сонца!» по Л. Костенко и Н. Матяш (реж. М. Сохарь, исп. Г. Дягилева, 2006) решен композитором О. Залётневым в редком жанре музыкальной монодрамы. Действие происходит на суде, что вершится в Полтаве над легендарной украчиской песняркой Марусей Чурай, осужденной за непреднамеренное убийство своего возлюбленного. Во время суда девушка хранит молчание. Ее воспоминания, откровения и тайные чувства раскрываются в зонгах. В создании целостного музыкального полотна принимает участие Государственный камерный хор Беларуси.

В плеяде новых театров Беларуси к моноспектаклю обращались театральный проект «АРТ-ПРО» («Крысолов» по М. Цветаевой, реж. Д. Маринин, исп. Э. Пранскуте, 1998), Минский областной драматический театр («Синий автомобиль» Я. Стельмаха, реж. и исп. О. Чеченев, 2003; «Билет в рай» по Ю. Эдлису, реж. В. Мурычин, исп. Е. Ивкович, 2002; «Фирс.doc» по В. Леванову, реж. и исп. О. Чеченев, 2008), Мозырский драматический театр им. И. Мележа («Млечны шлях» по К. Чорному, реж. Л. Андрейчиков, исп. В. Шушкевич, 2004), Гомельский городской молодежный театр и Современный художественный театр («Прослушивание» и «Кастинг» по Э. Сверлингу, реж. Т. Аксёнкина, исп. В. Сарвирова, 2009 и 2011), театральный проект А. Савченко («Сад» по А. Чехову, реж. и исп. А. Савченко, 2014), театральный проект «Homo Cosmos» («Камера, якую дала мне маці» по С. Кейсен, реж. Д. Езерский, исп. А. Боброва, 2016), Республиканский театр белорусской драматургии («Беларусь. Дыдактыка» по Я. Коласу, И. Мележу, З. Бядуле и др., реж. А. Марченко, исп. Т. Мархель, 2017), брестский театральный проект «Напротив» («Желтый заяц» Н. Якушиной, реж. Д. Фёдоров, исп. И. Пашечко, 2017). Обратим внимание на моноспектакли, поставленные на столичной сцене в 2010-х гг. и наиболее близкие к художественному эксперименту.

Жанр спектакля «Кастинг» по пьесе американского драматурга Э. Сверлинга «Шлюха из Гарлема» режиссер Т. Аксёнкина определяет как «моноревю». Молодой и не слишком успешной актрисе Мэри (В. Сарвирова) действительно приходится петь, танцевать, декламировать и даже имитировать бой во время прослушивания, о котором ее не уведомили. В спектакле много неожиданной для зрителя контактной импровизации. В результате необычного кастинга театр находит актрису, а актриса находит театр. Сверхзадачей спектакля становится актуальная идея: чтобы служить в театре, надо иметь на это право.

В рамках персонального театрального проекта А. Савченко предлагает «Вишневый сад» от Лопахина – наиболее интересного и органичного для себя персонажа – своего рода «героя нашего времени», оставшегося наедине со своим одиночеством, купленным садом и не обретенным раем. Жанр спектакля «Сад» по мотивам комедии А. Чехова определен как «моноперформанс», и в этом есть обоснованная отсылка к изобразительному искусству. Сценическое действие, решенное в новом для классического произведения стиле, приобретает религиозную ритуальность и рваный, обрывистый эмоциональный ритм. Колористическое решение спектакля остается в характерной для режиссера символике красного, черного, белого и сепии. Выцветшее семейное фото вековой давности и высохший полевой цветок становятся читаемыми символами утраченного Раневской фамильного сада. Лоскутное сценическое действие лишено явного сюжета и контекста, его стержнем становится психология актера. Один из основных приемов А. Савченко как артиста – контактная игра со зрительным залом, постоянное обращение к нему. В финале эпизод прощания Лопахина и обитателей родового гнезда плавно перетекает в эпилог со сценой смерти самого Чехова, где произносятся последние в жизни автора слова: «На пустое сердце не надо льду... Я умираю. Давненько я не пил шампанского».

Особенность монодрамы «Камера, якую дала мне маці» — тесный контакт актрисы А. Бобровой и аудитории. Каждый показ спектакля становится, по сути, социальным экспериментом и дискуссией, ведь героиня посредством саморефлексии ищет связь плотского и духовного. Своей целью спектакль ставит развенчание гендерных стереотипов и детабуизацию женской сексуальности. Несмотря на некоторый натурализм и «физиологию», моноспектакль проекта «Ното Cosmos» становится важной для белорусского театрального процесса попыткой представить социально-психологический театр.

Таким образом, краткий аналитический обзор позволяет сделать вывод, что моноспектакль утвердился в отечественном театральном искусстве конца XX – начала XXI вв. Об этом свидетельствует постоянная работа Белорусского поэтического театра одного актера «Зніч» и долгая творческая жизнь его спектаклей; создание Международного театрального фестиваля моноспектаклей «Я»; повышенный интерес к моноспектаклю репертуарных театров и театральных инициатив, возникших в Беларуси в новейшее время. Художественный опыт новых отечественных театров доказывает значительное жанровостилевой разнообразие моноспектакля, который можно классифицировать как поэтический, музыкально-поэтический, драматический (монодрама), кукольный, музыкальнодраматический (музыкальная монодрама), монооперу, моноспектакль-встречу, моноперформанс, моноревю. Кроме того, этот ряд может быть дополнен режиссерскими определениями жанра: «прослушивание в одном действии» («Кастинг», СХТ), «дорога к себе» («Беларусь. Дыдактыка», РТБД).

# СУЧАСНАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ТВОРАЎ АЙЧЫННАЙ І СУСВЕТНАЙ КЛАСІКІ НА КОЛАСАЎСКАЙ СЦЭНЕ

Цягам цэлых дзесяцігоддзяў у рэжысёрскай інтэрпрэтацыі класічных твораў на коласаўскай сцэне пераважала сацыяльна-крытычная трактоўка як асобных вобразаў, так і драматургічнага матэрыялу ў цэлым. Найбольшую цікавасць у гледачоў выклікалі хутчэй акцёрскія работы, гэта былі сапраўдныя шэдэўры, створаныя майстрамі коласаўскай сцэны. Глабальнае пашырэнне эстэтычнага поля тэатра звязаны з прыходам у 1997 годзе у якасці мастацкага кіраўніка Віталя Баркоўскага. Першыя ўвасабленні класічнай спадчыны датуюцца 2001-м («Зямля» сны памяці паводле творчасці Якуба Коласа) і 2002- м годам («Сон на кургане» – карнавал забітых душ). Пазней рэжысёр звернецца і да рускай, і да замежнай класікі («І смех, І слёзы, І Любоў» паводле п'есы У. Набокава «Падзея», «Недарасць» Дз. Фанвізіна, «Позняе каханне» А. Астроўскага), але, на маю думку, менавіта вышэйназваная дылогія – свайго роду эстэтычны, рэжысёрскі маніфест, узор, прыклад спавядальнай, аўтарскай рэжысуры Віталя Баркоўскага. Чалавек у часе і прасторы – так можна было б вызначыць сюжэтна-тэматычны пласт гэтых дзвюх пастановак. У першым выпадку мы маем справу не з традыцыйнай інсцэніроўкай паводле паэмы «Новая зямля» (а такія мы ведаем у сучасным беларускім тэатры) і не з біяграфічным творам, які распавядае аб драматычным лёсе народнага паэта (хаця ў цэнтры гэтай пастаноўкі менавіта Песняр, які з'яўляецца ў трох іпастасях – Пясняр 1-ы, чалавек сталага веку, ён знешне нагадвае Якуба Коласа ў пажылым узросце – Рыгор Шацько, пясняр 2-гі – юнак – артыст Андрэй Качан і пясняр 3-ці –хлопчык – Глеб Цвяткоў). Мы бачым шматслойны філасофскі, метафізічны твор, што распавядае пра розныя перыяды чалавечага жыцця- дзяцінства, юнацтва, старасць. Герой спектакля быццам аналізуе, разважае, спрабуе ацаніць пройдзены шлях, зрабіць пэўныя высновы напрыканцы свайго жыцця. «Зямля» ў спектаклі – гэта шматслойная метафара, нават сімвал, які ўвасабляе тую мяжу, якая звязвае дзве прасторы – існасць і небыццё, адкуль герой чуе галасы сваіх нябачных продкаў, якія клічуць да сябе. Артысты, што занятыя ў масавых сцэнах (а ў спектаклі была задзейнічана насамрэч уся коласаўская трупа) увасабляюць і просты сялянскі люд (яны актыўна ўдзельнічаюцьу шматлікіх народных абрадах і рытуалах – Гуканне вясны, Вялікдзень, Купалле ў цяперашнім часе), тое асяроддзе, з якога выйшаў сам Колас, і цэлы род, які генетычна звязаны з сучасным чалавекам праз многія і многія стагоддзі.

У наступнай сваёй пастаноўцы «Сон на кургане» паводле Янкі Купалы Баркоўскі зноў разбурае лінейныя час і прастору, насамрэч пераносіць галоўнага героя купалаўскай паэмы Сама ў наш час, у канец 20 стагоддзя. Ён быццам сніць сваю будучыню. Рэжысёр удала выкарыстоўвае прыём, які б удала дапасаваўся да брэхтаўскага тэатра адчужэння. У пэўныя моманты дзеяння герой чуе вядомыя расейска-савецкія песні, якія перапыняюць гукавыя ўдары, што перарастаюць у суцэльную груканіну. Тое, што абазначае, увасабляе сённяшнюю маскультуру, той антыдухоўны слой, дзе вынішчана роднае, беларускае, адназначна адпрэчвавецца аўтарам пастаноўкі.

У сённяшняй афішы коласаўцаў прадстаўлены трагедыі Уільяма Шэкспіра «Макбет» (рэжысёр Валерый Анісенка) і «Рамэа і Джульета» (рэжысёр Валерый Беляковіч), камедыі Жана-Батыста Мальера «Хітрыкі Скапэна» (Ірына Цішкевіч), Браніслава Нушыча «Доктар філасофіі» (Міхась Краснабаеў), фантазія «Цень думкі нашай...» паводле драмы Францішка Аляхновіча «Цені» (Ніна Обухава). На жаль, не ва ўсіх пастаноўках паводле класічнай драматургіі адчуваецца стыль аўтара, альбо,

прынамсі, індывідуальнасць самога рэжысёра, бывае, што мастацкая канцэпцыя твора выяўляецца даволі цьмяна, а іншым разам наогул губляецца. Асобныя работы «грашаць» чыста ілюстратыўным падыходам да вядомага класічнага твора. Тады атрымліваецца, што асобныя кампаненты спектакля не злучаюцца, не ствараюць цэласнай, мастацка акрэсленай структуры.

Спынюся на двух найбольш цікавых і ўдалых работах.

У спектаклі Валерыя Беляковіча «Рамэа і Джульета» ўсё злучае няспынны, шалёны, рухомы карнавал. Такая пластычная формула спектакля дазваляе пазбавіцца пэўнай змрочнасці, трагічнай статычнасці, суровасці, стрыманасці ў мізансцэнах, у спосабе акцёрскага існавання. Актыўны ўдзел ці проста прысутнасць карнавальнага натоўпу стварае і пэўную атмасферу, і адкрыта ігравы характар прадстаўлення, відовішча, блізкага да вулічнага тэатра. Адсюль і вялікая ўвага да пластычнага боку, распрацаванай музычнай партытуры спектакля, аснову якой склалі творы Орфа (знакамітая «Карміна Бурана»), Альбіноні і Вангеліса.

Фактычна ўся яго першая палова ніяк не ўказвае на трагедыйны жанр. Дастаткова падрабязна выбудоўвае рэжысёр першую сцэну са слугамі, якую звычайна ў тэатры альбо скарачаюць, альбо гуляюць мімаходзь. У спісе дзеючых асоб яны пазначаны як «банды» Мантэкі і Капулеці. Магчыма, з пэўнай доляй іроніі. Ёсць у спектаклі яшчэ адзін персанаж, якога рэжысёр нечакана «ўзбуйніў». Гэта Бенволіа –сваяк і сябар Рамэа (арт.Дзмітрый Каваленка). У іншых зваротах да трагедыі абсалютна безаблічны, непрыкметны, ён звычайна губляўся ў ценю галоўнага героя. І раптам адна з самых яркіх работ у спектаклі. Асцярожны, палахлівы, з нейкай вычварнай хадой, з пацешнымі грымасамі на твары,ён хутчэй нагадвае слугу Труфальдзіна з камедыі дэль артэ, чым шляхетнага пляменніка сеньёры Мантэкі. Разам з тым ён добра ўпісваецца ў карнавальнаігравы стыль спектакля. Магчыма, тут узнікнуць сумневы: а ці варта было дубліраваць другі буйны вобраз трагедыі – Меркуцыа, бо менавіта ж ён выступае ў якасці галоўнага блазна? Заўважу, што яны ў спектаклі зусім непадобныя. У першым выпадку маска адпавядае сутнасці характару, у другім - выступае кантрастам да яго. Рэжысёрскую манеру Беляковіча адрознівае дынаміка, размаіты візуальны шэраг, імклівае чаргаванне мізансцэн, дакладная рытмічная пабудова, перавага ўмоўна-метафарычнай стылістыкі над бытавой, уменне захапіць і аб'яднаць сцэну і глядзельную залу ў адзіным парыве. У дачыненні да характараў персанажаў і -адпаведна-акцёрскіх работ сюды можна дадаць ашчадную ёмістасць формы і зместу, скарыстанне адной рысы альбо дэталі, якія б раскрывала вобраз у поўным аб'ёме. Цікава гэта прасачыць на прыкладзе Тыбальта. Артыст Яўген Лук'янаў стварае характар самазадаволенага, самаўпэўненага, па-шляхецку стрыманага ў праявах сваіх эмоцый юнака. Ён не вельмі хоча ўступаць у сутыкненне з Меркуцыа, бо адчувае ў ім годнага саперніка. Яны ў нечым падобныя, толькі па сутнасці іншыя- у адносінах да чалавечага жыцця. У сцэне на пляцы артыст (напэўна, з падачы рэжысёра) умела карыстаецца «зонай маўчання». Пры з'яўленні Рамэа (арт.Раман Салаўёў), які дарэмна спрабуе загладзіць канфлікт, вочы Тыбальта становяцца мёртвымі, «шклянымі», позірк спыняецца і застывае на супраціўніку. Такі пагляд спакойных халодных вачэй драпежніка альбо забойцы вытрымаць амаль немагчыма.

Вобразы адметныя, ёмістыя, псіхалагічна пераканальныя яўна пераважаюць над шараговымі, хоць бачна, што рэжысёр не ставіў мэтай падрабязна акрэсліць, распрацаваць кожны з іх. Выкрываючы бязглуздзіцу сляпой варажнечы, Валерый Беляковіч паставіў вельмі сучасны спектакль- не толькі па форме (адмаўляючы пэўныя каноны, традыцыі ўвасаблення класічнага твора), але і па думцы, ідэйнаму зместу. Несумненна тое, што яму ўдалося актуалізаваць бессмяротную трагедыю. Увасабляючы яе, ён адштурхоўваўся ад сумных падзей, сведкамі ці назіральнікамі якіх мы з'яўляемся штодзень.

П'еса «Цені» ставілася на Беларусі тройчы: першая пастаноўка ў БДТ-1 датуецца 1921 годам, потым пасля вялікага прамежку часу да яе звярнуўся Мікола Трухан у тэатрыстудыі «Дзе-я?» у 1995 годзе, аб'яднаўшы яе з п'есай «Страхі жыцця» таго ж аўтара ў спектаклі «Здань», і вось апошняя спроба. У чым жа яе своеасаблівасць і адметнасць?

У прачытанні коласаўскага тэатра п'еса Аляхновіча – зусім не меладрама, гэта глыбокі метафізічны твор, які блізкі да рамантычнай прыпавесці, прасякнутай роздумам пра духоўную сутнасць чалавека, яго веліч і мізэрнасць, ягоную сувязь з вечнасцю, Космасам. Невыпадкова спектакль мае крыху змененую назву «Цень думкі нашай...». Рэжысёр убачыла пэўную сувязь матэрыялу п'есы з абставінамі асабістага і творчага жыцця, трагічным лёсам яе аўтара. Праўда, гэтая повязь у спектаклі прасочваецца спарадычна, я б зазначыў, пункцірна. Скажам, у адным з эпізодаў Марыя, жонка Сцяпана, перад сваім самагубствам раптам ператвараецца ў маці Аляхновіча, якая ў роспачы звяртаецца да следчага ГПУ: «...Паночку?.. Таварыш... Грамадзянін... Прыйшла да вас прасіць дапамагчы майму сыну... Майго сына арыштавалі... Ён бязвінны.. Я прыйшла да вас, як да адзінага выбаўцы майго сына... Дык жа вы ведаеце, што мой сын не мае ніякае віны...». Гэтая ж тэма заяўлена і ў фінале, калі лялька ў руках Матыльды трапляе ў клетку, а глядач чуе поўныя роспачы словы самога Аляхновіча, дзе ён быццам прадказвае сваю горкую долю, сваю немагчымасць вяртання на Бацькаўшчыну. Такім чынам, праз асноўны сюжэт твора пачынае прасочвацца і другі, схаваны, а вобразы галоўных персанажаў быццам дадаткуюцца пэўнымі двайнікамі ці мо' прататыпамі. Мяркую, што гэта лагічна, бо ў лёсах герояў праглядаюць аўтабіяграфічныя моманты. Так, бацька аўтара п'есы сапраўды быў прафесійным скрыпачом, а тэма трагічнага лёсу мастака, якога грамадства ператварае ў свайго роду адшчапенца, аб'ядноўвае вобразы Сцяпана і Міхася.

Такім чынам, прадвызначанасць лёсу чалавека становіцца галоўнай у спектаклі. Невыпадкова мастак-сцэнограф Андрэй Жыгур канцэптуальна запаўняе сцэнічную прастору лесвіцамі-сходамі (шлях у вышыню, нашы рамантычныя жаданні, мроі, узнёслыя парыванні) і нацягнутымі рамянямі, якія, быццам ніці лёсу, абмяжоўваюць чалавека, робяць яго слабым, знішчаюць яго лепшыя задумы. Бязлітасны лёс увасабляецца і праз вобраз Матыльды (арт. Ульяна Ацясава). У параўнанні з п'есай рэжысёр спектакля апускае некаторыя падрабязнасці яе мінулага (сіроцтва пры жывой маці, блуканні па чужых людзях), для пастаноўшчыка важней акцэнтаваць пэўны містыцызм гэтага вобразу. Хутчэй гэта не канкрэтны чалавек, зямная істота, а пэўны сімвал, накшталт здані, ценю, які ўвасабляе той самы няўмольны лёс. З яе і пачынаецца спектакль. Звяртае на сябе ўвагу адметны пластычны пралог (харэограф Сяргей Таўкач). Быццам сама душа, якая не знаходзіць заспакаення ў велічным Сусвеце, кожны раз нараджаецца наноў і наноў праходзіць усё той жа дарогай пакут. Яна спрабуе прыгадаць сваё мінулае, чаму навошта трапіла сюды, у гэты свет. У гэтым вобразе, па задуме рэжысёра. увасоблены супрацьлегласці – дабро і зло, светлы і цёмны пачатак. Яна дорыць каханне героям спектакля, але гэтае пачуццё, жарсць, робяцца згубай для іх. Такім чынам, яна, быццам той самай лялькай, іграе іх лёсам. Цікава, што менавіта ў яе вусны ўкладае рэжысёр маналог пра сухое пажаўцелае лісце, з якім яна параўноўвае слабых, бязвольных людзей (у п'есе яго прамаўляе Сцяпан).

Новы спектакль коласаўцаў сведчыць пра грунтоўны, значны патэнцыял віцебскай трупы, а яшчэ пра тое, якія вялікія магчымасці для сучаснага беларускага тэатра закладзены ў нашай айчыннай класіцы, якая не губляе сваё надзённасці, актуальнасці і шматварыянтнасці сцэнічнага прачытання.

Зробім некаторыя высновы. Для сучанай інтэрпрэтацыі класікі на коласаўскай сцэне характэрны:

1. Размыванне альбо пашырэнне часова-прасторавых межаў («Сон на кургане», рэж. В. Баркоўскі, «Банкрут» А. Астроўскага, рэж. Ю. Пахомаў);

- 2. Адмаўленне ад традыцыйнай інсцэніроўкі альбо сцэнічнай- рэдакцыі п'есы на карысць фантазіі «па матывах» («Зямля» В. Баркоўскага, «Цень думкі нашай...» паводле Ф. Аляхновіча, рэж. Н. Обухава);
- 3. Пашырэнне эстэтычнага поля тэатра, пошук новых, неасвоеных раней стылявых кірункаў («Кацярына Іванаўна» Л. Андрэева, рэж. Р. Таліпаў, «Муж і жонка» А. Фрэдры, рэж. Ю. Лізянгевіч);
- 4. Зніжэнне (найперш у апошнія сезоны) пэўных мастацкіх крытэрыяў у выбары літаратурнага матэрыялу (перавага аддаецца лёгкаму жанру) і яго ўвасабленні; нават завостраная сацыяльная камедывя пертаварецца хутчэй у камедыю становішчаў («Хітрыкі Скапэна», рэж. І. Цішкевіч; «Доктар філасофіі» Б. Нушыча, рэж. М. Краснабаеў);
  - 5. Зніжэнне мастацкай патрабавальнасці рэжысёра да сябе;
- 6. Фактычна знікненне, незапатрабаванасць сацыяльнай драматургіі і інтэлектуальнай драмы.

Карпилова А. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ФЕНОМЕН ЗВУКОВОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

В экранной документалистике изначально, со времен раннего звукового кино 1920-х годов, существуют две основные формы репрезентации звука – реалистическое отражение действительности и ее конструирование.

Первая форма связана с максимальной реалистичностью, прямой иллюстрацией звучащего мира, стремлением к аутентичной, подлинной передаче фоносферы действительности. Второй прием обусловлен авторским обобщением, метафоричностью высказывания. Обращение к этим формам и доминирование одной из них зависит от авторской позиции, в первую очередь режиссерской: стремление к объективному показу реальности или выражение индивидуального, субъективного взгляда на эту реальность.

Типологическим признаком, условно говоря, «объективного» звукового решения документального фильма, где важна достоверная передача звуков реальности, является синхронная запись речи, шумов и музыки конкретного времени и места. В свою очередь «субъективный» подход к звуковому решению фильма предполагает создание художественных образов, метафор, ассоциаций, использование звукозрительного контрапункта, дикторского текста или, наоборот, невербального выражения мысли. В процессе исторической эволюции кинематографа кинодокументалистами было также осознано важное образное значение такого звукового феномена, как звуковой ландшафт.

Остановимся на специфике синхронной записи звука в документальном кино, под которой понимается съемка с одновременной записью звука. Включение звуковых реалий в экранное произведение предполагает разнообразные «шероховатости», «неотшлифованности», возникающие от прямого контакта с действительностью. К тому же синхронная звукозапись, весьма важная для кинодокументалистики, представляет большие технические трудности, среди которых обеспечение бесшумной работы кинокамеры, предотвращение почти неизбежных случайных помех. Однако именно так называемый «синхрон» позволяет запечатлеть те выразительные случайности звуковой атмосферы, которые с трудом поддаются позднейшей дозаписи. Благодаря таким необработанным, неопосредованным звучаниям создается емкий и многогранный звуковой портрет эпохи, как это произошло, например, в известном документальном цикле «У войны не женское лицо...» белорусского режиссера В. Дашука.

Из звуковых средств на первый план выходит, безусловно, вербальный компонент, хотя внешне он не двигает действие, а имеет, скорее, информационную функцию. Однако именно речь героев документального фильма является чаще всего внутренним, смысловым стержнем всего кинематографического действия. Поэтому так важно качество записанной звукорежиссером речи, в частности ее тембровая узнаваемость, интонационная характеристичность, а также внятность текста.

Трудно переоценить значение в неигровом кино шумового компонента, который важен как характеристический знак среды и места обитания персонажей и который может переплетаться с речью и музыкой в общей звуковой партитуре. В силу конкретности и однозначности шумовая фоносфера в документальном фильме во многом предпочтительнее музыки, поскольку иногда верно найденный конкретный звук может точнее передать атмосферу времени или события.

Менее всего в кинодокументалистике в композиционно-драматургическом аспекте востребована музыка, которая зачастую является лишь фоном для основного действия.

В современном белорусском документальном кинематографе сохраняются два вектора развития звуковой выразительности: стремление к наибольшей достоверности и художественная условность. Обе тенденции, с преобладанием первой, находят отражение в творчестве режиссера-документалиста В. Аслюка.

Ментально-психологический, экзистенциальный портрет человека в контексте космоса, истории и социума — так можно определить основную тему кинематографа В. Аслюка. Герои его картин — внешне непримечательные люди, порой обычные сельчане. Но постепенно эти люди раскрываются перед нами в драматических обстоятельствах, в глубинных переживаниях, в диалоге со временем и судьбой.

В фильме «Добрый вечер, сад, сад...» (1998) существует прозрачная, в духе фонического минимализма партитура, когда особое семантическое наполнение получают пауза, молчание, качество тембра. Гармонично соединяются три звуковых пласта, при этом на первый план выходит выразительный по тембровому контрасту диалог глуховатого старческого голоса деда и ломкого подросткового дисканта внука. Вторым планом выступают шумы, составляющие своего рода пуантилистическую партитуру с точечным появлением, отсюда их весомость. Музыки почти нет, доносятся лишь отдаленные музыкальные мотивы, звучащие «изнутри» кадра для создания эффекта глубинного объема и пространственной перспективы.

Каждый пласт имеет свою характерность и своеобычие. Шумы, условно говоря, белорусского ареала, связаны с природным началом (например, узнаваемое стрекотание кузнечиков или сверчков); речевое начало представлено чтением стихов в исполнении старика и подростка; индустриальная цивилизация маркирована звуками аэропорта как дороги к мечте, в Италию. Так ненавязчиво и будто эскизно обозначено, но вполне прочитываемо сопоставление-противостояние двух звуковых сфер — условно говоря, природной и индустриальной, что составляет дискурс авторского размышления о жизни конкретной белорусской семьи и судьбе отечества в целом.

Через конкретные и одновременно архетипические звуковые формы режиссер достигает ощущения единства мгновения и вечности. Знаковым для белорусской кинодокументалистики стал фильм «Мы живем на краю» (2002). Действие происходит в деревне Гродненщины, которая стоит на берегу Немана. Река неуклонно подтапливает хаты, которые действительно стоят на краю реки и своего существования. Звуковая партитура пронизана простыми звуками бытовых процессов: корова меланхолично жует траву, молоко льется в ведро, вода плещется под веслом, щебечут птицы. Все звуки быта и природы даны «крупным планом», они являются своеобразным голосом автора, его комментарием к действию. Речь, порой невнятная, звучит на общем плане. Ее носителями являются по преимуществу женщины, на которых держится вся деревня, как и весь современный дере-

венский уклад. «Ой, батюшки, сама чуть живая», – жалуется старуха, которая затем активно включается в разговор о пьяных мужиках и о детях, не знающих могил родственников.

Посредством синхронной звукозаписи режиссер В. Аслюк и его соавтор звукорежиссер В. Мирошниченко создают в лентах образы деревенского несуетного быта, которые приобретают масштабы бытия. В ленте «Кола» (2003) отражена ничем не примечательная жизнь молодой сельской семьи: хозяин работает по хозяйству, занимается пасекой, иногда крутит колесо на турнике. Молодая жена следит за домом и маленьким ребенком. Весь транспорт в деревне составляют подвода да грузовик с хлебными «кирпичами», приезжающий раз в несколько дней. Молчаливое существование людей изредка нарушается отдельными звуками, которые в контексте ленты приобретают символическое значение: плач ребенка, хруст снега, звон сосулек. Постепенно, кадр за кадром создается ощущение однообразия и рутины, но одновременно и целесообразности повседневного быта и бесконечного круга («кола») жизни.

Кинематограф В. Аслюка репрезентирует достоверную по принципу отражения и минималистическую по средствам выражения звуковую партитуру, где отдельные звуки приобретают символический смысл. В фильме «Янка Купала» (2017), посвященном 135-летию песняра, соединяются, казалось бы, несоединимые звуковые пласты современной культуры: дипломаты разных стран читают стихотворения Купалы на белорусском и своих родных – китайском, японском, иврите, арабском, чешском, немецком и других – языках. Но суть не в международном признании белорусского поэта. Купалу плохо знают на родине, его не читают сами белорусы. В этом проблемном фильме-исследовании позитивным воспринимается финал: подросток пытается под музыкальную фонограмму (так называемую «минусовку») спеть песню на стихи Купалы, но это ему плохо удается. Только когда он отказывается от фонограммы и поет без сопровождения, голос начинает звучать по-иному – чисто и выразительно.

Документалистика Аслюка вплотную приближается к человеку, поэтому режиссер часто обходится без музыки, которая создает иную реальность. Для него важна звуковая партитура, эффект тишины и молчания. Воспроизведение фрагментов частной жизни человека становится документом, свидетельством реально протекшей жизни человека. Для режиссера важны его личные воспоминания и рассказы его героев как документы, находящиеся в динамических преобразованиях. В результате создается сложная структура образа памяти, обусловленного факторами личного и исторического времени. Так, авторский документальный кинематограф актуализирует все ресурсы звуковой сферы, отказываясь от прямолинейных и одномоментно прочитываемых звуко-пластических скрещений, предпочитая сложную полифоническую связь звука и изображения.

В современном документальном кинематографе, где звуковое пространство является активно действующим фактором, все большую эстетическую ценность приобретает концепция звукового ландшафта – целостной акустической среды, свойственной той или иной культурной территории. Идея звукового ландшафта (soundscape), относительно недавно ставшая предметом внимания киноведов, весьма актуальна для фильмов, снятых в русле визуальной антропологии и экологического кино. Важную образную информацию звуковые ландшафты несут в фильмах, запечатлевших явления традиционной культуры. Их акустическая партитура может формироваться как из звуков, записанных «на натуре», синхронно с изображением, так и из записанных ранее, взятых из фонотеки. Важнейшим критерием остается достоверность и аутентичность звуковой информации.

В белорусской экранной этномузыкологии приметы «звуковой аутентики» зафиксированы в фильмах по сценариям известных этномузыкологов З. Можейко («Голоса веков», «Память столетий», «Полесские колядки», «Кривые вечера», «Пронеси, Боже, тучу...») и И. Назиной («Дудка», «Труба и рог» «Бубен и барабан»). В этих лентах запечат-

лена звуковая среда зимних, весенних и летних обрядов и ритуалов; ярко воплощены народные соревнования в песнях, плясках, играх; звучат народные инструменты в естественной звуковой среде, на природе. Здесь звуки природного и культурного происхождения соединяются в единое художественное целое.

Особая акустическая аура существует в фильмах экологической тематики режиссера И. Бышнева. В своих картинах «В царстве бакланов и цапель», «Зачарованные болота», «Великий лес» он раскрывает неповторимую красоту белорусских регионов — визуальную и звуковую. Слышно, как свистят полесские камышовки или токуют тетерева Березинского заповедника. Свои мотивы есть у могучего зубра, дикого кабана, осторожного волка. Кажется, что даже растения издают звуки: тихо шуршит камыш на Двине, колосятся травы на полесских болотах, трепещут лепестки лесных орхидей. При этом ощутимо, что южно-белорусская природа издает более насыщенную звуковую гамму — яркую по динамике и разнообразную по тембрам. Природа белорусского севера не столь экспрессивная в звуковом выражении, более спокойная и гармоничная. В каждом фильме Бышнева фиксируется аутентичная звуковая реальность конкретной местности, но с элементами образного обобщения и художественного осмысления.

В неигровом кинематографе звуковой ландшафт важен как целостная акустическая среда, свойственная той или иной культурной территории. Многосоставность звукового ландшафта обусловлена тем, что он несет приметы антропогенной и природной среды. С одной стороны, он представляет нематериальное наследие этноса, которое запечатлено в антропологических фильмах, с другой — характерные звуки природы, «звукового пейзажа» (выражение Т. Цивьян) определенной местности, что отражено в кино экологической тематики. В каждой из этих двух составляющих есть константные признаки и меняющиеся во времени черты. Можно предположить, что среди константных звуковых характеристик белорусского ландшафта имеют место и звуки животного мира (крики журавлей, аистов, рев зубра), и человеческого (народный говор, обрядовые песни, характерные тембры народных инструментов).

В целом звуковая достоверность в кинодокументалистике противостоит звуковой условности, но не противоречит художественной установке авторов на создание звукового образа. «Живые» звуки и «естественная» звуковая информация находят в документальном кино и достоверное отражение, и художественное осмысление. В результате возникают неповторимые звуковые миры — то взвешенно-продуманные, реконструированные, со взглядом на мир сквозь призму тщательно отобранных звуковых деталей-символов; то стихийно-импульсивные, с естественными речевыми репликами и «шершавой» шумовой фактурой.

Килюшина Т. А.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

# ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА В НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ БЕЛАРУСИ

Музыкальное искусство Беларуси – одна из наиболее интересных страниц истории отечественной культуры. Самобытное и своеобразное, оно является неотъемлемой частью европейской и мировой музыкальной культуры. Важное значение в музыкальном искусстве Беларуси имеет исполнительство на народных инструментах, которое сформировалось как неповторимое, уникальное явление белорусской и мировой музыкальной культуры [3, с. 4]. На сегодняшний день обращает внимание на себя активное развитие народнооркестрового жанра, изучению которого посвящены некоторые работы отечественных му-

зыковедов и исследователей. Область программной музыки в народно-оркестровом исполнительстве Беларуси не получило должного внимания в литературе, что и обуславливает актуальность исследования данной темы. Прежде чем раскрыть особенности программной музыки в репертуаре народно-инструментальных коллективов Беларуси, обратимся к определению понятия программная музыка.

Музыка на протяжении всей истории своего развития не существовала обособленно от других видов искусства. Так возникли разнообразные жанры, объединяющие музыку и литературу, к которым относятся жанры вокальной музыки (песня, романс, кантата и т. д.); музыку, драму и живопись, где приведенное сочетание имеет место в опере; музыку, танец, живопись и элементы драмы находят свое претворение в балете. Главенствующая роль во всех упомянутых жанрах принадлежит музыке, но использование слова, сценического действия, хореографии позволяет ей перейти от передачи чувств, заложенных композитором к раскрытию характеров, к изображению определенных жизненных ситуаций, в ряде случаев музыка способна выйти за пределы своих возможностей и обратиться к изображению конкретных явлений внешнего мира. Рассмотрим подробнее понятие программная музыка.

Программная музыка – род инструментальной музыки либо музыкальные произведения, имеющие словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающие запечатлённое в ней содержание [2, с. 26]. Программная инструментальная музыка представляет собой синтетический жанр, который обусловлен необходимостью художественного воплощения явлений внешнего мира. Словесные пояснения представляют собой не только внешние отличительные признаки данного жанра, но и важные компоненты художественного целого, без которых невозможна реализация замысла. Программные произведения наряду с программой и заголовком обладают и рядом музыкально-стилистических особенностей. Таковыми, например, могут быть: изобразительность, сюжетность, четкая определенность образов – все эти черты произведений данного жанра выявляют программность. М. Г. Арановский определяет программность как «особый метод музыкального мышления, целиком связанный с задачами воплощения явлений внешнего мира и конкретных идей» [1, с. 53–54].

Музыка белорусских композиторов для народных инструментов имеет свои отличительные особенности, которые проявляются на уровне драматургии. Эти особенности характерны для сочинений всех видов исполнительства, как написанных для отдельных народных инструментов или народно-инструментальных ансамблей, так и для народнооркестрового творчества. Отличительные признаки драматургии обусловлены наиболее общими особенностями содержания народно-инструментальной музыки. Одной из таких особенностей является программность [4, с. 178].

В народно-инструментальных сочинениях композиторов Беларуси выделяются два вида программности: программа слова и программа движения. Главное значение здесь приобретает программа слова, поскольку произведения всех жанров и жанровых разновидностей для ансамблей и оркестров народных инструментов опираются на народный тематизм. Источником программы слова является народная песня.

Белорусские композиторы часто обращаются к сюжетной программности картинного типа, когда программа бывает намечена определенным заголовком. Такая программность особенно характерна для народно-инструментальных миниатюр, которые создаются с целью расширения концертного или учебного репертуара. В народно-оркестровых сочинениях композиторы часто используют метод звукоизобразительности, который часто применяется в программных сочинениях картинно-живописного плана. Например, создавая изящные поэтические пейзажные зарисовки, авторы прибегают к трелям, фиоритурам, ритмически сложно организованным фигурациям, необычным исполнительским приемам, чтобы имитировать звонкий щебет и разноголосное пение птиц, шум леса, завывания ветра и т. п.

В концертные программы народно-инструментальных коллективов включаются программные произведения, созданные на основе народной музыки, классические сочинения западноевропейских, русских и белорусских композиторов, эстрадно-джазовые композиции. В репертуаре рассматриваемых коллективов находится программная музыка в виде переложений и оригинальных сочинений. Переложения представлены произведениями симфонической, камерно-инструментальной, вокально-инструментальной музыки и др. Например, в репертуаре оркестра русских народных инструментов Учреждения образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы» находятся такие программные произведения, как «Астурия» И. Альбениса, «Заклинание огня» З. Пабло де Луна, «Летняя пастораль» А. Онеггера, «Кикимора» А. К. Лядова, цикл «Времена года» П. И. Чайковского, сюита «Кавказские эскизы» М. М. Ипполитова-Иванова, «Оblivion» А. Пьяццоллы, сюита «Зимние зарисовки» А. И. Кусякова и др. Среди оригинальной музыки для оркестров народных инструментов подавляющее большиство произведений представлены российскими, белорусскими, украинскими композиторами и аранжировщиками. Рассмотрим подробнее оригинальную белорусскую программную музыку.

Для программной музыки народно-инструментальных коллективов Беларуси характерна жанровая многогранность. Здесь представлены различные музыкальные жанры, например, виды музыкальных миниатюр (элегии, скерцо, ноктюрны, пьесы), жанры, связанные с крупными музыкальными формами (симфонии, увертюры, музыкальные картины, поэмы, фантазии, баллады, рапсодии, сюиты, концерты и т. п.). Среди программных музыкальных миниатюр можно упомянуть вальс «Перепелочка» Н. Н. Чуркина, концертную пьесу «Народные игры» А. Ю. Мдивани, концертную пьесу «Кірмашовыя забавы» Г. Ф. Суруса, пьеса «Тихая мечта» В. А. Войтика, эледубраў» В. К. Иванова, «Калыханка» Н. К. Литвина, «Вясковы А. В. Ращинского, пьеса «З бабулінай скарбонкі» М. Г. Морозовой, элегия «Белые березы Беларуси» Г. А. Ермоченкова, полонез «Признание в любви» В. Н. Савчика. Среди крупных музыкальных форм выделяются: увертюра «Заря взошла» Н. И. Аладова, музыкальная картина «Ярмарка» С. В. Полонского, сюита «На Полесье» В. В. Оловникова, «Сказ-былина о земле белорусской» И. И. Жиновича, «Праздничная поэма» Е. А. Глебова, музыка к литературно-музыкальной композиции «Цимбалы» Ю. В. Семеняко, поэма «Партизанская мадонна» Д. Б. Смольского, увертюра-фантазия «Беларускія вячоркі» К. Д. Тесакова, симфония № 5 «Память земли» А. Ю. Мдивани и др.

Программная музыка является большим завоеванием музыкального искусства, она стимулирует поиски новых выразительных средств, способствует обогащению круга образов музыкальных произведений. В народно-оркестровом исполнительстве Беларуси программная музыка занимает достойное место. Исполнение программной музыки занимает одно из основных направлений в репертуарной политике народно-инструментальных коллективов Беларуси, в концертные программы которых включаются произведения различных жанровых разновидностей. В репертуар входит программная музыка, представленная в виде переложений классических сочинений западноевропейских композиторов, эстрадно-джазовых композиций, а также оригинальные сочинения, созданные на основе народной музыки русскими и белорусскими композиторами. Оркестровое исполнительство на народных инструментах сформировалось как неповторимое, уникальное явление мировой музыкальной культуры, которое является неотъемлемой частью национальной культуры белорусского народа.

#### Литература

- 1. Арановский, М. Г. Что такое программная музыка? / М. Г. Арановский. М. : Музгиз, 1962. 119 с.
- 2. Большая советская энциклопедия : в 30 т. / редкол.: А. М. Прохоров (гл. ред.) [и др.]. 3-е изд. М. : Советская энциклопедия, 1969–1978 гг. Т. 21 : Проба–Ременсы. 1975. 640 с.
- 3. Таирова, Л. С. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси / Л. С. Таирова. М. : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2012. 187 с.

4. Яконюк, Н. П. Музыка для народных инструментов как самостоятельная область композиторского творчества / Н. П. Яконюк // Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк, А. И. Смагин. – М., 2001. – С. 152–184.

Климчук А. В.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

#### WHAT TO DO DIGITAL ART?

- 1. Дигитальное искусство.
- 2. Его контуры.
- 3. Из соц. Реализма в Постмодерн.
- 4. Who made who?
- 1. Что бы никого не обидеть начнем с Беркли.

Все сущности по Беркли подразделяются на два больших класса: «идеи» и «духи». Идеи – чувственно воспринимаемые качества материальных вещей – совершенно инертны и неактивны, в них нет никакой силы или деятельности. В силу этого идея не может быть причиной чего-либо. В противоположность «идеям» «духи» есть познающие деятельные существа. Будучи существами, воспринимающими идеи, духи именуются умом, а как существа, производящие идеи или воздействующие на них, – волей. Беркли признает наличие трех качественно разнородных сфер бытия: абсолютного Духа, или Творца природы, конечных «духов», сотворенных абсолютным Духом, и чувственных данных («идей»), которые вложены абсолютным Духом в конечные духи, или души, и комбинации которых составляют физические объекты внешнего мира. Для физических объектов «быть» означает быть воспринимаемыми (esse est percipi). «Душам», или «духам», Беркли приписывает особый вид существования: для них «быть» означает воспринимать чувственные данные и их комплексы (esse est percipere).

То есть воспринимаемые идеи интерпретируются душой, сознанием. Идеи – вещи, но и идеи как «идеи» со смысловыми значениями, но не содержанием. А нынче человек интерпретирует мозгом. То есть определеным набором понятий уже имеющихся у него, которые он подчерпнул в жизни, быту, среде. Таким образом идеи либо не воспринимаются, либо очень жестко деформируются, до буквальных понятий уже имеющихся у человека (привитых имеющимся опытом жизни ). Так новое восприятие проходит не через сознание, а через «понимание» человека. Затем это, каким то образом интегрируется в общую культуру в достаточно извращенном понятии.

В общем-то мир идей определенного класса можно условно и с натяжкой назвать Контркультурой. Здесь будут, наверное, в перспективе интересны исследовательские работы о процессе введения и усваивания идей доминирующей культурой. То есть процесс включения сознания человека в определенную идею, интерпретация ее и инспирирование в доступной форме в доминирующую культуру.

Так называемое Дигитальное искусство — это не экранное искусство, хотя может в себя включать и это. Скорее, дигитальное искусство — отдельный вид искусства (или подвид). Дигитальное искусство соотноситься с английским словом Digital (цифровое) не в буквальном порядке.

DIGITAL – изначально сленговое определение состояния чувств в среде некоего контркультурного сообщества, это слово выражало максимальную информационную перегрузку у человека, когда перегрузка была столь велика, что окружающее пространство «билось» на квадраты (пиксели), т. е. становилось цифрой. Такое состояние можно было получить с помощью наркотиков, с помощью определенного вида искусства, либо гипноза. Когда у человека перегружены все воспринимающие каналы (чувства), человек входит

в своеобразный транс. Мозгом, который отфильтровывает информацию, человек уже для этих целей не пользуется. И информация сразу попадает в душу (по Беркли), сознание – подсознание. То есть в человека «настоящего» где минимум комплексов, догм, определений. Пройдя этот этап перегрузки человек вынужден считывать окружающее пространство интуитивно и чувства уже работают не «вовнутрь», соотносясь с опытом находящимся в мозге и фильтруясь, а «наружу», воспринимая окружающее пространство как таковое непосредственно.

Дигитальное искусство — это вид искусства приводящий к перегрузке органов чувств. Дигитал — максимально возможная перегрузка чувств (сленг). Дигитальное искусство это в основном сплав многих проявлений культуры: театрперфоманс, кинематография, аудио-визуальные образы, движущаяся скульптура, свет и цвет, цирковое или пиротехнические шоу все то,что приводит к максимальной перегрузке чувств человека.

#### 2. Зачем нужно дигитальное искусство.

Статистически и экспериментально определено, что сознательно человек может в один момент времени обрабатывать около семи единиц информации (определенное количество). То есть в сознании человека одновременно может присутствовать семь букв, семь слов, семь предложений, семь текстов (не догма). При увеличении числа обрабатываемой информации человек вынужден периодически обращаться к подсознанию (интуиции). Это напоминает оперативную память компьютера и файлы подкачки. Если перегрузить сознательные ресурсы человека, то это не значит, что он перестает воспринимать информацию. В этом случае информация проходящая через уже не работающие фильтры мозга (ранее присваиваивалась информация только знакомым чувственным наполнителям каких- то образов, пониманий либо непониманий осознанных, и отсеиванием того что ломает устойчивые инсайты) напрямую в сознание (подсознание).

Что происходит с человеком при экстремальной информационной перегрузке: ее симптомы, последствия и перспективы адаптации. Для яркой иллюстрации этих процессов прилагаю впечатления пилота боевого вертолета Арасhe. Эд Мэйси (это псевдоним) – английский вертолетчик, пилот «Апача». В своей книге он рассказывает о своей командировке в Афганистан, в провинцию Гельменд, в 2006–2007 годах [1].

Многое из будущего информационной эпохи, уже давно известно на примере американского боевого вертолета «Апач», где его пилот фактически помещен в сверхплотную информационную среду. При этом, в отличие от обычной окружающей повседневности, пилот не может позволить себе по мере перегрузки «скинуть» информацию, поступающую сверх какого-то личного порога восприятия. И если в обычных условиях мозг человека, перегруженный внешней информацией, включает хорошо известную реакцию защиты от перегрузки — принудительное «торможение» могза, понижающее мощность «вычислительного процесса», прокрастинация в «холостом цикле», — то пилотам это недоступно, сама их работа по умолчанию требует плотного присутствия в этой сверхнасыщенной среде.

Пилотировать «Апач» исключительно сложно. Главным образом — из-за невероятной психологической нагрузки, которую порождает обилие информации, льющейся из сотни приборов. Постоянные головные боли, бессонница, сильная тошнота под вечер — вот не самый полный список симптомов, являющихся платой за овладение наиболее высокотехнологичным вертолетом в истории человечества.

Спустя примерно два года становится очевидным, что большая часть принятых пилотов в принципе не способна адаптироваться к подобным перегрузкам – их «уходит» начальство. Еще какая-то часть уходит сама, считая, что «выдержать это просто невозможно», либо, чаще всего, спасаясь от различных «глюков», которые расцветают буйным цветом. По мнению специалистов, у состоявшихся пилотов «Апача» налицо психопатоло-

гическое расстройство – расщепление сознания, так называемый схизис. Конечно, нужны годы серьезных исследований и масса статистики, чтобы выяснить, как действует на психику такая «специально наведенная шизофрения», то есть, иначе говоря, «утилизированная многозадачность».

И что интересно, в подобных условиях именно «наведенная шизофрения» становится высококонкурентным преимуществом подобного пилота перед любым другим обычным человеком. Сегодняшний пример Эда показал, что как минимум часть людей способна преодолеть психо-информационный барьер в условиях перегрузки, чтобы обрести новые видовые «шизофренические» свойства. (Шизофрению может спровоцировать чрезмерное использование галлюциногенных и стимулирующих средств.)

Очень хорошо эта тема раскрывается в статье Брайана Дэвиса «Куда движется математика?»:

Так, в 1875 году любой грамотный математик мог полностью усвоить доказательства всех существовавших на тот период теорем за несколько месяцев.

В 1975 году, за год до того как была доказана теорема о четырех цветах, об этом уже не могло быть и речи, однако отдельные математики еще могли теоретически разобраться с доказательством любой известной теоремы.

К 2075 году многие области чистой математики будут построены на использовании теорем, доказательства которых не сможет полностью понять ни один из живущих на Земле математиков — ни в одиночку, ни коллективными усилиями. И подобная ситуация настанет практически во всех областях современной науки. Даже я еще помню времена, когда термин «компьютерщик» означал полностью самодостаточного универсала: ремонтник, низкоуровневый программист, специалист по локальным сетям и прочему — все это сочеталось в рамках одной личности. Далее произошло распараллеливание и фрагментация.

В области культуры специалистам вполне известен тот транс который вызывается быстрой сменой кадров в темноте (кинематограф). Интеллектуальное отупение в цирке при воздействии музыки, света, цвета, ярких красок, нарядов и многочисленных действиях выступающих вызвано с целью «достучаться» до сознания каждого, чтобы внутренний ребенок зрителя ощутил все и погрузился в сказку циркового представления. Это, скажем так, примеры развития человека, роста его сознания. В кино или в цирке во время представления «потеряв себя» человек не перестает соображать и отдавать отчет своим действиям.

Тем же способом перегрузки пользуются цыгане при гаданиях, плюс сужения визуального поля и поля сознания. Входя в неподготовленное сознание человека, и обманув его взять деньги, это для них, как забрать у 3-х летнего ребенка конфету. Таким образом, задача искусства это работа напрямую с сознанием (подсознанием) человека. Привить высокие идеалы и ценности, и таким образом воспитать взрослую осознанную личность, которая при любой перегрузке останется высокодуховной и сознательной, а не 3-х летним ребенком (уровень сознания и выносливость на высоких частотах вибраций, с понятием прекрасного также необходимо в послесмертной ситуации человека).

### 3. Напрямую в Постмодернизм.

Для подсознания язык эмоций, образов метафор, аллюзий – родной. И общаться с ним следует именно этим путем. А сознание способно создавать для нас нужные образы, т. е. жизнь в которой мы обитаем – инсайт. Постмодернизм – это то о чем говорил А. Арто. Когда шаманское театрализованное «представление» взламывает коды интерпретаций и появляются новые миры (единоличные либо конструируемые коллективно). Когда простые действия соединяются в одно сложное имеющее полностью самостоятельное, иное значение и через так называемые фишки представления, спектакля, эти «входы» удерживают внимание зрителя которое возникнет из удивления и трансформируется в по-

нимание и радость познания нового (типа взаимоузнавания), и затем когда это внимание держатся на полностью придуманных значениях, которые и являются основными и расставлены по всему представлению либо спектаклю, а возможно только из них и состоят. А поверхностные действия т.н. простые действия актеров уже не имеют значения смысла. Что-то типа визуальных Коанов.

Дигитальное искусство быстро и эффективно выводит напрямую сознание на уровень скрытого (сакрального), в постмодернизм. И задача актера, режиссера, художника уже находящегося в мире постмодернизма, (помимо вовлечения зрителя в этот мир) там, создать новую «историю» о чем-то, показать, рассказать, нравоучить. Поговорить уже напрямую без посредников. Некая история в истории об истории.

То есть сегодня постмодернизмом вообще еще никто серьезно не занимался, кроме отдельных неконтролируемых (неожидаемых, непредусмотренных) всплесков, и то понятных только посвященным. А постмодернизму уже как лет 70-80. Так давайте начнем этим заниматься в мелодиях Станиславского.

И сегодня самые «заботливые», а это голландские ученые и философы Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем эссе «Заметки о метамодернизме» (Notes on Metamodernism) говорят о том что человечество ничего не поняло и давайте сделаем шаг назад и как бы пост-модернизм дополним такой промежуточной стадией как метамодернизм, хотя подается все указанное под соусом развития (якобы постмодернизм закончил свой ход и новое в виде метамодернизма замаячило на горизонте). И кто вообще ничего не понимает – вторит. А в России в 20-х годах прошлого столетия уже все готово было к постмодернизму и Маяковский (ранний) с футуристами и Хлебников и Станиславский и Малевич в полном объеме подготовили почву. В Европе тоже конечно подготовились в начале прошлого века, это и дадаисты, сюрреалисты, театральные деятели – Э. Ионеско, А. Арто, Ж. Сартр, О. Маннони и т. д.

## 4. Who made who?

Кто же будет разговаривать с подсознанием человека? Что нашепчет ему? Кто и как взрастит человеческое сознание?

Скорее этим будут заниматься художники и культурные деятели легко проникающие (считывающие) мир эйдосов, видя и понимая как подсознание интерпретирует цвет и форму, сюжет, речь, образ. То есть хочется что бы это происходило осознанно. Что бы режиссер верно сфабриковал высшую идею (сверхзадача) и представил ее зрителю на высоком уровне идей. Это происходит и сейчас, но хаотично, неосознанно, каламбуром. Человеческое сознание не понимает как воспринимать, почему что-то нравиться, а что то отвратительно. Руководствуясь только эмоциями. Но известно, что с гадающими цыганами очень приятно говорить хоть это очень накладно. Значит не эмоциями надо руководствоваться а воспитывать высокую степень осознанности.

Те, кто делает искусство осознанно и влияет своим творчеством на сознание человека должны быть весьма этическими личностями, тонко понимающими как интерпретирует сознание контекст происходящего и как интегрирует в себя как понятое. Чтобы на любой из стадий цепочки осознанного понимания к интуитивному осознанию не происходило сбоя интерпретаций и искажений восприятия.

Здесь конечно множество проблем и условностей, так как человека уже сформировала культурная среда, жизненный опыт, психо-травмы и личные предпочтения. Вот от этого всего и освобождает digital искусство, все это теряется одномоментно и — образ, действие, речь напрямую считывается зрителем в прямом диалоге. Даже не считывается а скорее воспринимается как должное, как заранее сложившаяся истина, догма (конечно зависит от уровня осознанности восприятия предлагающего и воспринимающего, от их подготовки и абстрактности эйдоса, чем выше идея тем незыблемей о догматичней она кажется, но лишь до того момента когда воспринимающий «перерастает» ее).

Но с эволюцией сознания уровень художника предлагающего объект к восприятию вырастает, и возможно открытие новых уровней идей в старых работах и очень важно, чтобы конструктивный ряд высшего порядка нес этически-развивающую и позитивную функцию с точки зрения эволюции сознания. Вот здесь и кроется также ряд вопросов о влиянии на идею художника коллективного бессознательного, а так же, кто и как помог интерпретировать определенный уровень восприятия (тому же художнику).

Важно не допустить ханжества, манипуляторов и «диктаторов» к прямому диалогу с открытым сознанием зрителя, импринтирования антиидей, идей, не освобождающих сознание, а зажимающих, ущемляющих, давящих и негативных.

## Литература

1. Апач, Эд Мэйси [Электронный ресурс] / Эд Мэйси Апач // Hornet. – Режим доступа: https://a-lamtyugov.livejournal.com/500706.html. – Дата доступа: 07.07.2017.

Комінч Г. А.

(Рэспубліка Польшча, г. Кракаў)

# ТЭМЫ ВЕРСЭТНЫХ ФУГ З «ВІЛЕНСКАЙ ТАБУЛАТУРЫ» (1626–27) У СВЯТЛЕ БАРОЧНАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ

Версэтныя фугі<sup>1</sup> з «Віленскай табулатуры» — відаць, адзіныя ў сваім родзе захаваныя творы дадзенага жанру на землях Беларусі і, магчыма, першыя аднатэмныя фугі, якія паўсталі на глебе айчыннай музычнай культуры ў часы ранняга барока. Усе яны вылучаюцца своеасаблівай кампазіцыйнай будовай, ладава-інтанацыйнымі якасцямі. У «Віленскай табулатуры» тэрміналагічных пазначэнняў мала, аднак аналіз музычнага тэксту помніка дазваляе знаходзіць кампазіцыйныя (тэхналагічныя) аналогіі сярод твораў заходнееўрапейскіх кампазітараў і ў нярэдкіх выпадках вызначыць ці ўдакладніць жанравую прыналежнасць і асаблівасці тэматызму твораў зборніка [2].

Пытанні тэорыі фугі займалі значнае месца ў музычна-тэарэтычнай спадчыне ранняга барока, да таго ж тэрміналогію гэтага часу вылучала разгалінаванасць і падрабязнасць тэрмінаў. Як слушна заўважае Л. Кірыліна, тэарэтычная думка імкнулася ахапіць і ахарактарызаваць менавіта тыя рысы, ад якіх «увогуле залежыла далучэнне кампазіцыі да класу фугі альбо проста да імітацыі» [1, с. 187]. Таму спроба разгледзець версэтныя фугі з пазіцый тэрміналогіі эпохі барока падаецца для нас важнай.

З прычыны недаступнасці для нас тэарэтычных крыніц эпохі барока, мы абапіраліся на гласарый П. Уолкера, выкладзены ў перакладзе на рускую мову ў кнізе Н. Сімаковай «Контрапункт строгого стиля и фуга» [3, с. 120–134]. Каб пацвердзіць свае меркаванні, мы звярнуліся да нотных тэкстаў санат А. Банк'еры (Banchieri, 1568–1634) з яго арганнай табулатуры, выдадзенай у Венецыі ў 1605 г [5, 6]. Аўтар выкарыстоўваў у сваіх поліфанічных санатах-фугах тэрміны, якія былі ва ўжытку ў тыя часы і трапілі ў тагачасныя трактаты.

Аналіз матэрыялаў трактатаў ад XV да пачатку XIX ст. дазволіў Л. Кірылінай зрабіць цікавыя высновы. У позніх працах (да іх даследчыца адносіць кнігі Ф. В. Марпурга (Магригд, 1718–1795) і Ё. Г. Альбрэхтсбергера (Albrechtsberger, 1736–1809)) аўтары робяць акцэнт на кампазіцыйным разгортванні фугі, цікавячыся ў першую чаргу менавіта формай. У якасці найважнейшых паказчыкаў, што вылучаліся ў ранніх

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Версэтная фуга – кароткая фуга-версэт, якая замяшчала сабой верс песнапення ў набажэнстве, выкарыстоўвалася ў практыцы альтэрнацім і была асабліва папулярнай у эпоху барока. Кампазіцыйная будова версэтнай фугі звычайна абмяжоўвалася экспазіцыяй з неабавязковымі дадатковымі правядзеннямі тэмы і заключнай кадэнцыяй [2].

трактатах (трэба думаць, эпох Адраджэння і барока) даследчыца прыводзіць лад і інтэрвальную структуру тэмы. На наш погляд, сюды неабходна далучыць яшчэ і апазіцыю катэгорый «тэма-адказ». Такім чынам, барочная (ранняя) тэорыя фугі імкнецца тэрміналагічна ахарактэрызаваць тэму сачынення.

Зыходзячы з меладычных асаблівасцей тэматычнага матэрыялу пераважная большасць версэтных фуг «Віленскай табулатуры» можа быць аднесена да катэгорыі аўтэнтычных фуг (fuga authentica, fuga autentica). У гласарыі П. Уолкера для дадзенага тэрміну прыводзяцца два тлумачэнні. Першае належыць Дж. Дзіруце (Diruta, 1554—пасля 1610). Кампазітар вызначае аўтэнтычную фугу як «фугу з узыходзячай тэмай» [3, с. 123]. Згодна са слоўнікам Й. Г. Вальтэра (Walther, 1684—1748) «Musicalisches Lexicon» (1732) азначэнне мае больш дакладны змест: «Фуга, чыя тэма мае ўзыходзячы характар і абапіраецца на фінальны і дамінантавы тоны лада» [Там жа].

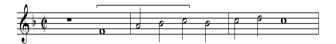
Некаторыя тэрміны тэорыі фугі аказаліся старэйшымі за яе і ўжо да пачатку эпохі барока мелі ўласную гісторыю. Натуральна, што з цягам часу тэрміны змянялі свой сэнс [1, с. 187]. Відаць, назва fuga autentica на пачатку свайго існавання была связана з харальнай традыцыяй, а таму замацавалася за фугамі ў аўтэнтычным ладзе, для якіх было характэрна разгортванне лада ўверх ад фіналіса і апора на І і V ступені.

Такім чынам, для аўтэнтычных фуг паступенны ўзыходзячы меладычны рух — магчымы, але не абавязковы прызнак. Так, у тэме фугі А. Банк'еры ён адсутнічае, але прыкметы аўтэнтычнага ладу праглядаюцца дакладна (мал. 1):



Малюнак 1 – А. Банк'еры. «Seconda sonata, fuga autentica in Arie Francese» [5]

У цэлым для тэм<sup>1</sup> версэтных фуг з «Віленскай табулатуры» характэрны пачатак з І ці з V ступені (а часцей за ўсё з інтанацый, якія ўключаюць абедзе гэтыя ступені і апіраюцца на іх) і разгортванне лада ўверх ад фіналіса (мал. 2):



Малюнак 2 – «Віленская табулатура». Кугіе. Версэт IV [4, s. 5]

У некаторых выпадках да гэтых характэрных асаблівасцей аўтэнтычнай фугі далучаецца і паступенны рух. У дачыненні да такіх фуг можа быць ўжыты тэрмін «дыятанічная фуга» (лац. fuga diatonica). Вызначальнай рысай такой фугі з'яўляецца паступенная тэма абавязкова дыятанічнага характару [3, с. 124] (мал. 3):

 $<sup>^{1}</sup>$  У прыкладах з «Віленскай табулатуры» тэмы вылучаны дужкамі.



# Малюнак 3 – «Віленская табулатура». Et in terra. 3 pars [4, s. 7]

Пры аналізе версэтных фуг з «Віленскай табулатуры» мы прыйшлі да высновы аб тым, што амаль усе адказы ў версэтах мес рэальныя [2]. З пазіцый раннебарочнай тэорыі фугі ўслед за Л. Цаконі (Zacconi, 1555–1627) такія творы могуць быць атрыбутаваныя як «простыя фугі» (італ. fuga naturale) – фугі з рэальнымі адказамі [3, с. 129]:

Метрарытмічныя асаблівасці версэтных фуг пераконваюць у тым, што перад намі ўзоры фуг у «сур'ёзным» альбо «строгім» стылі – фуг «гравіс» (лац. fuga gravis, італ. fuga grave, фр. fugue grave). Неад'емнымі рысамі сачыненняў такога тыпу згодна С. дэ Брасару (Brossard, 1655–1730) і Й. Г. Вальтэру, з'яўляецца «павольны рух і доўгія ноты» [3, с. 125]. Менавіта гэтыя якасці вылучаюць версэтныя фугі з «Віленскай табулатуры», а таксама знойдзеную намі фугу grave А. Банк'еры (мал. 4):



Малюнак 4 -A. Банк'еры. «Sonata Terza, Fuga Grave» [6, р. 3]

Падкрэслім, што тыповай рысай фугі grave, як і ў цэлым музыкі ў царкоўным стылі, з'яўляецца прыярытэт паступовага меладыйнага руху.

Погляд на тэмы фуг з пазіцый барочнай тэорыі паказвае, што назіралася пэўная сувязь тэрміналогіі і асаблівасцей тэматычнай будовы, работы з тэмай, прыналежнасці фугі да таго ці іншага стылю (напрыклад, да царкоўнага). Спроба «прымерыць» тэрміны тагачаснай тэорыі да версэтных фуг з «Віленскай табулатуры» дала цікавыя вынікі, якія цалкам падцвярджаюць упісанасць зборніка ў тагачасны еўрапейскі кантэкст.

## Літаратура

- 1. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVII начала XIX века. Ч. II : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции : монография / Л. Кириллина. М. : Композитор, 2007. 224 с.
- 2. Комінч,  $\Gamma$ . А. Версэтная фуга як жанравы тып і структурная мадэль поліфанічных раздзелаў «Віленскай табулатуры» (1626) /  $\Gamma$ . А. Комінч // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. -2017. Вып. 30. C. 106-120.
- 3. Симакова, Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2 : Фуга: ее логика и поэтика / Н. А. Симакова. М. : Композитор, 2007. 800 с.
- 4. Album sapieïycskie. Wilecska tabulatura organowa z XVII w. obrazami ïywota њw. Franciszka zdobiona / wstкр monograficzny P. Pouniak. Krakyw, 2004 (45 utworyw). 60 s.
- 5. Banchieri, A. Seconda Sonata, Fuga Autentica in Arie Francese [Электронны рэсурс] / A. Banchieri // IMSLP Petrucci Music Library. 2014. Рэжым доступу: http://imslp.org/wiki/Sonata\_e\_fuga\_autentica\_in\_Aria\_Francese%2C\_Op.13\_No.28\_(Banchieri%2C\_Adriano) Дата доступу: 10.08.2017.
- 6. Banchieri, A. L'Organo suonarino, Op.13 [Электронны рэсурс] / A. Banchieri // IMSLP Petrucci Music Library. 2014. Рэжым доступу: http://imslp.org/wiki/L'Organo\_suonarino%2C\_Op.13\_(Banchieri%2C\_Adriano) Дата доступу: 10.08.2017.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# АНОНИМНЫЙ СЛАВЯНСКИЙ СБОРНИК «КУРАНТЫ» (1733) В БЕЛОРУССКОЙ ФОНОСФЕРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Белорусское национальное возрождение конца 1980-х — начала 1990-х гг. открыло перед отечественными композиторами неизведанную образно-стилевую сферу творчества, связанную с обращением к terra incognita культуры Беларуси предшествующих столетий — к неизвестным либо заново открытым музыкальным памятникам — анонимным и авторским, к забытым жанровым традициям отечественного музыкального искусства, духовного и светского.

Сборник светской кантовой лирики «Куранты» (1733) – один из ярких примеров «этнокультурного полиглотизма» (О. Дадиомова), характерного для многих анонимных памятников музыкальной культуры Беларуси, принадлежащих эпохам Средневековья, Ренессанса и Барокко. Эта уникальная рукопись по-прежнему представляет собой огромное, не до конца исчерпанное исследовательское поле, несмотря на ряд публикаций, описывающих её с большей либо меньшей степенью подробности<sup>1</sup>. И сегодня далеко не все загадки манускрипта раскрыты до конца: очевидно, что следующий этап изучения «Курантов», составленных, по словам исследователей «из анонимных произведений, музыкальные и лингвистические признаки которых охватывают целый восточно-славянский регион: Россию, Беларусь, Украину, Польшу» [6, с. 89-90] требует международных междисциплинарных исследований музыковедов, славистов и этномузыкологов – в целях конкретизации с современных научных позиций ряда положений, высказанных в минувшем веке в связи с этим уникальным памятником<sup>2</sup>. Рукопись «Курантов» 1733 года, находящаяся сегодня в ограниченном доступе в Пушкинском доме в Санкт-Петербурге [7], несомненно, должна стать общемировым достоянием, в связи с чем необходимо её полное факсимильное издание.

Новая жизнь «Курантов» началась с 90-х годов XX века: многовекторное включение музыкально-литературного материала сборника в контекст современной культуры осуществилось благодаря творчеству белорусского композитора Виктора Копытько. Чтобы обозначить место «Курантов» в культурном пространстве Беларуси рубежа XX—XXI вв., мы обратились к термину «фоносфера»: по формулировке отечественного искусствоведа А. А. Карпиловой, «понятие фоносферы, аналогичное таким определениям, как ноосфера, биосфера и др., трактуется... как звуковая среда обитания человека и социума» [3, с. 48]. Звуковая среда белорусской фоносферы многомерна: она охватывает (в том числе) современную академическую музыку, звучащую в филармоническом концертном пространстве, под открытым небом, в подземном переходе и т.д., а также на сценах театров, в радиоэфире, с телевизионных и киноэкранов (в игровом, документальном и анимационном кино, в рекламных заставках и др.), в медийном пространстве сети Интернет.

Вот уже более четверти века, начиная с премьеры оратории В. Копытько «Куранты», состоявшейся 17 апреля 1990 года в Большом зале Белорусской государственной филармонии<sup>3</sup>, музыка анонимного сборника звучит в виде авторских транскрипций компози-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Описание сборника «Куранты» 1733 года и список научных публикаций, ему посвящённых, см. в исследованиях О. В. Дадиомовой [1, с. 64–65], [2, с. 38–40, 49].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ряд исследовательских проблем, касающихся вопросов принадлежности рукописи, её датировки и лингвистической атрибуции обозначен в нашей публикации [4, с. 127–128].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Исполнители: Виктор Скоробогатов (баритон), Государственный Камерный хор Республики Беларусь, художественный руководитель и дирижёр – Игорь Матюхов, инструментальный ансамбль.

тора в самых разных областях белорусской фоносферы. Поразителен тот факт, что в отечественном музыковедении до сих пор не получило адекватного понимания и культурного резонанса то, что анонимный сборник «Куранты», принадлежащий, как было сказано выше, музыкальному наследию сразу нескольких славянских народов, обрёл в произведениях В. Копытько не только свою новую жизнь, но и окончательное гражданство, став органичной частью белорусской национальной культуры.

Оратория «Куранты» В. Копытько для баритона, хора и инструментального ансамбля (1989—1990) была создана по заказу творческого объединения «Беларуская Капэла» и посвящена её художественному руководителю Виктору Скоробогатову. За основу своей партитуры композитор взял музыкально-литературный материал анонимного славянского сборника светской кантовой лирики «Куранты» (1733), расшифровка которого была опубликована в 1970 году английскими славистами А. Б. Макмиллином и К. Л. Дрейджем [10].

Композитор реализовал в своих «Курантах» не редакторский – реконструктивный или музейно-реставраторский подход к рукописи XVIII столетия, но сразу предложил оригинальную авторскую транскрипцию старинного музыкального памятника, представив его в контексте современного композиторского стиля и драматургического мышления. Композиционно-драматургическое решение «Курантов» В. Копытько отвечает парадигме художественного мышления рубежа тысячелетий, связанной с темами нелинейного времени и памяти культуры. Осуществлённый белорусским композитором «перевод» анонимного сборника XVIII века в сегодняшнее измерение музыкального языка, акустического и драматургического мышления, парадоксальным образом погружает нас в культурноситуационную атмосферу бытования барочных «Курантов»: в контексте доминантного для поэтики В. Копытько мистериального художественного метода, стирающего грань между прошедшим и настоящим культуры, между персонажами из прошлого и нашими современниками, воплощённая и разыгранная в его оратории лирическая история, приобретает удивительную живость и свежесть звучания, а ряд не связанных между собой бытовых лирических песен (кантов), собранных в «Курантах» 1733 г., выстраивается в цельный макрокосм масштабной партитуры, репрезентирующей уже не столько отдельные канты, сколько саму музыкальную культуру эпохи, представленную В. Копытько в обратной перспективе, с точки зрения её непосредственных участников.

В своей книге «Зайгралі спадчынныя куранты» В. Скоробогатов пишет: «Прэм'ера "Курантаў" Віктара Капыцько (я ўдзячны лёсу, што быў удзельнікам гэтага знамянальнага канцэрта) сталася адной з тых падзеяў, якія ўзрушаюць мастацкі свет. Меркаванні, што выказваліся зацікаўленнымі слухачамі пад час дыскусіі наконт араторыі, былі вынесеныя нават на старонкі перыядычнага друку. Амплітуда іх дасягнула аж супрацьлеглых ацэнак, але, што вельмі важна, абыякавых сярод іх не было» [8, с. 20]. «Выдающимся событием в белорусской музыке» назвала премьеру оратории В. Копытько отечественный музыковед В. А. Антоневич [9, с. 792]. Российский исследователь И. Г. Матюхов, впервые детально проанализировавший ораторию В. Копытько как «в смысле соотношения партитуры конца XX века с манускриптом начала XVIII столетия», так и с точки зрения «методов работы современного композитора с музыкальным памятником 1733 года» справедливо отмечает, что «сегодня произведение В. Копытько уже успело стать классикой белорусской музыки рубежа XX—XXI веков» [5, с. 197].

Вслед за ораторией «Куранты» композитор неоднократно возвращается к незаслуженно забытой рукописи XVIII в., включая её в метатекст своего творчества. Музыкальный и литературный материал старинного сборника, создавший стилевую и образносемантическую ауру целого ряда партитур В. Копытько, написанных в разных (!) жанрах, стал для композитора своеобразным способом исследования полилингвизма отечественной музыкальной культуры эпохи Барокко и инструментом авторской художественной рефлексии. Материал старинного манускрипта становится благодатным источником для ка-

мерно-вокальных, вокально-хоровых, инструментальных (сольных и ансамблевых) сочинений В. Копытько, для его саундтреков к документальным и анимационным фильмам и для партитур автора к театральным постановкам.

Большинство оригинальных транскрипций В. Копытько, созданных по мотивам анонимного славянского сборника XVIII в., можно рассматривать как дочерние к его же оратории «Куранты». Отметим при этом, что композитор никогда не идёт по пути простого повторения уже созданного, предлагая в каждой из своих транскрипций всё новые варианты авторской интерпретации материала «Курантов» 1733 года, всё новые драматургические, образно-семантические, стилистические и акустические способы его существования в контексте собственных партитур.

Перечислим произведения В. Копытько, в которых композитором использован музыкальный материал анонимного славянского сборника 1733 года (подробный анализ большинства из них представлен в нашей публикации [4], оратория «Куранты» исчерпывающим образом проанализирована в исследованиях И. Г. Матюхова [5], [6]).

## Вокальные и вокально-инструментальные сочинения:

- «Куранты», оратория для баритона, хора и инструментального ансамбля (1989–1990);
  - Две куранты для голоса и клавира (1989–1990);
  - Куранта «Была бабуся» для детского хора a cappella (1998);
  - Две куранты для женского вокального квартета (2003).

# Инструментальные сочинения:

- 4 часть «Сон» из Серенады для камерного инструментального ансамбля (1998);
- «Маленькая Беларуская Кніжыца» для камернага струмэнтальнага ансамбля ў 6 частках (2004)<sup>1</sup>;
  - «Сон», пассакалия для камерного оркестра (2010);
  - Куранта для цимбал соло (1990, 2013);
  - Куранта для арфы соло (1990, 2013);
- «Старая белорусская книжечка» для камерного инструментального ансамбля (2016).

# Прикладная музыка:

- «Спрадвечнае мужчынскае мастацтва», документальный фильм (1990, «Белвидеоцентр»);
  - «Меч и Роза», документальный фильм (1991, «Беларусьфильм»);
  - «Аповесць минулых гадоў», анимационный фильм (2007, «Беларусьфильм»);
- «Ядвига», спектакль Национального Академического театра им. Янки Купалы (2008);
- «Леанід Дранько-Майсюк. Бязмежнае», документальный фильм (2013, «Беларусьфильм»);
  - «Наваградскі замак», документальный фильм (2015, «Беларусьфильм»);
  - «Беларуская Азбука», анимационный фильм (2016, «Беларусьфильм»).

Последним по времени написания произведением В. Копытько, созданном по мотивам анонимного славянского сборника XVIII века «Куранты», стала «Старая белорусская книжечка» для камерного инструментального ансамбля (2016), премьера которой со-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Сохранена авторская орфография в написании заглавия сочинения. К сожалению, в нашей публикации [4] было ошибочно напечатано «камернаго» [4, с. 114]; в ней также отсутствует вторая половина нотного примера, которая должна была находиться на стр. 127 (III часть «Маленькай Беларускай Кніжыцы», 7-я страница факсимиле авторской рукописи).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Фильмы и спектакли с музыкой В. Копытько, в музыкальное сопровождение которых композитор включил материал анонимного славянского сборника «Куранты».

стоялась 18 июня 2017 г. в Малом зале Белорусской государственной филармонии в исполнении ансамбля «Камерные солисты Минска» под управлением Дмитрия Зубова. В партитуре задействован материал пяти курант анонимного сборника (см. таблицу):

«Старая белорусская книжечка»	«Куранты» (1733) в расшифровке
В. Копытько	А. Б. Макмиллина и К. Л. Дрейджа
1 часть	№ 6 [10, c. 10]
2 часть	№ 19 [10, c. 18]
3 часть	№ 27 [10, c. 23],
	№ ? (без номера) [10, с. 13]
4 часть	№ 9 [10, c. 12]

В заключение подчеркнём, что благодаря творчеству Виктора Копытько анонимный славянский сборник кантовой лирики «Куранты» 1733 года стал безусловным фактом белорусской культуры. В своих разножанровых оригинальных транскрипциях В. Копытько предоставил анонимному славянскому сборнику XVIII века возможность заиграть свежими, порой неожиданными акустическими и смысловыми красками, помещая его не только в новый драматургический и музыкальный контекст, но и в иную культурную среду функционирования, выходящую далеко за рамки бытового музицирования. И хотя сам автор подчёркивает, что его партитуры по мотивам сборника «Куранты» — «работа композитора, а не ученого», позволим себе не согласиться с этим утверждением, поскольку применённые В. Копытько методы транскрибирования, высвечивающие либо подчёркивающие интонационное, синтаксическое, жанрово-стилевое, лингвистическое и т. д. своеобразие оригинала, раскрывают перед нами работу скрупулёзного исследователя, авторский музыкальный текст которого представляется непосредственным свидетельством размышлений композитора о генезисе, интонационных и жанровых праосновах кантов сборника «Куранты».

По замечанию композитора, «Куранты 1733 года сами по себе полистилистичны – и в лингвистическом, и в музыкальном смыслах». Эту формулировку можно осознать как один из ключей к авторским транскрипциям В. Копытько: стилистические флуктуации, выявляемые им в курантах сборника, огромная амплитуда переосмыслений жанровой модели канта, приближающая его то к различным слоям фольклора, раннетрадиционного или позднетрадиционного, крестьянского или городского, вокального или инструментального, то - к ренессансно-барочно-рококо-классицистско-романтической стилистике, служит подтверждением неоспоримых музыкальных достоинств большинства кантов сборника «Куранты». Открывая в них уникальный источник музыкально-лексических и образных идей, композитор, в сущности, возрождает их интонационно-синтаксический словарь, включая его в контекст современной музыки, в фоносферу и ноосферу белорусской национальной культуры. В этом смысле произведения Виктора Копытько по мотивам анонимного сборника XVIII века представляются не просто ретроспекцией, но и метафорическим восполнением не пройденных путей элитарного музыкального искусства Беларуси, обретающего на рубеже тысячелетий своё музыкальное барокко во всём разнообразии его стилистических и жанровых ракурсов.

#### Литература

- 1. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2012. 230 с.
- 2. Дадзіёмава, В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі : вучэб. дапаможнік / В. У. Дадзіёмава. Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2000. 256 с.
- 3. Карпилова, А. А. Фоносфера в современном киноискусстве Беларуси / А. А. Карпилова // Весці Беларускай дзярж. акад. музыкі. -2009. -№ 14. C. 47-51.

- 4. Копытько, Н. А. Белорусское необарокко: vita nuova анонимного славянского сборника «Куранты» (1733) в оригинальных транскрипциях Виктора Копытько / Н. А. Копытько // Музы Нясвіжа: дваццаць гадоў мастацкага асветніцтва : матэрыялы навук.-практ. канф., Нясвіж, 22 мая 2015 года ; склад. В. У. Дадзіёмава. Нясвіж, 2015. С. 103–130.
- 5. Матюхов, И. Г. «Куранты»: анонимный славянский сборник XVIII века и его интерпретация современным композитором / И. Г. Матюхов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013 (июль). № 23. С. 196–204.
- 6. Матюхов, И. Г. Творчество Виктора Копытько в контексте развития белорусской хоровой музыки в последней трети XX начале XXI столетия : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. Г. Матюхов. СПб., 2013. 398 с.
- 7. Сборник кантов на линейных нотах «Куранты» (1733) // Отд. рукописей ин-та русской литературы РАН. Собрание В. Перетца. Рукопись 229.
- 8. Скорабагатаў, В. Зайгралі спадчынныя куранты : цыкл нарысаў з гісторыі прафесійнай музычнай культуры Беларусі / В. Скорабагатаў. Мінск : Тэхналогія, 1998. 155 с.
- 9. Antonevich, V. Kopït'ko, Viktor Nikolayevich / V. Antonevich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. / ed. S. Sadie. 2nd ed. New York, 2001. Vol. 13. P. 792.
- 10. Mc. Millin, A. Kuranty: an Unpublished Russian Song-Book of 1733 / A. Mc. Millin, C. Drage // Oxford Slavonic Papers. Оксфордские славянские записки. 1970. Vol. III. P. 1–31.

Костюкович М. Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

## ОБРАЗ БЕЛАРУСИ В ПРЕЗЕНТАЦИОННЫХ ВИДЕОРОЛИКАХ

Имиджевые видеоклипы — очень узкий сегмент видеопродукции, вряд ли заметный в потоке современного аудиовизуального контента. Его влияние на экранную культуру незаметно, но в силу своих функций имиджевые видеоклипы впитывают самые традиционные и устойчивые образы, связанные с теми или иными объектами. Когда же имиджевый видеоролик представляет образ определенной страны или государства, общества, географической области, он обычно преследует цели туристические: создав положительный образ страны, привлечь туристов. Специфические функции имиджевого видеоролика навязывают всем образам, которые в нем используются, исключительно положительную трактовку: обыденные вещи, предметы, явления, знаки преподносятся как превосходные, отличительные, уникальные. Простыми словами, имиджевый видеоролик всегда начинает с уверенной интонации и чаще всего заканчивает восторженной, развивая образный строй по принципу крещендо. Эмоциональная интонация скудная — от умиления до восхищения, и, как правило, авторы предпочитают усиливать единственную эмоцию, на которой основан образный строй ролика: восхищение, радость или гордость.

Имиджевый видеоролик страны призван, помимо прикладных задач наподобие привлечения туристов, задавать свод ценностей эстетических и нравственных: чем принято гордиться, чем — восхищаться, что — принимать как данность и традицию, а что — оценивать как новшество и новаторство. Разумеется, авторы стараются соблюдать равновесие между «уникальностью» характеристик определенной страны и их «универсальностью», понятностью и безопасностью для жителей других стран той же цивилизации. Тем интереснее, какие образы, по устойчивой привычке, принято считать вызывающими радость, восхищение и гордость за Беларусь. Имиджевых видеороликов о Беларуси за годы независимости создано не так много, не больше десяти, следовательно, не стоит ожидать существенных изменений образного строя. К тому же абсолютное большинство видеороликов, которые находятся в свободном доступе, созданы в последние два-три года.

Все эти условия подводят к основной характеристике имиджевого ролика Беларуси – набор образов, составляющих имидж, скуден, однороден, основан на дублировании одного традиционного образа, притом чаще всего происходит не наращивание на него раз-

личных коннотаций, а просто его повторение, часто до семи раз на протяжении видеоклипа. Попробуем обобщить, какие визуальные образы и концепты чаще всего используются при создании визуального имиджа Беларуси для его внешнего, заграничного потребителя и для внутреннего – жителей страны.

В качестве образца можно взять официальный туристический видеролик Республики Беларусь «Гостеприимство без границ», созданный в 2012 году.

В нем уже довольно четко, впрочем, не совсем последовательно используется тема соприкосновения, даже слияния прошлого и современного. Дополнительный смысловой слой закрепляет за этим сочетанием значение синтеза природного, естественного и урбанистического, рукотворного. Образный строй основан на образе природы, им видеоролик начат и завершен. В позднейших имиджевых видеороликах появятся те же образы: лес, высокая трава, поле, обычно злаковое, рассвет, зубры. Концепт прошлого воплощается в образах народных ремесел – ткачества (чаще всего), соломоплетения, гончарства – а еще в изображении старинных замков, чаще руин. Во всех видеороликах о Беларуси непременно возникает Мирский замок, притом ближе к началу клипа, значит, в образе Беларуси ему отводится знаковая, ключевая позиция. Такой акцент ставит на первое место концепт прошлого, сдвигая концепт современного на второй план.

Современность выражено в образах вечернего Минска, с непременным показом оперного театра и Национальной библиотеки, Минск-арены и Свято-Духова кафедрального собора.

Видеоклип «Гостеприимство без границ» имеет еще одну характерную черту – в кадрах почти нет людей, города пусты, образ человека, жителя страны отсутствует как таковой. Этим приемом усиливается концепт прошлого, отождествляемого и с природным, естественным, нетронутым. Беларусь – страна природы, неизменного прошлого, незыблемых традиций. Интересно, что Беларусь при этом воплощена в тривиальном образе молодой женщины в длинном голубом платье и венке из трав и цветов. Женщина безмолвно ходит по лесам и полям, любуется рассветом, но не действует и не появляется в городах – только в природных пейзажах. Это усугубляет влияние концепта природного, естественного: образ женщины вполне может быть истолкован и как тривиальный образ природного начала, восходящий к народному, фольклорному представлению о природе.

На этих же образах основан видеоклип «Welcome to Belarus», с тем отличием, что концепт современного в основе образного строя сведен к минимуму, а концепт прошлого и природного расширен дублированными образами леса, поля, реки и озера, замковых ручин (есть и Мирский замок, и Несвижский, а также руины Новогрудского замка, которые тоже будут появляться в последующих видеоклипах). Кадры видеоклипа так же безлюдны. Концепт современности так ослаблен, что способен создать лишь кадры ночного и вечернего Минска, таким образом Беларусь сужается до размеров своей столицы, окруженной безлюдным природным пространством. В Минске выделены площадь Победы, набережная Свислочи, площадь Независимости и железнодорожный вокзал, который позднее также будет вплетен в смысловой узел, ассоциированный с Беларусью. Он навязывает образу Беларуси коннотации приезда/отъезда, не жизни, а кратковременного пребывания в стране.

Примечательно, что после кадров ночного Минска авторы возвращаются к изображениям пшеничного поля, леса, реки и затем вновь используют кадры Минска, таким образом смысловая связка «природа – столица – природа» повторяется в видеоклипе трижды без какого-либо развития темы.

В следующем видеоролике, названном «Belarus. One Day in Life», который стал официальным имиджевым видеоклипом Беларуси к Чемпионату мира по хоккею, уже описанные устойчивые образы – рассвет, река, лес, высокая трава и поле, Мирский замок,

церкви, женщина в венке и длинном платье – дополняются упоминанием областных городов, которые изображаются исключительно через узнаваемую архитектуру.

Воплощение образа города через беглый или панорамный показ архитектурных строений – единственная практика в белорусской экранной культуре. Обратим внимание на образ столицы: он дан последним, на нем сделан акцент. Начат образ Минска кадром минских привокзальных башен, далее в произвольном порядке, не обоснованном ни географическим расположением, ни логикой маршрута по Минску, даны кадры минской ратуши, площади Победы, снова привокзальных башен, Красного костела, отеля «Европа», панорамы Немиги, оперного театра, Национальной библиотеки: вероятно, городских пейзажей, составляющих узнаваемый облик Минска. Затем следует внезапная перебивка деревенскими природными кадрами, от которых авторы возвращаются в Минск: Минскарена, строительство спортивного сооружения, железнодорожный вокзал, аэропорт, Минский тракторный завод, затем – внезапно – конвейер завода «БелАЗ» и т. д. Хаотичный набор кадров, лишенный драматургического единства, завершается кадрами салюта над ночным Минском и изображением Национальной библиотеки. Единственная драматургическая связка, соединяющая разрозненные кадры, - образ женщины в венке и длинном платье, которая появляется исключительно в пейзажных природных кадрах. В связи с этим ее образ тоже можно трактовать как природное начало.

Идея слияния прошлого с настоящим и природного с урбанистическим более четко оформлена в видеоклипе «Беларусь. Звыш за чаканні» — в первую очередь с помощью закадрового голоса. Примечательно, что во всех видеоклипах закадровый голос, если он есть, непременно мужской, с баритональными нотами. Женских голосов в имиджевых видеороликах нет — это тем более интересно, что визуальных женских образов в них ощутимо больше, чем мужских. Может сложиться впечатление, что Беларусь «выглядит поженски, звучит по-мужски», но, думается, это случайный смысловой пласт, не осознанный и даже не задуманный авторами.

Закадровый голос говорит о том, что в Беларуси традиции соседствуют с современностью: в визуальном ряду это воплощается в тех же, уже клишированных кадрах леса, поля, высокой травы, озер и рек, зубров.

Тема прошлого усиливается образами рыцарей в латах, людей в шляхетских нарядах, стрелков из лука (примечательно, что это женщины), монахов в средневековых рясах. Много кадров старинных строений – разумеется, Мирского и Несвижского замков, а кроме того руин Ружанского дворца, Новогрудского замка, дворца в Желудке. Современность обозначается лишь кадрами ночного Минска. Слияние прошлого с настоящим изображается более изобретательно – приемом анахронизма, когда люди из прошлого выполняют действия современные: средневековый монах, например, танцует современный танец. Прошлое в видеоклипе связывается с господством, властью, распорядительством, соперничеством, настоящее – с обслуживанием, угождением, удовольствием. Улыбка становится ключевым знаком видеоряда: улыбаются официанты, гости, люди из прошлого. Так же, как в предыдущем видеоролике, акцентируется хоккей, изображенный в последовательности кадров между кадрами белорусской природы и кадрами в церкви. При определенном настрое можно увидеть в этом утверждение сакральности и «натуральности» хоккея для Беларуси, но это только шутка.

Те же образы, как ни удивительно, можно увидеть в имиджевом видеоклипе Мирского замка «Добро пожаловать в Мир». Та же идея слияния прошлого с настоящим, оживания прошлого воплощается в тех же навязчивых образах девушки в венке, рыцарей в латах, персонажей в старинных костюмах, ручного труда, выпечки хлеба. Применительно к Мирскому замку они оправданы самой особенностью памятника архитектуры, его современной музейной функцией. Более примечательно, что эту же функцию – музейного

хранения прошлого и его внедрения в настоящее – имиджевые видеоролики навязывают современной Беларуси.

Следующий видеоролик «Vetliva. Your Guide to Belarus» перебирает те же стандартные смысловые единицы и концепты: настоящее и прошлое, урбанистическое и природное, воплощенные в образах народных ремесел (соломенные сувениры, веретено, ткацкий станок, игра на старинных инструментах), персонажей из Средневековья (люди в шляхетских костюмах, рыцари в латах). Образы леса, поля, озера, дерева как основного материала, из которого сделан антураж ролика, – все усиливает образ природного начала. Нетривиальный режиссерский ход в том, что действие ролика происходит зимой, зимняя натура почти не встречается в презентационных видеороликах о Беларуси: авторы стремятся создать привлекательный, пестрый образ страны и избегают зимней монохромности. Впрочем, в данном видеоклипе монохромная зима раскрашивается разноцветными деталями кадра: лентами, яркими граффити, теплым светом ламп накаливания, пестрыми одеждами персонажей. Сквозные образы клипа, явно использованные как якоря ассоциаций с Беларусью, - клюква и глиняная свистулька, которую можно прочесть как воплощение уюта, чего-то милого, трогательного и скромного. Примечательно, что героиней клипа сделана азиатка, прилетающая в Беларусь самолетом. В финальных кадрах самолет взлетает над старой мельницей в поле: эту концовку вкупе с основными визуальными образами можно прочесть как «милое, трогательное, провинциальное отставание от времени», «уютный заповедник для отдыха от современности».

Интересно обратить внимание на имиджевый видеоролик сборной Беларуси по футболу. Выполняя другие функции (ролик предназначен не для привлечения туристов, но для знакового закрепления командного духа, уникальности и единства сборной), он обращается к концепту крестьянского и использует визуальную рифму поля футбольного и поля злакового. Колосья становятся сквозным образом клипа, коннотации важного и тяжелого труда, родной земли, живительных соков природы, природного начала оплетают образ команды, которая через образ поля, земли, разумеется, ассоциируется с Беларусью. Как вводный и завершающий образы появляются кадр с аистом и кадр с ткацким станком. С образом поля его рифмует коннотация множественности — много колосьев и много нитей сливаются в одно, игроки сливаются в одну команду в борьбе за общий результат. Примечательно, что в видеоклипе не показан процесс труда, превращения «множества» в «единство» — хлеб не печется, полотно не ткется, хотя изображаются и материал, и инструмент труда. Игроки на поле тоже не достигают результата — кадры игры не завершаются кадрами победы.

Обратим внимание на два имиджевых видеоролика «для внутреннего пользования»: они предназначены не для привлечения туристов, а для обобщения основных представлений белорусов о Беларуси – таких представлений, которые *следует* иметь о ней, или же для составления положительного имиджа страны для ее жителей. Впрочем, это лишь номинальная его функция. Кроме нее очевидна и другая – составление образа страны для ее руководителей, своеобразное подтверждение эффективности их руководства. Так или иначе, видеоклип обобщает главные ценности, которые следует принимать, и главные достижения, которыми следует гордиться.

Видеоклип, созданный Белтелерадиокомпанией к Пятому Всебелорусскому народному собранию, основан на знаковых образах аиста, хлеба, зубра, ткацкого станка. Впервые сочетаются концепты труда, семьи и победы, притом главным определяется концепт победы, военной, спортивной, деловой: он дублируется в образах Брестской крепости, вечного огня на площади Победы, военного парада, спортивных состязаний. Брестская крепость возникает в клипе трижды, и дважды изображаются площадь Победы и дворец Независимости в Минске. Таким образом закрепляется визуальный «иероглиф»: война – победа – независимость (точнее будет сказать государственность). Примечательно, что в

клипе нет кадров областных центров и белорусской провинции — она изображается опосредованно кадрами конвейера завода «БелАЗ», Новогрудского, Мирского и Несвижского замков, но эти кадры иллюстрируют концепты труда и прошлого и не связаны с географией или качеством жизни в Беларуси. Образы, связанные с человеком и его жизнью, номинальны, иллюстративны и выражают коллективность, прежде всего коллективную радость, одобрение: дети радуются и машут флагами, девушки улыбаются и аплодируют. Люди, изображенные в труде, не выражают эмоций и не имеют лиц, изображены вскользь, обшими планами.

Больше внимания уделяется концепту семьи — образ матери с младенцем, ключевой образ гуманистической культуры, дублируется образами детей, рисующих мелками на асфальте, детей на велосипедах, детей в парке. Сюда же вплетается тема памяти, которая соединяет тему войны с темой семьи: дети стоят на параде с портретами ветеранов войны. Тема труда ассоциируется у авторов клипа с промышленным производством, но тут же возникает почти неявная тема слияния прошлого и настоящего, крестьянского и рабочего, вероятно, рудимент советской знаковой системы: образы гончарства, руки, касающейся колосьев, сыплющегося зерна вместе с образами льющейся стали, мартеновской печи, станков, конвейера, искр от сварки.

Три тематических блока: война, семья, труд — идут последовательно, объединенные сквозным образом президента Беларуси, появляющийся в каждом из блоков. Завершается клип кадрами белорусского флага у дворца Независимости. Следует отметить отсутствие тематического развития клипа, хаотичность его визуального ряда даже при наличии довольно четко обозначенных тем.

Наконец, масштабный пятиминутный видеоклип «Беларусь – страна для жизни», так густо покрытый желтым цветом, что колористическое решение делается концептуальным знаком, который говорит, по всей видимости, о позитивном, радостном, жизнелюбивом имидже страны.

Ключевая интонация клипа — восторг, ключевой концепт — семья. Он, разумеется, рождает очевидную метафору «страна как одна семья», но метафора эта рассыпчата, лишена единства и не завершена логически. Закадровый мужской голос проговаривает базовые смыслы видеоклипа: возвращение домой, дом, семья, достижение, мечта, полет, память. В общем-то, это и ключевые смыслы предыдущего видеоклипа. Но в отличие от него, клип «Беларусь — страна для жизни» сюжетен, композиционно уравновешен и выстроен по принципу «от частного — к общему», «от отдельного к единству»: камера переходит от одного персонажа к другому, связь между ними не раскрывается до финала ролика — молодая женщина, молодой мужчина, мальчик, девочка-дошкольница и девушкастудентка, зрелая женщина и пожилой мужчина оказываются одной семьей, которая собирается вместе в финале.

Основная часть видеоролика выращена на теме приложения усилий и достижения цели. После достижения цели – будь то модный показ, открытие нового производства, выступление на сцене или сдача экзамена – персонажи отправляются в путь, чтобы собраться вместе. Обратим внимание на этот смысл – чтобы собраться всей семьей, следует проделать путь, притом путь из столицы в провинцию, в глушь, в место неопределенное, но далекое, куда нужно долго ехать поездом. Можно объяснить такой драматургический ход необходимостью замотивировать кадры белорусской природы и знаковых мест за пределами столицы (видеоклип не избегает кадров Несвижского замка). Но в целом если учесть, что тема «дом для семьи» основная, то такое долгое бегство из города для обретения семьи довольно показательно.

Также примечательно, что, собравшись вместе, семья тем не менее не показана в доме, семейного гнезда как такового нет в видеоклипе, хотя мелькают фрагменты дома, которые не складываются в единый образ и дают лишь представление о его внешнем виде,

но не внутреннем устройстве. «Семья в доме» – такого образа в клипе нет, и в этом визуальный ряд диссонирует с закадровым текстом, который затрагивает «все то, что можно почувствовать только в своем доме». Образ семьи в доме заменен более невнятным метафорическим образом: семья идет по широкому полю к дереву, одиноко растущему посреди поля. Заключительная закадровая фраза «Дом – место, куда зовет сердце» как бы подменяет дом деревом (замена в целом равнозначная, поскольку в рассмотренных ранее видеороликах уже закрепилось отождествление природных пейзажей со страной Беларусью, «домом») и позволяет расширительно назвать домом все, к чему «зовет сердце». Это очевидная, впрочем, не самая удачная попытка вывести метафору дома на другой смысловой уровень и привязать ее к образу страны, огромного открытого пространства, которое можно назвать домом. Из-за отсутствия базового образа дома она неохотно и небрежно выполняет свою функцию, но, как можно заметить, смысловой и драматургической приблизительностью страдают все имиджевые видеоклипы о Беларуси.

Таким образом, белорусская экранная культура уже выработала образные клише для создания визуального имиджа Беларуси. В большинстве своем они традиционны и основаны на концептах труда, семьи, природы, памяти. Часто встречается и смысл «слияние прошлого и настоящего, традиций и современности», что говорит о заметной инерции развития страны, ее тяготения к прошлому. К базовым визуальным образам можно отнести образы леса, реки и озера, поля, пшеницы, девушки в венке, зубра, аиста, замковых руин. Они дополняются образами ручного труда (как вариация — народных ремесел) и труда механизированного, промышленного, который, как ни удивительно в двадцать первом веке, трактуется как достижение, повод для гордости.

Котович Т. В.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

# «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: И. СТРАВИНСКИЙ – В. НИЖИНСКИЙ

К «Весне священной» в течение XX века постановщики обращались не раз. Это было связано с цепью обстоятельств культурологического и собственно художественного свойства:

- культовый первый спектакль, сопряженный с художественным скандалом,
- культовая музыка, через год после показа пережившая триумф в отличие от балета В. Нижинского и Н. Рериха, так и оставшегося тогда не понятым;
  - концептуальное значение ритма в музыкальном ряде;
  - и возможность пластического решения в пространстве авангардного мышления.

Впервые показанный в мае 1913 года, в тот самый год, когда были представлены (в декабре 1913 в Петербурге) футуристические произведения В. Маяковского и К. Малевича, спектакль ломал представления о пластике, музыкальной партитуре, обо всей визуальности и аудиальности, о классическом подходе к синтезу музыки и хореографии. Произведение сохраняло нарративность и строгое следование сюжету, однако уровень его художественного высказывания уже был чреват многовекторным наступающим искусством острого слома композиции и формы, «зауми», искусством алогизма, наслоения геометрических рисунков хореографии.

Музыкальный ряд давал абсолютную возможность сопряжений, стыков, сколков, столкновений жеста, позы, всего тела и сценического движения между двумя мощными сrescendo, двумя кульминациями (в конце 1 акта и в конце 2 акта).

И. Стравинский использовал зеркальное построение музыкальной формы, соположив и тут же противопоставив две части, выстроив их на повышение к финалу. Внутри каждой он предложил неожиданное для того времени совмещение концепции неоприми-

тивизма с акцентированием ритма как основного начала в построении произведения: попевки весеннего календарного цикла (варианты растянутых и сжатых формул ритуального заклинания весны, зазывания, кличей) и ритма, пересекающего и берущего на себя структурообразование всей полиметрии произведения. И. Стравинский повторял мелодические обороты и ритмические фигуры, замедляя, слегка затушевывая их, и тут же усиливает их звучность, постоянно возбуждая тревогу и ожидание, разрастание звука до тех пор, пока он не срывается в ничто.

При абсолютном контрасте частей-эпизодов в произведении наличествует обобщение с помощью главной идеи — о витальности, о бесконечности, о сопряжении жизни и смерти, о проникновении в дохристианские верования, связанные с земледельческими культами, о поклонении природе и земле как рожанице. Однако, повторимся, И. Стравинский изначально строил музыкальную структуру не тематическомдраматургическом конфликте, а на столкновении музыкального движения и ритма.

Ритм имел первостепенное значение в структурообразовании «Весны священной», он был ведущим и в семантике произведения. Это принципиально в определении глубинного основания ритуальной прошивки музыкального мышления И. Стравинского и в осмыслении пространства-времени сюиты-балета. То есть: из художественного предложения композитора излучаются хронотопы всех постановок «Весны священной» как от изначального первотолчка, от истока. Партитура И. Стравинского становится каналом проникновения в синкретизм ритуала вызывания стихий, магии плодородия и торжества жизни.

Ритм приобрёл решающее значение в искусстве начала века (в музыке, в живописи, в пластике), так как благодаря концентрации на ритмической основе ломалась традиционная композиция и традиционное представление о перспективе, отвергалось традиционное понимание времени в произведении.

Ритм позволил рассечь и вздуть пространство изнутри: с помощью орнаментальности и почти декоративности пространство обрело в произведении самоценность, оно как бы сбросило с себя всякие темы и сюжеты, выявило собственные смыслы.

Комплексы форм или локальных цветов или звучаний, рядоположенные либо соперничающие, при перестановках ритма, при сжатиях/расширениях/уплотнениях/растягиваниях становились сами по себе главными образами. Их содержание не подлежало вербализации и описанию, оно было насквозь математично – и в живописи, и в музыке, и в театре.

Музыкальный ритм (струнные и валторны) определял у И. Стравинского сюжет весенних гаданий, а в играх умыкания главное движение перебивалось кличами. Хороводы сопрягали музыкальные темы веснянок со свадебными песнями. Женские звуковые ряды пересекались мужскими, молодецкими, а потом старческими, тяжкими. Усиливающаяся грузность вдруг исчезала совсем в предчувствии новой, еще более усиленной монолитности и усугубленного темпа. И этот ряд тут же менялся на новые интонационные мотивы, с уже более светлым звучанием. Однако и этот новый темпоритм тоже резко разрывался ударами литавр, открывающими мерное циклическое действо старцев, в свою очередь прерывающееся напряженной великой священной пляской с ее стихийным ритмом.

Наконец, как подчёркивает Л. Михеева, «начинается «Величание избранной», в котором господствует страшная неукрощенная стихия. «Словно тяжелые молоты выковывают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя» (Асафьев). «Взывание к праотцам» — краткое, повелительное, основанное на суровой архаической псалмодии. «Действо старцев человечьих» отличается завораживающим мерным ритмом. Кульминации произведения — «Великая священная пляска». В ней безраздельно господствуют стихийный могучий ритм, предельное динамическое напряжение» [1].

Священная пляска Избранной в финале созвучна мощному дионисийству, буквально изрыгающемуся из оркестра, исторгающему неистовую силу всех инструментов. Прелесть языческих музыкальных формул, используемых композитором в первой и второй частях, оборачивается их могучей внутренней беспощадностью. Они прорастают и сплетаются, а затем свиваются в гармоническое-дисгармоническое звуковое вспухающее «ядерное» облако, взрывающееся и мгновенно исчезающее.

Игорь Стравинский уловил в начале 1913 года и революционно реализовал в музыке колебания звука/ дрожания звука — нарастание нестабильности/неравновесности всей системы и взрыв всей системы в точке бифуркации — в самом финале «Весны священной» перед тем, как разорвётся системное ядро и наступит хаос.

В конце мая 1913 года в Театре Елисейских полей публика освистала спектакль, скандал был чудовищным, что естественно для любого показа произведения, резко разрывающего с традицией. И. Стравинский писал: «Я сидел в четвертом или в пятом ряду справа, и в моей памяти сегодня более жива спина Монтё, чем происходившее на сцене. Он стоял, на вид невозмутимый и столь же лишенный нервов, как крокодил. Мне до сих пор не верится, что он действительно довел оркестр до конца вещи. Я покинул свое место, когда начался сильный шум — легкий шум наблюдался с самого начала — и пошел за кулисы, где встал за Нижинским в правой кулисе. Нижинский стоял на стуле, чуть ли не на виду у публики, выкрикивая номера танцев. Я не понимал, какое отношение имеют эти номера к музыке, так как в партитуре нет никаких «тринадцатых» или «семнадцатых» номеров. То, что я слышал, по части исполнения не было плохо. Шестнадцать полных репетиций внушили оркестру, по меньшей мере, некоторую уверенность. После «спектакля» мы были возбуждены, рассержены, презрительны и... счастливы» [2].

Рисунок балета Вацлава Нижинского зиждился на эстетике примитивизма (в пластике: выворотность/ввёрнутость ног, утрированый скачок, геометрические строгие передвижения по кругам/хордам/вытянутым линиям, намеренная непластичность ног и рук, отсутствие полета, настойчивая упругая ритуальность жестов и поз, симультанность движений массы, нарастающая импульсивность и даже агрессия).

Обретённая в театральных экспериментах первых десятилетий XX века сценическая условность и нарочитая цирковая образность была использована В. Нижинским в «Весне...» для разрушения традиционной балетной меланхолии. Жёсткая форма построения и перестроения разных групп танцовщиков: лучи, дуги, хорды, параллельные ряды и фаланги — позволяют искать аналогии нижинского мышления в кубо-футуристических изобразительных высказываниях художников того же периода. Сценограф Николай Рерих создавал общее целокупное вместилище как пространство конкретного сюжета, рисовал общий топос как мощную природную среду, внешнюю по отношению к племени, поглощающую, внутри себя это племя содержащую. Племя же обладало некой собственными усилиями обретенной технологией заклятия этой природной непостижимой внешней силы.

И В. Нижинский нашёл способ визуализации этих технологий, соответствующий новейшим на тот момент разработкам в авангардной культуре. Он перенёс визуальное мышление изобразительного искусства и театра — в хореографию. Неопримитивизм М. Ларионова и Н. Гончаровой + лучизм М. Ларионова + кубизм + футуризм + орфизм + гримы, «рельефы» и символы В. Мейерхольда воплотились в исторгнутую из архаического ритуала ритмо-геометрично-повторяющуюся/нарастающую, как винт вкручивающуюся внутреннюю структуру В. Нижинского.

Эта структура обладала собственным время-пространством, по отношению к пространству-топосу Николая Рериха самостоятельным. Вацлав Нижинский обнаружил силу архетипа: не образа, не эстетического оформления, не нового стилистического высказывания, не протестного поведения, а первородного геометрического универсального безлич-

ного. Того, что соотносится с коллективным бессознательным. В «Весне...» были использованы уже открытые модернистские методы художественного мышления, однако В. Нижинский пошёл дальше: с помощью этих методов предложил канал перехода в ту область бессознательного, которая будет открыта в 1915 году в «Черном квадрате» К. Малевича.

Балет «Весна священная» 1913 года вызвал недоумение, и не только потому, что разрывал с традицией балетных постановок, гармоничных и «гладких», с 3D-представлением. Тогда И. Стравинский отмечал: «Меня разочаровало в Нижинском его незнание музыкальных азов. Он никогда не мог понять музыкального метра, и у него не было настоящего чувства ритма. Поэтому ад можете себе вообразить ритмический хаос, который являла собой «Весна священная», в особенности в последнем танцевальном номере, когда бедная мадемуазель Пильц — Избранница, приносимая в жертву, — не могла понять даже смены тактов. Нижинский не сделал ни малейшей попытки проникнуть в мои собственные постановочные замыслы в «Весне священной». Например, в Пляске щеголих мне представлялся ряд почти неподвижных танцовщиц. Нижинский сделал из этого куска большой номер с прыжками». С мнением композитора соглашались многие.

Однако В. Нижинский обладал математическим (и это стало очевидным век спустя при реконструкциях его «Весны священной») видением всего пространства сцены. В 1917 году он записал всю систему хореографии спектакля: градусы, графики, круги, обозначают повороты тела, движение рук, позиции ног. В «Весенних гаданиях. Плясках щеголих. Играх умыкания. Вешних хороводах и Играх двух городов» у И. Стравинского расширенные тоники, политональные настроения, звуки протяжного ожидания, жесткость ударных, взрывные ритмы, стремительное движение струнных, зов валторн и труб, барабанный бой. Торжественность в ритуальных хороводах весны, удары там-тама. А у В. Нижинского движения несколькими кругами и полукружиями, согбенные спины, лапти, шкуры, козлиные прыжки, хороводы, ручейки, кружения, остановки. Стройный и тяжкий ритм движения в Играх девушек, земные поклоны, изгибы назад в «цветке», круг в кругах всех персонажей (знак Рериха — три круга в одном круге), и тут же четкие геометрические фигуры групп танцовщиков, вступающих в танец поочередно, и снова ритмическая общая пляска (9-я минута).

В «Шествии Старейшего-Мудрейшего. Поцелуе земли (Старейший-Мудрейший). Выплясывании земли» у И. Стравинского торжественное шествие старейшины, паузы, поступательный тяжелый ритм. Решётка этой части музыкального произведения состоит из чёткого втаптывающего ритма с «поперечными» мелодиями, нарастающими кличами, свадебной песней и обязательными веснянками. В «Шествии Старейшего-мудрейшего» торжественности ритма усилена, а в «Поцелуе Земли» возникает завороженности перед «выплясыванием Земли», где мощное tutti становится грузным и настойчивым, потом резко обрывается. А у В. Нижинского нарастание темпоритма в оркестре усиливает мощь этого построения/верчения, и хороводы/пляски/игры/взгляды словно изнутри набухают взрывной силой: тонкая лирическая весенняя скрытая интонация перерастает в настойчивую драматическую, как будто вытоптанная земля начинает вздыматься изнутри навстречу человеческой ритуально дышащей массе. Показной, с нарочитой подчеркнутой статуарностью выход Старца также завершается броскими многократными поклонами, тяжелым ритмическим шагом, поворотами всего тела и «рельефами», втаптыванием земли руками и выбрасываниями рук вверх. У каждой из групп – свои позы и движения, и каждая из групп включается в общую музыкальную канву, когда на мгновение замирают остальные, – эти жёсткие в разных точках сцены мерцания множатся, пока темп в партитуре И. Стравинского не перебивается новым ходом и всё не срывается в общую пляску с новыми геометрическими параллельно-лучевыми лнииями скачущих фигур. Из кругов – в лучи, снова – в маленькие круги, и наконец, опять в хороводики и хороводы.

В Части II. «Великая жертва. Вступление» у И. Стравинского хороводное начало, мелодия пересекается тревожными нотами и пробивающимся ритмом. А у В. Нижинского в центре сцены двойной лабиринт. Хоровод ведется в двух дорожках лабиринта и змейкой несколько девушек выходят из внутреннего круга во внешний и снова возвращаются в центр. Движения четкие, неплавные, руки острые в локтях.

В «Величание избранной. Взывание к праотцам. Действо старцев — человечьих праотцов. Великая священная пляска (Избранница)» у И. Стравинского в этой завершающей части произведения господствует стихия «Величания избранной», в котором господствует страшная неукрощенная стихия. «Словно тяжелые молоты выковывают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя» (Асафьев). «Взывание к праотцам» — короткое отступление с архаическими звуками псалмодии. «Действо старцев...» повторяет прежний мерный ритм, рифмуется с «Шествием Сатрейшего-мудрейшего» в первой части балета. Финалом произведения является «Великая священная жертва» с невероятным, яростным ритмом, оргаистичным могучим внутренним действием-движением с предельной ввинчивающейся динамикой.

А у В. Нижинского в соответствии с музыкой топот, прыжки, тряска коленями, вбивание ногами, махи руками, падения. Избранная стоит в круге, склонив голову, свесив руки, изогнувшись набок. Движение танцовщиков к ней в центр и от нее из центра. Старцы в шкурах движутся полукругом сзади нее и создают круг в круге. В мерном устрашающе повторяющемся ритме круг сужается. Избранная вдруг оживает, прыгает на месте, словно в страхе трясет коленями, стучит ногами и руками в такт ритму, падает, поднимается, кружится. В сжавшемся круге падает.

Как замечал сценограф Теодор Тэжик (постановка «Весны священной» в Красноярском Государственном театре оперы и балета): «В музыке Стравинского оказалась заложена драма, которая вскоре и состоялась. Мистичность и «космизм», заложенные в музыку, оказались предсказанием. Мой приятель-композитор прислал мне последнее фото Игоря Стравинского, сделанное, если не ошибаюсь, великим Ричардом Аведоном. Экстатическое и одновременно усталое лицо, которое смотрит в мир к тому времени уже ослепшими глазами. Вот уж уместно вспомнить кантовское высказывание о личном императиве и звездном небе... И в красноярской «Весне священной» это кантовское начало будет присутствовать. Здесь лучи пробиваются сквозь землю... Сквозь бесконечную пашню пробиваются звезды и свет солнца... Как магма из земли. Возможно, что это произведение и о гибели человечества...».

#### Литература

1. Михеева, Л. Стравинский. Балет «Весна священная» [Электронный ресурс] / Л. Михеева, Л. Энтелис, Ж. Кокто // Классическая музыка, опера и балет. — Режим доступа: http://www.belcanto.ru\ballet\_printemps.html. — Дата доступа: 23.07.2017.

# ТРАНСФОРМАЦИИ ФИНАЛА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕЛЕДРАМАТУРГИИ (ЭКСПЛИКАЦИЯ ФИНАЛА В СОВРЕМЕННОЙ ЭКРАННОЙ ДРАМАТУРГИИ)

«Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру» (А. П. Чехов)

Современная отечественная теледраматургия сегодня находится в состоянии постоянных поисков и трансформаций, что особенно заметно в идейно-тематическом и структурном контексте телепрограмм различных жанров. Своеобразным лакмусом для определения структурной эволюции драматургии экрана, на наш взгляд, является именно финальная часть телевизионного произведения, драматургическое исследование которой указывает не только на проблемные аспекты бытования телесценария, но и на пути дальнейшего развития жанра.

Примечательно, что проблемы финала в драматургическом произведении уже исследовались некоторыми теоретиками драматургии и литературоведения. Так И. В. Данилевич в диссертационной работе «Поэтика финала в русской драматургии 1820—1830-гг.» [1] исследует проблему финала драматического произведения XIX в. Весьма интересно литературоведческое исследование Л. М. Храмушиной «Текстоорганизующая роль финального абзаца предложения в художественном произведении» [6], в котором автор исследует суть и бытование финальных строк литературного произведения. Анализ функций финальной части в драматургии экрана находим и в популярных работах теоретиков кинодраматургии Р. Макки [2], Л. Сегер [4], Г. Фрумкина [5] и др. Определения же финала экранного произведения в специальной литературе по теледраматургии, на наш взгляд, являются не весьма четкими, и нуждаются в уточнении и дополнении. Этот факт и обуславливает актуальность данного доклада.

Согласно «Словарю русского языка» С. И. Ожегова, финал есть «завершение, конец, заключительная часть чего-н. Блестящий ф. Ф. пьесы» [3, с. 741]. Финал же в теледраматургии – это завершение, конец, заключительная часть трехактной драматургической структуры. Это третий завершающий акт, в основе которого находятся такие композиционные элементы как кульминация и развязка. В ключе драматургического анализа исследование кульминации помогает вскрыть суть конфликта как драматургического элемента. А развязки – суть идейно-тематической составляющей драматургии.

Драматургическое исследование современных телевизионных программ различных жанров демонстрирует бытование в теледраматургии нескольких основных типов финалов.

- 1) Финал «закрытого типа» («закрытый финал»). Суть закрытого финала заключается в обязательном элементе развязки и донесении до зрителя основной идеи. Наиболее распространенный тип финалов в современной теледраматургии.
- 2) Финал «открытого типа» («открытый финал»). Суть открытого финала заключается в отсутствии элемента развязки как таковой, оставляя зрителю возможность для собственных выводов. Такие финалы можно проследить, например, в некоторых современных аналитических программах и ток-шоу.
- 3) Финал в виде «пост-шоу». Относительно новая форма бытования финала на телевидении, преобразованного в отдельный формат, как правило, ток-шоу. Пост-шоу особенно популярны для программ в жанре реалити-шоу. Подобные финалы продлевают драматургическую структуру за грани развязки, раскрывая развитие отношений героев и «секреты» их взаимоотношений во время съемок реалити-шоу. Среди популярных укра-

инских пост-шоу: «Как выйти замуж» (СТБ, программа объединяющая одинокие сердца), «Холостяк» (СТБ, реалити, в котором одинокий и богатый холостяк выбирает невесту среди многих претенденток), «Страсти по ревизору» («Новый канал». «Ревизор» — «народное реалити, которое рассказывает всю правду о том, как работает украинский сервис» — (из описания проекта — А. К.)) и т. д. На наш взгляд, популярность пост-шоу свидетельствует о тенденции к многосерийности драматургической структуры на телевидении подобно жанру ситкома. Теледраматургия становится частью обыденного, переходя в критерии «бесконечности» драматургической структуры, при этом оставляя зрителю возможность фантазирования и домысливания, дискуссии и личных выводов. Таким образом, современное телевидение транслирует жизнь во всех ее проявлениях (без ограничений), но жизнь эта, в контексте рассматриваемого нами вопроса, именно из разряда обыденности.

При изучении идейно-тематической составляющей финальной структуры некоторых телевизионных программ становится очевидным их низкий сценарный уровень. В отсутствии финала авторская позиция зачастую утрачивается.

Еще во времена Античности в контексте драматургической структуры появился античный термин «катарсис». Введенный Аристотелем из специальной врачебной терминологии в качестве метафоры для «медецины духа», он означает символическое очищение эмоциями, особенно скорбью, печалью и страхом; снятие эмоционального напряжения, после какого-либо напряженного события, которое освежает и поддерживает дух. Катарсис — есть очищение, причем драматургически свойственное именно финалу произведения. Именно такой спектр эмоций должен пережить зритель в заключении просмотра спектакля, т. е. в финальной части драматургии. Однако в современной теледраматургии все чаще наблюдается тенденция к недосказанности и скоротечности финала («отсутствие финала») как завершающего третьего акта драматургической структуры. Становится очевидным, что термин «катарсис» практически неуместен в применении к экранной драматургии.

Таким образом, трансформации финала в драматургической телевизионной структуре являются важным процессом развития современного телевизионного искусства, а его изучение нуждается в самостоятельном исследовании теоретиками драматургии экрана, открывая новые перспективы в этом процессе. Ибо, согласно А. П. Чехову, «Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру».

## Литература

- 1. Данилевич, И. В. Поэтика финала в русской драматургии 1820–1830-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И. В. Данилевич ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2001. 22 с.
- 2. Макки, Р. История на миллион долларов : мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки ; пер. с англ. 2-е изд. М. : Альпина нон-фикшн, 2010. 456 с.
  - 3. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. –17-е изд. М.: Рус. яз., 1985. 792 с.
- 4. Сегер, Л. Як гарний сценарій зробити великим [Електронний ресурс] / Л. Сегер. Режим доступу: http://screenwriter.ru. Дата доступу: 12.05.2017.
- 5. Фрумкин, Г. М. Сценарное мастерство: кино телевидение реклама: учеб. пособие / Г. М. Фрумкин. Изд. 2-е. М.: Академ. проект, 2007. 224 с.
- 6. Храмушина, Л. М. Текстоорганизующая роль финального абзаца предложения в художественном произведении / Л. М. Храмушина // Молодой ученый. 2012. № 3. С. 274–279.

Ли Лань

(Республика Беларусь, г. Минск)

(Китайская Народная Республика, Университет ХЭ Чжоу)

# КИТАЙСКАЯ ДРАМА СО ВРЕМЁН РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

Необходимо сразу отметить и подчеркнуть, что 30 лет спустя после проведения реформ и открытости столкновение и смешение западной и восточной культур, старых и новых взглядов сильно повлияло на систему знаний, кругозор и способ мышления различных слоев населения, в том числе и творческой интеллигенции страны. Это и обусловило некоторые новые явления в китайском театре.

Например, западная драматургия из театра реализма переходила в современный театр и развивала его, появлялись различные новые направления, происходило смешение идей, породившее разнообразие форм. Китайская драматургия под влиянием западной театральной литературы тоже экспериментировала со сценическими концепциями, формами спектаклей, стилями, способами и т. д. Так проходил процесс внедрения кардинальных преобразований в национальном сценическом искусстве Китая.

Впитав в себя новые достижения западной драматургии с ее загадочностью, сомнительностью и склонностью к самоанализу, китайская драматургия в то же время теряла свою уникальную самобытность. Вопрос о «национализации» драматургии не только не был закрыт, а стал важнейшей исследовательской задачей для китайских ученыхгуманитариев, в том числе и театроведов.

Этот период можно разделить на два этапа.

Первый – с 1978 по 1989 гг. – получил название настоящей «весны драматургии» [1, с. 81–87]. На этом этапе получили довольно широкое распространение традиции реализма в китайской драматургии, наблюдалось заметное раскрепощение театральной мысли, проводились глубокие научные исследования факторов, влияющих на театр. В целом такая обстановка способствовала свободе просвещения, всестороннему изучению различных сфер эстетической мысли.

После проведения в 1978 году третьего пленума ЦК КПК 11-го созыва в Китае началась новая историческая эпоха. Китайская драматургия продолжила развивать лучшие традиции реализма (не тот ложный «социалистический реализм», который диктовал период культурных преобразований), что стало результатом появления множества произведений, описывающих политическую обстановку и культурные направления, поднимающих главные вопросы той эпохи. Здесь можно назвать такие пьесы, как «В тишине», «Границы преданности», «Право и закон», «Рассвет в королевстве серого цвета», «Спасите его», «Генерал Пэнь», «Мэр Чэнь И» и другие произведения современных китайских драматургов. Пьесы были созданы в этот период, их премьеры прошли с большим успехом, нередко и сенсационно. Эти пьесы не только отражали историю той поры, направленной на подавление мятежей, но и являлись выражением общественного мнения, подвергнув резкой критике политику репрессий и подавления народа во время культурных нововведений, призывали к свободе мысли и гуманности, в значительной мере поспособствовали переосмыслению этой эпохи.

По мере расцвета традиционного реализма, деятели драматического искусства также стали инициаторами различных нововведений, были написаны классические произведения «неореализма» – «Нирвана дядюшки Го» и «Записки равнины тутовых деревьев». В пьесе «Записки равнины тутовых деревьев» используется оживленная танцевальная музыка в стиле традиционной оперы, даже есть моменты, где поет хор по типу хора древнегреческой драмы.

Одновременно с этим развивалась и китайская театроведческая мысль. Так, в 1980 году Цао Юй написал принципиально важную статью «Беседы о театральном творчестве», в которой проанализировал проблемы общества, освящаемые в пьесах. Теоретическая и практическая ценность статьи Цао Юя заключается в том, что она доказательно и убедительно указывает на формализм творческой мысли того времени, склонной к концептуализации. Автором также был произведен анализ «изучения театра», который под-

нял вопрос о выборе пути развития для китайской драмы, уточнив, что этот путь не будет «легким и простым» [2, с. 389].

Четко вопрос об «изучении театра» был поставлен и другим известным театроведом страны Чэнь ГунМинем. В 1981 году он опубликовал статью «Проблема концепций театрального искусства», утверждающую, что нынешние концепции театрального искусства устарели, тенденции развития творчества имеют неправильный наклон, китайская драматургия «одеревенела в своей форме, ее средства уже никуда не годятся». Он не только раскритиковал пьесы, созданные по шаблону социальных пьес Ибсена, он подверг критике и такие понятия традиционного творчества как «литература есть носитель высоких идей», «возвышенные учения о модернизации»; помимо прочего, он также обратил внимание на проблему модернизации театра, прибавив, что драма должна заменить социологию на психологию, чтобы посредством этого лучше отражать богатый духовный мир человека, указывая не только на внешнюю символику, но также изобличая внутренние духовные и нравственные качества. Далее автор указывал, что такой новый подход непременно должен поспособствовать кардинальной смене «форм, конструкций и приемов», «создать подходящие условия для прогресса театрального творчества, стать залогом его модернизации» [3, с. 82–87].

После того, как Чэнь ГунМинь поднял знамя «изучения театра», в театральных кругах страны поднялась волна активных и острых обсуждений назревших проблем китайского драматического искусства. Вплоть до 1989 года они продолжали вращаться вокруг представителей театральных движений (характерных представителей), отличались гипотетичностью, обсуждали сущность театра, его приемы, и хоть в процессе нового дискуссионного движения по «изучению театра» по многим вопросам не было достигнуто консенсуса, одно можно сказать точно: эти обширные дискуссии решительно положили конец руководящему принципу «драма — вспомогательное средство политической борьбы», существенно раскрепостили взгляды на сущность театра, стали причиной возврата к изначальной сути театра.

Очевидная польза таких обширных дискуссий проявилась в развитии новой формы драмы, появилась, например, «исследовательская драма». На нее оказали влияние такие направления современной западной драмы как символизм, экспрессионизм, театр абсурда, театр жестокости, театр ужаса, театр с «эффектом отчуждения»; они стали попытками отбросить традиционный реализм китайской драмы, «без обиняков признать свою сценическую гипотетичность» [4, с. 217], первым делом отказаться от стремления реалистично оформить сцену, использовать момент свободы, внести динамику в методы смены действия и создания символических образов. Яркими представителями исследовательской драмы стали Гао Син цзянь и Линь Джао хуа с пьесами «Сигнал тревоги», «Остановка», «Дикий человек», которые отличаются оригинальной формой, глубоко исследуют психологию человека и при помощи системы звукового сопровождения оказывают глубокое воздействие на зрителя. Эти экспериментальные пьесы широко разнообразили сценический язык драмы, заставили ее отбросить застывшие догмы и формальности.

Второй этап этого периода длится с 1990 года по сегодняшний день. И хоть в течение этого этапа были созданы такие выдающиеся пьесы, как «Ли Бо», «Рябь в стоячей воде», «Шан Ян» и другие, в целом развитие в это время идет несколько беспорядочно, бессистемно, несмотря на то, что режиссёрское и актерское мастерство непрерывно улучшались, чувствовалась постоянная нехватка незаурядных литературных драматических произведений, поэтому этот период называют «Эпохой обыденности, пришедшей на смену золотому веку» [5, с. 14].

С приходом нового столетия история начинает подразделяться на периоды до этого момента и после. В 90-е годы XX века начала свое необратимое наступление рыночная экономика, развитие предпринимательства также отразилось на сфере литературы и искусства. В 1980-е гг. такие важные аспекты пьес, как художественное мастерство, идей-

ность и массовость непрерывно находились под светским, коммерческим и природным влиянием, что явилось причиной смещения эстетических особенностей драмы в коммерческие, появились независимые продюсеры, городская драма, получили распространение малые театры и т. д. Чтобы помешать коммерциализации драматургии, разлагающей искусство, предотвратить проникновение чрезмерной вульгарности в искусство и ликвидировать дух западной цивилизации, правительством были приняты меры по усилению влияния основных идеологических тенденций.

Рынок и правительство стали главными силами, формирующими экономику современного общества, а также задали основные направления развитию и определили основные структуры китайской драмы. Правительство направляло свои усилия на сохранение в качестве основного течения традиционного реализма, не только с целью очищения формы искусства, но и для предотвращения возможности превращения драмы в инструмент критики, который будет бередить душу народа. В этот период появились такие заметные новые пьесы, как «Ли Да чжао», «Первый этаж Поднебесной», «Пейзаж времени», «Кун Фань сэнь», которые внесли свежие краски в театральный процесс. Они стали основным репертуаром государственных театров в 90-х гг. В то же время, следуя веяниям в обществе и изменениям в его структуре, искусство драматургии модифицировалось по направлению к массовому искусству, появилось множество произведений городской драматургии. Основу сюжета таких пьес составляла жизнь горожан, описывались условия жизни и отношения, эти пьесы представляли собой контраст деревенских пьес 80-х гг.

«Телефон «горячей линии», «Полуночное настроение», «Акции ОК», «Гарнизонная трилогия» и другие подобные пьесы принадлежат к стилю городских пьес: в действии происходят обыденные светские вещи, сюжет отличается новизной, живостью, прямолинейностью и поверхностностью взгляда, которые совершенно не похожи на эмоциональную широту, обильность и вечность эстетического облика пьес предыдущих поколений. Малые театры разделяются по форме на две группы: одна, сравнительно более сильная в художественном плане, — «передовая драма», вторая является исконно коммерческой драмой. Общество работников драмы Линь Джао Хуа, театральная группа «Ляп» Мэн Цзин ху, экспериментальная труппа «Лягушка» возникли в этот период и в своей деятельности испробовали множество подходов, чтобы достичь равновесия между драматическим искусством и рыночной экономикой, они стали «незаменимыми пионерами, проложившими мост к обновлению современной драмы Китая» [6, с. 32–43, 157].

Таким образом, можно резюмировать, что на протяжении ста лет своего развития китайская драматургия находилась в бесконечном поиске между древним и современным, старым и новым, местным и зарубежным, художественным и практичным. За это время установились глубокие традиции театра реализма и одновременно происходило постепенное, непрерывное расширение теории о национализации китайской драмы. Именно в тот период была создана сравнительно превосходная система драматургии, в условиях которой появилось множество талантливых произведений.

Но следует заметить и подчеркнуть, что вместе с успешным творческим развитием драмы в ней возникли и отрицательные элементы открытой коммерции, тревожные тенденции к опошлению самого сценического искусства. В китайском театроведении было замечено и подчеркнуто, что «по сей день в театральных кругах Китая пренебрегают теорией и презирают ее, театральная критика находится в состоянии «потери дара речи» [7, с. 76–78]. Естественно, такое положение вещей не способствует более быстрому и плодотворному развитию китайского драматического театра, как того требует сегодня время, общество и государство. Поэтому сегодня актуальной и принципиально важной является задача активизации и расширения теоретических исследований в области современного китайского драматического театрального искусства.

## Литература

- 1. Янг, Цзинху // 30 лет развития китайской драмы / Цзинху Янг // Современная китайская литература. -2009. -№ 2. -C. 81–87.
  - 2. Тянь, Бэнсянь. Статья о пьесах ЦаоЮ / Бэнсянь Тянь. Китай, 1981. С. 415.
  - 3. Чэн, Гунминь // Концепции драмы / Гунминь Чэн // Сценарий. 1981. № 5. С. 82–87.
  - 4. Ду, Чиньюань. Взгляд на драму (первая серия) / Чиньюань Ду. Китай, 1986. С. 291.
- 5. Дун, Цзянь. Исторические наброски современной китайской драмы / Цзянь Дун. Китай, 2008. С. 695.
- 6. Дун, Цзянь. Китайская драма в период реформ и открытости Отдел современной китайской литературы (1977—2000). Драматургия, предисловие / Цзянь Дун, Есинь Ша, Цзяцзе Чжао // Журнал Университета политики и права Китая. 2008. № 4. С. 32—43.
- 7. Тянь, Бэнсянь. Несовершенные крылья драмы: исторический обзор критики современной драмы Китая / Бэнсянь Тянь. Пекин, 2002. С. 595.

Мантуш А. С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XXI ВЕКА: «ЖИВЫЕ ФИЛЬМЫ» – КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ НА СТЫКЕ ТЕАТРА И КИНО

Современный театр является многомерным полигональным искусством, часто прибегающим к активному синтезу с искусством кино. Весьма любопытным явлением современного синтетического театра является «живое кино» – спектакли на стыке театрального и кинематографического исусств, в которых перед аудиторией в режиме реального времени создается полноценная кинокартина. «Живое кино» использует экран, как основное средство осуществления повествования, при этом подразумевая обязательное присутствие симультанного второго плана действия – показа создания (съемки, или озвучивания) этого фильма на сцене. Фактически, таким образом, кинематографическая часть подобных постановок приобретает «живой контакт между действием и аудиторией, которого нет в кино» [5, с. 165], в то время, как театральный компонент, для которого характерно «... противостояние естественного облика актера с неоспоримой условностью пьесы, [...] находит разрешение в кинематографе, который создает иллюзию естественности» [1, с. 6].

Дэвид Фодель в статье «Живое кино: контекст и жизненность» отмечает: «Идея "жизненности" в аудиовизуальном представлении [живого фильма] совпадает с континуумом, с одной стороны, относящемуся к кино (в котором пассивная расформированная аудитория сидит и наблюдает за презентацией звука и изображения, фиксированных в собственном содержании), и к другой [театральной] крайности (отображающей, как живой исполнитель создает последовательность осмысленного действия, непосредственно сопоставляемое со звуком и изображением, разворачивающимися в пределах фиксированного или переменного пространства), при активном участии аудитории» [3].

Впрочем, не смотря на то, что «живым фильмам» посвящен ряд статей в зарубежном искусствоведении, ни один из исследователей не приводит объективной классификации этого явления пост-кинематографического театра. Целью данного доклада является систематизация современного театра «живых фильмов», которые можно подразделить на четыре группы: «живой кинематограф», «живую анимацию», кинематографический театр теней и «живую синхронизацию».

Первая подгруппа — «живой кинематограф» — это спектакли, реализующие создание игрового кинофильма в режиме реального времени. Сцена под экраном в таких спектаклях разделена на небольшие съемочные павильоны, псевдонатурные, рир- или фронтпроекционные площадки, реализующие локации съемок. Подобное действо не восприни-

мается как заснятый на камеру спектакль, а как «полноценный» фильм, за той лишь разницей, что он создается в режиме реального времени на площадке прямо перед зрителем и существует только во время показа. Симультанный «второй план» съемочной площадки нарочито выпячивает кинематографическое притворство, сталкивая экранный натурализм с высокой условностью демонстративного постановочного процесса.

Ярчайший деятель «живого кинематографа» – режиссер Кэти Митчелл. Начав эксперименты по синтезу театра и кино в спектаклях «Волны» (2007) и «...Некоторый след ее» (2008), эстетика ее постановок окончательно оформилась в постановках «Запретная зона» (2014) (рис. 1) и «Тень (Эвридика говорит)» (2016). «Живые фильмы» Митчелл крайне натуралистичны: декорации ее спектаклей детально воспроизводят интерьеры зданий, станций метрополитена, вагонов поездов. В спектакле «Тень» на сцене даже размещена псевдо натурная площадка с настоящим автомобилем, рирпроекционным экраном и фронтпроекционной установкой.



Рисунок 1 – Спектакль Кэти Митчелл «Запретная зона»

Говоря о «живом кинематографе», нельзя также не упомянуть спектакли «Прекрасная Елена» (2015) и «Пробный камень» (рис. 2) (2016) парижского театра «Шатле» (режиссер Дж. Б. Корсетти, сценограф К. Тараборелли). В спектаклях применена проекционная технология «хромакей»: актеры играют на фоне голубого экрана перед тремя камерами, а картинка с камер (ретранслируемая на три экрана над сценой) уже показывает изображения актеров совмещенные с фотографически-достоверными декорациями, выполненными в уменьшенном масштабе. Все декорации экранного действа, невероятно реалистично выглядящие на экране – масштабные модели, умещающееся на небольшом столике в углу авансцены, на который направлена еще одна камера. В итоге, в постановках Корсетти и Тараборелли достигается заведомо более резкое постулирование фиктивности экранной реальности, не смотря на натуралистичность финального кадра на экране.



Рисунок 2 – Спектакль «Пробный камень» театра «Шатле»

Следующая подгруппа «живого кино» — «живая анимация» — спектакли, реализующие создание мультфильмов в режиме реального времени. Уходящие корнями в кукольный театр, живые анимационные показы, сильнее отходят от натуралистичности. Кукольный театр «живой» анимации не стремиться замаскировать присутствие кукловода, чьи руки могут попадать в кадр, нарочно иллюстрируя сосуществование экранного повествования и работы кукловодов, операторов и техников. Зрителю часто показывают, как и из чего создаются визуальные и звуковые образы постановки: снег из сахарной пудры, который тает под весенним дождем из лейки, завывания вьюги от газовой горелки перед микрофоном и т. п. Так, в спектакле «Великая война» театра «Отель Модерн» средство для мытья посуды, размешанное с землей, создает болото в прифронтовом лесу, гофрированный картон — лестницу в бункере, а закопанная в землю петарда — смертоносную пелену газовой атаки.

Также, стоит упомянуть в этом контексте «живой мультфильм» Дортмундского драматического театра «Возможность острова» (рис. 3) по роману Мишеля Уэльбека, и «живой мультфильм» режиссера Эдварда Вестерхьюса «Sci-Fi Double Feature». На постсоветском пространстве к «живым мультфильмам» можно отнести постановки московского театра «Тень», в частности, балет «Смерть Полифема».



Рисунок 3 — Спектакль Дортмундского драматического театра «Возможность острова»

Кинематографический театр теней, так же иногда обозначающийся как «кино теневых марионеток» («shadow puppetry cinema») — следующий подгруппа театра «живых фильмов» — это гибрид нарративов и техник мультипликационного кинематографа, драматического театра и театра теней. Ведущий театр этого направления — театр «Manual cinema». В спектакле «Ада/Ава» (рис. 4) теневая феерия, повествующая о жизни и воспоминаниях оставшейся в одиночестве пожилой женщины (после смерти сестры-близнеца, с которой она прожила всю жизнь) складывается из комбинации проекций двухмерных бумажных кукол, слайдов-масок с четырех угловых проекторов и теней от живых актеров. Среди других работ «Маnual cinema» важно отметить спектакли «Тень моей души», «Тайная жизнь вещей», «Невидимость» и «Чикаголэнд».



Рисунок 4 – Спектакль театра «Manual cinema» «Ада/Ава»

Последний подвид «живого кинематографа» — «живая синхронизация» является наименее «театрализованной» формой «живого кино». Эти спектакли — это тонировочные работы демонстрирующегося над сценой фильма. Намеренное изъятие звука из киноленты восполняется «живым» действием на сцене: актеры, музыканты, звукотехники и звукорежиссеры заново озвучивают фильм, транслирующийся над сценой.

Примером спектаклей «живой синхронизации» может служить творчество новозеландской театральной компании Леона Радожковица «Live Live Cinema» (рис. 5). Сам основатель театральной компании характеризует свое творчество как «диалог фильма, театра, "живой" музыки и саунд-дизайна» [2]. Репертуар «LLC» состоит из трех спектаклей: «Карнавал душ» (фильм Х. Харви, 1962), «Безумие-13» (фильм Ф. Ф. Копполы, 1963) и «Магазинчик ужасов» (фильм Р. Кормана, 1960). Актеры и музыканты на сцене дублируют роли и озвучивают шумы при помощи самых нетривиальных устройств: звуки выстрелов получают, лопая разноцветные воздушные шарики иголкой, визг стоматологической бор-машинки — шлифуя болгаркой металлическую болванку, а сигнал семафора на железнодорожном переезде — битьем металлической ложки о раму хозяйственной тележки. Таким образом, тонировка становится ярким аттракционом, приоткрывающим занавес и деконструирующим еще одну тайну кинематографической иллюзии — звуковую партитуру киноленты.



Рисунок 5 – Спектакль «Live Live Cinema»

Еще одна категория «живых фильмов» — Ви-Джеинг («Видео-Жокейинг») имеет исключительно отношение к практикам, порожденных кино, и никак не затрагивает театральную практику, по причине чего и не рассматривалась выше.

Театр «живых фильмов» является наиболее ярким воплощением концепции посткинематографического театра, так как именно в «живом кинематографе» проявляется наиболее активное и полное взаимодействие и конфронтация театрального и кинематографического искусств. «Живое кино» наиболее активно иллюстрирует иллюзорность кинематографа, как искусства, противопоставленную «присутствию» в театральном искусстве. По мнению Майкла Лью, «с возникновением технологий записи музыка и кино утратили магию присутствия. Однако практики искусства постмодернизма делают возможным перформативное искусство, основанное на воспроизведении заранее записанного материала. Живое кино возвращает связь кинорежиссера с аудиторией, делая фильм аллографическим [...], отличающимся во время каждого показа, когда фильм будет существовать только в присутствии своего автора» [4].

С другой стороны, именно кино, как главный повествовательный медиум, позволяет расширить театральную суггестию до уровня натуралистического нарртивного языка киноискусства. Кино же, в свою очередь, за счет сценического уровня постановки, приобретает особую «жизненность», априори не свойственную фильмам. А с точки зрения аудитории, театр, расширяя свою аудиторию, привлекая зрителя, больше заинтересованного в кинопостановке, чем в театральном спектакле, предлагая уникальный полимедиальный аттракцион, составленный из просмотра киноленты, существующей только во время показа, и возможности заглянуть «внутрь» процесса создания фильма, что невозможно вне подобной кинофицированной театральной формы.

## Литература

- 1. Ростова, Н. В. Художественные аспекты взаимоотношений отечественных кино и театра первой трети XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01 / Н. В. Ростова ; РГГУ. Москва 2011. 20 с.
- 2. About Live Live Cinema [Electronic resource]. Mode of access: http://livelivecinema.co.nz/about/. Date of access: 10.03.2017.
- 3. Fodel, D., Live Cinema: Context and «Liveness» [Electronic resource] / D. Fodel. Mode of access: http://www.davidfodel.com/research/Fodel\_Live\_Cinema.pdf. Date of access: 13.02.2017.
- 4. Lew, M. Live Cinema: Designing an Instrument for Cinema Editing as a Live Performance [Electronic resource] / M. Lew. Mode of access: http://mf.media.mit.edu/pubs/conference/LiveCinema.pdf. Date of access: 16.02.2017.
- 5. Power, C. Presence in play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre : dissertation for Ph. D. in English / C. Power. Glasgow, 2006. 251 p.

Машковская Е. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ ДМШИ И ДШИ

Одной из положительных тенденций начального музыкального образования рубежа XX–XXI веков в нашей стране становится существенное увеличение роли музыки белорусских композиторов для флейты и фортепиано в репертуаре юных музыкантов, обучающихся в ДМШИ и ДШИ. Данному процессу способствует в первую очередь повышение интереса отечественных композиторов к флейте как к инструменту, обладающему широчайшим спектром технических и выразительных возможностей. С другой стороны, положительное влияние оказывает появление большого количества городских, республиканских и международных конкурсов, одним из обязательных условий участия в которых становится исполнение сочинений отечественных авторов.

Накопленный за последнее тридцатилетие достаточный объем высокохудоже-

ственных образцов позволяет активно вводить произведения белорусских композиторов для флейты в процесс обучения юных музыкантов на разных этапах их профессионального становления. Кроме того, отечественная флейтовая музыка для детей способствует формированию и развитию необходимых слушательских и исполнительских навыков будущих музыкантов. Несмотря на это, до настоящего времени произведения белорусских композиторов для начинающих флейтистов и их значение в учебно-педагогическом репертуаре не получили достаточного освещения в отечественной музыковедческой литературе<sup>1</sup>. Этим объясняется актуальность избранной нами темы.

Цель настоящего исследования — выявление композиционно-драматургических и образно-содержательных особенностей, а также технологических трудностей в сочинениях белорусских композиторов для флейты и фортепиано, адресованных учащимся ДМШИ и ДШИ.

Достижение поставленной цели обусловило решение следующих задач:

- проанализировать «семантику тембра» $^2$  флейты в сочинениях отечественных авторов для юных музыкантов;
- конкретизировать наиболее доступные для начинающих флейтистов методы и приемы преодоления технологических трудностей.

Анализируя наиболее широко распространенные в современной белорусской музыке семантические амплуа флейты, мы опирались на результаты исследования В. Давыдовой [6]. Предлагая определенные методы преодоления технологических трудностей, мы в первую очередь принимали во внимание возрастные психологические особенности учащихся ДМШИ и ДШИ. Конкретные методы определялись с учетом особенностей детского мышления и восприятия, проанализированных в работах Г. Тарасова [9], Л. Макаревской [8], Е. Коротковой [7].

Постоянно возрастающая в нашей стране на рубеже XX–XXI веков популярность флейтовых сочинений отечественных авторов неразрывно связана с издательской и музыкально-просветительской деятельностью известного белорусского педагога и флейтиста В. А. Григорьева. Выпущенные им сборники – «Свирель» [3], «Свирель-2» [4], «Хрестоматия по классу флейты для детских школ искусств» [5] – способствуют широкой пропаганде флейтовой музыки белорусских авторов. В настоящей статье мы остановились на анализе сочинений, представленных в этих сборниках, так как именно эти произведения наиболее доступны для широкого круга исполнителей<sup>3</sup>. Критериями отбора сочинений послужили высокие художественные качества, а также наличие в произведениях конкретных технологических трудностей, преодоление которых может способствовать наиболее гармоничному профессиональному становлению будущих музыкантов.

Анализируя семантику тембра флейты в русской музыке второй половины XX века, В. Давыдова выделяет следующие образные амплуа инструмента:

- мир природы;
- ратный образ;
- мир человека;
- сфера возвышенного;
- образ зла [6, c. 8].

В современной белорусской флейтовой музыке для детей представлены практиче-

\_

 $<sup>^{1}</sup>$  Исключение составляет статья В. Григорьева, посвященная анализу флейтовых сочинений  $\Gamma$ . Гореловой [2].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Термин В. Давыдовой, определеяемый как система значений звучания инструмента.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> В настоящее время значительное количество сочинений белорусских авторов остается неизданным, в том числе и музыка для детей. Данным произведениям еще только предстоит увидеть свет в готовящихся изданиях (примером может служить вторая часть «Хрестоматии для детских школ искусств» для старших классов).

ски все перечисленные образные сферы. Исключение составляют семантические амплуа, связанные с образами зла. Столь актуальная для европейской, русской и отечественной музыки XX века тема практически не находит отражения в произведениях, адресованных юным музыкантам. Одной из характерных черт восприятия музыки детьми является повышенная эмоциональная отзывчивость юных слушателей, их способность к формированию глубоких художественных впечатлений. Именно этим объясняется преобладание позитивного начала в сочинениях для детей.

Наиболее часто в анализируемых сочинениях белорусские композиторы обращаются к образам природы и животного мира. Таковы «Утро. Полет ласточки» и «Вечером» В. Войтика, «В зоопарке» и «Прогулка» В. Иванова, «Веселый дождик» С. Бельтюкова и др. В мир человека и его внутренних переживаний нас вводят сочинения В. Войтика («Мой кукольный театр»), В. Иванова («Размышление» и «Песня»), И. Мангушева («Забаўлянка»). Пьеса «В старом замке» С. Бельтюкова погружает слушателя в атмосферу старинных усадеб и помогает задуматься о вечных ценностях и высоких идеалах. Ратный образ воплощается в сочинении С. Бельтюкова «Рыцарский турнир».

Одной из ключевых задач при работе с юными музыкантами становится развитие у них музыкального слуха, причем не только звуковысотного, но и музыкального слуха в широком смысле слова. Как отмечает Г. Тарасов, «развитие музыкального слуха в широком смысле слова должно привести к слышанию музыкального языка, т. е. не к постижению звуков как таковых, а к эмоционально-образному слышанию звучания» [9, с. 21]. Развитию данного типа музыкального слуха может помочь знакомство с циклом В. Иванова «Четыре пьесы для флейты и фортепиано». Это произведение, состоящее из программных миниатюр «Размышление», «В зоопарке», «Песня» и «Прогулка», написанных в простых формах («Размышление» и «Песня» – форма периода, «В зоопарке» и «Прогулка» – простая трехчастная), представляет собой цикл пьес, в которых запоминающиеся мелодии соединяются с интересными и узнаваемыми образами.

В «Размышлении» передается атмосфера задумчивости и погруженности в себя. Однако автор создает картину не глубоких философских рефлексий, а понятных юным исполнителям размышлений о волнующих их вещах: правильно ли я поступил, как рассказать маме, что в школе не все в порядке, как помириться с другом и т. д. Размеренное аккордовое сопровождение с преобладанием минорных трезвучий (g-moll, f-moll, c-moll, b-moll), а также певучая мелодия с большим количеством продолженных звуков подчеркивают состояние внутреннего переживания, вызванного размышлениями. В техническом плане сложность может вызывать качественное исполнение широких распевных мелодических ходов, складывающихся из половинных, половинных с точкой и целых длительностей в умеренном движении. Однако именно эта пьеса может помочь будущему музыканту понять всю важность одного из обязательных ежедневных упражнений: ровного и устойчивого исполнения длинного звука на крещендо или диминуэндо.

«В зоопарке» — программная миниатюра, где посредством языка музыки автор изображает беготню и игры веселых обезьян, крики удивительных по красоте попугаев и даже фырканье неповоротливых бегемотов. Живая и активная мелодия флейты (первая и третья части простой трехчастной формы) с преобладающим штрихом стаккато и подчеркнутыми с помощью акцентов синкопами как будто создает противовес четко ритмически организованным октавным ходам в басу на легато (рис. 1).



Рисунок 1 – В. Иванов. «В зоопарке»

Известно, что дети очень любят рисовать. Визуализация конкретного образа способствует более осознанному восприятию музыки юными флейтистами. Поэтому действенным способом, помогающим сделать исполнение более ярким и запоминающимся, становится предложение педагога изобразить обитателей зоопарка.

«Песня» продолжает линию кантиленных миниатюр, начатую в «Размышлении». Однако опора на G-dur и авторское указание vibrato придают ей несколько иной характер. Светлая распевная мелодия вводит нас в мир пасторальных образов. Важно помнить, что переходить к исполнению вибрато можно только тогда, когда у ученика очень хорошо установится ровный и качественный звук, иначе могут проявиться негативные побочные явления в виде дрожания или неконтролируемой вибрации. Характерный прием трели на звуке  $g^2$  (т. 20) познакомит юного музыканта с новыми техническими и тембровыми возможностями его инструмента.

«Прогулка» – самое техничное из рассмотренных сочинений В. Иванова. Движение шестнадцатыми в оживленном темпе, излюбленные автором синкопы с акцентами роднят это произведение с пьесой «В зоопарке». Программное название «Прогулка» дает широкое поле для фантазии в определении сюжета произведения. Одними из наиболее популярных при работе с учениками являются словесные методы обучения (метод рассказа, беседы, лекции). Поэтому придуманная юным музыкантом при содействии педагога история увлекательного путешествия помогает сделать исполнение более образным и ярким.

Цикл В. Войтика «Три пьесы для флейты и фортепиано» предназначен для учащихся более старшего возраста. Достаточно сложный гармонический язык, развернутые композиции частей, обилие хроматизмов в мелодии являются не совсем привычными для юных музыкантов и создают некоторые трудности для детского восприятия. Однако образные программные подзаголовки частей, изысканность мелодий с прихотливыми изгибами, терпкие гармонии позволяют ощутить всю красоту этой музыки при более близком знакомстве с ней.

Помимо программных названий, все пьесы цикла объединяет трехчастная форма: первая часть — «Утро. Полет ласточки» — сложная трехчастная форма с кодой, вторая — «Вечером» — простая трехчастная с кодой, третья — «Мой кукольный театр» — сложная трехчастная с сокращенной репризой и кодой.

Основной образ первой части – красивая и стремительная птица – определяет характер пьесы. Оживленное движение (Allegretto в размере 3/8), мажорный лад, широкие фразы на легато передают атмосферу свободного парения и наслаждения полетом. Хроматизированные ходы шестнадцатыми напоминают звонкие крики вольной птицы. Одной из основных технических трудностей данной пьесы становится исполнение этих ходов, содержащих скачки на кварту и шире, на легато. Успешное исполнение данной мелодиче-

ской фигуры требует достаточно подвижной струи воздуха, посылаемой в инструмент, и хорошей работы губного аппарата флейтиста.

Вторая часть — «Вечером» наиболее компактна по масштабу и проста в исполнении по сравнению с другими частями цикла. Атмосферу теплого летнего вечера передает безмятежный D-dur, средства классической гармонии, ясная и запоминающаяся мелодия. В средней части пьесы характер меняется. Модуляция в тональность второй степени родства (D-dur — E-dur), усложнение гармонического языка, появление хроматизмов в мелодии подчеркивают развивающую функцию среднего раздела.

Третья часть цикла — «Мой кукольный театр» — наиболее сложна как для восприятия, так и для исполнения. Танцы и гримасы кукол композитор изображает с помощью форшлагов, октавных скачков шестнадцатыми, хроматизированных взлетов тридцать вторыми в партии флейты. Плотная фактура аккомпанемента, обилие диссонантных гармоний придают звучанию насыщенность и некоторую тяжеловесность. Поскольку данное сочинение содержит целый ряд технических трудностей, оно может быть адресовано ученикам средних классов ДМШИ. Отработать навык исполнения больших скачков разными штрихами поможет игра гамм различными интервалами.

Яркий и выразительный по образам и музыкальному решению цикл В. Войтика «Три пьесы для флейты и фортепиано», на наш взгляд, должен занять достойное место в репертуаре начинающего музыканта-духовика. Его исполнение поможет юному флейтисту приобщиться к особенностям современного музыкального языка, что является весьма важным для гармоничного развитие будущего музыканта.

Сочинение С. Бельтюкова «Веселый дождик» — еще один пример обращения к популярной образной сфере применения тембра флейты — миру природы. «Веселый дождик» — музыкальная картинка, наполненная образами теплого весеннего дня. Стук капель по крышам и окнам домов, по лужам и свежим зеленым листочкам автор изображает с помощью фигуры  $\sqrt{\phantom{a}}$ , которая становится основой ритмического остинато всего сочинения Вступительный четырехтакт, исполняемый флейтой без сопровождения, представляет собой повторение доминантового тона в указанном ритме с постепенным нарастанием громкости от p до f (рис. 2).



Рисунок 2 – С. Бельтюков. «Веселый дождик»

Необходимо добиться от ученика максимально точного в ритмическом плане исполнения данного вступления, ведь именно из него зарождается главная тема сочинения (пьеса написана в простой трехчастной форме с варьированной репризой). Значительно

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Данная программа является лишь одним из вариантов трактовки авторского замысла. Предлагая какой-либо сюжет музыкального произведения, педагог не должен настаивать на своей точке зрения. Напротив, желательно всячески поддерживать творческую активность ученика при создании образного сюжета исполняемого сочинения.

облегчить исполнение данного произведения поможет хорошее владение штрихом двойное стаккато. Кроме того, «Веселый дождик» С. Бельтюкова поможет юным флейтистам отработать навыки исполнения форшлагов и трелей, а также будет способствовать расширению диапазона до звука  $b^3$ .

Пьеса «В старом замке» С. Бельтюкова знакомит будущего музыканта с новым размером – 12/8. Сочинение написано в простой двухчастной форме. Атмосфера старинного величественного замка передается при помощи размеренного движения и нисходящих (первая часть) или «раскачивающихся» – постоянно возвращающихся к исходному тону секундовых интонаций в мелодии (вторая часть). Наиболее глубоко проникнуться духом старинного замка и особенностями жизни его обитателей может помочь ролевая игра, где, например, учащийся может предстать в образе богатого князя или княгини. Реализованный таким образом метод стимулирования интереса ученика значительно разнообразит и обогащает процесс обучения. Словесное описание блестящего бала с роскошным убранством залов дворца и великолепными нарядами гостей помогает более глубоко проникнуться духом этой музыки, почувствовать ее характер.

В пьесе «Рыцарский турнир» С. Бельтюков вновь возвращается к ритму . Однако характер и семантическое значение этой ритмической фигуры значительно изменяется. Теперь это не легкое постукивание капель, а призывные фанфары, созывающие зрителей на турнир (здесь воплощается одно из не так часто встречающихся в музыке для детей семантических амплуа флейты — ратный образ). Пьеса написана в простой трехчастной форме. Основная тема базируется на сочетании фанфарных призывов и изломанного триольного мотива, заканчивающегося трелью. Ритмически точное исполнение этой темы может вызывать трудности у юного флейтиста. Практика работы с учащимися в ДМШИ показывает, что действенным способом, помогающим сочетать дуольное и триольное движение, становится замена звуков двухсложными и трехсложными словами (самым простым и наглядным примером является сочетание слов «мама» — «бабушка», «папа» — «дедушка» и т. д.). Ученик вначале проговаривает без инструмента комбинацию слов, соответствующую необходимому сочетанию дуольного и триольного движения, а затем переходит к исполнению данного ритмического рисунка на флейте.

Одним из образцов виртуозной флейтовой музыки для детей может служить «Забаўлянка» И. Мангушева. Центральный образ сочинения — веселая и подвижная игра — очень близок юному музыканту. Фортепианное вступление с акцентами на слабую долю задает необходимый характер сочинению, очень активный, упругий и задорный. Вступающий с главной темой первой части флейтист (произведение написано в простой трехчастной форме) должен поддержать созданное настроение при помощи хорошо озвученного непрерывного движения шестнадцатыми (рис. 3).



Рисунок 3 – И. Мангушев. «Забаўлянка»

Значительную техническую трудность данной пьесы представляет движение шестнадцатыми в темпе Allegro с постоянным применением двойного стаккато. Как отмечает В. Апатский, «приступать к изучению двойного staccato учащийся должен лишь после того, как сформируется его аппарат и он овладеет основными элементами исполнительского мастерства. В частности, к этому времени он должен достаточно свободно владеть простым staccato» [1, с. 270]. Именно поэтому данное сочинение адресовано учащимся средних классов ДМШИ. Для того чтобы озвучить все ноты в быстром темпе на двойное стаккато, необходимо направлять в инструмент воздушную струю с большой скоростью и под сильным напором. Кроме того, работа языка должна быть максимально легкой (двигается только самый кончик), и произносимые слоги лучше заменить на «тю-кю» вместо привычных «ту-ку». В средней части сочинения появляется новая тема, распевная, но в то же время очень задорная. Форшлаги, которыми раскрашена мелодия, не должны нарушать ее плавного течения, поэтому их следует исполнять максимально аккуратно и певуче.

Наряду с композиторами, сочинения которых были рассмотрены выше, к детской музыке для флейты в своем творчестве обращаются такие отечественные авторы, как Г. Горелова, Г. Сурус, Н. Литвин, В. Корольчук, А. Безенсон, А. Короткина, В. Копытько и др. Богатый фонд адресованной юным флейтистам современной белорусской музыки, постоянно обновляющийся все новыми и новыми сочинениями, способствует расширению репертуара учащихся ДМШИ и ДШИ и помогает будущим музыкантам приобщаться к национальной музыкальной культуре.

В заключение необходимо отметить, что в современной белорусской флейтовой музыке для детей находят свое отражение различные образные амплуа инструмента (мир природы и человека, сфера возвышенного, ратные образы). Процесс преодоления выявленных технологических трудностей в рассмотренных нами сочинениях белорусских композиторов способствует выработке у будущих флейтистов необходимых исполнительских навыков. Важнейшими из них являются следующие: правильное исполнительское дыхание, качественное звукоизвлечение и звуковедение, умение чисто интонировать, пальцевая и языковая техника. Предложенные нами методы преодоления технологических трудностей, в числе которых словесные, наглядные, методы стимулирования интереса ученика и т. д., а также специальные приемы (изучение сложного ритмического рисунка при помощи замены звуков словами, изменение фонем при исполнении двойного стаккато, развитие подвижности и гибкости воздушной струи и др.) призваны облегчить процесс формирования перечисленных навыков и адаптировать конкретные формы работы для юных музыкантов с учетом особенностей детского восприятия. Ключевая роль здесь принадлежит большой глубине детского эмоционального отклика, лучшему постижению языка музыки с помощью привлечения средств других видов искусства (литературы, живописи), а также активному игровому началу, являющемуся залогом успешного освоения нового рода деятельности будущими флейтистами.

### Литература

- 1. Апатский, В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
- 2. Григорьев, В. А. Произведения для флейты Г. К Гореловой и их значение в учебнопедагогическом и концертном репертуаре / В. А. Григорьев // Весці БДАМ. 2015. № 26. С. 153–160.
  - 3. Григорьев, В. А. Свирель / В. А. Григорьев. Mн. : Беларусь, 1984. 56 с.
  - 4. Григорьев, В. А. Свирель-2 / В. А. Григорьев. Мн. : БелГИПК, 2007. 72 с.
- 5. Григорьев, В. А. Хрестоматия по классу флейты для детских школ искусств / В. А. Григорьев. Мн. : Типография ОАО «Промпечать», 2011. 136 с.
- 6. Давыдова, В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. П. Давыдова ; Рост. гос консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова Рост.-на Дону, 2007. 20 с.
- 7. Короткова, Е. И. Педагогические особенности развития художественного мышления подростков в классе ансамбля домр и балалаек в детской музыкальной школе : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02

- / Е. И. Короткова; Мос. гос. универс. культуры и искусств. М., 2006. 28 с.
- 8. Макаревская, Л. Н. Формирование и развитие профессиональных качеств пианиста в детской школе искусств: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 /Л. Н. Макаревская; Мос. гос. обл. пед. инст. Орехово-Зуево, 2006.-24 с.
- 9. Тарасов, Г. С. Психология музыкального восприятия школьников / Г. С. Тарасов // Вопросы психологии. -1991. -№ 2. С. 19–24.

Мливани Т. Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКИ СОВРЕМЕННОСТИ

Каждая музыкальная эпоха, а нередко и период рождают новый стиль, который обладает определенной системой средств выразительности, принципами формы и композиторской техники. Например, стилевыми идиомами классического стиля являются мажор и минор, тональность, пропорциональное соотношение элементов целого и проч. В XX веке стилевая парадигма принципиально иная, притом считается, что современное искусство в своих основных чертах сформировалось в его І-ой половине, во ІІ-ой оно развилось до предела и исчерпало себя (Г. Орлов, В. Полевой). Отличительной чертой искусства ХХ века считается «распадение некогда единой художественной культуры на множество самостоятельных направлений, не имеющих значения «большого стиля» [О. Краснова]. Этот тезис имеет прямое отношение к музыке, где «большой» классико-романтический стиль распадается на некоторое число стилевых движений, отражающих устремления творческого духа. Между тем, классическая и современная музыка имеют и ряд общих черт. Это - звуковой материал, инструментарий, метроритм, которые получают различное претворение в творчестве композитора. Тем самым, последующие стили в определенной степени вбирают в себя черты предшествующих, что свидетельствует о преемственности и взаимодействии стилей и творческих манер. Преемственность, как общая закономерность художественного развития, пронизывает современное белорусское музыкальное искусство выступая олицетворением сложного сплава старого и нового и представляя собой наследие классиков в действии (А. Ладыгина). В основе преемственности творчества разных и непохожих белорусских мастеров искусства звуков лежит понимание высокого предназначения музыки академической традиции, стремление к воплощению в ней существенного и жизненно важного. Это порождает и принципиальную общность в выборе средств и путей ее осуществления, вызывая к жизни определенные творческие принципы. И поскольку онтология академической музыки зиждится на идее высокой музыки, создающей «образ внутренней полноты, содержательности времени» (Т. Адорно), то импульсом композиторского творчества, как и во времена зарождения института композиторства (около 16 века), является потребность человека в разностороннем эстетическом познании. Эта потребность повлекла за собой необходимость постоянного обогащения музыки, расширения ее границ, возможностей, жанров, форм, средств. Отсюда, смена художественных стилей и их взаимодействие – закономерный историко-художественный процесс.

Между различными движениями композиторской мысли Беларуси в XX веке есть немало общих черт. Они проявляются в осмыслении научного прогресса и техногенной цивилизации сквозь призму художественного языка, результатом чего является создание электронной музыки (В. Кондрусевич, А. Литвиновский, С. Бельтюков) и «компьютер-композитором». Как отмечал М. Арановский, тенденция «звукотехнического прогресса» родилась в духовном климате НТР и представляет собой своеобразную экстраполяцию идей научно-технического прогресса на область художественного творчества. Между стилевыми движениями общее есть и в поиске вечных идей и смыслов, лежащих за предела-

ми чувственного восприятия, что связано с деактуализацией мимезиса (или «образотворного искусства» по Платону) и актуализацией выразительности смысла. Таковы поиски композиторов в области интерпретации фольклора и религиозной образности, исторических тем и ориентализма (С. Бельтюков, А. Короткина, К. Яськов). Устремленность к «иному» и «инобытию», к неевропейскому и сверхчувственному резонирует с напряженными философскими размышлениями постмодернизма, направленными на поиск чистой мысли, постигающей Абсолютный Дух. Наконец, произошло и переосмысление природы искусства, что породило новое отношение к традиции и признание формы диалога с нею. Отсюда и коренное изменение музыкального языка, и шире — художественного, где полноправным элементом музыкальной материи считаются и «тишина» и «белый» шум и пение птиц (В. Кузнецов, Л. Симакович).

Обусловленные временем изменения в белорусской музыке II пол. XX – начале XXI века, были тесно связаны и с общественными и с собственно музыкальнохудожественными процессами, ибо музыка, являясь необходимым компонентом культуры, всегда принимала активное участие в формировании духовного климата нации. Вступив в новую фазу истории, белорусская музыка располагала огромным потенциалом возможностей. В ее активе был опыт русской и западноевропейской классической музыки, музыка советских композиторов и национальный фольклор. Первые представители национальной культуры – Н. Аладов, В. Золотарев, Е. Тикоцкий, А. Туренков, Н. Чуркин – заложили прочный фундамент для развития профессиональной музыки, на базе которой сформировалась белорусская композиторская школа. Характерной чертой их композиторского стиля является прочная связь с классическими традициями. Лучшее, что было создано основоположниками, вошло в сокровищницу культуры Беларуси. Между тем, среди сторонников классического направления есть немало мастеров, которые, несмотря на новые веяния, правда, не всегда художественно оправданные, продолжали свою работу, пользуясь авторитетом и признанием и активно участвуя в развитии национального искусства. Статус классического, или образцового, эталонного, получили произведения Анатолия Богатырева, Евгения Глебова, Дмитрия Смольского, Андрея Мдивани.

В середине 70-х годов сформировалось стилевое направление, называемое «национальной романтикой». Оно аккумулировало темы, образы и интонационный строй древнеславянских и православных песнопений, западнохристианской культуры раннего многоголосия и национальный фольклор, базируясь на идее творческой интерпретации музыкального наследия и его адаптации к реалиям современного мира. Это движение значительно расширило тематику произведений, обогатив её историческими образами («Князь Новоградский» А. Бондаренко, «Витовт» В. Кузнецова, «Франциск Д. Смольского, «Полоцкие письмена» А. Мдивани), новыми аспектами национального фольклора, связанного с ритуалами и обрядами («Заручыны» Виктора Помозова, «Диалект» А. Мдивани), возрождением христианской темы с характерной для нее интонационной системой (произведения А. Бондаренко, М. Васючкова, О. Залетнева, А. Мдивани, Л. Шлег). Одновременно заявила о себе и Новая белорусская музыка, продолжившая авангардное направление западноевропейских композиторов XX века. Одной из характерных черт академической музыки последней трети XX – начала XXI вв. является своеобразие музыкально-интонационного мышления, которое формируется в соответствии с возникновением новых культурных доминант, основанных на активном усилении многонациональных связей в музыке – типа «Восток – Запад», диалог различных музыкальных систем прошлого и настоящего (серийность и тональность), взаимодействие и ассимиляция различных культур (древняя и современная), течений (классика – неклассика), синтез академической музыки с джазом, роком, которые нередко присутствуют в творчестве одного композитора. Например, Василий Раинчик является автором балета на льду и одновременно – целого ряда эстрадных композиций, принесших славу белорусской композиторской школе. Новые музыкальные реальности демонстрируют расширение пространства музыки как вида искусства, будучи направленными на воспитание и формирование актуальной личности.

К концу столетия общая стилевая панорама современной белорусской музыки предстала как совокупная целостность разностилевых движений, где в новом виде и в новом качестве продолжили свое развитие классические традиции, сохраняют актуальность романтические идеалы и нормы композиторского мышления, развиваются своим руслом новые и новейшие стилистические тенденции. Все вместе они образуют единый композиторский национальный стиль, предстающий в качестве несомненной реальности художественной жизни белорусского искусства, в котором сохраняют свое значение основополагающие эстетические критерии, служащие ориентиром совершенства и вкуса, прилагаемых к музыкальному искусству. Мирное сосуществование разных стилевых тенденций, художественных направлений и творческих методов основано на взвешенном и уважительном отношении к творческой личности, его эстетическим вкусам и интересам. Главным же критерием художественной ценности стало оригинальность композиторской мысли, помноженная на профессионализм.

В завершении отметим специфику белорусской музыки последней трети ХХ века, которая является детищем неклассической эпохи во всеобщей истории искусства. Она кроется, на наш взгляд, в интегрировании многообразного культурного опыта. Данное наблюдение резонирует с мыслью Ивана Антоновича о том, что только синтез, амальга́ма всех духовных ценностей и накопле́ний национальной культуры является залогом устойчивости И долговременности «музыкальной цивилизации» Ю. Холопова). Не отрицая ничего целиком ни из своего прошлого, ни в своем настоящем, белорусская музыка допускает и доминирование современных тенденций и новых смысловых и художественных систем, сохраняя при этом базисный стиль мышления. Благодаря тому, что белорусская народная культура никогда не уничтожалась, профессиональная музыка последней трети XX века сумела сохранить статус музыки национальной, белорусской, включившись в таком качестве в кругооборот международной художественной жизни.

Исследуемая эпоха интересна не только своей эволюционностью, но и как полувековой период развития национальной культуры в аспекте взаимодействия различных тенденций и формирования национального музыкального стиля. В целом, стилевое развитие белорусской академической музыки во второй половине XX — начале XXI века позволяют рассматривать ее как оригинальный целостный феномен, занимающий важное место в национальной культуре и в международном художественном движении.

**Мольдерф Т. М.** (Украина, г. Торецк)

# К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Данное исследование рассматривает теоретико-методологические подходы к изучению академического искусства, проблема коммуникационных возможностей которого в системе культуры XXI века является актуальной. Цель работы: выявить особенности внутреннего содержания интересующего нас объекта и предоставить достаточно весомые аргументы его жизнеспособности в современном культурном пространстве. В данном исследовании весьма уместными будут обращения к работам философов, культурологов,

музыковедов и искусствоведов, где затрагиваются современные проблемы интересующего нас феномена, – что и будет соответствовать постановке задачи.

Совершенно очевидно, что высокое искусство в XXI веке находится в стрессовой ситуации: происходит конверсия критериев красоты и логики, преднамеренное навязывание сомнительных приоритетов, переоценка ценностей в психологии восприятия зрительской аудитории. С развитием инновационных технологий устремляется, иногда неконтролируемый, поток информации, который приводит к ошибочным ориентирам, деградации эстетических вкусов и духовности человека. Эту проблему рассматривает немецкий философ Г.-Г. Гадамер, где видит влияние новых веяний на умы молодого поколения: «В нашем мире ярких эффектов и безответственного экспериментирования, отвечающих коммерческими интересами, <...> наши дети вполне естественно воспринимают и оглушительную музыку, и абстрактное искусство, часто поражающие крайней скудностью своих форм» [3, с. 321]. Подобная ситуация касается и вокальной культуры: наблюдается тенденция к смешению понятий классических и популярных жанров, противоестественные интерпретации и трактовки опер, отказ от академических норм, более того, вдохновенное их игнорирование.

Поскольку витальность академического искусства вызывает некие сомнения у экспертов современности, то адепты, воспитанные на великих традициях, сегодня призваны отстаивать его интересы, диссеминировать духовную сущность этого вида искусства, насыщенного «великой творческой силой, которой Бог наделил материальный мир» [7]. Согласимся, что именно это дает человечеству возможность «с каждым шагом все выше подниматься к пониманию великих таинств души, мира» [4, с. 226] и служить величайшему из искусств — «искусству жить на земле» [20]. Однако для более глубокого понимания сущности исследуемого объекта логичным будет познать его как бы изнутри, что и подчеркивает Гадамер: «Необходимо усвоить, что любое произведение искусства следует сначала разложить на буквы, затем научиться складывать их в слова, и только тогда нам откроется его смысл. Современное искусство — это хорошее предостережение тем, кто думает, что можно, не освоив букв и не научившись читать, услышать язык искусства прошлого» [3, с. 317].

Прежде чем оценивать и научно обосновывать протекающие процессы в современном искусстве, обратимся к источнику, из которого возникло само академическое явление. Зародившись в научном знании во времена Платона (428-348 гг. до н. э.) и укоренившись в культурном пространстве, для последующих веков оно явилось абсолютом высокого профессионализма. Идея академического знания, как наиболее значимая, объединила людей в сообщество, целью которых было определение критериев красоты и гармонии, нахождение истины, понимание света и его законов. Преемственность философских взглядов Платона воплотилась в бесконечности, которая не укладывалась в экономические закономерности, ведь все явления материального мира преходящи, они возникали, изменялись, гибли. Безусловно, что понятия «идеал», «образ», «образец», «форма», притягивают и сегодня «не столько внешним видом, сколько внутренней формой вещи, то есть определяют их сущность, закон существования» [19]. Мы это расцениваем как соответствие чистому, совершенному, безупречному, словом, объективному воплощению логики и красоты, что является, прежде всего, аргументацией интеллекта в академическом искусстве. Исследовательница О. Дубова видит «идеал объективной красоты и систему (election) отбора как наиболее важные из платоновских мотивов, повлиявших на академическую теорию в искусстве» [6, с. 17].

Бесспорно, многовековые исторические процессы становления академической культуры коснулись всех видов и направлений в искусстве, воздействуя друг на друга и впитывая в себя все лучшее. Философ Д. Гусман видит в этом «очистительную функцию,

функцию моральной трансформации: здесь эстетика порождает этику – в то время как этика углубляет и оживляет понятие Красоты» [4, с. 227].

Понимание красоты в фокусе академичности полнокровно раскрывается в своей духовной ипостаси, именно здесь заложены вечные нравственные ценности, где понятия «Бог», «добро», «откровение», «вера», «добродетель», «святость» являются основополагающими. Несомненно, духовность в контексте академизма должна являться тем главным континуумом света, чистоты и в современном академическом искусстве. Однако эти универсалии сами по себе не возникли, они воплотились в шедеврах, созданных художниками милостью Всевышнего. Ученый Д. Шутко рассматривает область Божественной Мудрости в культурных традициях, которая обусловила родовые качества высокого академического искусства: «Музыкальные классики – это гении, которые появлялись редко, вроде пророков. Они были одарены от Бога, <...> и создавали такие произведения, в которых чувствовалось Божественное присутствие. Восклицая на концерте: «О, это была Божественная музыка!», многие не понимают, насколько они близки к прямому смыслу этого слова» [18].

Приобщение современного общества к вековой мудрости, общечеловеческим интересам, стремлениям, идеалам осуществляется благодаря традициям и преемственности. Принципы академизма и академичности, как фабулы в наследовании профессиональных уроков прошлых поколений, вливаются и в реальную действительность. Они основываются на способности поколений отбирать, сохранять и развивать лучшее из культурного наследия. Бережное отношение к академическим традициям, высокий профессионализм, достижение наивысшего уровня и всеобщего мастерства не только в композиции, но и в исполнительстве — это, пожалуй, те критерии, которые характеризуют принципиальное отличие академического искусства от иного.

Музыковед Е. Орлова считает, что традиции были наиболее устойчивой стороной культуры: «Из общеэстетических проблем выделяется самая важная проблема исторической преемственности в развитии искусства. Вопрос «прошлое – настоящее – будущее» был всегда существенным и актуальным» [12, с. 87]. Всемирно известный художник, историк искусства А. Бенуа (1870–1960) писал: «Рассматривая традицию, как универсальную форму фиксации, можно утверждать о едином логическом следовании: форма – традиция – академизм во вневременном контексте» [1, с. 37], т. е. «с традицией восстанавливаются связи, чтобы творить новое. Традиция обеспечивает, таким образом, непрерывность творчества» [15, с. 37]. Культуролог Н. Меднис подчеркивает, что Академия сегодня выступает «хранительницей академической традиции и механизма по подготовке высокопрофессиональных кадров, эталона критериев качества и мастерства» [10]. Исследователь Ф. Росс видит преемственность в самой «академичности», которая означает высоту достижений и в обучении, и в исполнении, глубокую преданность методологии и приоритет перед достижениями предыдущих поколений [13].

Уникальные, сплетенные между собой традиция и преемственность, по сути, являются ключом для решения проблемы их значимости в «обогащении потомков опытом и знаниями, достигнутыми предками во всех сферах человеческой деятельности. Это обязательное условие прогресса культуры и искусства, которое < ...> вооружает на поиски нового, не отрицая старого и в чем-то превосходя его» [2, с. 24]. Поэтому природа преемственности определяется «в единстве наследования и новаторства, в диалектической связи старых, но не устаревших, и новых традиций, которые аккумулируют опыт сегодняшнего дня» [5, с. 36, 38].

Говоря об исторической миссии академической культуры, достаточно сложно утверждать которая из эпох имела наивысший уровень мастерства в мировых художественных достижениях. В различных культурно-исторических веках на первый план выдвигались те виды искусства, которые наиболее полно отражали данную эпоху. Упомина-

ние об античной скульптуре, средневековой архитектуре, венской классике, живописи Возрождения указывают на то, что эти виды академического искусства были превалирующими. Академизм явился той животворящей силой, которая была способна на создание гармоничного процесса преемственности и открытий удивительного и оригинального в искусстве. Во всех его видах: живописи, архитектуре, театре, балете, литературе и, безусловно, музыке «отразилось целое течение, под которым подразумевается не только творчество, но и традиция, что нашла целебный источник в своих "школах"» [10]. Осмелимся уточнить, что понятие «течение» в историческом контексте не является долговечным. На самом деле, академизм, пройдя испытания изнутри тех же течений, стилей и направлений во всех европейских странах XVI-XX веков, изначально фундаментировал академические законы логики, гармонии и красоты, что и отобразилось в музыке ренессанса, барокко, классицизме, романтизме, реализме. Исследовательница Д. Гусман подтверждает, что «это и есть время духовное, которое относится к эволюции, отличающееся действительно большой протяженностью» [4, с. 188]. Принимая это во внимание, можем заключить, что академизм все-таки – явление, из которого взращивались, совершенствовались и расправляли свои крылья все виды искусств.

Понятия «академизм», «академический», «академичность», «академическое искусство» являются производными от слова «академия» (гр. Акабήμεια, Акабημία) и существуют в быту и научном знании среди специалистов в области культуры и искусства. Эти дефиниции вызывают глубокое уважение и устремляют сознание к возвышенному и благородному, вызывая «эстетический восторг, который наполняет нас чувством гармонии» [9, с. 195]. Мы говорим о том типе искусства, которое, к сожалению, в наше время подвергается критике и незаслуженным упрекам в догматизме и оторванности от жизни. В частности, ученая Н. Неклюдова измеряет академизм, как применение мертвых формул прошлого в современном искусстве: «Академизм показал, насколько бесполезны и бессильны формулы, когда они взяты не в окружающей нас жизни, а заимствованы у искусства прошлого» [11, с. 52–53].

Напротив, в Философском энциклопедическом словаре Л. Ильичев интерпретирует академическое искусство со стороны профессионального мастерства, заключающегося в любой форме практической деятельности, когда оно осуществляется умело, искусно в технологическом, а часто и в эстетическом смысле. Собиратель научных знаний уверяет, что это явление «позволяет человеку реализовать свои неиспользованные возможности, развиваться духовно, эмоционально и интеллектуально, приобщаться к вековой мудрости, общечеловеческим интересам, идеалам» [8, с. 222–223]. Сторонница академического искусства А. Дубова в книге «Становление академической школы в западноевропейской культуре» затрагивает проблему наступления на академическую школу, которое было наступлением и на принцип наследования мастерства, и ученичества в широком смысле слова: «Критике подвергался не сам академизм, как исчерпавший себя и далекий от жизни, а академичность как принцип обязательного наследования профессиональных уроков прошлых поколений». Ученая убеждена, что современному художнику открыты все пути и стилистические течения прошлого, но «будет эклектикой его творчество или оно станет продолжением лучших традиций прошлого, зависит только от силы его таланта и от степени владения ремеслом, которое и называется академической подготовкой» [6, с. 126–127].

Отметим, что любой род деятельности в искусстве предполагает стремление к идеалу мастерской композиции и исполнительства в рамках академической практики, достижения наивысшего уровня. Поэтому понятия «высокий профессионализм» или «всеобщее мастерство», ведущие от таланта к гениальности, могут считаться синонимами. Они характеризуют не только качества композиторов, исполнителей, но и отражают суть академического образования. Это одна из особенностей, которая определяет не только уровень академической культуры, но и является одним из принципов академизма. Так, к примеру, немецкий философ и музыкант А.

Швейцер (1875—1965) верифицирует талант и гениальность И. Баха: «Века и поколения создали творение, перед величием которого мы благоговейно останавливаемся» [17]. Интересно, что еще со времен легендарного древнегреческого поэта Гомера (VIII в. до н. э.) «благим считалось лучшее, непревзойденное, славное» [14, с. 386]. Благо это то, благодаря чему все существующие вокруг, оно дарит возможность быть, творить, восхищаться этим «лучшим, непревзойденным, славным». Доктор философии Х. Ливрага с восторгом говорил: «Счастлив тот, кто способен плакать, читая стихи, чье лицо выражает возвышенное волнение, рождающееся при звуках прекрасной музыки» [9, с. 310].

Благодаря модернистским течениям, атональной музыке, какафонии, додекафонии, практике алеаторики или, например, звучанию двух роялей у композитора-авангардиста Джона Кейджа (1912—1992), настроенных с разницей в полтона, люди искусства выработали «иммунитет» к сим модным недолговечным веяниям. Их твердые убеждения опираются на прочные академические знания, априори тональную систему, классические созвучия, такт и меру в композиции и исполнительстве, что не только дарит духовную жизнь художественному образу, но и сохраняет эту жизнь в великих академических традициях.

В данной работе сделан акцент на взгляды философов, культурологов, музыковедов и искусствоведов, в которых исследуются современные проблемы академического искусства, что дало возможность выявить особенности его внутреннего содержания в современном контексте. Приведенные выше дефиниции академизма, предложенные научными источниками, достаточно четко очертили круг современных европейских представлений об этом феномене. Итак, на основе обработанного материала в исследовании конкретизированы понятия «академизм», «академический», «преемственность», «традиция», рассмотрены некоторые принципиальные отличия академического искусства от иного, даны определения понятиям академизма и академичности в искусстве. Достижению цели помогли решения поставленных задач, а именно: рассмотрены понятия академизма и академического искусства, проанализированы различные точки зрения относительно этих понятий, что имеет основания для выявления понятийного аппарата в сфере проблематики академического искусства в дальнейшем исследовании.

#### Литература

- 1. Бенуа, А. Роль академизма [Электронный ресурс] / А. Бенуа. Режим доступа: https://vkarp.com/. Дата доступа: 20.06.2016.
- 2. Бронфин, Е. О современной музыкальной критике : пособие / Е. О. Бронфин. М. : Музыка, 1977. 320 с.
  - 3. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. М.: Искусство, 1991. 323 с.
- 4. Гусман, Д. С. Искусство и художник / Д. С. Гусман // Сокровенный смысл жизни : в 3 т. М. : Медпрактика-М, 2010. Т. 1. 408 с.
  - 5. Денисюк, Н. П. Традиции и формирование личности / Н. П. Денисюк. Минск : БГУ, 1979. 136 с.
- 6. Дубова, О. Становление академической школы в западно-европейской культуре / О. Дубова. М.: Памятники исторической мысли, 2009. 276 с.
- 7. Зелигманн, К. История магии и оккультизма [Электронный ресурс] / К. Зелигманн. Режим доступа: http://prophecies.ru/hi\_magic091.html. –Дата доступа: 12.07.2017.
- 8. Философский энциклопедический словарь / редкол.: Л. Ф. Ильичев (гл. ред.) [и др.]. М. : Сов. Энциклопедия, 1983. 840 с.
- 9. Ливрага, X. А. Сокровенный смысл жизни : в 3 т. / X. А Ливрага, Д. С. Гусман. М. : Новый Акрополь, 2010. Т. 1. 408 с.
- 10. Меднис Н. Метафизика академизма. Традиция как форма [Электронный ресурс] / Н. Меднис, М. Сафронова. Режим доступа: https://vkarp.com/. Дата доступа: 12.07.2017.
- 11. Неклюдова, Н. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века / Н. Г. Неклюдова. М. : Искусство, 1991. 396 с.
- 12. Орлова, Е. М. Академик Борис Владимирович Асафьев / Е. М. Орлова, А. Н. Крюков. Л. : Сов. композитор, 1984. 272 с.
- 13. Росс, Ф. Великая эпоха. Значимость живописи XIX столетия [Электронный ресурс] / Ф. Росс. Режим доступа: http://www.epochtimes.ru/content/view/30222/9/. Дата доступа: 12.07.2017.
- $14.\,\mathrm{C}$ ветлов, Р. В. Материалы и исследования по истории платонизма / Р. В. Светлов. Санкт-Петербург : Изд-во С.-П. университета, 2000.-466 с.

- 15. Стравинский, И. Статьи и материалы / И. Стравинский. М.: Композитор, 1973. 527 с.
- 16. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие [Электронный ресурс] / А. Я. Флиер. М. : Академический проект, 2000. 458 с. Режим доступа: http://yanko.lib.ru/ann/flier\_cult-f\_cult-a.htm. Дата доступа: 22.07.2017.
  - 17. Швейцер, А. И. С. Бах / А. И. Швейцер. М.: Музыка, 1964. 728 с.
- 18. Шутко, Д. В. На двести лет впереди [Электронный ресурс] / Д. В. Шутко // Вода живая. 2015. № 12. Режим доступа: http://aquaviva.ru/. Дата доступа: 23.07.2017.
- 19. Философский идеализм Платона [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://allrefs.net/c1/3wi3h/p4/. Дата доступа: 23.07.2017.
- 20. Академизм в искусстве [Электронный ресурс] / Энциклопедия театра. Режим доступа: https://vkarp.com/. Дата доступа: 23.07.2017.

## Морунов А. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# **КОД ДАШКЕВИЧА**<sup>1</sup>

«Сюжет – ничто, свет – всё» (Леонар Мизонн)

«Ідэолёгічны напрамак у творах мастакоў з аб'яднаньня "Промень" больш-менш вытрыманы, але адсутнасьць якой-небудзь чоткай лініі ў сэнсе формальнага напрамку — вялікі мінус. Адносная вартасьць экспанатаў вельмі няроўная. Густоўнасьцю і адмысловасьцю тэхнікі, нэрвовай напружанасьцю шуканьня адзначаны працы Вало, але адна ластаўка вясны ня робіць ...» [1, с. 103–104].

«Пасьля выстаўкі» за монограммой Л.Д. на страницах журнала «Маладняк» (№ 2, 1929), Лев Дашкевич излагает свои «Нататкі і уражаньні» от ІІІ Всебелорусской художественно выставки, посвященной 10-летию БССР. Упоминая насыщенное событиями десятилетие, давшее богатую фактуру людям искусства, переходит к лапидарным характеристикам экспонатов. За вступительным «нашы мастакі ў большасьці ўжо не здавальняуцца старымі формамі, а імкнуцца знайсьці новыя вобразы і сымболі, новыя рысы і фарбы для мастацкага ажыцьцяўленьня ідэй і настрояў сучаснага моманту» [1, с.102] следуют «упэўненасьць і выразнасьць манеры», «цікавы экспрэсыўнасьцю рухаў і твораў»; критические: «На жаль, яго (Филиповича — прим. А. М.) вялікае палатно "Ад веку мы спалі", наіўнае па замыслу, слабае па апрацоўцы, сьведчыць ня столькі аб пасыпяховасьці, колькі аб пасыпешнасьці яго выкананьня"; "Падпісаньне маніфэсту" (худ. Ахремчика — прим. А. М.) — рэч нямоцная як у сэнсе пабудовы, так і ў сэнсе тэхнікі (асабліва ня справіўся мастак з асьвятленьнем)» [1, с. 102]. В работах скульптора Грубэ автор находит черты стилей Микельанджело и Диего Риберо, признавая его великий талант.

Небольшая статья в журнале «Маладняк» — единственный известный в настоящее время текст Льва Дашкевича, где тот излагает свои взгляды на искусство. По сути — словесный автопротрет. Точные штрихи формулировок, за которыми эрудиция, чувство стиля. Пространства для размышлений. Позиция честного критика, признающего важность и нужность выставки, солидарного с общей идейной направленостью, внимательного к художественным чертам, качеству исполнения, выразительности, смысловой наполненности произведений. Равно непредвзято характеризуются достоинства и недостатки работ. Вот есть созидание нового государства, нового общества с новой идеологией. Этому должно

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Статья проиллюстрирована фотографиями из собрания Национального музея истории и культуры Беларуси. – Лев Урбанович Дашкевич (1882–1957) Каталог фотографий / Национальный музей истории и культуры Беларуси ; автор-сост. Н. И. Савченко ; редкол.: Л. А. Мертвищева [и др.]. – Минск : Панграф, 2002. – 36 с.

соответствовать новое искусство. Однако новизна или приверженность идеологии не отменяет требований мастерства и таланта.

Лев Дашкевич обращается к объективным проблемам: «Першую Усебеларускую выстаўку наведала каля 5.000 чалавек, другую — каля 7.000, а сёлета лік наведаўшых не перавысіць 2.000. Выяўленчае мастацтва — неабходная і жыцьцёвая частка агульнай культуры, магутнае і незамянімае аружжа прапаганды, непараўнальны фактар эмоцыянальнага уплыву на масы. І вышла нібы так, што грамадская думка праглядзела гэты фактар, выпусьціла гэта аружжа» [1, с. 105] Он говорит о необходиости меценатской поддержки художников советскими организациями и предприятиями, о нужности выставок, альбомов, эстетического воспитания молодежи, чтоб открыть изобразительное искусство народу. «Тады ў нас ня будзе мастацтва для мастацтва, а будзе мастацтва для працы, для жыцьця, для нашага сацыялістычнага будаўніцтва» [1, с. 106].

Лев Урбанович Дашкевич — пожалуй, самая загадочная личность среди белорусских фотографов первой половины прошлого века. По уровню мастерства равный Яну Булгаку, а по жанрово-стилевому и техническому спектру превосходящий его. Лев Дашкевич проводил исследования в области химии, физики, медицины, преподавал языки и фотографию в разнообразных ее аспектах, интересовался краеведением, этнографией, экономикой. Его биография и библиография исследованы и опубликованы Надеждой Ивановной Савченко, многие фотографические работы, дошедшие до наших дней, изучены и атрибутированы. В этом году была идентифицирована могила Льва Дашкевича на Кальварийском кладбище в Минске, долгие годы остававшаяся неизвестной.

Однако если представить наследие Льва Дашкевича — фотографа в виде текста, как оно будет прочитано? Художественное кредо Яна Булгака, сформулированное им самим и подтвержденное в кадрах, известно. Нет большого труда «прочитать» фотографов одной темы, которая может иметь вариации, разнообразно оформлена и т. д. Каковы темы Дашкевича в разнообразии жанров от предмета до репортажа? Надежда Ивановна Савченко вполне справедливо заметила, что лейтмотивом Льва Дашкевича на протяжении всей жизни, в фотографии и в науке, был свет. Тем не менее, свет, как объект изысканий или художественное средство подразумевает наличие некой цели. Какой была эта цель? Цитируя писателя Михаила Шишкина: «Письмо светом. Но что писать? И зачем? И чьим светом?» [2].

Любой текст может быть прочитан по-разному. Зачастую совсем не так, как замышлял его автор. Бытуют две популярные тенденции понимания фотографии Льва Дашкевича. Обе поверхностны и неверны. Первая основывается на материалах этнографической экспедиции 1923 года, организованной Наркоматом просвещения Белоруссии и Высткомбелом, отчасти закавказских работах, пейзажах и видах Минска. Дашкевич формально уподобляется Яну Булгаку, Исааку Сербову, Бенедикту Тышкевичу, несмотря на то, что мотивы всех их были весьма различны, а стилистическое сходство работ Дашкевича и Булгака обусловлено не более чем общими эстетическими и техническими подходами, также лежащими в формальной плоскости. Вторая тенденция представляет Дашкевича талантливым формалистом, почти ремесленником, выполняющим разнообразные заказы для заработка. Обе содержат только долю истины. Вероятне всего, Лев Дашкевич не был ни элегичным романтиком, как Булгак, ни этномифотворцем как Сербов, ни эскапистомэстетом, как граф Тышкевич. Что же касается фотографии как ремесла и средства для заработка, то какое-нибудь портретное фотоателье или газета могли бы обеспечить более стабильный доход от съемок.

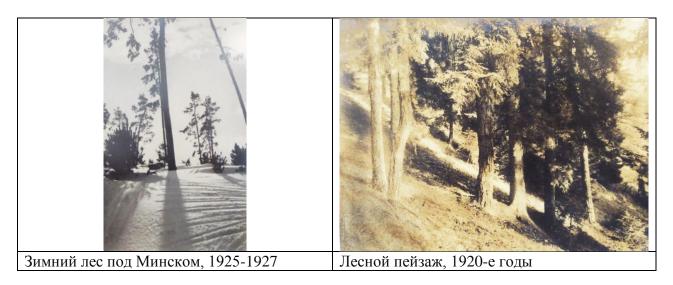
Лев Дашкевич учился на фотографическом отделении Высшей школы графических искусств в Париже в 1908–1909 годы. В этом смысле он был фотографомпрофессионалом. Но фотография, похоже, изначально была лишь увлечением на фоне интереса к естественным наукам, наряду со словесностью. Жизненные условия заставили

пользоваться всем арсеналом интересов и знаний сразу как для элементарного выживания, так и для того, что принято называть самореализацией. Кажется, ни один из выдающихся фотографов не предполагал, что этот род деятельности станет его основным.

Почему-то среди фоторабот Льва Дашкевича чаще всего публикуются снимки из этнографической экспедиции 1923 года, пейзажи и виды Минска. Как фотограф он интересен отнюдь не этими работами. Отчасти, и в том числе ими, но тогда речь идет либо о сугубо технических аспектах фотографии: озобром, гуммиарабик, бромойль, автохром, пигментная и контактная печать, интересных узкому кругу; либо же о вещах, лежащих за пределами искусства фотографии как нарратива. Как выглядела довоенная белорусская деревня, как выглядело то или иное здание, улица, как одевались люди. В контексте актуального тренда обращения к национальным корням именно это находит наиболее массовый отклик. В одном случае речь идет о том, какими средствами получено изображение, а в другом – что непосредственно изображено.

Чтоб отделить фотографическое от изображенного, сделаем обзор жанровостилевого спектра Льва Дашкевича, попытавшись при этом найти то общее, что объединяет пейзаж, портрет, репортаж и предметную съемку в исполнении одного автора.

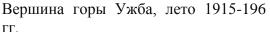
Пейзажи Дашкевича — они просто великолепны. Эдакие вещи в себе, мастерски переданная красота природы. В отличие от Булгака, Дашкевич не загружает в пейзаж каких либо иных смыслов и настроений, чем красота и гармония.



Универсальные вещи, не знающие границ. Природа прекрасна безотносительно исторической эпохи, территориальной принадлежности. Возможно — этим красота, принадлежащая всем и никому, когда-нибудь спасет мир.

Некоторые пейзажи претендуют относиться к жанровой фотографии, либо к философскому, лирическому поджанрам пейзажа: «Вечером на дороге из Острошицкого Городка в Логойск», «На даче под Минском», «Дорога в жизнь», «Минск. Сад «Профинтерн» зимой». Имея вполне определенную локационную привязку, они универсальны по своему содержанию, доходящему до метафор «дорога», «облачное небо», «пространство», и т. д., где автор мог бы не указывать локацию вовсе, обратив зрителя к его собственному ассоциативному опыту.







Вид селения в Сванетии (Грузия), лето 1915-196 гг.

Деревня и город. Большая часть экспедиционных снимков Дашкевича, а также городских видов, относится к документальной фотографии. Выполненные на высоком техническом уровне, соответствующие всем канонам, информативные, эти снимки сообщают нам, как выглядит тот или иной объект. Эти работы, не относящиеся к художественным, по композиции не отличаются от документальных снимков населенных пунктов и строений, сделанных другими фотографами, в том числе в более ранние периоды. То же касается многих документальных снимков интерьеров.



Минск, Кожзавод «Большевик», до 1927



Площадь Свободы в Минске, 1925 г.

По-иному выглядят городские и сельские зарисовки, сделанные вне строго документальных требований. Здесь на первый план выходит настроение, эмоциональное состояние, переданное через снимок. Чувство уюта, умиротворенности, радости солнечного дня в родном городе ощущаются в его минских пейзажах: «Минск. Вид на Верхний город», «Минск. Сторожевское кладбище зимой». Сельские пейзажи «Запруда около мельницы», «Дорога из Минска в Острошицкий городок» передают дух места и времени, вовлеченность автора и зрителя в атмосферу, переданную фотографически. Интересен «Интерьер дома Дашкевичей в г. Эривань». Кадр выстроен согласно всем правилам документальной фотографии интерьеров. Фронтально снята стена с дверным проемом, висящие на стене картины, мебель и комнатные растения в комнате перед стеной. Не выделяясь среди предметов интерьера, фигура жены фотографа формально выполняет на снимке роль стаффажа, уравновешивающего композицию. Однако именно эта «деталь» делает интерьер обитаемым, уравновешивает строгий формализм изображения. Предположение, что часть картин на стене принадлежит кисти Зинаиды Онуфриевны, дополняет содержание

снимка, выводя его в область личного за рамки документалистики, к которой без сомнения относятся другие известные интерьерные снимки автора.

Натюрморт и предметная фотография. Можно только догадываться, почему жанр натюрморта настолько редок среди белорусских фотографов в первой половине XX века. Известен один натюрморт работы Яна Булгака, его же информативные снимки фрагментов интерьеров и предметов музейных коллекций. Существует несколько снимков отдельных предметов in situ, сделанных Софьей Хоментовской. Наиболее интересная подборка натюрмортов и предметных снимков принадлежит авторству Льва Дашкевича. Один из них представляет композицию из самовара, светильника и столовых приборов, возможно фрагмент интерьера с естественным освещением, другой — явно студийный по технике освещения и фону снимок вазы с цветами, третий — фрагмент интерьера с вазой и цветами сирени, на скатерти, вероятно у окна. Четвертый снимок — это фотография арбуза, один из вариантов которой был раскрашен. Свойственное жанру внимание к свету и тени, формам и фактурам предметов может относиться к домашним опытам предметной съемки, результатом которой стали уникальные для межвоенной БССР серии снимков.



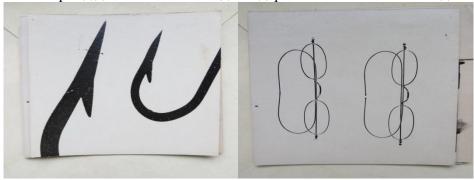




Речь идет об изображениях, выполненных по заказу Борисовского стекольного завода. Фактически реклама продукции. Естественное контровое освещение в низком ключе через черный экран позволило контрастно выделить форму и фактуру стекла светлыми бликами на глубоком черном фоне. Похожие по технике исполнения работы того времени можно встретить у пражского фотографа Йозефа Судека.



Другая уникальная по исполнению в контрастном верхнем ключе серия работ была сделана в тот же период для минского завода «Ударник» и витебского завода оптики.



Первая пара работ, стремящаяся к супрематизму, эстетически перекликается с опытами Ман Рея и Андре Кертеша. Повторяемость форм предвосхищает поп-арт. Это фотография, сделанная для рекламы, когда реклама – это искусство.



Вторая пара с весами и биноклем перекликается с эстетикой рекламной предметной фотографии Александра Родченко. Изображение предмета по лаконичности сводится к пиктограмме, но именно пиктограмма наилучшим образом передает его красоту и функциональность, не отвлекая реципиента на лишнюю информацию.

Далее микрофотография, рентгенография, когда искусство и технические познания переходят в область науки.

Параллельно линии пейзаж-интерьер-натюрморт-предмет-микрофотография и рентген, от нейтрального перфекционистского эстетического до научного отображения природы, предметного мира, у Льва Дашкевича присутствует другая – гуманистическая.

Вернувшись к экспедиционным работам, обнаруживаем эмоционально наполненные, совершенные в отношении композиции жанровые работы взаимодействия людей и

человека со средой. «Кросны», «Сучение ниток. Д. Долгиничи», «Кривалевское кладбище возле Лоши», «Нищий, 115 лет в м. Логойск около костела». Документальные по форме, эти снимки рассказывают истории людей. Этнография только повод увидеть и показать Человека в его жизненной среде. Эта же тема выражена и в кавказских работах «Отдых погонщиков», «На улице восточного города». Как и с пейзажем, локализация здесь вторична. И кавказские и белорусские работы в одинаковой степени универсально гуманистичны и приправлены местным колоритом. Некоторые имеют социальный оттенок, как «Хата бедной вдовы», некоторые, уже не зарисовки, а жанровые портреты, психологичны, как «Крестьянин 67 лет», «За конем. В окрестностях Логойска» или «Девочки в д. Хотляны». За внешностью здесь характеры, судьбы, отношения и эмпатия фотографа, не равнодушного к тем, кого снимает.

Отдых погонщиков. Закавказье, 1915-1916 гг.



Кросны, 1923 г.



Нищий, 115 лет в м. Логойск около костела, 1923 г.



Девочки в д. Хотляны, 1923 г.

Впечатляющая разносторонность, универсальность фотографа снова проявляется, если перейти от сельских к его урбанистическим, индустриальным работам «В одном из цехов Минского механического завода», «Покраска стен». И снова в центре повествования человек. Человек и станок, человек и работа, мастер и помощник. Всё это в обрамлении филигранной светотеневой композиции. Снимки, сделанные для газеты «Чырвоная Беларусь», призванные проиллюстрировать пафос советской индустриализации, выглядят немного «американскими». В них больше уважения к профессионализму, качественному труду, эстетизации техники.

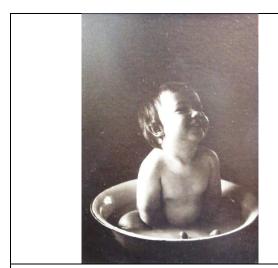


В одном из цезов Минского механического (?) завода, 1930-е гг.

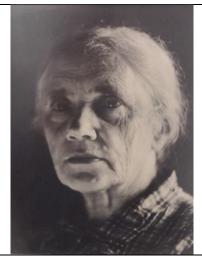


Фото из газеты «Чырвоная Беларусь» 1930 305

Наконец, классический портрет у Дашкевича — это, по всей видимости, его главный жанр. Самые ранние фотоработы Льва и самые поздние — это портреты близких людей. И по ним видно, что, помимо всех технических и художественных приемов и техник, в кадре передано отношение автора к портретируемым, настоящий рассказ о каждом.



Портрет сына Леонарда во время купания, Минск, 1910 г.



Портрет жены Зинаиды Онуфриевны, Москва, 1950-е гг.

Возможно, по этой причине Лев Дашкевич не стал профессиональным портретистом, хоть и в этом жанре являлся мастером. Снимать любимых — удел любителя. Профессионализм предполагает некоторую отстраненность.

В 30-е годы Лев Урбанович постепенно перестает заниматься фотографией профессионально. Приоритетом в его деятельности становится наука – исследования, связанные одновременно с медициной и светом.

Пытаясь вывести некую результирующую из двух основных линий его фотографии: (условно) технико-эстетической и гуманистической, можно сказать, что они сошлись в одну, выйдя за рамки искусства. В заметке 1929 года в журнале «Маладняк» читается и разочарование невостребованностью изобразительного искусства. На первый план выхо-

дят пропаганда, идеология, индустрия, а не талант и мастерство художника. В 1930-м году строжайшим образом регламентируется деятельность фотографов. В собственно гуманитарной среде Дашкевич также, вероятно, не нашел особой поддержки. «Белорусские круги постоянно меня затирали, не допуская меня к научной работе и лишь изредка давая мне фото-техническую работу. В их отношении ко мне чувствовалось пренебрежение. Практически я и не искал их общества, ограничиваясь официальным отношением фотографа к заказчикам» [3, с. 6]. На организационном собрании «Общества друзей изобразительного искусства» (после 3-й Всебелорусской выставки 1929 г.) Дашкевич зачитал доклад «о продвижении искусства в массы трудящихся, составленный по материалам журнала «Сов. Искусство». Доклад впрочем успеха не имел, возбудив очень слабый интерес среди немногих белорусов, присутствовавших тогда. Ластовский и еще кто-то вышел из комнаты в самом начале доклада и вернулись уже после него» [3, с. 7, 8]. К тому времени, как фотограф, Лев Дашкевич если не снял все, что хотел бы, но получил достаточный опыт, который развил в науке, а фотографировать продолжал иногда преимущественно как любитель, делая портреты близких.

Столкнувшись в 1919—20 годы в Азербайджане с агрессивной ксенофобией, Лев Дашкевич на вряд ли мог испытывать малейшие симпатии к любому национализму. Остаться в Минске после прихода большевиков в июле 1920 года его, скорее всего заставили семейно-бытовые обстоятельства. В Минске был дом, где жили мать и сестра, нужно было где-то работать и воспитывать сына — не самые подходящие условия для поспешной, второй за год, эмиграции. Его, очевидно, не пугала советская власть. Напротив, идеи равенства, интернационализма, социальной справедливости он мог находить привлекательными. В конце концов, Лев Дашкевич не был человеком политическим. Он был художником и ученым — это намного больше. Возможно, именно сосредоточенность на работе, науке и творчестве, лояльность и относительная изолированность среди минской интеллигенции, спасли его в 1930-м году, позволив и дальше следовать своему призванию.

Вот, по всей видимости, и код Человека из эпохи Возрождения, что жил в городе Минске в таком сложном XX веке.

«Письмо светом. В каждом письме свет объясняется в любви ко всему, что он собой создаёт» [2].

Если свет, что пишет красоту, пока не спасает мир, а людям важнее что-то насущное, то пусть свет поможет людям через науку, а красота еще будет.

#### Литература

- Дашкевич, Л. Пасьля выстаўкі (Нататкі і ўражаньні) / Л. Дашкевич // Маладняк. 1929. № 2. С. 101–106.
- 2. Человек, как объяснение света и любви: Kunst\_Camera [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://kunst-camera.livejournal.com/43388.html. Дата доступа: 27.10.2017.
  - 3. ЦА КГБ РБ. Д. 20951-С. Т. 3. Л. 547. С. 6–14.

Мушинский Н. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО И ЭТИКА СПРАВЕДЛИВОСТИ В ЭПОХУ ТЕХНОГЕНЕЗА: ОТ МОДЕРНА К ПОСТМОДЕРНУ

Традиции и современное состояние культуры и искусств отражают общие процессы социокультурного развития, в частности, испытывают непосредственное влияние реалий научно-технического прогресса. Научные открытия и технические изобретения влияют на искусство в первую очередь непосредственно, предлагая всё более выразительные средства создания художественного образа (к примеру, изобретение на рубеже 19–20 вв. технических средств фотопечати и, впоследствии, кинематографии, вызвало появление и бурное развитие нового синтетического вида искусства — экранного жанра, в дополнение к традиционным формам, существовавшим уже много сотен, даже тысяч лет, таким как живопись, театр, художественная литература и др.). Однако имеет место и опосредованная взаимосвязь: если рассмотреть технический прогресс как таковой, то он воздействует на все сторона жизни как на уровне бытовой повседневности, так и в смысле общечеловеческих и межгосударственных отношений, в избытке предлагая искусству новые сюжеты, «конфликты» и коллизии. Так «скачок» технических средств коммуникации (транспорта и связи) на протяжении 20 в. и в начале третьего тысячелетия, резко «сократив» пространственные граница, породил «столкновение» цивилизаций; в контексте процессов глобализации (сначала «технологической», а затем в широком смысле — на фоне порождённых ею проблем социокультурной дивергенции) заставил учёных и философов озаботиться осмыслением новых, более адекватных критериев *справедливости*, а сценаристов и режиссёров «экранного жанра» отразить эти неоднозначные поиски в своём творчестве.

Проблема выявления нового, адекватного современности (с её техногенными кризисами, вызовами и угрозами) содержания в понятии «справедливости» вполне осознавалась представителями ведущих этико-философских направлений, развивалась от классической парадигмы (антично-аристотелевской и библейско-христианской: «равного пропорционального воздаяния, единства действия и претерпевания», «око за око», «возлюби ближнего как самого себя» и т. д.) - к «неклассическим» (модернистским и постмодернистским) представлениям. Разумеется, традиционная трактовка сохраняется как «общезначимая дефиниция» (аналогично появление неклассической физики – квантовой механики, теории относительности и т. п., с их «релятивистскими» воззрениями, вовсе не отменяет классической ньютоновской механики с «субстанциальной» картиной мира и константными величинами пространства и времени, которой продолжают широко пользоваться на уровне «макромира», создавая новые машины, станки, механизмы, продолжая развивать промышленное производство). Однако кого считать этим «ближним», которого следует «возлюбить как самого себя» и применять к нему «равное воздаяние» (в условиях, когда под воздействием новых технических средств коммуникации «рухнули» естественные пространственные границы, произошли масштабные миграции населения, «в поле зрения» морального субъекта появляются всё новые «чужаки»: представители другой расы, языковой группы, религии, повседневных обычаев, даже формы одежды – мусульманский «хиджаб» на женских волосах в европейских светских учебных заведениях и т. п.)? Удастся ли выстроить полноправный «диалог» представителям «постперестроечной» России с американскими лидерами «самой демократической страны в мире», стремящимися под своим главенством распространить «западные ценности» в «глобальном» масштабе? Или тем и другим – с «коммунистическим режимом» Северной Кореи, вопреки всеобщим опасениям продолжающим развивать свою «ядерную программу»? Сумеет ли «старушка-Европа» успешно ассимилировать неорганизованные толпы ближневосточных мигрантов, дать им работу и «гуманистические» жизненные ориентиры? Подобные вопросы всё в новых формах возникают на протяжении 20 века, продолжаются на рубеже третьего тысячелетия. Под лозунгами «восстановления справедливости» складывалась колониальная система (как «цивилизаторская миссия белого господина», призванного вести по пути научно-технического прогресса «отсталые» народы, «по справедливости» получая взамен от них дешёвую рабочую силу и новые «рынки сбыта» низкосортной промышленной продукции), а позднее началось национально-освободительное движение (которое в наши дни принимает весьма неоднозначные формы, на грани «практики международного терроризма» и «атомного шантажа» на межгосударственном уровне). Под этими же призывами происходили социальные революции (2017 год отмечает столетний юбилей «Великой октябрьской социалистической революции» в России), призванные радикально преодолеть общественное неравенство, возникшее в условиях промышленного переворота при «несправедливом» распределении полученной прибыли (созданной рабочими «прибавочной стоимости» при их «капиталистической эксплуатации»). Обвиняя друг друга в «нарушении справедливости», развязывались мировые войны и ракетно-ядерное противостояние, возникали и исчезали «авторитарные режимы». В условиях всё новых конфликтов («гонки вооружений» и т. п.) ведущие технически развитые страны не имели возможности тратить значительные средства на охрану природной среды, поэтому возникла экологическая проблема, глобальное потепление климата, бороться с чем можно только вместе, объединив усилия на основе подлинной «справедливости» (к этому тоже далеко не все готовы; живой пример — выход США из формата Парижских соглашений 2013 г. по ограничению вредных выбросов).

Ведущие этико-философские направления активно реагируют на технократические вызовы и угрозы, предлагают человечеству не рассчитывать на устаревшие трактовки «справедливости каждому для себя», а переосмысливать её критерии с учётом универсальной аксиологической значимости. Эту мыслительную работу должен произвести каждый индивидуально, на этом настаивала этика модерна (от Ницше в категориях «сверхчеловека», стоящего «по ту сторону добра и зла» в их архаической застывшей трактовке, до Сартра, видевшего в совершении «морального выбора» во всё новых «пограничных ситуациях» технократического «бытия в мире», и осознанном принятии на себя полной ответственности за его последствия, «подлинное существование» экзистенциальной творческой личности). В результате на смену «логоцентристскому монологу», трактующему справедливость с позиции силы исключительно в свою пользу, должна произойти «деконструкция», установиться «полифония», живой диалог разнообразных точек зрения, «хаос дискурсивных практик» (интерпретация справедливости в терминологии постмодернизма).

Философско-теоретические поиски *справедливости* такого рода находят образное выражение в практике *«киноискусства»*, в творчестве ведущих специалистов *«экранного жанра»*. Ещё находясь *«у истоков»*, американская школа в лице Гриффита посредством органической композиции и монтажа выразила два аспекта времени: интервал и целое, переменное настоящее и безмерность. Советская школа Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко использовала в композиции принципы *«диалектического материализма»*: противоположность органического и патетического, *«спираль»* и качественный скачок. В дальнейшем свой вклад внесли Мурнау и Ланг (Германия), Гремийон и Виго (Франция), Пазолини, Антониони, Феллини (Италия), Куросава (Япония), а также – Чаплин, Хичкок, Бергман, Кустурица и многие другие деятели *кино*.

Анализируя традиции и современное состояние культуры и искусств, можно сделать вывод, что экранное искусство в эпоху техногенеза, выстраивая образный ряд от модерна к постмодерну, активно воздействует на личность зрителя, заставляя его творчески размышлять об инновационных критериях этики справедливости, объединяться с «другими» самыми разными людьми для более эффективного решения техногенных проблем нашего времени.

# ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В МАТЕРИАЛАХ РУКОПИСЕЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

Зарождение белорусской школы пианизма начиналось в 30-е годы XX века и связано с деятельностью выдающихся педагогов В. Семашко, А. Клумова, Г. Петрова, М. Бергера, Г. Шершевского, И. Цветаевой. Ученики ведущих профессоров Московской и Петербургской консерваторий — В. Сафонова, К. Игумнова, Л. Николаева, Г. Нейгауза, А. Есиповой, С. Савшинского, они унаследовали от своих наставников прогрессивные методы преподавания, широкую эрудицию и стали основоположниками фортепианной педагогики в Беларуси.

Многие педагоги-пианисты продолжили традицию взаимодействия композиторского и исполнительского начал в своей деятельности, что явилось существенным фактором развития фортепианной культуры Беларуси. Преемственность явилась той основополагающей чертой становления и развития белорусского фортепианного творчества, исполнительства и педагогики, что определило сущность и традиции национальной фортепианной школы XX столетия [1, с. 4].

Кафедра специального фортепиано Белорусской государственной консерватории сформировалась на базе отделения музыкального техникума в 1932 году. Профессорскопреподавательский состав кафедры специального фортепиано с первых лет существования консерватории ориентировался на активную концертную, научно-исследовательскую и учебно-методическую деятельность 1. Одновременно на кафедре велась работа по созданию учебных планов, методических пособий, рассматривались вопросы методики преподавания, расширения репертуара, анализа творчества композиторов, получил развитие такой вид сообщения как методический доклад. Также постоянное внимание уделялось подготовке научных работ по исследованию различных аспектов исполнительского мастерства, вопросов учебного процесса, методики игры на фортепиано, истории пианизма, стилевых основ фортепианного творчества зарубежных композиторов XVII-XX веков. К примеру, в 1935-36 годах на кафедре было проведено 12 открытых научных заседаний. Среди прочитанных докладов можно назвать «О значении гамм и упражнений» (докладчик В. Семашко), «О педализации», «Взаимосвязь психики с действием в технических приемах фортепианной игры» (Н. Асриев), «О фортепианном сопровождении» (Е. Жив), «Творчество И. Брамса», «Творчество М. Регера» (Э. Пилеман), «Фортепианное творчество Р. Шумана» (Р. Мовшович), «О методе работы над музыкальным произведением» (профессор Ленинградской консерватории Л. Николаев) [2, с. 20].

Впоследствии, параллельно с яркой концертной практикой пианистов А. Клумова Г. Петрова, М. Бергера, Г. Шершевского, И. Цветаевой, усиливалась научнометодическая и исследовательская деятельность преподавателей кафедры, которая воплотилась в работе над докладами, статьями, учебно-методическими пособиями, кандидатскими диссертациями. С целью восполнения образовавшегося пробела в исследовании белорусского пианизма 50–70-х гг. XX века, обратим внимание на научно-методическое

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В приказе Наркомпроса от 13 декабря 1934 года дирекции консерватории предлагалось «принять меры по оживлению работы кафедр и развертыванию их научной работы» [цит.: по 2, с. 20].

наследие данного временного периода<sup>1</sup>, представляющее нам обширную сферу научных и методических интересов преподавателей кафедры специального фортепиано.

Вопросы мастерства исполнителей в рукописях представлены следующими направлениями: исполнительский анализ и интерпретация музыкального произведения, история западноевропейского фортепианного искусства, фортепианное творчество композиторов XX века, музыкальная педагогика и психология, методические рекомендации исполнителям, белорусское композиторское творчество, педагогика и исполнительская деятельность.

Значительный раздел представлен работами по теме исполнительского анализа и интерпретации музыкального произведения. Инициатор создания и руководитель факультативного курса по изучению старинной музыки, создатель и художественный руководитель ансамбля старинной музыки «Баховский кружок», организатор курсов высшего исполнительского мастерства «Академия старинной музыки» Э. С. Габриэлян изложила свои взгляды на исполнительское искусство эпохи Барокко в работе «К вопросу о клавесинном исполнительстве и об изучении стилевых особенностей сочинений для клавесина» (1972). Автор показывает возрастание интереса современных музыкантов и слушателей к жанрам старинной музыки, к клавесинному и органному исполнительству, ставит вопрос о подготовке кадров путем открытия клавесинного класса. Особый интерес в работе представляют страницы об изучении и пропаганде клавесинного искусства в Пражской академии искусств в классе выдающейся исполнительницы 3. Ружичковой, у которой стажировалась пианистка. Также Э. С. Габриэлян оставила конспект лекций для пианистов «Об интерпретации клавирных произведений И. С. Баха» (1973), в котором затрагиваются ключевые моменты исполнения старинной музыки, в том числе разъясняется понятие «уртекст», принципы звукоизвлечения и конструкция старинных клавишных инструментов, редакции «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Интерпретации музыкального произведения посвящены работы В. Л. Рахленко «А. Скрябин. Соната № 1 (исполнительский анализ)» (1965), М. С. Миропольской «Карнавал» Р. Шумана в интерпретации С. В. Рахманинова (1970).

Произведения П. И. Чайковского занимали видное место в концертном репертуаре Г. И. Шершевского и его учеников. Сам Григорий Ильич исполнял «Времена года», Большую сонату, пьесы из ор. 4 — скерцо, мазурку, польку, экспромт, вальс-каприс, поэтому закономерным является обращение профессора и в своих научно-методических трудах к интерпретации сочинений великого русского композитора. Темы его работ — «Выдающиеся пианисты-исполнители произведений П. И. Чайковского. Краткий исполнительский анализ «Темы с вариациями» F-dur соч. 19» (1969) и «Исполнительский анализ сонаты П. Чайковского» (1974).

Дань своему профессору – блестящему пианисту, продолжателю знаменитой игумновской школы пианизма, первому победителю конкурса им. Ф. Шопена, отдает И. А. Цветаева в работе «Фортепианная соната Бетховена ор. 28 в интерпретации Льва Оборина» (1971–1972). Л.Оборин был не только одним из лучших шопенистов XX века, а также прекрасным интерпретатором классико-романтического репертуара, который включал произведения Бетховена, Шумана, Листа, Чайковского, Рахманинова. И. Цветаева отмечает, что интонирование является важнейшим элементом мастерства музыканта для выразительного и осмысленного исполнения.

Раздел, посвященный истории западноевропейского фортепианного искусства, представлен работами по эпохе Романтизма: «Шуман и романтизм» (1968) М. С. Миропольской и «Эстетические воззрения Р. Шумана» (1978) В. Л. Рахленко.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Материалы рукописей, представленных в статье, хранятся в отделе рукописей нотно-научной библиотеки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

Фортепианная музыка композиторов XX века становилась предметом исследования Э. Г. Альтерман в научном докладе «Фортепианные произведения Р. Щедрина» (1965), где автором рассматриваются пьесы «В подражание Альбенису», «Бассо-остинато», Двухголосная инвенция, пьесы из балета «Конек-Горбунок» и Соната.

Ярким примером исследования в области современной музыки является работа И. А. Цветаевой «Фортепианные миниатюры современных зарубежных композиторов» (1965). Панорама представленных имен и сочинений в докладе И.А.Цветаевой впечатляет – Б. Барток, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Д. Мийо, Э. Донаньи, Дж. Гершвин, Э. Вила-Лобос, а также практически неизвестные (для 1965 года) испанец Х.Турина, кореец Син до Сон, англичанин С. Скотт, американец П. Крестон, итальянец Т. Апреа, исландец П. Изолфсон, румын Д. Бугич. Как известно, И. А. Цветаева дружила со многими композиторами, поддерживала творческие контакты с культурными центрами Советского Союза, стран Балтии и Европы, участвовала в работе жюри всесоюзных и международных фортепианных состязаний, поэтому ее ученики играли разнообразный репертуар, в том числе выходящий за жесткие рамки советской идеологии, исполняли новейшие европейские и американские опусы, а также первыми представляли белорусские сочинения. Автор дает ценные методические рекомендации для исполнителей ко всем сочинениям названных авторов, так как этот репертуарный список был исполнен в одном из ее классных концертов.

Неоднократно преподаватели кафедры обращались к теме отечественного фортепианного искусства. Данное направление, в которое включились многие представители кафедры, было обусловлено подъемом культуры в период восстановления страны после Великой отечественной войны. Материалы рукописей Б. Г. Гарта «Музыкальная культура дореволюционной Белоруссии. Становление и развитие музыкального профессионализма в послеоктябрьский период и общий обзор фортепианного творчества» (1968), «Роль композитора-пианиста Алексея Клумова в формировании белорусского фортепианного творчества» (год неизвестен), «Из истории концертной жизни в Белоруссии XIX века» (1972) легли в основу его диссертации на тему: «Белорусская фортепьянная музыка и ее использование в концертном и педагогическом репертуаре», защищенной в 1973 году<sup>1</sup>. Изучение процессов развития отечественной фортепианной культуры в разные исторические периоды стало важным направлением научно-исследовательской деятельности Б. Г. Гарта не только в те годы, но и в дальнейшей работе.

С целью расширения собственного педагогического репертуара в 1950–70-е годы преподаватели кафедры специального фортепиано приступили к изучению отечественного композиторского наследия. Работа Б. Г. Гарта «Три поры жизни в фортепианных сюитах Эдди Тырманд» (1969) представляет собой методические и исполнительские рекомендации трех циклов: «Пять пьес для фортепиано», «Сценки из детской жизни», Сюита для фортепиано, в которых концентрируется ряд особенностей фортепианного стиля композитора. Исследователь отмечает, что сюиты складываются в увлекательную повесть о жизненном пути музыканта – от самого детства, до приобретения им жизненного опыта и высокого мастерства. Первые два цикла имеют очевидную педагогическую направленность, третий предназначен для концертного исполнения, что последовательно подготавливает пианиста к освоению сложных современных произведений. Фортепианному наследию композитора также посвящена работа Э. Г. Альтерман «Фортепианное творчество Э. Тырманд» (1967), в которой рассматриваются вариации си минор, сонатина, циклы пьес «Сценки из детской жизни», «5 пьес».

Методические рекомендации по исполнению белорусской музыки даны в работе Б. Г. Гарта «Фортепианный альбом «В пионерском лагере» П. П. Подковырова» (1967).

 $<sup>^1</sup>$  Гарт, Б. Г. Белорусская фортепианная музыка и ее использование в концертном и педагогическом репертуаре: (камерные жанры) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения :  $17.00.02 / \text{ Б. } \Gamma$ . Гарт ; Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1973. - 26 c.

И. А. Цветаева посвятила работу «Становление и развитие фортепианной педагогики Белоруссии» (1967) педагогической деятельности В. Семашко, Г. Петрова, А. Клумова, М. Бергера, Г. Шершевского<sup>1</sup>.

В работе М. С. Миропольской «Белорусская фортепианная соната» (1973) представлен исполнительский анализ шести сонат белорусских композиторов – сонаты № 2 А. Клумова, сонаты № 2 П. Подковырова, сонат Д. Каминского, И. Лученка, А. Богатырева, Э. Тырманд. В первом разделе автор рассматривает развитие этого жанра в западно-европейской и русской музыке, отмечает связь белорусской фортепианной сонаты с сочинениями советских авторов, во втором разделе разбирает музыкальный язык, структурные закономерности, стилистические особенности названных сонат.

Две работы методического направления принадлежат Э. Г. Альтерман: «Народная тематика в русской фортепианной музыке и ее роль в воспитании пианиста (доклад на конференции педагогов)» (1950), «Основные принципы советской фортепианной школы и задачи педагога-пианиста в работе над музыкальным произведением» (1951–52).

Большую работу по подготовке квалифицированных фортепианных кадров в послевоенной Беларуси проводил М. А. Бергер. В газете «Літаратура і мастацтва» за 1946 г. он писал: «Необходимо широко практиковать выезды профессорского состава консерватории в музыкальные училища других городов с концертами, лекциями, а также для проведения методически-консультационной работы... Желательно хотя бы раз в год проводить в Минске образцовые концерты учащихся музыкальных средних учебных заведений Гомеля, Витебска, Могилева и других городов республики» [3]. За несколько десятилетий педагогической работы М. А. Бергером был накоплен значительный опыт, который вместе с методическими установками и рекомендациями он изложил в работе «В помощь музыкантам-педагогам. Вопросы и ответы, советы и пожелания молодым педагогам-пианистам и студентам заочного обучения консерватории и музучилищ» (1968).

Заметным вкладом в научно-педагогическую деятельность кафедры стали работы по музыкальной педагогике и психологии А. И. Корженевского «Формирование и развитие системы интеллектуальных умений пианиста» (1969), «Комплекс музыкальноисполнительских представлений пианиста» (1970). В разделах «Исполнительство-род художественного творчества», «Вторичность исполнительского творчества», «Исполнительский художественный образ», «Исполнительская интерпретация музыкального произведения», «Некоторые задачи музыкально-исполнительской педагогики» второй из названных работ автор рассматривает преломление эстетической и педагогической концепции Станиславского в музыкальном искусстве. Самый важный итог работы преподавателя А. И. Корженевский видит в том, чтобы научить исполнителя творчески работать, воспитать желание и умение приобретать знания и профессиональные умения, а педагогу активно руководить этим процессом, не заниматься натаскиванием и обучению необходимому количеству навыков. Такие важные проблемы, как взаимодействие процесса накопления знаний и развития мышления, взаимосвязь развития мыслительных операций и исполнительской практики, формирование музыкального интеллекта, по мнению автора, могут и должны успешно решаться в фортепианном классе.

Таким образом, профессорско-преподавательский состав кафедры специального фортепиано был вовлечен в насыщенную интересными и разнообразными событиями не только концертно-творческую и педагогическую, но и научно-методическую, исследова-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Также И. А. Цветаева подробно воссоздает творческий облик ярких представителей кафедры специального фортепиано в своей другой работе «Три имени: Валентина Семашко, Георгий Петров, Алексей Клумов (из недавнего прошлого белорусской музыки)» (1974). – Цветаева, И. Пианисты-педагоги Валентина Семашко, Георгий Петров, Алексей Клумов / И. Цветаева // Вопросы фортепианного творчества исполнительства и педагогики. – Л., 1973. – С. 30–42.

тельскую деятельность. Тематика научно-методических трудов сфокусировалась на осмыслении различных вопросов исполнительского мастерства, взаимосвязи и единства всех компонентов фортепианной культуры: композиторского творчества, исполнительской деятельности и педагогики, критической и теоретической мысли.

Исследование рукописного наследия позволило выявить основные сферы научных интересов представителей кафедры: исполнительский анализ и интерпретация музыкального произведения; история западноевропейского фортепианного искусства; фортепианная музыка композиторов XX века; белорусское композиторское творчество, педагогика и исполнительская деятельность, музыкальная педагогика и психология. Отдельная ветвы представлена работами прикладного характера, в том числе методическими пособиями и рекомендациями. Необходимо отметить интересную, разнообразную и широкоохватную панораму представленных тем, стремление к обобщению исполнительского и педагогического опыта, ориентацию в работах на связь теории с практической деятельностью. Многие теоретические и методические идеи, высказанные в докладах, впоследствии развивались в научных исследованиях преподавателей и не утратили актуальности и значительности в наше время.

# Литература

- 1. Шевченко, О. Г. Фортепьянная культура Беларуси XX столетия : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. Г.Шевченко ; Белорус. гос. акад. музыки. Минск, 2000. 22 с.
- 2. Глущенко, Г. С. Из истории музыкознания в Беларуси: Белорусская государственная академия музыки: 1932–1992 : учеб. пособие / Г. С. Глущенко. Минск : Белорусская наука, 2002. 366 с.
  - 3. Бергер, М. Падрыхтоўка музычных кадраў / М. Бергер // Літаратура і мастацтва. –1946. 18 мая.

Пилатова И. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

## ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ ОПЕРЫ Д. Б. СМОЛЬСКОГО «СІВАЯ ЛЕГЕНДА»

Категория театральности обладает междисциплинарным потенциалом, «выстраивая» арки от визуально-процессуального по своей природе искусства театра к исключительно континуальным литературе и музыке. Взаимопроникновение и взаимовлияние видов искусства, уходящие корнями еще в доисторическую эпоху синкретизма, получили новый виток развития в XX столетии, характеризующемся размыванием жанровых границ и образованием различного рода микстов. Однако, в отличие от первобытного синкретизма, контаминация искусств в эпоху новейшего времени была вызвана в первую очередь поиском художниками новых способов творческого самовыражения, а также назревшей необходимостью обновления жанров.

В данной культурно-исторической ситуации актуализировалась необходимость исследования театральности как имманентно-культурного феномена, оказывающего воздействие на иные процессуальные виды искусства. Как отмечает И. Давыдова в статье «Театральность как феномен культуры» [1], в науке существует три позиции в изучении категории театральности. Согласно первой, она исследуется «как свойство театра, как выражение его видовой специфики», вторая позиция характеризуется пониманием театральности «как общехудожественного свойства, свойства художественной коммуникации», наконец, третий подход «выводит театральность за рамки искусства и рассматривает ее как явление культуры, затрагивающее и внехудожественные ее сферы» [1]. Театральность в XX веке становится точкой соприкосновения деятельности режиссеров, композиторов, писателей и художников.

Изучение взаимосвязи театральности и музыкального искусства находится в рам-

ках второго исследовательского подхода, отмеченного И. Давыдовой, и наиболее ярко продемонстрировано в монографии Т. Курышевой «Театральность и музыка» [4]. Автор рассматривает театральность, опираясь на три основных определения театра: «зрелище, искусство, реализуемое в обозримом пространстве при помощи... действующих лиц, персонажей; ... искусство действия, движения, реализуемое во времени; ... условное действие в условном пространстве, игра» [4, с. 46–47]. Первое определение в большей степени проявляется в таких музыкально-театральных жанрах, как опера, оперетта, мюзикл. Театр как искусство действия в значительной мере реализуется в балете, а также в симфонических оперных эпизодах. Игровое начало может быть присуще как музыке, подразумевающей сценическое воплощение, так и непосредственно инструментальной, в основном, программной музыке.

Театральность в творчестве белорусских композиторов в той или иной мере неоднократно становилась объектом исследования в работах национальных ученых (Р. Аладовой, Е. Дуловой С. Немцовой, Н. Ганул). Так, С. Немцова изучает специфику театрального мышления в опере и балетах Е. Глебова [5]. Важные положения, раскрывающие суть симфонического творчества Д. Смольского, изложены в работе Р. Аладовой [1], где музыковед рассматривает влияние внемузыкальных элементов на симфонизм композитора.

*Целью* данной статьи является обнаружение конкретных путей проявления театральности в опере Д. Смольского «Сивая легенда».

Выдающийся национальный симфонист, автор 15 симфоний Д. Смольский является создателем одной из самых популярных сегодня в Беларуси опер на сюжет одноименной исторической повести В. Короткевича «Сівая легенда» (1978, вторая редакция – 2011). Специфика творческого дарования композитора, способного создавать высокохудожественные, глубокие по содержанию образцы как симфонической, так и оперной музыки, характеризуется тесным переплетением принципов симфонизма и театральности. По словам Р. Аладовой, симфоническое творчество Д. Смольского отличается «образной конкретностью», а к способам театрализации жанра относятся «принципы тембровой персонификации», «сюжетной драматургии» и «семиотизации» музыкального текста [1, с. 44].

Проявление театральности в музыке «Сівой легенды» может быть рассмотрено на нескольких уровнях:

- образно-содержательном;
- тематическом;
- темброво-фоническом;
- семантическом;
- игровом.

Драматургия оперы Д. Смольского базируется на противопоставлении, столкновении и взаимодействии нескольких сюжетно-образных сфер, дифференцированных стилистически, темброво и тематически. Так, одной из важнейших в «Сівой легендзе» является сфера любви, относящаяся прежде всего к характеристике чувств Романа и Ирины, однако находящая отражение и в партии Любки. Музыкальная стилистика этой образной сферы отличается кантиленным мелодизмом вокальных и инструментальных партий, определенных в тонально-гармоническом плане (одноименный мажоро-минор), негромкой динамикой и умеренным темпом. Не случайно высказывание Р. Аладовой о «Сівой легендзе» как о произведении, приобщившем «белорусскую оперу к великой культуре итальянского bel сапто» [1, с. 43]. Ярким примером музыкальной характеристики образной сферы любви является одноименная лейттема, играющая важную роль в музыкальной драматургии оперы в целом: ее функция сродни той, которую выполняет побочная партия в сонатносимфонической форме (рис. 1).



Рисунок 1 – Тема любви

Для этой темы характерна тембровая персонификация: как правило, она звучит в исполнении гобоя на фоне легкого тремоло струнной группы оркестра, в результате чего она окрашивается в светлые, теплые, трепетные тона. Однако в кульминационных моментах, например, при ликовании Романа, получившего согласие на брак с Ириной, тема любви проводится в партии трубы, что придает ее звучанию торжественный характер.

Тембр гобоя в опере приобретает лейтзначение, появляясь также в арии Ирины в темнице. Здесь композитор применяет яркий прием театрализации: задушевная кантиленная тема широкого дыхания, контрапунктирующая менее выразительной в мелодическом плане вокальной партии героини. В условиях жестокой реальности, в которой находится Ирина, тембр гобоя воспринимается как далекая несбыточная мечта о любви и счастье в родном краю.

Контрсфера в опере Д. Смольского представлена несколькими музыкальными темами, в которых первостепенное значение приобретает не мелодия, как это было в теме любви, а гармония. К ним относятся темы запрета, вражды, ссылки, а также Любки. Так, в основе темы Любки лежат репетиции больших секунд, исполняемые двумя фаготами. Как правило, она излагается и затем проводится в опере совместно со следующей непосредственно за ней темой вражды. Вместе они образуют единый напряженно развивающийся тематический комплекс, появляющийся в кульминационных моментах развития драматургии. Тема запрета представляет собой мелодико-гармонический комплекс из параллельных квинт, поддержанных многократно повторяемой интонацией тритона в партии низких духовых инструментов. Общим для всех этих тем является диссонантный фонизм, остро синкопированный ритм, вызывающий аллюзии с рок-музыкой, динамика f и ff. Кроме того, для них, так же как и для темы любви, характерна тембровая персонификация: сфера зла изобилует звучанием фаготов и валторн.

Яркая театральность тем, принадлежащих к амбивалентным образным сферам, их узнаваемость и «зрелищность», позволяют режиссеру «увидеть» и наиболее точно воплотить средствами театра музыкальное действие.

Важным источником музыкальной театральности в опере, согласно Т. Курышевой, являются «самостоятельные симфонические эпизоды крупных оперных форм» [4, с. 10]. Оркестровые сцены в «Сівой легендзе», как правило, помещенные в кульминационные моменты драматургии, обладают яркой «зримой» образностью, «рисуя» крупными мазками картины битвы, штурма дома Кизгайло, поединок Романа и Кизгайло, казнь Романа и Ирины. Имманентная театральность, ощущаемая в музыке таких эпизодов, предоставляет режиссеру богатые возможности для визуализации. Так, постановка обновленной редакции оперы М. Панджавидзе изобилует экспрессивными, натуралистичными, иногда шокирующими эпизодами, возникшими в воображении режиссера именно благодаря музыке Д. Смольского.

Одной из самых ярких в опере является сцена штурма дома Кизгайло, завершаю-

щаяся его поединком с Романом и гибелью героя. Этот симфонический эпизод представляет собой многотемную динамизированную полифонизированную композицию, основанную на мотивном преобразовании четырех тем, две из которых обладают лейтзначением (темы Романа и ссылки). Оркестровое tutti, ff, регистровая «разбросанность» и многократное повторение одних и тех же мотивов, тональная неустойчивость и диссонантный фонизм тритона наглядно изображают жестокую схватку наемников Кизгайло с крестьянским войском Романа. В музыке данного эпизода явно слышны воинственные выкрики солдат, удары кнутов и цепей.

Режиссерское прочтение этой сцены с привлечением в качестве артистовкаскадеров 25 спортсменов Белорусской федерации шотокан каратэ-до, которые фехтуют кинжалами, штурмуют замок, вооруженные ножами, топорами и цепами, отличается яркой зрелищностью и экспрессивностью. Эпизод гибели Кизгайло, также решенный исключительно инструментальными средствами, тем не менее, «прочитывается» без слов. Его начало в цифре 84 клавира [6, с. 93] ознаменовано звучанием на fff одной из самых ярких и запоминающихся мелодических фраз арии Кизгайло — нисходящего гаммообразного хода с трехзвучным восходящим заключительным мотивом шестнадцатыми, воспринимаемым как удары судьбы (рис. 2, 3).



Рисунок 2 – Фрагмент арии Кизгайло



Рисунок 3 – Эпизод гибели Кизгайло

Еще один показательный с точки зрения театральности музыкальный эпизод оперы – кульминационная сцена казни Романа и Ирины. Непосредственная подготовка к моменту ослепления рабыни и отрубания рук нобилю выражена в музыке с помощью громогласного (ff) октавного восходящего хода по звукам уменьшенного лада-звукоряда (тонполутон) на фоне тремоло струнных. Сам момент казни обозначен Д. Смольским резким, будто бы брошенным кластером, на фоне которого звучит нисходящее глиссандо хора, звучащее точно крик ужаса.

Проявление театральности в опере «Сівая легенда» обнаруживается также на уровне *игры*, представления, своего рода ритуального действа. Так, инципитный эпизод оперы – хороводные игры девушек – решен композитором с помощью стилизации белорусских народных обрядовых песен: жнивной и игровой девичьей. Несмотря на отсутствие прямого цитирования, в интонационности первой песни «Ў вырай сумны правяць гусі» прослеживается опора на мелодические ходы, характерные для жнивных напевов и плачей-причетов (нисходящие кварто-секундовые ходы с повторением нижнего звука). Вторая песня Ирины с хором – шутливо-игривого характера – написана в рондообразной трех-пятичастной форме с постоянным возвращением к «кружащемуся» рефрену. Таким образом, музыка этой сцены наталкивает режиссера на конкретное визуальное прочтение:

девушки плетут венки и водят хороводы на лоне природы.

Несколько в ином ракурсе театральность репрезентирована в музыке хора наймитов, открывающего вторую картину оперы. Здесь она проявляется в первую очередь с помощью жанровой стилизации: сопоставления элементов маршевого ритма с интонационностью и формой разгульных застольных куплетов подвыпивших солдат. Такое сочетание несочетаемого создает комический эффект и позволяет режиссеру поработать над дифференциацией хора, предложив каждому артисту выполнять определенное действие на сцене.

Таким образом, можно резюмировать следующее:

- театральность в музыке оперы Д. Смольского «Сівая легенда» проявляется в визуализации звучащего материала, придании музыкальным темам характерности, рельефности и «зримости» с целью репрезентировать с их помощью амбивалентные образные сферы: любви, добра и света с одной стороны, зла, борьбы и протеста с другой;
- важную роль в театрализации музыки оперы Д. Смольского играет прием тембровой персонификации: так, сфера любви сопряжена со звучанием гобоя и скрипок, в то время как для противоположной области зла характерен колорит фаготов и валторн;
- к эпизодам, в которых театральность имеет первостепенное значение, можно отнести оркестровые сцены «Сівой легенды», лишенные вербального компонента. Музыка в них способна «договаривать» то, что осталось недосказанным с помощью слов (сцена гибели Кизгайло, контрапункт гобоя в арии Ирины);
- игровое начало в опере проявляется в создании музыкальных инсценировок народных обрядов (девичьих хороводных игр), а также в своеобразном переплетении жанров марша и застольной песни в сцене разгульной пирушки наемных солдат в замке Кизгайло.

Опера «Сівая легенда» представляет собой яркий образец гармоничного сочетания, переплетения и взаимодействия симфонического и театрального начал, что является характерной чертой музыкального мышления Д. Смольского.

#### Литература

- 1. Аладова, Р. Откровения Дмитрия Смольского / Р. Аладова // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 43–48.
- 2. Давыдова, И. С. Театральность как феномен культуры [Электронный ресурс] / И. С. Давыдова. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/teatralnost-kak-fenomen-kultury. Дата доступа: 30.08.2017.
- 3. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.]. Минск : Беларуская навука, 2014. 377 с.
- 4. Курышева, Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. М. : Советский композитор, 1984. 200 с
- 5. Немцова, С. Н. Театральность как категория творческого мышления Е. Глебова / С. Н. Немцова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. -2005. -№ 7. С. 9-15.
- 6. Смольскі, Д. Сівая легенда: опера ў 2 дзеях, 5 карцінах [Ноты] : клавир / Д. Смольскі ; лібрэта У. Караткевіча. Мінск : УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2015. 177 с.

# ПРОВОКАЦИЯ АКТЕРСКОЙ ПСИХОТЕХНИКИ ПОСРЕДСТВОМ НАБЛЮДЕНИЙ ЗА ЖИВОТНЫМИ

В русской театральной школе давно закрепился тренинг, основанный на актерских наблюдениях. С первого семестра студенты получают задания, связанные с наблюдениями разного рода, впоследствии необходимыми для работы над этюдами. Очень популярны задания, связанные с наблюдениями за животными. Такого рода наблюдения известны и благодаря педагогам театральных школ, и режиссерам, нередко акцентирующим внимание актеров на поведении животных с целью создания сценического образа. Осмысление накопленного опыта в этом направлении воспитания актерской психотехники актуально. В данном случае интерес связан с приемами, при помощи которых режиссеры и театральные педагоги провоцируют актеров на верное сценическое самочувствие посредством наблюдений за животными. В этом и состоит цель предлагаемой статьи. Достижение указанной цели предполагает: во-первых, обращения к опыту театральных практиков, во-вторых – установления конкретных действий театральных режиссеров, побуждающих актеров к убедительному сценическому поведению посредством наблюдений за животными.

В соответствии с заявленной целью и указанными задачами остановимся первоначально на опыте известных театральных практиков XX–XXI столетий. Замечания относительно целесообразности и эффективности наблюдений за животными находим у режиссера В. Э. Мейерхольда. Не утратили своей актуальности размышления по этому вопросу ученицы К. С. Станиславского, легендарного театрального педагога М. И. Кнебель. Интерес к названному направлению тренинга проявляли и режиссеры второй половины XX столетия Е. Гротовский и П. Брук. В учебных изданиях XXI столетия, посвященных мастерству актера, также встречаем размышления об этюдах, рождающихся из наблюдений за животными. Факт постоянного обращения театральных педагогов именно к этому виду наблюдений подмечен преподавателем Санкт-Петербургской академии театрального искусства Н. В. Бочкаревой [1].

Анализ творческого наследия В. Э. Мейерхольда подсказывает, что замечательный режиссер-новатор использовал наблюдения за животными в своей режиссерскопостановочной деятельности. Так, например, помогая актеру выстроить роль Отелло, Мейерхольд просил его действовать так, как действует тигр. Всеволод Эмильевич убеждал: «И конечно, благодаря тому, что актер на миг забывает, что он человек, он делает великолепный прыжок. При этом он вспоминает мир животных, вспоминает, что, в сущности говоря, наши повадки, несмотря на наши пиджаки, сапоги и шляпы, которые нас как бы отличают, все наши движения, в сущности, совершенно такие же, как у зверей, и не в дурном смысле я говорю, а именно в смысле прекрасном» [2, с. 16]. Нельзя не согласиться с В. Э. Мейерхольдом – поведение животных является кладезем театральной образности. Приведенный факт свидетельствует о том, что Мейерхольд видел в наблюдениях за животными возможности подсказок для создания театральных образов. Кроме того, В. Э. Мейерхольд соотносил наблюдения за животными с обретением навыков ритмичности актера: «...если мы заговорили о ритме, который стоит в центре всякого сценического действия, то мы заговорили об этом потому, что в нас, в человеке, забыто это, в то время как в звере всегда присутствует. <...> Все их движения построены на законах ритма. Лев в клетке ходит точно по метроному и ставит лапу на то место, куда ступал. И эта повторность не есть повторность тупости, не есть повторность организма, истощенного умом, нет, это постоянное тяготение к существованию во времени ритмически. И вот, когда я говорю о ритме, говорю это актерам, то я настаиваю, чтобы вы себя осознали родствен-

ными с тем миром, который этот мир не перестал в себе носить, и мы тогда подходим к самому основному требованию своего тела <...> закалять себя и вернуть себя к природе в том смысле, как закалили себя и находятся в постоянном общении с природой звери» [2, Таким образом, качестве второй причины, обусловивший c. 16]. В В. Э. Мейерхольда к наблюдениям за повадками животных, можно считать возможность научиться действовать ритмично, оправданно. В самом деле, пластическое и звуковое поведение животных всегда действенно, всегда направлено на достижение конкретной цели. В этом смысле, чем сложнее задача, тем активнее задействует животное, скажем, голосовую поддержку. Например, кошка, пытаясь запрыгнуть на кресло, обязательно поможет себе звуком. Все действия животного (его пластика, его звучание) целесообразны. Каждое животное – это образ поведения человека в тех или иных ситуациях. В связи с этим, пытаясь воспроизвести насколько это возможно поведение животного, актер на бессознательном уровне включается всей психофизикой в процесс выполнения творческой задачи, а также создает сценический образ, опираясь на видовые черты конкретного представителя фауны. Как видим, В. Э. Мейерхольд усматривал целесообразность в целостном психофизическом включении в процесс выполнения творческой задачи. В. Э. Мейерхольд находил в наблюдениях за животными хорошее упражнение для отработки навыков ритмичности и возможность накопления творческого опыта для создания театральных образов. Конкретным действием В. Э. Мейерхольда, помогающим актеру добиться убедительности, являлась апелляция к сходству поведения человека с поведением животного. В. Э. Мейерхольд апеллирует к метафоре, проводя аналогию между действиями Отелло и поведением тигра. Символически и лев, и тигр изображают силу и власть. Аналогия отношений в искусстве часто используется как основа метафоры. Так, например, В. Э. Мейерхольд, опирается на так называемую аналогию отношений: поведение тигра — поведение Отелло. Просьба В. Э. Мейерхольда работать так, как действует тигр можно считать приемом метафоры. Как известно, метафора – это перенесение свойств одного предмета (или явления) на другой предмет (или явление) на основании сходства. Кроме того, определение этого способа как приема метафоры возможно еще и потому, что именно в метафоре слова «как будто», «если бы», «как будто» отсутствуют, но подразумеваются, а это очень близко к актерскому искусству. Обратим внимание на то, что метафора опирается на сходство в каком-либо отношении. В. Э. Мейерхольд побуждал актера к верному сценическому самочувствию посредством просьбы перенести поведение тигра на действия актера. В случае создания роли Отелло В. Э. Мейерхольд побуждал актера к верному сценическому самочувствию, используя прием метафоры с опорой на сходство внешнего пластического поведения. Хотя приведенный пример применения приема метафоры, безусловно, способствовал обнажению и прояснению также внутренней природы сценического образа Отелло.

Обращение к способу, который можно именовать «приемом метафоры» встречаем и в практике режиссера второй половины XX столетия Ежи Гротовского. В середине 1980-х годов в России получило широкое распространение упражнение Ежи Гротовского для развития телесной пластичности, получившее именование «Кот». Это упражнение также построено на приеме метафоры с опорой на сходство внешнего пластического поведения. Влияние Е. Гротовского способствовало еще большему утверждению в русской театральной школе направлению воспитания элементов актерской психотехники посредством наблюдений за животными. Упражнения, опирающиеся на наблюдения за животными, не только укрепились в программе «Актерского мастерства», но также вошли в практику обучения на дисциплинах «Сценическое движение» и «Сценическая речь». Еще раз акцентируем внимание на том, что и в опыте В. Э. Мейерхольда, и в опыте Е. Гротовского применяется прием метафоры с опорой на сходство внешнего пластического поведения.

Использование приема метафоры, раскрывающего не только сходство внешнего пластического поведения, но и сходство в проявлении эмоций находим у М. И. Кнебель. Она полагала, что работу над «зерном» («зерно» – театральный термин, трактуемый как суть человека, проявляющаяся в манере восприятия мира, в манере мышления, поведения, взгляде) целесообразно начинать с наблюдений над животными. М. И. Кнебель писала о наблюдениях над животными следующее: «Их изучить проще, легче, чем человека, и изобразить также несравненно проще. Изобразить – это я говорю условно. И в познании зверей мы твердо придерживаемся цели влезть в шкуру избранного зверя, чтобы изнутри управлять поворотом его головы или движением лап. И все же элемент игры здесь есть. Это такая игра, какую мы наблюдаем у детей, которые твердо верят в то, что они зайцы или медведи <...> студенты выбирают себе зверей. Этому предшествует многократное посещение зоологического сада. Кто-то выбрал сразу, кто-то колеблется, кто-то выбирает, а потом меняет одного зверя на другого. Затем начинаются длительные пробы. Они быстрее удаются тем, кто поймал выражение глаз. Глаза, – а потом уже пластика, которая связана незримыми нитями с «зеркалом души» даже у зверя. В этих пробах огромную роль играет зрительная память» [3, с. 187–188]. Из приведенной цитаты видно, что наблюдения за животными М. И. Кнебель рассматривала как упражнение, которое служит подступом к перевоплощению. По мысли М. И. Кнебель наблюдения за животными учат подмечать существенное и характерное, служат подступом к созданию человеческих типов. Кроме того, в качестве достоинств этого упражнения М. И. Кнебель называла проявления наблюдательности, юмора, способности к детской вере. Длительные пробы, о которых пишет М. И. Кнебель, это ничто иное как, процесс переноса подмеченного сходства в эмоциях и поведении животного на сценическое существование актера.

Если приведенные размышления театральных практиков (В. Э. Мейерхольда, Е. Гротовского и М. И. Кнебель) служат примерами переноса сходства в пластическом и эмоциональном поведении животного на сценическое существование актера, то опыт английского режиссера П. Брука содержит эксперименты, связанные со звуковой метафорой. П. Брук отмечал: «Другим ранним исследованием был язык, на котором общаются птицы. У зова каждой птицы свой звук и ритм, не имеющий точного эквивалента в музыке, и это лишает слушателя каких-либо ассоциаций. Часто, когда музыкальный ансамбль начинает импровизировать, отсутствие точности приводит лишь к набору несвязных звуков. Звуковой дисциплине можно научиться у птиц. Подаваемые ими сигналы необычайно точны, повторяемые призывы никогда не бывают одинаковыми, один зов тесно увязан с другим. Чтобы уметь воспроизводить такие сигналы, необходимо научиться внимательно слушать и точно слышать. Теперь мы стали по-другому подходить к звуку, пытаясь найти форму мелодии, которая бы обладала сложной простотой музыки пигмеев или Соломоновых островов – и та, и другая стали для нас образцами. Мы старательно отказывались – хотя бы на время – от рационального подхода, относясь к каждому звуку как крупице чего-то неизведанного, которую надо почувствовать, услышать, попробовать; нам важно было понять, а не анализировать. И снова среди тех, кто следил за нашими экспериментами, раздавались голоса, утверждавшие, что мы отрицаем язык, разум и интеллект. Такой целью мы никогда не задавались. Мы просто сосредоточивались на одном аспекте, обходя другие, зная, что вернемся к словам и рациональному смыслу, но уже на другом уровне, на почве, иначе подготовленной» [4, с. 263–264]. Высказывание П. Брука представляет для нас интерес, прежде всего, потому, что в подражании птицам он усматривал не только потенциал совершенствования слуха, без которого невозможно создание голосо-речевого образа, но и возможность, словно, заново осознать преимущество человека излагать свои мысли средства языка, использовать каждый звук как конкретный сигнал к действию. П. Брук находил в наблюдениях за птицами способ развития слуха, путь обретения опыта звуковой дисциплины, а также пример точного отправления сигналов (т. е. условных знаков, побуждения к действию). В контексте наших размышлений слушание и воспроизведение сигналов, издаваемых птицами — это способ осознания мотивации сценического речевого поведения. В данном случае эксперимент П. Брука раскрывает прием метафоры как способ переноса звучания птиц, обусловленного целесообразностью, на мотивированное сценическое голосо-речевое поведение актера.

Театральные практики XX–XXI столетий использовали наблюдения за животными потому, что они служат созданию театральных образов, учат действовать ритмично, оправданно, требуют целостного психофизического включения в процесс выполнения творческой задачи, являются подступом к перевоплощению, помогают созданию человеческих типов, проявляют наблюдательность, юмор, способность к детской вере. Безусловным достоинством наблюдений за животными является комплексный характер их обучающего воздействия. Кроме того, к плюсам таких наблюдений относятся: методическое единство с подобными упражнениями, используемыми на «Сценическом движении» и «Сценической речи»; комплексный характер воспитания элементов актерской психотехники.

Использование наблюдений за животными служит реализации приема метафоры, применяемого режиссерами и педагогами. В приведенных примерах режиссеры и педагоги обращали внимание на внешнее, пластическое, эмоциональное, а также звуковое поведение животных и птиц, а потом побуждали актеров к переносу увиденных особенностей на сценическое поведение. В основе способа работы режиссеров и педагогов с актерами и студентами можно наблюдать прием метафоры. Названный прием базируется на переносе определенных, близких к искомому художественному образу действий животных в сценическое поведение актеров. Прием метафоры активизирует творческое воображение. Кроме того, этот прием способен инициировать требуемые сценическим образом эмоции, характерную телесную пластику, мотивированное голосо-речевое звучание. Прием метафоры помогает вскрыть внутреннюю сущность роли, побуждает к целесообразным действиям и способствует созданию яркого театрального образа. Прием метафоры относится к эмоционально-образными методам.

Прием метафоры работает как образная иллюстрация для оживления эмоций и соотносится с эмоционально-образными методами. Среди российских ученых эти методы очень поддерживает и позиционирует физиолог, психолог, доктор биологических наук, профессор В. П. Морозов<sup>1</sup>. Правда, В. П. Морозов высказывает свои размышлений о названных методах в большей степени в отношении обучения вокалистов. В. П. Морозов отмечает: «Как уже не раз упоминалось, широко распространенные в вокальной педагогике эмоционально-образные методы типа "как будто" и др., которыми пользуются мастера вокального искусства в своих представлениях о певческом процессе и педагоги при обучении молодых певцов, часто подвергаются критике как якобы "не научные", "знахарские", чуть ли не шарлатанские, одним словом, "недостойные грамотного вокального педагога". Таких мнений за последние полстолетия общения с вокалистами мне довелось достаточно наслышаться и даже читать. Однако в руках талантливых вокальных педагогов этот метод делает чудеса» [5, с. 241–242]. В целесообразности эмоционально-образных методов В. П. Морозова удостоверили проведенные исследования в области психофизиологии пения, биоакустики, психоакустики, музыкальной акустики, вокальной методологии. В монографии «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» В. П. Морозов посвящает отдельный параграф научному обоснованию эмоциональнообразных методов. И хоть размышления ученого связаны, прежде всего, аргументацией применения этих методов в обучении основам резонансного пения, они правомерно могут

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Здесь важно отметить, что поиски обоснований В. П. Морозова развиваются параллельно поискам педагогов санкт-петербургского театрального института и, безусловно, параллельно поискам профессора Ю. А. Васильева.

быть применимы и к основам голосо-речевого обучения актера. В. П. Морозов аргументирует целесообразность применения эмоционально-образных методов в опоре на труды И. П. Павлова, П. К. Анохина, А. А. Ухтомского, Д. Н. Узнадзе, П. В. Симонова, К. С. Станиславского и других ученых и теоретиков театра. По мысли В. П. Морозова, в качестве доводов применения подобных методов служит следующее. Во-первых, способность психики реагировать на словесные описания явлений и ощущений, обусловленные работой второй сигнальной системы (основание – учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности). Во-вторых, возможность формирования верных представлений о механизмах образования голоса (основание – учение А. А. Ухтомского о доминанте; понятие «опережающего моделирования» в разработанной П. К. Анохиным теории функциональных систем; учение об идеомоторном акте и особенностях вокального слуха; теория установки Д. Н. Узнадзе). В-третьих, физиологическое реагирование на представление, основанное на механизмах воображения (основание – учение К. С. Станиславского, исследования П. В. Симонова, М. Н. Валуева, П. М. Ершова, Н. А. Латышевой). В-четвертых, по мысли В. П. Морозова, целесообразность применения эмоционально-образных методов обусловлена особенностями тех, кто занимается творчеством (вокалистов, актеров), а именно: свойственным художественному типу личности эмоционально-образным восприятием и хорошо развитым эмоциональным слухом. По сути дела В. П. Морозовым сформулирована система теоретико-методологических оснований анализа методик, основанных на сенсорной активизации голосо-речевых функций организма.

Таким образом, анализ опыту театральных практиков убедил в том, что провокация актерской психотехники достигается посредством использования приема метафоры, соотносимого с эмоционально-образными методами. Конкретными действиями театральных режиссеров и педагогов, работающих с актерами (или студентами) над рождением театрального образа, является: поиск метафоры сценического существования в поведении животных, побуждение к наблюдениям за животными и переносу их особенностей на создаваемый сценический образ.

#### Литература

- 1. Бочкарева, Н. В. Актерское наблюдение в контексте современных профессиональных требований / Н. В. Бочкарева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. 2011. Вып. 3. С. 58–71.
- 2. Лекции Вс. Э. Мейерхольда по режиссуре. Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок. 6–27 марта 1919 г. / Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб. : КультИнформПресс, 1998.– 247 с.
- 3. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнебель ; ред. Н. А. Крымова. М. : ВТО, 1976.–526 с.
  - 4. Брук, П. Нити времени: Воспоминания / П. Брук. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. 380 с.
- 5. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. М. : Издат. отдел Института психологии РАН, 2002. 496 с.

Сбитнева Л. Н.

(Украина, г. Старобельск)

# ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX СТОЛЕТИЯ

Изучение особенностей развития украинской музыкальной культуры второй половины XX столетия, которое оставило в истории значительное культурное наследие со сложными, многозначимыми по своей сути явлениями, предоставляет возможности для понимания тенденций развития украинской культуры в XXI столетии. В работах Л. Архимовича, М. Гордейчука, Д. Дорошенко, И. Крипьякевича, О. Кияновской,

И. Колодуб, Л. Корнея, А.Ольховского, В. Шульгиной раскрывались история и особенности развития музыкального искусства в Украине, творчество известных украинских композиторов, жанровое разнообразие украинской музыки.

Целью статьи является исследование особенностей развития музыкальной культуры Украины во второй половине XX столетия, которое в идеологическом понимании было непростым и противоречивым.

Во второй половине XX столетия в музыкальной культуре украинского общества происходили значительные изменения. Открывались высшие и средние учебные музыкальные заведения, организовывались профессиональные культурные учреждения (театры, филармонии, дома народного творчества). Приобретала широкую популярность концертная деятельность самодеятельных художественных коллективов. Но ситуацию в культурной жизни непосредственно определяла общественно-политическая ситуация в стране. Украинская музыка начинала поиск собственного творческого пути, но чаще интересные художественные поиски талантливых музыкантов если и возникали, то осуждались. Творчество украинских талантливых музыкантов необходимо понимать с поправкой на ту атмосферу преследований и государственно-идеологическую диктатуру в области художественного творчества и репертуарной политики, в которой им приходилось писать. Чаще всего социалистический реализм, который признавал только «партийность» и «народность» искусства, лишал творческих людей собственной индивидуальности и возможности художественного эксперимента. Л. Кияновская подчёркивает, что в таких условиях выживают только те жанры, которые по своей природе являются более демократичными и не требовательными в плане профессионализма [1].

Период 50–80-х годов XX столетия чаще всего называют «песенной эпохой». Песенное творчество этого периода — это лирические образы, созданные при помощи новых средств музыкальной выразительности и несущие яркий отпечаток индивидуальности авторов. Популярными в стране композиторами-песенниками стали П. Майборода (песни «Рідна мати моя», «Пісня про вчительку», «Київський вальс»); А. Кос-Анатольский («Ой ти дівчино, з горіха зерня» », «Ой піду я межи гори»), О. Билаш («Ясени», «Прилетіла ластівка», «Сніг на зелені листи», «Два кольори»); И. Шамо («Осіннє золото», «Києве мій»); И. Поклад («Чарівна скрипка»), О. Пашкевич («Степом, степом», «Мамина вишня»), С. Сабадаш («Очі волошкові», «Пісня з полонини»), В. Верменич («Чорнобривці», «На калині мене мати колихала»). Оригинальним явлением становилась украинская популярная эстрадная музыка (В. Ивасюк, Т. Петриненко). Активно развивалось в популярной музыке бардовское движение. На высоком профессиональном уровне находилось вокальное искусство, имена украинских вокальных исполнителей были известны во всём мире — Б. Гмыря, И. Козловский, А. Соловьяненко, О. Петрусенко, Д. Гнатюк, Н. Матвиенко, Е. Мирошниченко, В. Лукьянец и многие другие.

В жанре камерно-вокальной музыки работали композиторы В. Косенко, Г. Майборода, Ю. Мейтус и др. Среди других жанров профессионального уровня выделяются произведения В. Кирейко (опера «Лесная песня»), произведения Н. Колессы, Б. Лятошинского, фортепианные произведения И. Шамо.

Во второй половине столетия формировались музыкальные традиции в разных регионах Украины: Слобожанщине с центром в Харькове, Львове, Одессе и в восточном регионе — Донецке и Луганске. Вторая половина XX столетия характеризовалась подъёмом музыкального образования. В 80-х гг. в Украине уже работали 5 консерваторий: в городах Киев, Одесса, Харьков, Львов и Донецк. В Киеве, Харькове, Одессе и Львове сформировались самобытные исполнительские школы (орган, фортепиано, скрипка, флейта, бандура, баян и др.). Во многих регионах Украины была создана сеть областных филармоний (25), концертных залов, дворцов и Домов культуры, в которых работали симфонические,

камерные, духовые оркестры, оркестры народных инструментов, многочисленные академические и народные хоры (около 200 музыкальных коллективов).

Украинские композиторы активно откликались на все события в жизни страны. В. Гомолякой, В. Губаренком, К. Данькевичем, Г. Жуковским, А. Кос-Анатольским, Б. Лятошинским, Г. Майбородой, Ю. Мейтусом расширялся жанрово-стилевой диапазон произведений.

XX столетие стало периодом становления в украинской музыке камерноинструментальных жанров — одночастных и цикличных. Среди композиторов, создававших музыку в жанре инструментальных миниатюр, выделялся В. Барвинский, широко известным стал «Сборник украинских колядок и щедривок» для фортепиано.

В 60-80-е годы начинает формироваться неофольклорное направление украинского симфонизма, яркими представителями которого стали М. Скорик, Е. Станкович. Одними из первых применили приёмы полистилистики Е. Станкович, М. Дремлюга. О неоклассическом направлении симфонического творчества свидетельствовали произведения В. Сильвестрова.

В 70–80-х годах были широко известны как в Украине, так и далеко за её пределами вокально-хореографические коллективы: Государственный заслуженный академический народный хор имени Г. Верёвки, Государственная заслуженная академическая капелла «Думка», хоровая капелла «Трембита», Государственный заслуженный ансамбль танца УССР имени П. Вирского, Киевский камерный хор и многие другие.

Во второй половине XX столетия приобретали значительную популярность произведения Леси Дычко (хоры а капелла, хоровые миниатюры, кантаты, литургии, хоры для детей, детские песни). Современный музыкальный язык и яркие художественные образы вокально-хоровых произведений привлекали к творчеству композитора широкий круг слушателей.

В 60–80-х годах развивалась экспериментальная работа в области современной композиторской техники. Модернистические направления развивали последователи Б. Лятошинского: В. Годзяцкий, В. Загорцев, В. Сильвестров, Л. Грабовский, которые первыми в украинской музыкальной культуре стали применять додекафонную систему, сонористику и алеаторику. Характерной особенностью конца XX столетия стало возрождение внимания композиторов к духовной музыке.

Новаторские поиски в сфере архаики и современных средств музыкальной выразительности характеризуют творческие поиски композиторов И. Шамо, И. Карабица. Имя И. Карабица, народного артиста Украины, профессора Киевской музыкальной академии им. П. Чайковского, общественного деятеля, постоянного представителя Украины по вопросам культуры в ЮНЕСКО внесено в двадцатку лучших композиторов планеты XX столетия. В творческом наследии И. Карабица 3 симфонии, произведение с использованием синтеза искусств «Киевские фрески», 3 фортепианных и скрипичных концерта, несколько произведений кантатно-ораториального жанра, многочисленные произведения для фортепиано, циклы романсов и песни.

Значительное внимание во второй половине XX столетия уделялось развитию музыкальной культуры подрастающего поколения. Детские песни с широким образно-тематическим диапазоном и яркими художественными образами создавали композиторы А. Билаш, К. Богуславский, Л. Дычко, М. Дремлюга, А. Житкевич, И. Кирилина, С. Жупанин, М. Завалишина, М. Карминский, П. Козицкий, Ж. Колодуб, А. Кос-Анатольский, В. Дерий, Л. Левитова, П. Майборода, А. Малышко, А. Мигай, К. Мясков, Л. Ревуцкий, Ю. Рожавская, М. Сильванский, А. Филипенко, Б. Фильц, М. Чембержи и многие другие.

В 1982 году в Луганской областной филармонии была создана детская филармония «Ровесник». «Дети для детей» – по такому принципу строилась детская концертная организация. Исполнителями становились молодые музыкальные дарования музыкальных школ Киева, Москвы, известные украинские детские хоровые коллективы. В концертах принимали участие

ученики Киевского хореографического училища, детский хор Украинского телевидения под руководством заслуженной артистки УССР Т. Копыловой, хор мальчиков Киевской средней специализированной музыкальной школы имени Н. Лысенко под руководством Е. Виноградовой, хор Харьковского Дворца пионеров имени П. Постышева под руководством известного хормейстера Л. Шапиро. По установленному плану проводилась серия тематических симфонических и камерных концертов.

Во второй половине XX столетия музыка выполняла в большей части идеологическую функцию, что влияло на художественный уровень самих произведений и их исполнение. Характерной чертой этой эпохи было развитие эстрадной музыки, которая формировала систему средств музыкальной выразительности с нетрадиционными типами исполнения. По-разному складывались отношения композиторов с властью, но можно утверждать, что творчество и музыкально-педагогическая деятельность композиторов второй половины XX столетия определили пути дальнейшего развития украинской музыкальной культуры.

#### Литература

- 1. Кияновська, Л. Українська музична культура : навч. посібник / Л. Кияновська. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
  - 2. Міхальова, Є. Я. В осягненні краси / Є. Я. Міхальова. Луганськ, 2013. 334 с.

Сильванович О. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

Проблема невысокой художественности и низкой конкурентоспособности кинопродукции Национальной киностудии настоятельно требует поисков путей своего решения. В этом контексте перспективы развития Национальной киностудии «Беларусьфильм» напрямую связаны со специфическим инновационным путем развития, при котором тесно переплетаются производственные и художественные стратегии. К особенностям инновационного развития кинематографии можно отнести: использование всех видов ресурсов, способствующих эффективному процессу производства и продвижению кинофильмов; своевременная модернизация технологий кинопроизводства и кинопроката; совершенствование организационных структур управления предприятиями кинематографии; внедрение новых форматов и форм международной ко-продукции, способствующих повышению результативности кинопроектов; рост производительности труда и темпов обновления ассортимента выпускаемой кинопродукции. Инновационный потенциал Национальной киностудии «Беларусьфильм» в огромной степени определяется возможностями творческо-производственного персонала. Затраты на персонал превращаются в долгосрочные инвестиции, и художественно-производственный штатный состав становится генеральным объектом стратегии развития. Мотивированность коллектива Национальной киностудии определяется не только экономическими показателями – уровнем заработной платы, но прежде всего – художественными результатами их труда, которые сегодня далеки от удовлетворительного результата.

Рассмотрим перспективные пути развития Национальной киностудии, связанные с совершенствованием ее организационной структуры, возможностями развития новых методов в управлении творческими процессами, принципов взаимодействия с внешними кинематографическими художественными и производственными структурами. На настоящий момент отчетливо выделяются четыре возможных пути развития киностудии: художественно-производственное функциональное разделение на кинофабрику и продюсер-

ский центр; развитие киностудии как творческого кластера; конгломеративное развитие по принципу «медиа-сити»; комбинированное развитие.

# Кинофабрика и Продюсерский центр.

Дискуссии о необходимости подобного разделения ведутся на всех уровнях. Имеющаяся к настоящему времени организационная структура управления Национальной киностудии является несовершенной по ряду причин, главными среди которых являются — недостаточно четкое распределение административных, исполнительских и функциональных сфер деятельности, а также смешение административной, творческой и обеспечивающей составляющих. Выделение кинофабрики из общей творческо-производственной хозяйственной структуры в отдельный хозяйствующий субъект позволит Национальной киностудии помимо повышения управляемости убрать из формирования цены фильма общестудийные расходы, доля которых при малых объемах кинопроизводства очень велика и мешает развитию наиболее перспективной производственно-художественной модели — модели международного совместного кинопроизводства. В абсолютном выражении общестудийные расходы имеют устойчивое значение, а в относительном, ложатся накладными расходами на бюджет каждого фильма и при кризисных объемах собственного производства могут превышать стоимость создания игрового фильма.

Продюсерский центр Национальной киностудии «Беларусьфильм» – это полностью независимая организационная структура, которая в свою очередь может существовать как в виде кинокомпании, так и в виде ассоциации небольших творческих студий, которая самостоятельно будет заниматься продюсированием и выпуском собственных кинопроектов. «Беларусьфильму» как кинофабрике целесообразно войти в состав учредителей подобного центра, поскольку это может принести ей дополнительный доход при продаже имущественных прав на создаваемые кинофильмы. Кинофабрика в случае нехватки средств на окончание производства конкретного фильма может использовать так называемый «механизм подхвата» – завершать производство при помощи отложенного кредитования своими производственными услугами, но в залог получить все права на готовый фильм. После погашения задолженности, права возвращаются продюсерскому центру. Для увеличения доходной части и обеспечения работой профессионалов в области кинопроизводства необходимо развитие сервисных продюсерских услуг по полному обеспечению съемок иностранных фильмов на территории Республики Беларусь – предоставление услуг локационных менеджеров, кастинг-сопровождения, рентал-услуг по прокату профессионального кинооборудования, юридического сопровождения проекта, и т. д.

## Киностудия как творческий кластер.

После окончательного завершения реконструкции Национальной киностудии неизбежно возникнет вопрос об эффективном использовании избыточной площади помещений. Избыток площадей образовался благодаря технологической революции – полному переходу на цифровое кинопроизводство – и вводу в эксплуатацию нового производственного корпуса. С учетом тенденции практического разграничения Национальной киностудии на кинофабрику и Продюсерский центр, неотвратимо встанет вопрос о необходимости создания пространства для творческого общения или творческой кооперации. Смысл художественно-производственной стратегии «Беларусьфильма» заключается в получении творческого эффекта, достижении высоких художественных результатов. Обеспечение ускоренного развития кинематографа в условиях нестабильного состояния внешней среды возможно только при помощи комбинированной системы государственночастного партнерства – государственная инфраструктура отрасли эксплуатируется частными хозяйствующими кинокомпаниями на взаимовыгодных условиях в соответствии с приоритетами развития национальной кинематографии.

Для органичного соединения этих целей подходит перспектива развития киностудии как творческого кластера. «Творческим кластером» называют территориальное и ху-

дожественное единение в определенном городском пространстве представителей творческой среды. Творческий кластер отличается от традиционного Дома культуры, поскольку предоставляет пространство для продюсерских компаний, сервисных предприятий, рентал-компаний по аренде кинооборудования, съемочных групп, собранных для производства конкретного фильма, коммерческих творческих организаций, ведущих инновационную деятельность, и производящих или продающих продукт, или услуги. Поэтому общность местоположения – это лишь один из факторов, стимулирующих технологическое взаимодействие, поскольку художественно-экономическое партнерство возникает при производстве проекта в ограниченный временной промежуток, и предполагает не только ко-продукционное взаимодействие, но и конкуренцию. Географическое расположение киностудии является удобным для организации кластера творческого типа – транспортная доступность; нестандартное место расположения – близость к центру и выезду из города одновременно; экономичная стоимость аренды квадратного метра площади; многофункциональность зданий, входящих в состав киностудии; возможность предоставления площадей разного размера, позволяющие разместить разномасштабный бизнес с разными сроками аренды; создание точки общественного питания (кафе или ресторан); возможность создания экспозиционных площадок; наличие просмотровых залов.

К задачам Национальной киностудии как базовой центральной организации творческого кластера станут относиться:

- разработка «жесткой» системы взаимодействия обитателей кластера;
- создание «творческого инкубатора» условий благоприятного климата для развития творческой среды и бизнеса;
- создание учебного центра для подготовки специалистов «второго» и технического звена кинопроизводства: проведение мастер-классов, курсов по подготовке специалистов, кинофестивалей, смотров-конкурсов и т. д.;
- содействие синергетическому эффекту развития творческих предприятий, сосредоточенных на ее площадях;
- создание открытой коммуникационной среды не только для предприятий, находящихся в составе творческого кластера, но и для внешних посетителей.

Для развития идеи «творческого инкубатора» напрашивается размещение внутри комплекса зданий факультета экранных искусств БГАИ с учебными павильонами и просмотровыми залами (при возможной реконструкции здания цеха обработки пленки или строительству отдельного здания). Создание музея-аттракциона белорусской киностудии может способствовать развитию открытой коммуникативной среды и станет дополнительным источников внебюджетных средств для киностудии.

# Дрейф в сторону создания Медиа-сити.

Сегодня технически опосредованные виды культуры выходят на первый план. Благодаря глобализационным процессам в создании единого мирового информационного пространства, медиакультура является и важнейшим фактором внешнеполитического позиционирования белорусского государства, и пространством идеологического противостояния.

Монетизация интернет-пространства формирует из него пространство, привлекательное для создания трансмедийных проектов, кинофильмов и программ, фильмов о фильме, рекламных роликов и т.д., имеющих уникальную ценность и особые стратегии продвижения. В последнее время даже голливудские мейджоры используют интернетпорталы (в частности, Youtube) для продвижения собственных кинофильмов. Благодаря чему мониторинг зрительского интереса (в виде числа подписчиков, количества просмотров, распространения роликов) становится более быстрым и точнее отображает реакции зрительских групп, к которым апеллирует фильм. В силу этого снижаются издержки про-

движения кинофильма путем использования интернета и уменьшения расходов на ТВ, радио и печатную рекламу.

Все эти особенности и возможности социально-информационной энтропии Национальная киностудия учитывала при разработке инновационной ветви репертуарной стратегии, которая предполагает освоение новых путей и механизмов глобальной дистрибуции фильмов с использованием интернета: социальных сетей, web-сайтов, видеохостингов и других современных медиаканалов. С изменением каналов дистрибуции меняются зрительские интересы и пристрастия, непосредственное восприятие кинопродукции и соответственно ее художественные атрибуты — формат, эстетика, драматургия, жанровая система. Возникает даже новая система финансирования создания кинематографического произведения — «краудфандинг», в основе которой лежит сбор денежных пожертвований от конечных потребителей — будущих зрителей, заинтересовавшихся кинопроектом.

Поэтому перспективный путь киностудии в непосредственном воплощении инновационной стратегии видится в развитии не столько кино- но и медиатехнологий – создание съемочных павильонов, профилированных на создание телепродукции – ситкомов, докудрам, драмеди, принципиалов, телешоу, малобюджетных интернет-сериалов и т. д. Удобное расположение киностудии рядом с Белтелерадиокомпанией настойчиво предполагает создание творческого объединения по типу «медиа-сити». При этом собственная площадка киностудии для проведения натурных съемок становится большим преимуществом.

*Комбинированный* путь предполагает смешанное развитие при использовании преимуществ каждого из названных путей.

Суммируя вышесказанное, при определении направлений перспективного развития Национальной киностудии «Беларусьфильм» необходимо учитывать социально-экономические и культурные приоритеты. К основным перспективам средне-, долгосрочного развития белорусской киностудии относятся: обеспечение условий для создания национально-художественных и общественно значимых кинофильмов; возможности экономической и правовой базы кинематографии; обеспечение устойчивого развития кинофабрики как главного условия привлекательности для внебюджетных инвесторов; развитие комбинированной системы профессионального образования для отрасли кинематографии; укрепление государственно-частного партнерства при совместном кинопроизводстве; расширение художественного и производственного сотрудничества с зарубежными партнерами; повышение эффективности взаимодействия с белорусскими телеканалами.

Смольскі Р. Б.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# БЕЛАРУСКІ ТЭАТР У ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ: ПОШУКІ СВАЁЙ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АДМЕТНАСЦІ

Вядома, што самая першая і галоўная асаблівасць драматычнага мастацтва — яго выразная нацыянальная адметнасць. Менавіта твар акцёра, яго пластыка, мова дакладна вызначаюць сутнасць нацыянальных пачаткаў сцэнічнага вобраза, а потым і ўсяго спектакля, які ствараецца агульнымі намаганнямі драматурга, рэжысёра, сцэнографа, кампазітара і іншых творцаў. Вось чаму тэатр быў, ёсць і будзе дакладным і выразным адбіткам нацыянальных асаблівасцей таго ці іншага народа, яго спрадвечных традыцый і маральных каштоўнасцей, разнастайнага гістарычнага вопыту. Адсюль такая ўвага беларускіх даследчыкаў нацыянальнага мастацтва менавіта да вытокаў творчасці,

гістарычных працэсаў развіцця, напрыклад, драматычнага тэатра, у самых розных палітычных і сацыяльна-эканамічных «інтэр'ерах» вірлівай і супярэчлівай прасторы часу.

Менавіта гэтымі акалічнасцямі можна патлумацыць трывалую цікавасць беларускіх тэатразнаўцаў да вывучэння самых разнастайных праблем гісторыі станаўлення і фарміравання айчыннага сцэнічнага мастацтва. А па-другое, сама навука аб тэатры ў Беларусі пачыналася менавіта з вывучэння гістарычных вытокаў нацыянальнага сцэнічнага мастацтва. І тут мы павінны ў першую чаргу ўзгадаць «бацьку» беларускага тэатразнаўства У. І. Няфёда, які стаяў ля «калыскі» Аддзела тэатральнага мастацтва ў Інстытуце мастацтвазнаўста, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР у 1957 г. Менавіта яго грунтоўныя акадэмічныя працы па гісторыі беларускага тэатра зусім заслужана былі адзначаны Дзяржаўнай прэміяй БССР у 1966 г. Даследаванні, якія правёў У. І. Няфёд і яго шматлікія руплівыя вучні і паслядоўнікі, ствараюць уражлівую панараму развіцця беларускага тэатра ад вытокаў у сівой даўніне і да самага пачатку ХХІ стагоддзя. Адным словам, зроблена шмат, зроблена грунтоўна і таленавіта.

Але кропку ставіць не выпадае. Вядома, што для сапраўднай навукі няма завершаных тэм, праблем, напрамкаў, тэндэнцый і шмат якіх іншых значных праяў стваральнага творчага працэсу ў прасторы і часу. Таму і для новых пакаленняў даследчыкаў, што прыходзяць зараз у беларускае тэатразнаўства, ёсць і, гэта хачу асабліва падкрэсліць, будзе і ў будучым заўсёдная магчымасць, пры напружанай працы, адкрыць невядомыя старонкі ў гістарычным развіцці айчыннага сцэнічнага мастацтва. Я ўжо не гавару пра сучасны тэатральны працэс, які патрабуе ад аналітыкаў драматычнай сцэны асабліва пільнай увагі і крэатыўных намаганняў у навуковых шчыраваннях.

Тут я хачу закрануць толькі адзін аспект з гісторыі беларускага тэатра, які патрабуе новых даследаванняў з улікам нашых сучасных уяўленняў пра некаторыя культурныя і грамадска-палітычныя з'явы і тэндэнцыі ў мінулым XX стагоддзі.

Першая і вельмі важная асаблівасць беларускага нацыянальнага драматычнага тэатра заключаецца ў тым, што менавіта прафесійны тэатр у сучасным разуменні гэтага значэння нарадзіўся ўжо толькі ў пачатку XX стагоддзя, у той час як іншыя еўрапейскія тэатральныя культуры вялі адлік прафесійнай сцэны стагоддзямі. Гэта гістарычная акалічнасць абумовіла пэўныя асаблівасці і творчыя адметнасці беларускага нацыянальнага тэатра ў першыя гады і дзесяцігоддзі свайго фарміраваня і развіцця.

Варта адзначыць, што адзін з заснавальнікаў айчыннага нацыянальнага прафесійнага тэатра Ігнат Буйніцкі наогул не меў ніякай спецыяльнай мастацкай адукацыі. Ён займаўся традыцыйнымі сялянскімі справамі у сваім фальварку, таксама працаваў землямерам у розных мясцінах Беларусі, а потым неўпрыкмет і паступова прыродны талент менавіта да тэатральнай творчасці і абвостраная нацыянальная самасвядомасць прывялі яго на драматычную сцэну. Пра Ігната Буйніцкага напісана даволі шмат асобных і калектыўных навуковых прац, але пры гэтым засталіся яшчэ пэўныя «белыя плямы», абумоўленыя вядомымі ідэалагічнымі асаблівасцямі савецкага перыяду беларускага тэатразнаўства. Таму ёсць неабходнасць асобныя старонкі ў творчай дзейнасці Ігната Буйніцкага і яго паплечнікаў асэнсаваць з пазіцый сучасных навуковых падыходаў да праблем гістарычнага мінулага нацыянальнага сцэнічнага мастацтва Беларусі.

Да пачатку XX стагоддзя ў Расійскай імперыі беларуская мова была афіцыйна забаронена. Гэта вельмі негатыўна адбівалася на развіцці нацыянальнай культуры, літаратуры. Сітуацыя пачала прыкметна змяняцца толькі пасля таго, як сваім указам ад 17 кастрычніка 1905 года цар Мікалай II лібералізаваў моўную палітыку і дазволіў, у прыватнасці, ужыванне беларускай мовы. Гэты царскі дакумент адразу выклікаў бурную рэакцыю нешматлікай, але досыць актыўнай беларускай інтэлігенцыі. Так, ужо ў 1906 годзе ў Вільні пачала выходзіць газета «Наша ніва», а ў Санкт-Пецярбургу была

створана выдавецкая суполка «Загляне сонца і ў наша ваконца», з якімі зусім слушна шматлікія даследчыкі гісторыі айчыннай культуры звязваюць бурлівы і вельмі плённы распачатак рэнесансу найперш беларускага інтэлектуальнага жыцця, затым і развіцця нацыянальнай мастацкай культуры ўжо на новым, больш адметным і пэўным прафесійным узроўні.

У 1907 г. Ігнат Буйніцкі арганізаваў у сваім фальварку аматарскі калектыў, у склад якога ўваходзілі самадзейныя музыканты, спевакі, танцоры, чытальнікі. Натуральна, што І. Буйніцкі ўзяў на сябе пэўныя рэжысёрскія абавязкі, ён праводзіў шматлікія рэпетыцыі, адбіраў найбольш здольных выканаўцаў сярод вясковай моладзі. Ужо першыя выступленні артыстаў-аматараў пераўтвараліся ў сапраўдныя святочныя вечары для мясцовых жыхароў. Спачатку аснову такіх сцэнічных акцый складалі разнастайныя народныя танцы. Потым І. Буйніцкі стаў выкарыстоўваць і здольных мясцовых спевакоў, якія выконвалі мілагучныя народныя песні. Гэта ўзбагачала своеасаблівыя музычнахарэаграфічныя спектаклі, якія, натуральна, больш нагадвалі канцэрты. Такую сітуацыю заўважыў І. Буйніцкі і ён стаў паступова ўводзіць пэўныя сюжэтныя калізіі і гэтыя сцэнічныя прадстаўленні сталі набываць прыкметы ўжо драматычнага спектакля з усімі ўласцівымі гэтаму віду мастацтва выразнымі сродкамі і прыёмамі.

Актыўная і руплівая творча-арганізацыйная дзейнасць І. Буйніцкага і яго паплечнікаў у хуткім часе набыла шырокую вядомасць далёка за межамі Празарокаў. Таму зусім невыпадкова яго запрасілі з калектывам прыняць удзел у першым у Вільні публічным беларускім вечары 12 лютага 1910 г.

Правядзенне таго вечара ў Вільні выклікала вельмі шырокі розгалас сярод жыхароў горада. Пра гэту падзею падрабязна напісала ўжо 18 лютага 1910 г. газета «Наша ніва», на старонках якой была высока адзначана і падтрымана вялікая арганізацыйная і творчая праца І. Буйніцкага. Асабліва важна было тое, што аўтар водгука заўважыў і падкрэсліў менавіта нацыянальны пачатак у тэатральнай творчасці рупліўца: «Чутно было беларускую, літоўскую, рускую, польскую мовы. Тысячная грамада чакала чагосьці новага. Першы раз павінна была паказацца перад шырокім светам народная беларуская душа, явіцца ў сваіх песнях, танцах, музыцы. Відаць было ў зале шмат хлопцаў, прыбраных у беларускія нацыянальныя вопраткі: магілёўскія і слуцкія, якіх, напрыклад, у Віленскай губерні ўжо мала знойдзеш, бо тут гадоў 50-60 як кінулі іх насіць. А затым пачаліся на сцэне танцы: "Лявоніха", "Мяцеліца", "Юрка" і "Верабей" пад вясковую музыку. Трэба сказаць, танцоры, хлопцы і дзяўчаты, пад камандай праўдзівага артыста ў танцах п. Буйніцкага падабраліся зухі, як адзін, ажно сцэна грымела ад ліхога топату і ў вачах зіхацела...».

Такім чынам, удзел аматараў-артыстаў пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага ў значнай ступені вызначыў вялікі поспех гэтай вечарыны і з'явіўся своеасаблівым прадвеснікам нараджэння менавіта нацыянальнага беларускага прафесійнага драматычнага тэатра.

Заўважыўшы, што яго трупа карыстаецца вялікім поспехам і попытам сярод сялян і тагачаснай інтэлігенцыі, ён пачаў усё больш увагі і часу аддаваць менавіта тэатральнай творчасці. Пры гэтым ён вельмі старанна стаў падбіраць і рыхтаваць артыстаў, ствараць свой уласны рэпертуар. І. Буйніцкі разам з яшчэ адным рупліўцам на ніве сцэнічнай творчасці А. Бурбісам арганізуе беларускі вандроўны тэатр і выступае па вёсках і мястэчках Беларусі. З вялікшых мест і мястэчак аб'язджае Вілейку, Дзісну, Ашмяны, Нясвіж, Слуцк, Клецк, Ляхавічы і інш., а ўрэшце выступае ў Мінску, потым у Вільні і Варшаве.

Адначасова ў той перыяд ў розных гарадах і мястэчках сталі з'яўляцца ўсё новыя і новыя аматарскія тэатральныя калектывы, якія стваралі разнастайныя спектаклі паводле твораў беларускіх, рускіх, украінскіх, польскіх драматургаў. Усё разам гэта безумоўна спрыяла яшчэ адной прынцыпова важнай культурнай з'яве — больш актыўнаму развіццю

нацыянальнай драматургіі, без якой, як вядома, не можа быць паўнацэннага і запатрабаванага ў гледача нацыянальнага тэатра.

Так, напрыклад, у гэты час вельмі шырокай папулярнасцю сталі карыстацца творы Каруся Каганца, які напісаў цікавыя п'есы «Старажовы курган», «Двойчы прапілі», «Сын Даніла» і інш. Самай вядомай стала яго аднаактовая сатырычная камедыя «Модны шляхцюк» (1910), у якой аўтар высмейвае тую частку беларускага сялянства, што цягнулася за багатай шляхтай, ва ўсім імкнулася яе пераймаць.

Але самае значнае месца ў гісторыі беларускага тэатра займае безумоўна драматургія Янкі Купалы. Ён заўсёды цікавіўся сцэнічным мастацтвам, быў заўзятым тэатральным гледачом. Да новага для сябе віду літаратурнай творчасці, якой з'яўляецца драматургія, Я. Купала ўпершыню звярнуўся ў 1908 годзе, калі напісаў паэму «Адвечная песня». Потым ён стварае драматычную паэму «Сон на кургане» (1910), а затым піша славутыя п'есы «Паўлінка» (1912), «Прымакі» і «Раскіданае гняздо» (1913), якія адыгралі прынцыпова важную ролю ў фарміраванні адметнага нацыянальнага прафесійнага тэатра і яго далейшым развіцці і ўзбагачэнні.

Услед за К. Каганцом і Я. Купалам у жанры драматургіі выступаюць А. Гурло («Любоў усё змагае», 1912), М. Гарэцкі («Атрута», 1913), Л. Родзевіч («Блуднікі», 1913), К. Буйло («Кветка папараці» і «Сённяшнія і даўнейшыя», 1914), З. Бядуля («Смерць пастушкі», 1914), Я. Колас («Антось Лата», 1917) і іншыя пісьменнікі. Усё разам гэта спрыяла агульнаму працэсу актыўнага зараджэння і фарміравання беларускага прафесійнага тэатральнага мастацтва ў першыя два дзесяцігоддзі XX стагоддзя.

Важна адзначыць, што І. Буйніцкі меў самыя цесныя творчыя і сяброўскія сувязі з многімі вядомымі пісьменнікамі таго часу. Сярод іх былі Ядвігін Ш., Я. Купала, Ц. Гартны, Зм. Бядуля, А. Паўловіч, А. Пашкевіч і інш. Цікава, што А. Пашкевіч прымала ўдзел у некаторых спектаклях трупы І. Буйніцкага. Напрыклад, яна з поспехам выконвала ролі Насты ў спектаклі «У зімовы вечар» Э. Пашкевіч, Наталкі ў спектаклі «Сватанне» А. Чэхава і інш.

Важную ролю ў дзейнасці Першай беларускай трупы пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага адыгрываў яшчэ адзін славуты руплівец на ніве адраджэння нацыянальнай тэатральнай культуры Алесь Бурбіс (сцэнічны псеўданім А. Аляксеенка). Ён вельмі актыўна дапамагаў І. Буйніцкаму ў шматлікіх і складаных арганізацыйных справах, адначасова ўдала выступаў і як драматычны акцёр, і як дэкламатар, і як досыць вынаходлівы рэжысёр.

Першая беларуская трупа з самага пачатку творчай дзейнасці склалася ў асноўным як сінтэтычны калектыў. Тут былі прадстаўлены тры асноўныя творчыя напрамкі: драматычнае мастацтва, вакальнае і танцавальнае. Важна падкрэсліць, што большасць акцёрскага складу даволі добра валодала ўсімі гэтымі відамі сцэнічнага мастацтва. Рэпертуар трупы І. Буйніцкага ўражваў відавочнай разнастайнасцю сцэнічных жанраў і славутымі прозвішчамі драматургаў М. Крапіўніцкага, Э. Ажэшкі, братоў Далецкіх, А. Чэхава, К. Каганца і інш. Песні і танцы былі пераважна беларускія, але выконваліся таксама рускія і ўкраінскія мелодыі. Гэта сведчыць, як зусім слушна рабіў выснову даследчык творчасці Ігната Буйніцкага У. Няфёд, што кіраўнік трупы і «яго таварышы, прапагандуючы беларускае мастацтва, былі далёкімі ад нацыянальнай абмежаванасці. Яны часта звярталіся да твораў братніх народаў, вучыліся на іх і папулярызіравалі сярод беларусаў» [1, с. 48].

Найбольш актыўны і вельмі плённы перыяд дзейнасці трупы І. Буйніцкага прыйшоўся на 1910–1911 гады, калі калектыў аб'ездзіў з гастролямі фактычна ўсе найбольш буйныя беларускія гарады і мястэчкі.

Цяжкія матэрыяльна-фінансавыя праблемы, што ўзніклі ў гэты час, прымусілі ў канцы 1911 года спыніць актыўную дзейнасць вандроўнага тэатра. І. Буйніцкі быў вымушаны цалкам сканцэнтравацца на разнастайнай і неадкладнай гаспадарчай працы ў

сваім фальварку. Але мары аб стварэнні сталага беларускага прафесійнага тэатра не пакідалі І. Буйніцкага ні на адну хвіліну. Так, неўзабаве, ён робіць яшчэ адну спробу і змяшчае 22 мая 1914 года ў газеце «Наша ніва» наступную і даволі красамоўную аб'яву: «Збіраю аб'язную беларускую трупу. Хто хоча далучыцца да трупы, прашу ў "Беларускую кнігарню" (Вільна, Завальная, 7) на маё імя паведаміць. Ад мастакоў вымагаецца, каб мелі добры беларускі акцэнт у мове, зналі ўжо сцэну, маглі пяяць і танцаваць на сцэне. Ігнат Буйніцкі».

Але гэтым намерам, на вялікі жаль, рашуча перашкодзіла Першая сусветная вайна, якая распачалася літаральна праз два месяцы. Была закрыта і надзвычай папулярная ў тагачаснай часткі адукаваных беларусаў газета «Наша ніва», якую ў той момант ужо актыўна і вельмі плённа рэдагаваў Янка Купала.

Упоруч з выключнай асобай Ігната Буйніцкага можна паставіць яшчэ аднаго выдатнага дзеяча беларускага нацыянальнага тэатра Фларыяна Ждановіча. Ён нарадзіўся і вырас у Мінску, потым паехаў у Варшаву і там скончыў у 1902 годзе драматычную школу. Некалькі гадоў працаваў акцёрам у вандроўных польскіх трупах, потым вярнуўся ў родны Мінск. Тут арганізаваў у 1909 годзе драматычны гурток з мясцовых аматараў сцэнічнага мастацтва, якія спаквалля вучыліся складанаму акцёрскаму майстэрству, стваралі невялікія па колькасці дзеючых асоб спектаклі. Праз два гады гурток пад моцным уплывам трупы І. Буйніцкага значна актывізаваў і пашырыў сваю дзейнасць і ўжо ў 1912 годзе меў у сваім рэпертуары шэраг цікавых, так бы мовіць, «паўнаметражных» пастановак: «Хам» (інсэніроўку аповесці зрабіў сам Ф. Ждановіч), «У зімовы вечар» Э. Ажэшкі, «Хата за вёскай» («Цыганка Аза» М. Старыцкага). У гурток увадзілі артысты, якія з цягам часу набылі вядомасць сярод мясцовых гледачоў, гэта — У. Фальскі, Т. Русечанка, А. Ліпнічанка, П. Акуліч і інш.

Фларыян Ждановіч пасля доўгіх перамоў і гарачых абмеркаванняў з Ігнатам Буйніцкім дамовіўся аб стварэнні ў Мінску новага тэатра пад назвай «Таварыства беларускай драмы і камедыі». Аднак тагачасныя дзяржаўныя ўлады катэгарычна выступілі супраць гэтай прапановы, больш таго, прымусілі Ф. Ждановіча з'ехаць з Мінска і гурток пад яго кіраўніцтвам спыніў сваю творчую і асветніцкую дзейнасць.

Частка ўдзельнікаў гэтага калектыву пераехала ў Вільню і далучыліся да працы «Беларускага музычна-драматычнага гуртка», якім кіраваў яшчэ адзін будучы выбітны дзеяч беларускай нацыянальнай культуры Францішак Аляхновіч. Ён у свой час атрымаў прафесійную тэатральную адукацыю ў Варшаве, працаваў акцёрам у вандроўнай польскай трупе, потым пераехаў у Вільню. Тут з удзельнікамі «Беларускага музычна-драматычнага гуртка» паставіў шэраг адметных для свайго часу спектакляў, у прыватнасці «Модны шляхцюк» К. Каганца, «Залёты» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Паўлінка» Я. Купалы і шмат іншых.

Так, спектакль «Пашыліся ў дурні» М. Крапіўніцкага наведаў у 1912 г. Якуб Колас, які быў вельмі здзіўлены і ўзрушаны нечакана адметным мастацкім і прафесійным узроўнем сцэнічнага твора паводле ўкраінскага драматурга. Свае ўражанні ён адразу надрукаваў у газеце «Наша ніва». У прыватнасці, ён шчыра і досыць узнёсла напісаў: «Тэатр страшэнна зацікавіў мяне, і ў ім я пачуў вялікую сілу падняцця народнага духу і яго гонару, і нішто, як ён, не можа зрабіць столькі для адраджэння Беларусі». І далей будучы класік беларускай літаратуры робіць красамоўную і дальнабачную выснову: «Гэты вечар паказаў мне, што канечне, трэба шырыць ідэю тэатра, несці яго ў сёлы і мястэчкі, у самыя нізіны, а беларус, як мне здаецца, мае вялікую здольнасць да тэатра» [2, с. 312].

Такім чынам тэатральная справа на беларускіх землях набыла тэндэнцыю да прыкметнага пашырэння і фарміравання ў пэўную і адметную з'яву нацыянальнай

мастацкай культуры, набываць станоўчы розгалас сярод мясцовай публікі і ў грамадскай свядомасці.

Але з пачаткам Першай сусветнай вайны ў 1914 г. становішча рэзка змянілася. Усё стала пагаршацца літаральна ва ўсіх сферах тагачаснага жыцця. Вайна патрабавала вялікіх матэрыяльных і людскіх рэсурсаў, што, натуральна, негатыўна адбівалася на ўсёй рэчаіснасці. Ужо ў самым пачатку 1917 г. «Беларускі музычна-драматычны гурток» быў вымушаны спыніць сваю дзейнасць: свайго сталага памяшкання ў яго не было, акупіраваная кайзераўскімі войскамі Вільня ператварылася ў халодны, галодны і амаль бязлюдны горад. Таму некаторыя ўдзельнікі гэтага адметнага творчага калектыву пераехалі ў Мінск.

У поўную моц Першае таварыства беларускай драмы і камедыі пачало працаваць ужо толькі пасля Лютаўскай рэвалюцыі 1917 года. Так, 23 красавіка 1917 года на сцэне Гарадскога тэатра акцёры Таварыства ігралі спектакль, які складаўся з двух частаў: п'есы «Паўлінка» Я. Купалы і «У зімовы вечар» Э. Ажэшкі. Гледачы з вялікім энтузіязмам сустрэлі гэтыя цікавыя ва ўсіх адносінах пастаноўкі, якія выконваліся, варта асабліва падкрэсліць гэту акалічнасць, на беларускай мове.

1 мая 1917 года адбыўся агульны сход трупы з удзелам І. Буйніцкага, якога аднадушна абралі кіраўніком таварыства. Аднак папрацаваць у гэтай якасці яму, на вялікі жаль, не ўдалося. Неўзабаве ён прыняў даволі нечаканае для ўсіх родных, знаёмых і паплечнікаў рашэнне (прычыны гэтага ўчынку так і засталіся нявысветленымі яго біёграфамі) — пайшоў на службу ў расійскае войска на Заходнім фронце.

Але доўга праслужыць у расійскім войску яму не давялося. Лёс вызначыўся інакш: 9 (22) верасня 1917 года Ігнат Цярэнцевіч Буйніцкі раптоўна памёр ад параліча сэрца. Па іншай версіі прычынай зусім нечаканай смерці стаў тыф, які ў той час літаральна лютаваў на прыфрантавой паласе. Але сапраўдная прычына яго вельмі заўчаснай смерці так і засталася таямніцай да сённяшняга часу і хутчэй за ўсё так і застанецца невысветленай і ў будучым.

Пасля Кастрычніцкіх падзей 1917 года Першае беларускае таварыства прадоўжыла сваю разнастайную творчую і асветніцкую дзейнасць. Калектыў быў ужо даволі прафесійным і здольным вырашаць самыя розныя і даволі складаныя творчыя задачы. Хаця ў іх не было свайго ўласнага сталага памяшкання і гэта аб'ектыўная акалічнасць вельмі перашкаджала рэгулярнай і плённай творчай рабоце і, натуральна, мастацкаму самаразвіццю.

Але не толькі гэта адсутнасць свайго ўласнага тэатральнага дома і адапаведных іншых неабходных умоў перашкаджала сістэмнай і выніковай дзейнасці гэтага руплівага калектыву. Былі і больш цяжкія гістарычныя акалічнасці, абумоўленыя найперш трагічнымі падзеямі грамадзянскай вайны, а таксама тым, што ў 1918 годзе (з 21 лютага і да 10 снежаня) Мінск быў захоплены кайзераўскімі войскамі, потым з 8 жніўня 1919 і да 11 ліпеня 1920 года доўжылася акупацыя польскімі войскамі. Пры гэтым заўважым і падкрэслім прынцыпова важнае і самае галоўнае: Фларыяну Ждановічу і яго паплечнікам удалося ў тых надзвычай цяжкіх абставінах захававаць самае каштоўнае — ядро творчага калектыву.

Менавіта яно і стала асновай для стварэння і ўрачыстага адкрыцця 14 верасня 1920 года ў Мінску Беларускага дзяржаўнага тэатра, які ў вельмі хуткім часе стаў своеасаблівай «візітоўкай» усяго нацыянальнага сцэнічнага мастацтва і атрымаў з цягам часу (1944) ганаровае і вельмі адказнае імя Янкі Купалы.

#### Літаратура

- 1. Няфёд, У. І. Ігнат Буйніцкі бацька беларускага тэатра: Вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд. Мінск : Навука і тэхніка, 1991. 122 с.
- 2. Колас, Я. Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. М. : Маст. літ., 1976. Т. 12 : Публіцыстычныя і крытычныя артыкулы, 1947—1956.

# МУЗЫКА ПРЕКРАСНА, ИБО ВСЕГДА СОДЕРЖИТ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ТЫ МОЖЕШЬ ВОСПРИНЯТЬ

### ТЕЗИСЫ НЕОПУБЛИКОВАННОГО ИНТЕРВЬЮ О МУЗЫКЕ В ЖИЗНИ, ТЕАТРЕ И КИНО

Расскажите немного о музыке. В чём её сила?

Советский композитор и педагог Дмитрий Кабалевский на этот вопрос ответил двумя словами: в красоте и правде. Впрочем, на мой взгляд, координаты красоты и правды, понимание содержательного наполнения этих критериев – вещи очень субъективные: то, что является прекрасным и истинным для одного слушателя, не будет таковым для другого. Но что касается музыки – это, на самом деле, хорошо! Всегда на первом занятии с новой группой студентов я говорю, что восприятие музыки – процесс индивидуальный и личностный: каждый из нас прав, говоря о ней. И для каждого из нас настоящим художественным открытием станет та музыка, на которую откликается наша душа: можно знать из энциклопедий, что, к примеру, «Моцарт – гениальный австрийский композитор», но если лично тебя музыка Моцарта не «цепляет», для тебя этот композитор останется просто страницей Википедии. Поэтому для меня сила музыки в том, что это доступное и одновременно чрезвычайно волшебное искусство. И обаяние его заключается именно в многовариантности толкований, многообразии восприятий: какое ещё искусство может представить одновременно много истин и правд?

Есть ли различия между музыкальными произведениями, которые пишутся для кино и для театра?

И в театре, и в кино музыка является одним из компонентов выразительной системы синтетического искусства. И сценические, и экранные формы ориентированы прежде всего на визуальное восприятие, а музыка способна визуальный образ дополнить, углубить, раскрыть — что она и делает как на театральных подмостках, так и на киноэкране. Безусловно, есть определённые различия в самих «технологиях производства» театральной и киномузыки, но с художественной точки зрения, считаю, что принципиальной разницы нет. Украинский звукорежиссер и мой коллега Леонид Мороз студентам говорил так: «Лучшая музыка в кино — та, которую ты не заметил». Действительно, этот, на первый взгляд, двусмысленный комплимент музыке свидетельствует о полном слиянии различных выразительных компонентов кино (или, по аналогии, театра) в едином аудиовизуальном образе, комплексно воздействующем на зрителя. Именно поэтому я не считаю музыку в театре и кино прикладной: возможно, она такова с точки зрения «процесса производства», но с точки зрения эстетической значимости — отнюдь.

В какой период времени так случилось, что театр стал нуждаться в музыке? Или музыка в театре рождалась вместе с театром?

Скорее второй вариант. А если точнее, то на самом деле именно музыка породила театр: как известно, древнегреческая трагедия возникла из торжественных песнопений, дифирамбов, и первые античные представления фактически пелись. И на протяжении всей истории человечества театр и музыка не просто идут рядом, а взаимодействуют, интегрируют, синтезируются.

Как определяется музыкальное решение в кино и театре? Что от чего должно отталкиваться?

Музыкальное (или шире – звуковое) решение обуславливается прежде всего жанром фильма или спектакли. Игровое кино или мультипликация, комедия или трагедия, мюзикл или киноопера, водевиль или монодрама будут требовать различных подходов к музыкальной составляющей. Самая влиятельная роль музыкальной драматургии наблюдается, безусловно, в му-

зыкальном театре (опера, балет, оперетта, мюзикл) и в экранизациях соответствующих произведений.

Вы упомянули жанр мюзикла. Какую роль в синтетической природе мюзикла выполняют отдельные виды искусства — музыка, театр, кино, танец?

Мюзикл возник на театральной сцене как музыкальная комедия, но со временем усложнился и содержательно, и драматургически. Довольно быстро попал и на экран. Комплексная драматургия мюзикла предполагает равноценность драмы, музыки и хореографии, и это художественное единство целостно воздействует на зрителя, в том числе, через комплексно одарённого артиста, являющегося актёром, певцом и танцором одновременно. Такая многоуровневая комплексность побуждает воспринимать эстетическую природу мюзикла как современное проявление синкретизма, что обуславливает слитность, нераздельность художественных компонентов. И поэтому, если говорить о роли каждого отдельного вида искусства в выразительной системе мюзикла, я бы определила её как стремление к взаимодействию. У меня возникает образ картины из пазлов: когда каждый пазл нашёл своё место и рисунок приобрёл гармоничную целостность, линии-границы между пазлами растворяются — вот примерно так функционируют художественные компоненты мюзикла.

Каким, по-вашему, должен быть современный музыкант? Какая вообще роль музыки се-годня, что она должна нести обществу?

Вопросы сложные — над ними бъётся не одно поколение философов, культурологов, искусствоведов, педагогов. И неудивительно, что ответы на них могут варьироваться в течение нашей жизни. Сегодня мне кажется, что музыка обществу ничего не должна. Это большой духовный дар человеку, который никогда не исчерпывается. Говоря «человек», я имею в виду не только слушателя, но и композитора, и исполнителя. Творя, исполняя, воспринимая музыку, мы наслаждаемся, переживаем, обновляемся. Поэтому современный музыкант в определённой степени является волшебником, который должен очень осторожно использовать свой магический арсенал.

Чем является музыка лично для вас?

Во-первых, музыка со мной с детства: по воспоминаниям родителей, я напевала в колыбели, ещё не умея ходить, и очень эмоционально реагировала на мелодии, звучавшие вокруг. Когда ты постоянно живёшь в музыке (моя мама была профессиональным музыкантом-педагогом), воспринимаешь её как необходимую часть собственного существования. Во-вторых, музыка определила мой профессиональный путь, в котором я ни разу в жизни не разочаровалась. К тому же, в процессе профессионального обучения — от музыкальной школы до вуза — мне посчастливилось встретить замечательных преподавателей, влюблённых в музыку, в своё дело, что, безусловно, повлияло на мое мировоззрение и побудило к новым открытиям в собственных отношениях с музыкой. В-третьих, уже в своей педагогической деятельности я постоянно обсуждаю со студентами музыкальные впечатления, наблюдаю за их восприятием музыки, анализирую ту самую многовариантность трактовок, о которой говорила в самом начале, — и, таким образом, продолжаю получать новые эмоции и впечатления от музыки. Музыка прекрасна, ибо всегда содержит больше, чем ты можешь воспринять.

Для большинства из нас музыка является повседневной вещью: она звучит в супермаркетах и метро, доносится из десятков радиостанций и телевизионного экрана, а молодёжь нередко находится в постоянном контакте с музыкой, не снимая наушников ни дома, ни на улице, ни в транспорте. И именно поэтому мои заключительные слова в контексте темы прозвучат несколько странно: давайте полюбим тишину. Именно из неё рождается сакральное общение с музыкой, именно тишина готовит наши души к восприятию божественного величия искусства музыки. Пусть наши взаимоотношения с музыкой несут оттенок не обыденности, а праздника.

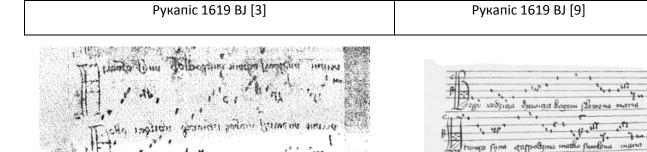
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ВОБРАЗ БОЖАЙ МАЦІ ЯК КРЫНІЦА МАСТАЦКІХ ІНСПІРАЦЫЙ У МУЗЫЦЫ БЕЛАРУСКІХ І ПОЛЬСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ XX–XXI СТСТ.

Сярэдневяковы песнаспеў «Багародзіца» ўяўляе сабой адзін з найвядомых старэйшых помнікаў музычнай культуры Каралеўства Польскага і Вялікага Княства Літоўскага, які захаваўся да сённяшняга часу. Для многіх польскіх кампазітраў XX — пач. XXI ст. ён стаў каштоўнай крыніцай мастацкіх інспірацый сярэдневяковай (у шырокім сэнсе) тэмы. Важна, што прычынай таму з'яўляецца не толькі ўнікальнасць твору як выбітнага ўзору гістарычна-культурнай спадчыны, але і багаты змястоўнасэнсавы «арэол» песнаспеву.

Першая вядомая запісаная версія «Багародзіцы» датаваная 1407–1408 гг. (табліца 1). Час стварэння дакладна не вызначаны.

Табліца 1 Выгляд захаванага запісу «Багародзіцы» ад 1407—1408 гг.



Даследчык Іеронім Фейхт на падставе дэталёвага музычна-тэксталагічнага аналізу «з пэўнай асцярожнасцю» сцвярджае, што «мелодыя "Багародзіцы" ў X—XI ст. узнікнуць не магла, бо вельмі ясна і шматліка прысутнічаюць у ёй сляды матывікі і меладыйных абаротаў XII—XIII ст.» [3, с. 149]. Пры гэтым, паводле слоў Здзіслава Яхімецкага: «у цэлым, як мастацкі твор, "Багародзіца з'яўляецца песняй арыгінальнай, не гледзячы на відавочную роднасць яе матываў са шматлікімі матывамі сярэдневяковай манодыі» [пав. 3, с. 149].



## Прыклад 1. «Багародзіца» [2]

Аўтар песнаспеву невядомы, але даследчыкі не выключаюць, што паэт і музыкант маглі быць адной і той жа асобай. Бясспрэчным з'яўляецца меркаванне аб высокім узроўні музычнага таленту кампазітара — трубадура або (што

верагодней) кіраўніка школы спеваў, бо «толькі прафесійны музыкант, а ні аматар, мог стварыць такі дасканалы твор» [3, с. 168–169].

Асаблівасцю «Багародзіцы» з'яўлялася шырокае «поле» яе гучання і функцыянавання, таму і вызначэнні жанру твору часта розныя. «Нагадаем, – піша даследчыца Багуміла Міка, – што "Багародзіца" – гэта песня, якая ўяўляе род малітвы,

мальбы да Найсвяцейшай Панны Марыі. Адначасова гэта рыцаркая песня з XIII ст., якая, паміж іншым, выконвалася падчас бітвы пад Грунвальдам у 1410 г.» [5, с. 209]. «Раtrium сагтеп, як яшчэ называлі "Багародзіцу", цесна зраслася з гісторяй Польшы – заўважае Эва Обніска. – Яна гучала і пры каранацыях каралёў, і пры выдачы важнейшых дзяржаўных дэкрэтаў» [пав. 5, с. 209]. Значнасць песнаспеву падкрэслівае і Іеронім Фейхт, калі даводзіць, што «кампазіцыя гэта <...> выконвала ў даўніх стагоддзях, паводле традыцыі, ролю нацыянальнага гімна» [3, с. 130].

Істотна і іншае: «Багародзіцу» не толькі шырока ведалі, але і адносіліся да песнаспеву вельмі паважліва, нават любоўна. Пацверджаннем таму можа быць прадмова да аднога з пазнейшых (1916 г.) выданняў твору, дзе аўтар піша: «Спеў гэты, як светлая ніць нябеснага ззяння, абвівае жыццё Польшы, як поўны велічы і святасці прыпеў кожную хвіліну адгукаецца ў магутнай песні мінуўшчыны. З тым гімнам на вуснах нашыя продкі ваявалі з ворагам <...>, калі тым часам жанчыны, старыя, калекі і дзеці тым жа гімнам пасля Боскіх храмаў малілі Найсвятлейшую Маці Збавіцеля аб блаславенні зброі змагароў» [1, с. 3].

Вызначаныя мастацкія, культурна-гістарычныя якасці і адметнасці сярэдневяковага песнаспеву адбіліся ў творчым адчуванні, асэнсаванні і далейшым увасабленні матываў «Багародзіцы» ў музыцы польскіх кампазітараў XX — пач. XXI ст., дзе на першы план праступаюць рэлігійна- патрыятычны, «рыцарскі» (баявы) і народна-грамадскі змястоўныя аспекты.

Адсылка да даўняга гімну можа праяўляць сябе па-рознаму.

Па-першае — непасрэдна праз назву твора. Прыкладамі з'яўляюцца імша «Багародзіца» (1943) для хору і аргана Фелікса Ранчкоўскага, кантата «Багародзіца» (1975) для хору і аркестра Войцеха Кілара, а таксама аднайменная музычная ілюстрацыя да гістарычных падзей для кларнета, трамбона, фартэпіяна і віяланчэлі (2007) Ігара Янкоўскага.

Другі кампазітраскі падыход — музычнае цытаванне песнаспеву, яго асобных частак, матываў з выкарыстаннем адпаведнага вербальнага тэксту альбо без яго.

Да прыкладу, у названай вышэй араторыі кампазітар В. Кілар цалкам ужывае две страфы тэксту «Багародзіцы» паводле яго запісу ў «Гісторыі літаратуры незалежнай Польшчы» Ігнацыя Чарноўскага (выд. каля 1974 г.). Музычны матэрыял даўняга гімна гучыць толькі фрагментарна.

_ =	2				d = d	9 9	α	d d	0
					BO-GIEM	SEA - WIE -	NA	MA-RY -	JA
=0					70 1		1 4.	1101	d de
-	MP				0 E	AE	A	AY	A
7	4 9 9	8 6	d d	a	4 4	4 4		1 1	
5	BO-GU - RO	- bzi - CA	DZIE-WI -	CA	BO - GIEM	SEA - WIE -		MA -RY -	
7	Was The	1 1 1 1.	1111	1.		111		1111	

Прыклад 2. Фрагмент з араторыі «Багародзіца» В. Кілара [4, с. 8]

Ян Маклакевіч у сваёй сімфанічнай паэме «Грунвальд» (1944)<sup>1</sup>, дзе ў вобразах сярэдневяковай бітвы ясна адгадваецца праекцыя актуальных ваенных падзей таго часу, для стварэння асобай, узнятай атмасферы твору выкарыстаў шэраг вядомых польскаму слухачу стылізацый народных спеваў, а таксама цытат, у ліку якіх фрагменты рэлігійнай вялікоднай

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Вядома, што першыя фартэпіянныя эскізы былі зроблены кампазітарам яшчэ ў 1939 г., але цяжкія ўмовы ваеннага часу адцягнулі поўнае заканчэнне твора на некалькі гадоў. Толькі ў верасні 1943 г. кампазітар прыступіў да інструментоўкі паэмы, якую скончыў праз два месяцы. Першае выкананне сачынення адбылося 30 мая 1945 г. Далей твор часта гучаў у розных гарадах Польшы і за яе межамі, дарэчы, 16 мая 1946 г. «Грунвальд» быў выкананы ў Маскве пад кіраўніцтвам Казімежа Вілкомірскага.

песні «Праз Твае святое Уваскрасенне» і песнаспеву «Багародзіца». Яны ўплятаюцца ў музычную тканіну паэмы, якая стылістычна вытрымана ў традыцыях познерамантычнай плыні і красамоўна перадаюць «выявы малітоўнага спеву войска, топату каней, ваенных сігналаў, сутыкнення ворагаў, бітвы, жалобы па загінуўшым на полі бою і славы перамозе» [7].

Шматгранная семантыка сярэднявяковага ўзору адлюстравалася і ў «Сакральнай сімфоніі» (Simfonia Sacra) (1963) Анджэя Пануфніка, прымеркаванай да святкавання юбилейнай даты распаўсюджання хрысціянства ў Польшчы. Сам аўтар падкрэліваў, што для яго «Багародзіца» — гэта песнаспеў, які «у Сярэдневякоўі спявалі не толькі вернікі ў касцёлах, як малітву да Марыі, але польскія рацары на палях бітвы» [6]. Адпаведна гераічны і рэлігійны змястоўна-вобразныя аспекты і з'явіліся вядучымі ў сімфоніі, якая пранізаная інтанацыямі гімну. Прынамсі ў першай частцы твору, якую складаюць тры кантрастныя па ўнутранаму строю і гучанню «Уявы» («Wizji»), кампазітар выбудоўвае музычную (меладыйную і гарманійную) тканіну на аснове інтэрвалаў першых чатырох гукаў мелодыі «Багародзіцы» (кварта становіцца вядучай інтанацыяй ва «Уяве І», вялікая секунда — ва «Уяве ІІ», малая секунда — ва «Уяве ІІІ»). Другая частка — «Гімн» («Нутп») — дэманструе іншы падыход аўтара да працы з першакрыніцай. Менавіта тут даўні песнаспеў з'яўляецца ў сваім поўным выглядзе і ад амаль нячутнага напачатку гучання ў партыі струнных інструментаў разгортваецца далей да магутнай, эфектнай кульмінацыі ўсёй сімфоніі ў аркестравага tutti.

Такім чынам, у творчасці польскіх кампазітараў зварот да сярэдневяковага песнаспеву «Багародзіца» становіцца і застаецца актуальным на працяу XX — пач. XXI ст. Увасоблены ў розных жанрах, прадстаўлены ў разнастайных мастацка-стылёвых і змястоўна-вобразных іпастасях, даўні гімн, як і раней, кранае сваім узнёслым і высакародным гучаннем, яднае розныя культуры і эпохі.

#### Літаратура

- 1. Bogarodzica [Ноты]. Petrograd, 1916. 4 с.
- 2. Bogarodzica według rękopisu Krakowskiego, podanego przez prof. A. Polińskiego [Notatki]. Wyd. : «Gebethner i Wolff», 1903. 4 c.
  - 3. Feicht, H. Studia nad muzyką polskiego średniowiecza/H. Feicht. Warszawa: PWM, 1975. 400 s.
  - 4. Kilar, W. Bogurodzica [Notatki] / W. Kilar. Krakow: PWM, 1978. 24 c.
- 5. Mika, B. Pieśń Bogurodzica w funkcji cytatu w muzyce polskiej XX wieku / B. Mika // Donum Natalicum: zb. art. nauk. / przez ed. Z. Fabiańskiej. Krakow, 2007. C. 209–221.
- 6. Pieńkowska, P. Epopea narodowa w nuty zaklęta. Simfonia Sacra Andrzeja Panufnika [Electronic resourse] / P. Pieńkowska // Historia: poszukaj. Mode of access: http://historiaposzukaj.pl. Date of access: 15.03.2017.
- 7. Wacholc, M. Jan Adam Maklakiewich. Grunwald. Poemat symfoniczny [Electronnic resourse] / M. Wacholc // PWM Edition. Mode od access: https://pwm.com.pl. Date of access: 18.08.2017.
- 8. Богатырев, А. В. Шесть романсов на стихи Сергея Есенина [Ноты] : для тенора с фортепиано / А. В. Богатырев. Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2013. 39 с.
- 9. Богородица (гимн) [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org. Дата доступа: 15.08.2017.

## ФИЛОСОФСКИЙ ГУМАНИЗМ КИНЕМАТОГРАФА АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА

Диагноз, поставленный философами и культурологами человеку и культуре конца XX – начала XXI веков – потеря идентичности, что означает утрату ценностных ориентиров, целенаправленности, а значит, и развития. Ответственные размышления о смысле человеческого существования и уроках его исторического пути вытесняются ценностным релятивизмом и нигилизмом. На этом фоне усиливаются настроения абсурдизма, которыми окрашивается восприятие современной действительности, и начинает казаться, что с ней несовместимы все ответы, когда-то предложенные культурой.

В творчестве кинорежиссера Александра Сокурова тема художественнофилософского осмысления судеб человека и культуры занимает важное место. Для Сокурова важно обращение к сущностному пониманию того, что такое человек, что такое культура и искусство. Этим проблемам посвящены его тетралогия: «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст», фильмы «Русский ковчег» и «Франкофония».

В первых фильмах тетралогии режиссер обращается к трем персонажам истории ХХ века – Гитлеру, Ленину и Хирохито и показывает своих героев как личностей, ущербных физически и нравственно, но полных агрессивного своеволия и презрения ко всему «человеческому», слишком человеческому». Герой фильма «Фауст» так же охвачен стремлением любой ценой преодолеть границы своего природного и культурного бытия, чтобы достигнуть абсолютной власти и бессмертия. Отрекаясь от жизни среди людей, он устремляется к одиночеству в безлюдной ледяной пустыне. Фильм «Фауст», подводит философский итог реализации понимания человека как субъекта безграничной свободы воли и действия. Апогеем западно-европейской фаустовской идеи стали утопические социальные проекты XX века, которые попытались претворить мечты о всесилии и всевластии сверхчеловека в дело, воссоединить утопию и реальность. Но результат оказался противоположным изначальной интенции – понимание сущности субъекта как стремления к идеалу «сверхчеловека», обернулось на деле преступлением против человечности, против личности. Тетралогия Сокурова говорит, что идея совершенствования человека лежит не за пределами человеческого, а в поиске гармонии внутри человека, в границах его мира мира культуры и природы, а этот мир бесконечен в своей внутренней граничности.

Выход из глубокого кризиса современной культуры, ставшего следствием ценностного вакуума, режиссер Сокуров видит в обретении человеком себя через продуктивный диалог с историей и культурой. Но как возможно обрести смысл существования через обращение к истории, если она не имеет вечной неизменной сущности или телеологического объяснения? Фильм Сокурова «Русский ковчег» является эстетическим образом философии истории, согласно которой смыслы истории рождаются через диалог со смыслотворческой историей культуры. Этим ковчегом в его фильме предстают в едином лице Зимний дворец и Эрмитаж, как место спасения человека, который обретает себя через вхождение в историю и мировое искусство как в собственный дом.

Зимний дворец — это дом, где совершались события русской истории, а ее персонажи проживали свои реальные человеческие жизни люди. Вступая в этот дом, зрители становятся свидетелями человеческой стороны истории, и получают возможность пережить ее через атмосферу жизненного события, раздвигающего границы времени, и мы одновременно присутствуем здесь и сейчас, и здесь и тогда, то есть история продолжается через наше со-присутствие.

Эрмитаж – это особое энергетическое пространство, где между картинами и людьми возникает незримая связь, рождающая к бытию в эстетической реальности интегриро-

ванное (объемное) время, в котором вживаются друг в друга прошлое и настоящее, дух и душа, чувства и мысли. Произведение искусства как со-участник и посредник вовлекает в процесс совместного проживания духовно-душевные силы творца-автора и творящего восприятия. И если есть готовность услышать «другого», свершается катарсис, протекающий как процесс исторического смыслотворчества, когда «я» внутренне ощущает самого себя как дух и как душу, узнает себя, открывает себя.

Эрмитаж хранит произведения искусства, ставшие классикой, включенные в культурную традицию. Принадлежность к традиции удостоверяет, что ради возможности прочувствовать и запечатлеть эстетическую материю нравственного пути человека и создавалось классическое искусство. Эрмитаж как ковчег хранит классику подобно священному сокровищу и дарит возможность наполнения ее животворной силой.

«Русский ковчег» Сокурова – художественная философия, помогающая постигнуть нравственный смысл истории, состоящий в том, что нет однолинейной и герметичной истории, что история – не обратный отсчет времени, а *время роста*, которое происходит через смыкание колец смысла в диалоге культурных миров, свершающемся в человеческом духе и душе.

Фильм Сокурова «Франкофония» продолжает размышления режиссера о взаимосвязи истории, искусства и человека. Картина начинается с эпизода, когда маленькое суденышко, перевозящее художественные ценности, попадает в шторм на бескрайнем пространстве океана. Океан беспощаден и непредсказуем в своей неумолимой мощи. Ключевой образно-смысловой метафорой фильма звучат слова автора: «океан, как и история, не имеет ни смысла, ни совести». Дальнейшее развитие фильма раскрывает мысль автора, что только человек вносит в историю нравственные, экзистенциальные смыслы.

Историческая наука создает картину истории через события войн и революций, побед и поражений, успехов королей, вождей и полководцев. Проблема человеческой цены и нравственного смысла, жертвоприношений и мук совести, которыми человечество платит за войны и революции, как будто бы выпадает из поля зрения. Каков же человеческий смысл такой истории?

Автор фильма размышляет над этим, обратившись к судьбе Лувра — сокровищницы мирового искусства — музея, хранящего истинную память человеческой истории. Художественные образы далеких эпох создают галерею движения представлений человечества о мироздании, природе, идеалах, красоте, нравственных смыслах жизни людей, о жизни и смерти, о величии и падениях человека. Через эти образы проступает не событийный, а гуманистический порядок истории, как процессуальной полноты жизни в ее социальных, духовных, психологических содержаниях. Внутренние связи в истории сквозные, они не обрываются, а преображаются в новых контекстах. Благодаря искусству мы ощущаем себя не только в какой-то точке времени, но включенными в процесс движения из прошлого в будущее и переживаем свое пребывание в этой процессуальности как событие своей жизни, как собственное существование.

В фильме представлены персонажи, олицетворяющие разные отношения к ценностям культуры: Марианна – символ Франции, повторяющая как заклинание лозунги французской революции: «свобода, равенство и братство». Другой символический персонаж – Наполеон, захвативший во времена завоевательных войн, немало произведений искусства, но руководствовавшийся не их истинной ценностью, а стремлением к собственному возвеличиванию.

Кто же на самом деле озабочен сохранением бесценных художественных сокровищ Лувра для людей, для истории? Эта роль принадлежит двум другим персонажам фильма – директору Лувра Жаку Жожару и графу Меттерниху – главе комиссии гитлеровской администрации по сохранению памятников культуры в оккупированных Германией странах. Эти люди, к счастью, понимали свою миссию, исходя из принадлежности культуре, а не

государственной воле. Это служение сделало их единомышленниками и позволило реально способствовать сохранению произведений искусства и великого музея, достояния всего человечества. Автор фильма «Франкофония» приводит зрителей к мысли, что смысл и совесть истории заключены не в ее событиях и государственных действиях, а в великом искусстве, культуре и личностях, преданных этим ценностям и служащих их сбережению во имя сохранения человечества.

Теоретические сентенции о необходимости культуры, ее гуманистической ценности сегодня могут восприниматься как пропедевтические абстракции, утратившие в современной ситуации свой жизненный смысл. Искусство обладает собственным образно-эстетическим языком, через который оно обращается к диалогическому, целостному эмоционально-ценностному художественному мышлению человека. В художественном восприятии личность творчески вовлекается в процесс рождения смыслов, а не их пассивного усвоения. Масштаб таланта художника измеряется его способностью вовлекать в такой творческий диалог воспринимающего человека, инициируя развитие его самосознания.

Все творчество режиссера Александра Сокурова посвящено художественному утверждению подлинного предназначения человека, осуществляемого в единстве с культурой и искусством. Его произведения, приглашая к сотворческим размышлениям вместе с художником, раскрывают гуманистический смысл истории, культуры и искусства, вселяя веру в силу понимающего сочувствия и совести, и укрепляя чувство ответственности личности перед смыслами собственной жизни, общества и истории.

Фінберг М. Я. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

## У СПАЛУЧЭННІ НАВУКІ І МАСТАЦКАЙ ПРАКТЫКІ: АБ ДЗЕЙНАСЦІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА АРКЕСТРА БЕЛАРУСІ

Творчая дзейнасць Нацыянальнага акадэмічнага канцэртнага аркестра Беларусі, якім я кірую больш за 30 гадоў, яднае шмат накірункаў — ад эстрадна-джазавага (прадстаўленага грандыёзнымі праектамі ў нашай краіне і па-за яе межамі) да акадэмічнага, які плённа разгортваецца ў розных кутках нашай Бацькаўшчыны. У цэнтры гэтага, другога кірунку, ляжыць ідэя ўзнаўлення музыкі Беларусі розных эпох — ад Сярэднявечча і Рэнесанса, Барока, Класіцызму і Рамантызму да сённяшніх дзён.

У гэтай сферы, што ўвасабляецца ў праекце пад назвай «Гістарычныя канцэрты ў старажытных цэнтрах Беларусі», аркестрам (дакладней, яго творчымі калектывамі, што спецыялізуюцца на выкананні класічнай музыкі) прадстаўлена больш за 1000 канцэртаў, арганізаваных па нашай ініцыятыве пры падтрымцы дзяржавы і мясцовых уладаў у такіх вядомых мастацкіх асяродках, як: Нясвіж, Мір, Заслаўе, Маладзечна, Мсціслаў, Любань, Навагрудак, Вілейка, Узда, Тураў, Чачэрск, Хойнікі і інш.

У працэсе рэканструкцыі гукавога поля нашай краіны мінулых стагоддзяў аркестр абапіраецца на трывалы навуковы падмурак, на фундаментальную гістарычную музыказнаўчую навуку, прадстаўленую ў працах выбітных вучоных нашай краіны — А. Мальдзіса і Г. Барышава, А. Грыцкевіча і У. Конана, В. Пракапцовай і А. Капілава, А. Ахвердавай, але ў найбольшай меры — на фундаментальных распрацоўках вядомага гісторыка беларускай музыкі В. Дадзіёмавай [1–3].

Дзякуючы яе доследам, заснаваным на велізарным корпусе музычна-гістарычных крыніц, знойдзеных даследчыцай у розных краінах свету (бо, як вядома, у Беларусі такія матэрыялы амаль не захаваліся), і пераважна ўласнымі намаганнямі вернутых у нашу краіну і ў кантэкст нашай культуры, аркестру ўдалося ажыццявіць комплексную навукова-

творчую праграму па адраджэнні музычнага ладшафта, а значыць — і значнай часткі мастацкай культуры нашай краіны.

Мы не толькі выканалі і ўвялі ў творчы ўжытак творы айчынных майстроў ранніх эпох (Цыпрыяна Базіліка і Крышафа Клабана, Войцаха Длугарая і Валянціна Бакфарка, Андрэя з Рагачова і Мацея Радзівіла, Станіслава Манюшкі і Міхала Ельскага, Міхала Агінскага і Напалеона Орды, іншых кампазітараў), але і паказалі праз гукавыя рэаліі шматлікія карнявыя якасці беларускай культуры, якія адзначыла даследчыцца ў свіх працах.

Перад усім аказалася навідавоку такая яе ўласцівасць, як поліцэнтрычнасць, а менавіта — фарміраванне музычна-культурнага асяроддзя адразу ў многіх цэнтрах, якія сёння атрымалі магчымасць другога нараджэння да інтэнсіўнага мастацкага жыцця.

Надзвычай істотнай аказалася і такая асаблівасць гэтай культуры, як яе памежнасць, гэта значыць існаванне ў арэале двайнога памежжа (самы заходні арэал праваслаўя і ўсходні — каталіцызму), у сферы перакрыжавання розных культурных плыней, у цэнтры еўрапейскага свету. Дадзеная якасць аказалася відавочнай, калі мы выканалі ў адзіным праекце творы беларускіх кампазітараў і іх замежных сучаснікаў (напрыклад, Я. Голанда і Ф. Баха, Н. Орды і Ф. Шапэна, М. Глінкі і С. Манюшкі). А пры выкананні музыкі Беларусі больш ранніх часоў выявіліся і ўласцівасці айчыннай культуры як донара і перакладчыка ў дыялогу музычнага Захаду і Усходу.

Але самае галоўнае — аркестру ўдалося на практыцы прадэманстраваць непарыўнасць музычна-гістарычнага руху (пра яе ў гісторыка-тэарэтычным аспекце пісала В. Дадзіёмава), якая заснаваная на тыпалагічных якасцях беларускай культуры, што імкнецца захаваць сябе ў віры гістарычных падзей і складаных абставін. Стала відавочна, што адданасць Радзіме, сваёй роднай зямлі, свайму «Роднаму куту» трывала звязвае розныя пакаленні і эпохі, розныя мастацкія плыні і творчыя падзеі. Мы ўбачылі і паказалі гэта знаўцам і аматарам беларускай музыкі, што ўсе кампазітары, якія дакраналіся да беларускай глебы, аказваліся ментальна звязанымі з ёю назаўжды; адкуль і калі б ні прыехалі яны да нас (у тым ліку ў XX стагоддзі), абавязкова адлюстроўвалі ў сваёй творчасці промні беларускага мастацкага свету.

Хочацца верыць, што і ў далейшым наш аркестр будзе рухацца ў цеснай садружнасці практычнага і тэарэтычнага, музычнага і навуковага кірункаў, высакароднай мэтай якіх з'яўляецца служэнне нашай краіне і беларускаму народу.

#### Літаратура

- 1. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. 230 с.
- 2. Дадиомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. / О. В. Дадиомова. Минск : Ковчег, 2015. 246 с.
- 3. Дадзіёмава, В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі / В. У. Дадзіёмава. Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2001. 254 с.

## ЕВРОПЕЙСКИЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ: К ПРОБЛЕМЕ НАУЧНОЙ НОМИНАЦИИ ЖАНРА

Европейский Хоровой Концерт демонстрирует стойкость имманентных жанровостилевых качеств в разные историко-стилевые периоды истории искусства, многоплановость функционирования в социо-культурных сферах и художественных контекстах, а также и сохранение жанрового ядра при межжанровом взаимодействии. А между тем история его эволюционного развития, начиная уже с самого начала процесса формирования жанрового феномена в Венеции XVI века, требует специального научного внимания в из-за имплицитности жанровой номинации Хорового Концерта. Европейский Хоровой Концерт представлен множеством разновидностей, жанровое единство которых не всегда очевидно. Скрытый характер жанрового обозначения требует выявления причин отсутствия «жанрового имени» Хорового Концерта и особого внимания к атрибуции хоровых произведений европейской академической традиции.

Важно подчеркнуть, что жанр Хорового Концерта сопровождали даже и своего рода препятствия и предубеждения, связанные с его функционированием. Так, в музыкальном оформлении христианского богослужения Хоровой Концерт, обладающий секулярными чертами, не приветствовался ортодоксально настроенными приверженцами традиционных сакральных христианских ритуалов. С другой стороны, жанр был востребован придворным искусством (Венеция XVI в., Версаль XVI в., Петербург XVIII в. и др.), создавался по заказу меценатов, был приурочен к какому-либо важному событию социума или придворной церкви. Духовный Хоровой Концерт создавался на тексты религиозного содержания, исполнялся в церкви, но был призван возвеличить мощь и силу заказчика — «властителя». Отсюда и двойственный характер художественного содержания произведений, являвшийся одной из причин имплицитности жанровой номинации.

В светской своей форме Хоровой Концерт постоянно пребывал в состоянии разнообразных межжанровых связей, которые не всегда стимулировались сугубо культурно-историческими детерминантами. Так, в XIX веке черты хоровой концертности можно найти в крупных вокально-инструментальных композициях, хоровых оперных сценах, хоровых циклах и пьесах, кантатах и ораториях. В период соцреализма XX века в советском государстве, жанр вынужденно пребывал в забвении, в связи со своим «темным религиозным прошлым», отдав свои стилевые черты другим жанрам, вплоть до его нового «явления» поначалу в исполнительстве, а затем в композиторском творчестве в 60-х годах. И лишь в начиная с 80-х годов XX столетия, Хоровой Концерт как жанр академической музыки занял свое особое место в европейской музыке, включая и белорусскую.

Целью нашего материала является постановка проблемы о научной номинации жанра Хорового Концерта и предложение понятий для их использования в научном обиходе и атрибуции хоровой музыки концертного класса. Для достижения нашей цели мы обратимся к титулам публикаций XVI–XVII вв. – периоду формирования и распространения жанра Венецианского хорового концерта, прототипа и истока жанра. Прежде всего подчеркнем, что Хоровой Концерт конца XVI–XVII вв – это крупное концертное вокально-инструментальное произведение, состоящее из нескольких частей. Хоровой Концерт отличается от других жанров своей хоровой концертностью: — широким диапазоном исполнительских средств (вокально-инструментальной структурой исполнительского состава, его политембровой спецификой); концертным соотношением слова и музыки; виртуозностью хоровой фактуры; особой концертной драматургией (где наиболее выделяются антифонность и респонсорность), а также монументальностью и крупно-

стью структуры. Исполнители делятся на вокалистов (солисты, хор) и инструменталистов (ансамбль из отдельных инструментов, орган), которые могут образовывать смешанные вокально-инструментальные группы. Определяющая роль в композиции принадлежит хору, подчиняющему себе инструментальное начало. В хоровом концерте используется хоровая техника группировки голосов согі spezzati, лежащая в основе создания полихороной фактуры, которая связана со специальной дифференциацией хора по темброво-регистровому принципу, — в отличие от техники divisi, предполагающей любое его разделение. Венецианский хоровой концерт — именно хоровой концерт в силу подчиненности инструментальной партии вокальной (хоровой). Наиболее часто применяемой формой является хоровое концертное рондо и хоровая концертная форма.

Характерным является употребление самого понятия «концерт» (concerto) в XVI– XVII вв., который применялся в различных значениях. Понятие «концерт» в церковной хоровой музыке на латинский текст определяло широкий круг явлений и было призвано отграничить сочинения в концертном стиле от других прикладных, обиходных литургических сочинений.

Понятие «concerto» в XVI в. было близко по смыслу обозначенным в названиях сборников хоровой музыки «symphonia» (созвучие) и обозначало наличие не только вокальной, но и инструментальной группы исполнителей.

Как обозначение вокально-хорового жанра этот термин появился впервые в сборнике 1587 года в Венеции «Концерты Андреа и Джованни Габриели, органистов Святейшей Синьории Венеции (...) для голосов и музыкальных инструментов на 6, 7, 8, 10, 12 и 14 голосов...» («Concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, Organisti delle Serenissima Signoria di Venezia (...) per voci e stromenti musicali, а VI. VII. X. XII е XVI voci»). Это собрание концертов включает многоголосные и многохорные композиции в концертном стиле на церковный латинский текст и мадригалы в концертном стиле на светские тексты. Важным является привлечение музыкальных инструментов к хоровому звучанию. Таким образом, именно у Дж. Габриели понятие «сопсето» приобрело значение термина, примыкающего к латинскому «concertare» (состязание, соревнование, спор) и определяющего специфический концертный стиль музыки и музыкального изложения (рис.1).



Рисунок 1 – Концерты Андреа и Джованни Габриели. Венеция. 1587

Позднее в Венеции были опубликованы сборники хоровой музыки других композиторов, в титуле которых встречается понятие концерт. Так, например, это «Церковные концерты для двенадцати голосов, 1610» («Concerti ecclesiastici a dodici voci») Стефано Насцимбени (Stefano Nascimbeni), капельмейстера собора Санта Барбара в Мантуе; «VI, VII, VIII, IX и X голосная концертная музыка для вокала и инструментов с инструментальным сопровождением и бассо континуо, 1610» («Musiche concertate con Voci et Istromenti a VI, VII, VIII, IX et X. Con Basso continuo») Джиованни Валентини (Giovanni Valentini ок. 1582–1649), уроженца Венеции, ученика Дж. Габриели, органиста и капельмейстера собора св. Стефана в Вене; «Духовные

концерты для восьми голосов с органом, 1637» («Sacri Concerti a otto voci con l'Organo») Гуглиермо Липпарини (Guglielmo Lipparini, 1578–1645), капельмейстера г. Беладжио; «Духовные и праздничные концерты... для двух хоров с инструментами, 1667» («Sacri e festivi Concerti ... due chori con stromenti») создал и Джиованни Легренци ( Giovanni Legrenzi 1626–1690), который занимал пост капельмейстера (maestro di cappella) Сан Марко с 1681 г.

Увидели свет также и многочисленные издания, в которых содержится понятие «concert» и в других Итальянских и Германских городах. Так, например, спустя шесть лет после Андреа и Джованни Габриели, Феличе Анерио (Felice Anerio; 1560–1614) представитель Римской школы, который сменил Палестрину на посту главы Папской Капеллы (1594 г.), издал «Духовные концерты для четырех голосов,1593» («Concerti spirituali a quattro voci») в двух томах в Риме.

Особняком стоит творчество Михаэля Преториуса (1571–1621), органиста франкфуртской Мариенкирхе и придворного капельмейстера Вольфенбюттеля. Михаель Преториус создал множество сборников хоровых концертов, в титулах которых обозначены разные характеристики содержащихся в них концертов. Так, во Франкфурте и Лейпциге в 1602 году опублисборник «Полигимния III» (Polyhymnia III), в который вошли панегирики, торжественные, радостные, посвященные миру хоровые концерты для 2, 3, 4, 5, и 6 хоров с сопровождением; им создана серия из девяти сборников Духовных хоровых концертов «Миsae Sioniae», вышедших в период с 1607–1610 гг. (рис. 2); в сборнике 1619 года изданы в Вольфенбюттеле «...Торжественные концерты мира и радости ... для 2, 3, 4, 5 и 6 хоров...» («... Solemnische Fried und Freuden Concert ... auff II. III. IV. V. VI. Chor gerichtet ...»); во Франкфуртском изании 1620 г. содержатся религиозные церковные и политические концерты («Concerti sacri Ecclesiaslici et Politici») и др. «...Духовные концерты для 2, 3, 4, 5, 8 и 12 голосов, дополненных звучанием инструментального хора» («... Concertuum Sacrorum II. III. IV. V. VIII. et XII vocum adiectis symphoniis et Choris Instrumenlalibus») изданы в 1622 г. в Гамбурге Самуэлем Шейдтом (Samuel Scheidt 1587–1654), придворным органистом Галле, учеником Свелинка и работавшем вместе с Михаэлем Преториусом. Кантор Лейпцигской школы св. Фомы, Иоганн Герман Шейн (Johann Hermann Schein; 1586–1630), в 1618 и 1626 годах написал «Духовные концерты на 3, 4, 5, 8 и 12 голосов с генерал-басом и сочиненные с использованием итальянских новаций» ( «Geistlicher Concerten, mit III. IV. V. vnd VI. Stimmen zu sampt dem General-Bass, auff jetzo gebreuchliche Italignische Invention componirt»). Хоровые произведения с концертными чертами обнаруживаются и во множестве других сборников, изданных в Италии и Германии и предназначенных как для церковного обихода, так и для придворных церемониалов, в том числе и в синтезе с церковной практикой.



Рисунок 2 – Михаэль Преториус. Musae Sioniae. Регенсбург. 1605

Для определения места своей музыки в ритуале христианского богослужения или придворного церемониала, композиторы могли указывать церковно-музыкальный жанр, церковно-музыкальный стиль, первые строки текста и т. д. Так, например, в XVI в. в Венеции издавались сборники «Concentus». Это понятие в переводе с латинского многозначно: можно перевести как «согласие», «гармония», а можно и как «созвучие», «аккорд», «единение» и «концерт». Здесь важно заметить, что в католической литургической практике григорианской традиции понятие «concentus» связано с совместным звучанием участвующих в богослужении хоров в отличие от «асcentus» – пения священника у алтаря. «Concentus» также обозначал и один из церково-музыкальных стилей григорианской традиции, важнейшей чертой которого является способ взаимодействия текста и музыки. Здесь применяются три типа вокализации: 1) силлабический, характерный для гимнов (каждому слогу литературной основы соответствует один тон); 2) невматический (распевный), при котором на один слог приходится несколько тонов мелодии – невмы; 3) мелизматический (одному слогу текста соответствует много тонов, объединенных в целостную музыкальную структуру, которая формируется и развивается по музыкальным законам). Это на наш взгляд, весьма важно для постижения детерминант формирования жанра хорового концерта, так как важнейшей стилевой чертой Хорового Концерта является контраст сопоставления типов вокализации. Так, например, с титулом, в который входило понятие «concentus», Тибурцио Maccauнo «maestro di cappella» римской церкви Св. Мариа дель Пополо издавал сборники хоровой музыки в Венеции. Назовем: «Духовные Концентусы для 6-10 и 12 голосов, 1567» («Sacri modulorum Concentus qui VI–X et XII vocibus»), «Концентус на 4 голоса 1576» (Concentus quinque vocum ...»), «...Концентус на 6, 7, 8, 9, 10, 12 голосов» («...Concentus VI, VII, VIII, IX, X et XII vocum»). Клаудио Меруло (Claudio Merulo 1533–1604), который занимал пост органиста Сан Марко в Венеции (1566– 1584 гг.), написал два тома «Духовных концентусов на 8, 9, 12 и 14 голосов,1594» («Sacri Concentus VIII, X, XII et XVI vocum)», которые вышли также в Венеции.

Хоровые концерты можно найти и среди произведений, которые имеют жанровое обозначение «диалоги» (Dialoghi). Диалогичность, как важнейший принцип концертности в этих композициях содержится уже в самом литературном тексте, который предполагает наличие «музыкальных персонажей», вступающих в «диалог»: душа верующего и Господь, Пилат и Христос, народ и Христос, Дева Мария и Господь др. Истоком церковномузыкального диалогического стиля считается григорианская традиция респонсория, когда солист предваряет вступление хора. Начиная с XVI века появляются разные жанровые типы «музыкальных диалогов», среди которых выделим Хоровые Концерты, где «персонажи» представлены группами исполнитлей в полихорной композиции, создающимися на основе приема «cori spezzati» (например, у А. Вилларта). Особо отмеи сольно-ансамблевые вокальные «диалоги», написанные для вокалистов в сопровождении ансамбля инструмнетов. Так, жанровое обозначение «диалог» есть в опубликованном в Венеции сборнике «Диалоги для 6 и 8 голосов, 1587» («Dialoghi a sette ed otto voci») Орацио Векки (Orazio Vecchi 1550-1605), известного своими мадригальными комедиями и канцонеттами придворного капельтмейстера («maestro di corte») Модены. Он был знаком с венецианской школой, которая оказала влияние на его авторский стиль в сфере духовной музыки. В 1592 году в Венеции вышел сборник «Музыкальных диалогов» для 6-12 голосов» («Dialoghi musicali») разных авторов, включая органистов Сан Марко Андреа Гпбриели и Аннибале Падовано. В Вене был издан сборник для восьмиголосного хора Агостино Агаццари (Agostino Agazzari 1578–1640), капельмейстера Сиенского кафедрального собора Санта Мария Ассунта, в которых в титуле соединены понятия «диалог» и «концентус»: «Диалогческий концентус..., 1613» («Dialogici Concentus»).

Особое место понятие «концерт» занимает в новом типе вокальных концертов для небольших составов в сопровождении органа или ансамбля инструментов. Лодовико Виа-

дана (Lodovico Grossi da Viadana 1560-1627) внес свой вклад в спецификацию понятий «concerto» и «concertato» посредством жанрового обозначения с их помощью нового для того времени типа вокального концерта. Речь идет о произведениях для вокального ансамбля (дуэта, трио) с сопровождением. Виадана пришел к этому жанру посредством редукции большого состава исполнителей (обычно требуемого для Хорового Концерта) на основе сложных условий, в которых вынужденно функционировали капеллы при церквях, испытывая дефицит образованных исполнителей. Л. Виадана издал в Венеции сборник «Сто концертов для одного, двух, трех и четырех голосов, 1602 г.» («Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, & a Quattro voci»). Здесь также и развивается традиция дублировки голосов инструментами, причем зачастую изложение предполагает замену вокальных партий инструментальным (органным) звучанием, о чем в своем предисловии к изданию и указывает автор. Концертность у Виаданы зиждется на антитезе верхних голосов и баса. Например, это два тенора и бас, тенор и два тромбона, два сопрано и два баса. Это направление входит в проблемное поле исследования Хорового Концерта, так как Людовико Виадана, а вслед за ним и другие авторы писали концерты, которые можно было исполнять как небольшими ансамблями, так и несколькими хорами, исходя из практических исполнительских возможностей капеллы конкретного прихода. Таким образом, «Cento concerti ecclesiastici» Людовико Виаданы положили начало новому направлению в жанре концерта – духовному вокальному концерту-ансамблю для нескольких вокальных голосов и инструментов, который получил дальнейшее развитие и распространение, особенно в Германии, в творчестве М. Преториуса, И. Шейна, Г. Шютца и др. Для обоснования номинации жанра Хорового Концерта, важным является то, что, на наш взгляд, вокальный камерный концерт «забрал» у Хорового Концерта его «жанровое имя»: произведения, по существу принадлежащие к жанру Хорового Концерта, получали другую жанровую номинацию. В качестве примера приведем известные лейпцигские издания 1636 и 1639 гг. Генриха Шютца (Heinrich Schütz 1585–1672) – «Маленькие духовные концерты» («Kleine geistliche Konzerte»).

Интерес в контексете нашей проблематики представляют и сборники, где в титулах изданий переплетались разные понятия. Так, сакральный концерт приравнивается к мотету у Натале Монферрато (Natale Monferrato 1603–1685), «maestro di coro» Базилики Сан Марко (с 1647 по 1676 гг.). В Венеции в 1675 году он издал сборник с титулом «Сакральные концерты, или мотеты, 1675» («Sacri Concenti ossia Motetti»). Понятия диалоги, концентус и симфониия содержатся в титуле сборника дуэтов 1629 года у Адриано Банкьери (Adriano Banchieri, 1568–1634).

Таким образом, многоголосные Духовные Хоровые Концерты в сопровождении инструментов стали определяться понятием «symphoniae sacrae» (сакральная симфония). Такие издания есть у Дж. Габриели («Symphoniae sacrae» для 7, 8, 19, 12, 14 и 16 голосов с инструментами, Венеция, 1597 г.; «Symphoniae sacrae» для 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 и 19 голосов с инструментами, Венеция, 1615 г.), Г. Хасслера («Symphoniae sacrae» для 4, 5, 6, 7, 9, 12 и 16 голосов с инструментами, Нюрнберг, 1598) (рис. 3.); Л. Виаданы («Sinfonie musicale» для 8 голосов, Венеция, 1617), Г. Шютца («Symphoniae sacrae» для 3, 4, 5, 6 голосов, Венеция, 1629; «Symphoniae sacrae», Дрезден, 1647; 1650) и др.



Рисунок 3 – Сакральные симфонии. Нюрнберг. 1598

В результате проведенного нами исследования и анализа содержащихся в указанных выше сборниках произведений, обладающих чертами жанра Хорового Концерта, мы пришли к выводу о необходимости научной номинации жанра. По нашему мнению, в Венецианском Хоровом Концерте произошло становление трех жанровых типов Хорового Концерта: Малый (Piccolo), Большой (Grosso) и грандиозный (Grand). С позиции специфики вокально-инструментальной структуры исполнительского состава отличия заключаются в следующем. Хоровой Ріссою-Концерт предназначен для восьми (и менее) голосов, которые могут дублироваться инструментами (a cappella или colla parte ad libitum); Хоровой Grosso-Концерт создается для восьми и более голосов, которые, как правило, дублируются инструментами (colla parte ad libitum); Хоровой Grand-Концерт предполагает двенадцать и более голосов, включает инструментальные партии, выписанные отдельно (colla parte и obligato). Каждому из трех типов присущи и свои особенности композиции на уровне строения хоровой фактуры (явная, скрытая и мобильная полихорность) и способов группировки голосов (cori spezzati как дифференциация вокальных и инструментальных групп-«хоров» по темброво-регистровому принципу, чередующихся на основе контраста сопоставления). Так, в Хоровом Ріссою-Концерте – скрытая и мобильная полихорность, изменяющийся состав вокально-инструмнетальных согі spezzati; в Хоровом Grosso-Концерте – явная полихорность, вокально-инструмнетальные cori spezzati стабильны, определены и показаны уже в начале сочинения; в Хоровом Grand-Концерте скрытая, мобильная и явная полихорность, а сольно-вокальные, инструмнетальные, хоровые и вокально-инструмнетальные «cori spezzati» стабильны, но подключаются постепенно в процессе развертывания. С позиции применения приемов хоровой композиционной техники, использующиейся для организации хоровой фактуры на основе антитетического взаимодействия ее структурных элементов в условиях полихорности, в каждом их типов выявляются и свои хоровые концертные антитезы исполнительских составов (количественный фактор) и исполнительских средств (темброво-колористический фактор).

Подводя итоги сказанному, считаем необходимым подчеркнуть, что имплицитность «имени жанра» Хорового Концерта остается на протяжении всей его истории. Подобно тому, как композиторы XVI—XVII веков, авторы Хоровых Концертов последующих историко-стилевых эпох не всегда давали жанровое обозначение своим хоровым произведениям, которые содержали хоровые концертные черты. Поэтому настала пора научной жанровой номинации старейшего жанра академической музыки — Хорового Концерта, исходя их его трех жанровых типов: Хоровой Ріссою-Концерт, Хоровой Grosso-Концерт, Хоровой Grand-Концерт.

# НОВОЕ УКРАИНСКОЕ КИНО В НАЦИОНАЛЬНОМ ПРОКАТЕ: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

На протяжении последних шести лет количество украинских кинопремьер в прокате постоянно растет. Молодое отечественное кино активно развивается и вызывает заинтересованность широкой зрительской аудитории. Готов ли кинотеатральный прокат донести до потенциальных зрителей все разнообразие тем и способов их реализации на экране?

На сегодняшний день украинский кинозритель демонстрирует минимальный показатель кинопосещаемости в Европе — 0,5 посещений в год [2]. В условиях доминирования американского контента в репертуаре, прокат национального кино требует значительных творческих и материальных ресурсов, создания эффективной системы распространения и продвижения кинопродукции, но, прежде всего, понимания необходимости борьбы за массового зрителя.

Проблемы современного украинского кинематографа рассматривали отечественные киноведы старшего поколения: Лариса Брюховецкая [1], Оксана Мусиенко [9], Ирина Зубавина [6]. Их исследования посвящены преимущественно историческим и художественным аспектам кинотворчества. Проблемы кинопроката или отдельных звеньев кинопроцесса анализировались в них частично.

Критические материалы о новых реалиях украинского кинопроката можно встретить в газетной и журнальной периодике. Наиболее активно их печатают авторитетные издания «Телекритика», «Украинская правда», «День», «Зеркало недели», «Украина молодая». Среди постоянных авторов можно выделить Елену Коркодим, Дмитрия Ларина, Дмитрия Десятерика, Андрея Кокотюху, Аллу Данькову.

На постсоветском пространстве проблемы современного кинопроцесса и функционирование его отдельных звеньев активно и систематично изучали Михаил Жабский [5], Даниил Дондурей [4], опыт мировой киноиндустрии – Игорь Кокарев [7], Кирилл Разлогов [11].

Цель статьи – проанализировать особенности фукнционирования современного кинотеатрального проката в Украине.

2016—2017 годы в отечественном кинематографе прошли под знаком «количество»: рекордное количество выделенных средств, запущенных в кинопроизводство проектов, вышедших в прокат фильмов. На следующем этапе необходимо решать вопросы, связанные с качеством продвижения и распространения созданных фильмов: увеличивать долю национальных фильмов в прокате, расширять потенциальную аудиторию, искать эффективные механизмы взаимодействия, вырабатывать кинопрокатные стратегии с учетом особенностей каждого снятого фильма и начинать решать все эти вопросы параллельно с его созданием.

С начала 2017 года в украинский прокат вышло 15 фильмов и до конца года планируется еще около 20 премьер [16]. Это значит, что теоретически каждые две недели отечественному массовому зрителю предоставится возможность познакомиться с украинскими киноновинками. Согласно официальным отчетам ситуация выглядит оптимистично: фильмы последовательно выпускаются в прокат и в определенные сроки демонстрируются. Как украинское кино и отечественный зритель находят друг друга в новых кинореалиях?

На сегодняшний день можно констатировать минимальные усилия в продвижении ближайших премьер к потенциальной аудитории. В кинотеатрах, как правило, это трейлер и печатная афиша незадолго до релиза (например, трейлер «Иван Силы» режиссера Виктора Андриенко был предоставлен за неделю до начала проката [3]), на телевидении — ин-

формационный сюжет или интервью с режиссером с допремьерного показа. Если телеканал участвовал в продакшене – количество анонсов в телеэфире больше (например, «Гнездо горлицы» на «Интере», «Незламна» – на ТРК «Украина»), но пока случаи эффективного взаимовыгодного сотрудничества кинематографа и телевидения единичны. Большинство создателей кинопродукции существуют в парадигме традиционной модели кинопроката, когда кинотеатры были единственным способом доставки контента к зрителю, что изначально снижает прокатный потенциал фильмов. Если проанализировать текущие украинские премьеры (драмы «Уровень черного», «Живая», «Чужая молитва», «Иней», «Кроткая», военная драма «Киборги»), станет очевидной отечественная кинотрадиция в стремлении к высоким нравственным идеалам, артхаусному кино, сложным для восприятия темам и формам реализации замысла. К этому необходимо добавить интерес создателей и зрителей к документального кино, которое сложнее воспринимать на большом экране и его прокат требует дифференцированного подхода. Тем актуальнее становится мнение основателя и руководителя группы Film.ua Сергея Созановского о том, что «один и тот же контент можно монетизировать не только за счет рекламы в эфире, но и в интернете, на платном канале, путем продажи на другие платформы и территории» [10] и важна его скорейшая реализация в современной кинопрактике. Но реалии кинопроката свидетельствуют о том, что нет стремления к максимальной отработке кинокопии хотя бы в украинских кинотеатрах.

Даже заранее запланированный и проанонсированный выход в прокат проекта – не гарантия его появления в кинотеатре. Например, сроки премьеры исторического фильма Зазы Буладзе «Червоный» переносились дважды (осень 2016, весна 2017) и выход на большой экран состоялся практически через год – 24 августа 2017 года. Похожая неопределенная ситуация сложилась с семейной комедией Любомира Левицкого «DZIDZIO Контрабас», приключенческим фэнтези «Сторожевая застава», боевиком «Правила боя» Алексея Шапарева. А прокатная судьба некоторых давно презентуемых фильмов до сих пор остается неопределенной («Сказки старого мельника» Александра Итыгилова, «Давай танцуй!» Александра Березаня, анимации «Клара» студии «Ітаде Рістигез»). В этой связи симптоматичны некоторые фразы журналистов в тематических репортажах о кинопрокатных новинках, такие как «что-то пошло не так» [14], «на свой страх и риск» [8], в то время как мировой опыт кинопроката, основанный на системной работе с каждым фильмом, практически исключает подобные ситуации.

В условиях, когда точная дата выхода фильма в прокат неизвестна, трудно расчитывать на партнерское взаимодействие кинотеатров, у которых расписаны релизы самых ожидаемых голливудских блокбастеров на несколько месяцев вперед с максимальным количеством сеансов. Кроме того, на сегодняшний день количество действующих кинотеатров недостаточно для получения прибыли от кинотеатрального показа (162 кинотеатра, в которых 489 кинозалов, а необходимый минимум — 1500) [2]. Но даже в существующих кинотеатрах демонстрируется недостаточное количество копий украинских фильмов. Например, фильм «Живая» режиссера Тарас Химича был заявлен 25 копиями на фоне «Поводыря» — 130, «Непобедимой» — 112 [13]. Также негативными факторами являются короткие сроки проката (в среднем — 2-3 недели, исключение — «Тени незабытых предков» режиссера Любомира Левицкого 2013 — два месяца, при этом малое количество сеансов в день) и неудобное время сеансов (преимущественно, невостребованные иностранными дистрибьюторами утренние сеансы).

Несмотря на стабильное увеличение кинопроизводства, лучшим примером продвижения фильма остаются две премьеры 2014 года «Поводырь» Олеся Санина и «Незламна» Сергея Мокрицкого, которые характеризуются значительной информационной поддержкой на телевидении, тотальным размещением печатной продукции на центральных рекламных площадях городов, стартовали максимальным количеством кинокопий.

При отсутствии полноценных промокампаний основным элементом продвижения становится «сарафанное радио» [17].

Некоторые украинские фильмы, снятые в 2017 году, вообще не имеют своего прокатчика. И такая тупиковая ситуация характерна не только по отношению к молодым режиссерам, например, Марине Степанской и ее картине «Сломя голову», но и к таким известным создателям, как Ахтем Сейтаблаев и проекту «Ее сердце». Приходится констатировать, что репутация режиссера, его достойная фильмография (как режиссера и актера) не стимулируют продюсеров, прокатчиков, а авторский бренд не является частью прокатной стратегии нового фильма.

Большинство новых фильмов создано при поддержке Госкино, позитивная динамика отечественных кинопремьер в прокате свидетельствует об эффективности предпринимаемых мер в сфере кинопроизводства. Но тот факт, что государство не требует возврата вложенных в кинопроизводство средств, значительно влияет на дальнейшую прокатную судьбу фильма. В таком случае, функции продьюсера минимизируются, от него не требуется кропотливой системной работы с позиционированием фильма в кинотеатральном прокате, сложных переговоров с локальными дистрибьюторами, длительных убеждений информационных партнеров, мучительных поисков сейлз-кампаний и т. д. Дальнейшее продвижение кинопродукции к зрителю зависит от энтузиазма прокатчиков и кинотеатров, но не является обязательным. В итоге – фрагментарная информационная поддержка, минимум копий в прокате, низкая посещаемость на сеансах, результаты проката – значительно меньше, чем могли быть при заинтересованности всех участников кинопроцесса. Фильм не раскрывает свой творческий и коммерческий потенциал, остается невостребованным массовой аудиторией, что в перспективе может привести к ее утрате и новому кинокризису. Такая существенная недороботка в законодательном поле стимулирует пассивность продюсеров, прокатчиков, кинотеатров и вызывает желание заработать на завышенном кинобюджете во время съемочного процесса, а не на кинопроекте в целом и прокате в частности. И даже международные кинопобеды практически не влияют на активность и заинтересованность продюсеров, прокатчиков, кинотеатров, и в конечном итоге массовой аудитории.

Сегодняшний интерес украинских зрителей к национальному кино может и должен стимулировать развитие многовариантного проката. Опыт Польши и Чехии свидетельсвует о востребованности локального кино, первые строчки в кинопрокате занимают фильмы национального производства.

Еще полвека назад польский киноисследователь Ежи Теплиц в своем фундаментальном труде «История киноискусства», анализируя мировой опыт киноиндустрии на широком историческом фоне, делает однозначный вывод: «Производство фильмов имеет смысл лишь в том случае, если созданы условия для максимально широкого их проката» [15, с. 188]. В современных условиях этот тезис подтвердил своим опытом, в том числе и украинским, продюсер Александр Роднянский, однозначно резюмируя, что «без гарантий дистрибуции фильм скорее мертв, чем жив» [12, с. 410].

На данный момент в Украине активно развиваются альтернативные формы сближения кино и зрителей: киноклубы для разных возрастов и интересов, тематические локальные кинофестивали, креативные арт-локации в самых неожиданных и отдаленных местах, волонтерские баркемпы. Подобная практика демонстрирует многоообразие методов работы с фильмами и удовлетворения культурных потребностей разными возрастными аудиториями в новых кинореалиях.

Дальнейшие реформирование кинематографа невозможно без построения новых эффективных отношений между основными звеньями кинопроцесса на основе дифференцированного и системного подхода к каждому фильму. И тогда украинское кино займет

достойное место в отечественном прокате и в культурном дискурсе. В противном случае, приведет к потере собственной массовой киноаудитории.

Распространение и прокат фильмов — значительный коммерческий и культурный сегмент мировой киноиндустрии. Формирование зрительских потребностей необходимо начинать гораздо раньше появления фильма в прокате, это часть стратегии продвижения фильма, которая осуществляется параллельно с его созданием.

В новых социокультурных и экономических условиях необходимо сместить акценты от увеличения количества произведенных отечественных фильмов на их присутствие в кинотеатральном и вторичном прокате. Страдает от этого зритель, ради которого и создается кинопродукция. Путь украинских картин к потенциальной аудитории остается непредсказуемым, сложным, проблематичным.

К увеличению кинопроизводства не готовы те звенья кинопроцесса, которые по свои функциям должны работать с фильмом для его успешного контакта с максимальной аудиторией. Прокатный потенциал украинских фильмов остается наименее разработанным в отечественной кинонауке и это имеет негативные практические результаты: даже признанные фильмы собирают незначительную аудиторию и кассу, хотя, по мнению экспертов, имеют творческий и прокатный потенциал.

Недостаточное теоретическое осмысление текущих проблем кинопрактики нивелирует позитивные тенденции в современном украинском кинематографе и затягивает реформирование киноотрасли. На сегодняшний день сохраняется тенденция разрыва сферы кинопроизводства и кинопотребления. В целом, отечественная кинопрактика свидетельствует об отсутствии системного подхода в продвижении киноконтента.

Перспективными направлениями дальнейших исследований считаем развитие кинопроката в регионах, небольших городах и сельской местности, создание специализированных кинотеатров, разработку приоритетов государственной культурной политики в сфере производства и продвижения кинопродукции.

### Литература

- 1. Брюховецька, Л. І. «Солодке» життя найважливішого з мистецтв. 2001—2015 / Л. І. Брюховецька // Кинематографічні студії. 2015. —Вип. 3. 272 с.
- 2. Глава Держкіно Пилип Іллєнко: Український глядач не хоче купувати квитки на російські фільми [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://espreso.tv/article/2017/06/25/illyenko. Дата доступу: 25 06 2017
- 3. Деркач, Д. Проблема украинских кинопроизводителей в неумении продвигать свой продукт [Електронний ресурс] / Д. Деркач. Режим доступу: http://detector.media/rinok/article/118326/2016-09-01-dmitrii-derkach-planeta-kino-problema-ukrainskikh-kinoproizvoditelei-v-neumenii-prodvigat-svoi-produkt/. Дата доступу: 01.09.2016.
- 4. Дондурей, М. Кинопрокат: жемчужна индустрии развлечений [Електронний ресурс] / Д. Дондурей // Отечественные записки. Журнал для медленного чтения. 2005. № 4. Режим доступу: http://www.strana-oz.ru/?numid=25&article=1116. Дата доступу: 19.12.2016.
- 5. Жабский, М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 г.) / М. И. Жабский. М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. 775 с.
- 6. Зубавіна, І. Б. Кінематограф незалежної України : тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. К. : Інститут проблем суч. мис-ва, 2007. 296 с.
- 7. Кокарев, И. Кино как бизнес и политика. Современная киноиндустрия США и России / И. Кокорев. М. : Аспект Пресс, 2009. 344 с.
- 8. Медианяня. Топ-20 украинских фильмов 2017 года. И другие подробности Зимнего кинорынка ОМКФ [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://mediananny.com/reportazhi/2319436. Дата доступу: 19.12.2016.
- 9. Мусієнко, О. С. Українське кіно: тексти і контексти / О. С. Мусієнко. К. : Глобус-Прес. 2009. 432 с.
- 10. Наумова, Я. Через 2-3 года не менее 50% сериалов будут на украинском языке [Електронний ресурс] / Я. Наумова, С. Созановский. Режим доступу: http://ua.telekritika.ua/business/glava-film-ua-serg%D1%96i-sozanovskii-rozpov%D1%96v-chogo-braku%D1%94-ukrainsk%D1%96i-k%D1%96no%D1%96ndustr%D1%96i-659044. Дата доступу: 10.06.2017.

- 11. Разлогов, К. Новые аудиовизуальные технологии : учеб. пособие / К. Разлогов. М. : Эдиториал УРСС, 2005.-484 с.
- 12. Роднянський, О. Виходить продюсер / О. Роднянський. Київ : Брайт Стар Паблішиинг, 2016. 412 с.
- 13. Сліпченко, К. Українське кіно: пробудження сили, прихована загроза та нова надія Глава Держкіно Пилип Іллєнко: Український глядач не хоче купувати квитки на російські фільми [Електронний ресурс] / К. Сліпченко. Режим доступу: https://zaxid.net/ukrayinske\_kino\_probudzhennya\_sili\_prihovana\_zagroza\_ta\_nova\_nadiya\_n1413922. Дата доступу: 10.06.2017.
- 14. Тарасова, Д. 10 украинских фильмов 2017 года, которые стоит посмотреть [Электронный ресурс] / Д. Тарасова. Режим доступа: http://ru.espreso.tv/article/2017/06/10/10\_ukraynskykh\_fylmov\_2017\_goda\_kotorye\_stoyt\_posmotret. Дата доступа: 10.06.2017.
- 15. Теплиц, Е. История киноискусства 1895-1927 / Ежи Теплиц ; пер. с польского. М. : Прогресс, 1968.-336 с.
- 16. Филатов, А. Новый рекорд. В 2017 году в прокат выйдет почти 40 украинских фильмов [Электронний ресурс] / А. Филатов. Режим доступа: http://cutinsight.com/novyj-rekord-v-2017-godu-v-prokat-vyjdet-pochti-40-ukrainskih-filmov. Дата доступа: 12.06.2016.
- 17. Шлепакова, Т. Л. Культурні підсумки 2016 року: неофіційний погляд (оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами за 2015–2017 рр. / Т. Л. Шлепакова // Міністерство культури України, Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, інформаційний центр з питань культури та мистецтва. С. 16–19.

Чарнова К. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ПЕСНАПЕННІ ПАНІХІДЫ Ў ПАХАВАЛЬНА-ПАМІНАЛЬНЫХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСАЎ

Даследчыкі розных спецыяльнасцей, звязаных з вывучэннем этнічнай культуры беларусаў, на рубяжы XX—XXI стагоддзяў няспынна фіксавалі захаванасць у традыцыйным асяроддзі праваслаўных практык і звычаяў, форм і жанраў «царкоўнага мастацтва». Этнамузыкалагічныя экспедыцыйныя абследванні таксама засведчылі трываласць замацавання тэкстаў «высокай» хрысціянскай культуры ў вясковым асяроддзі, арганічнасць уваходу літургічных песнапенняў у рэпертуар традыцыйных выканаўцаў. Стала відавочна, што «рэлігійны складнік народнага культурнага абіходу мае па большай частцы не факультатыўнае, перыферыйнае, значэнне, але ўваходзіць у лік вяршынных каштоўнасцей назіраных традыцыйных грамадстваў» [16, с. 3]<sup>1</sup>.

Пахавальна-памінальныя практыкі як найбольш архаічныя ў сямейна-родавым абрадавым цыкле (што абумоўлена універсальнай накіраванасцю традыцыйных культур у мінулае і арыентацыяй на досвед продкаў) — даўні аб'ект навуковай зацікаўленасці. Пахавальна-памінальны абрадавы комплекс беларусаў у сваім тыпалагічным змесце, а таксама з характэрнымі лакальнымі адметнасцямі звычаяў (вераванняў і абрадаў, якія суправаджалі памінанне і ўшанаванне продкаў) грунтоўна даследаваны ў працах этнаграфічнай накіраванасці [12—15, 18—19].

Неад'емнай часткай традыцыйнай пахавальна-памінальнай абраднасці шматлікіх этнасаў з'яўляюцца практыкі «мірскіх маленняў па нябожчыку» (Н. Данчанкава). Традыцыя «народных адпяванняў», якая, безумоўна, мае дастаткова старажытныя карані, асабліва актуалізуецца ў XX стагоддзі ў сувязі з неабходнасцю іх выканання (пры адсутнасці святара) свецкімі асобамі.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Функцыянаванне праваслаўных богаслужбовых песнапенняў у вуснатрадыцыйным асяроддзі («царкоўнапесенная сялянская культура», Т. Малчанава) на сёняшні час шырока даследавана ў расійскай і беларускай этнамузыкалогіі (М. Енгаватава, С. Латышава, Т. Малчанава, С. Падрэзава, В. Пашына, К. Чарнова і інш.).

У апошнія дзесяцігоддзі расійскімі этнамузыколагамі зроблены вялікія намаганні па раскрыцці спецыфікі «спеўнага чыну» традыцыйных маленняў па спачыламу і таго асобага пласта пахавальна-памінальнага рытуалу, які складаюць у ім праваслаўныя песнапенні. Так, механізмы ўлучэння песнапенняў праваслаўнага богаслужэння ў музычныя «коды» пахавальнага абраду былі выяўлены В. Пашынай [17]. Спецыяльны разгляд шматсускладнага пахавальнага рытуалу на сучасным этапе яго існавання на тэрыторыях Смаленшчыны раскрыў, з аднаго боку, арганічнасць у коле яго кампанентаў (нароўні з плачамі і памінальнымі вершамі) царкоўных песнапенняў — са службы па спачылых (Паніхіды) і іншых служб (перш за ўсё Акафістаў), а з другога — функцыі гэтых песнапенняў у межах традыцыйнага пахавання.

Палявыя запісы праваслаўных песнапенняў, якія гучаць пры здзяйсненні пахавальнапамінальных абрадаў (звычай «ходить по покойнику» ці «ходить по канунам») на тэрыторыях Уладзімірскай вобласці і зафіксаваны ў апошнія дзесяцігоддзя XX стагоддзя, абагулены ў публікацыях Н. Данчанкавай [6–9]. На матэрыялах сібірскай фальклорнай традыцыі функцыянаванне праваслаўных песнапенняў у народных пахавальна-памінальных абрадах, фалькларызаваныя ўзоры кананічных гімнаў разгледжаны ў шэрагу распрацовак К. Жымулёвай [10, 11].

Сістэма беларускай пахавальна-памінальнай абраднасці сведчыць аб неаднароднасці яе «музычных кодаў». Ядро «спеўнага чыну» пахавальна-памінальнага рытуальнага комплекса складаюць галашэнні, у якіх увасоблены найбольш старажытныя ўяўленні аб пасмяротным існаванні і зменах жыццёвых форм<sup>1</sup>. Другім нарматыўным складнікам вербальна-музычнага комплекса пахавання з'яўляюцца псальмы і пакутныя духоўныя вершы<sup>2</sup>. Яшчэ адзін «паверх» музычнай сістэмы пахавальна-памінальнай абраднасці ўтвараюць богаслужбовыя праваслаўныя песнапенні, перш за ўсё з чыну Паніхіды, якая з'яўляецца асноўнай царкоўнай пахавальнай службай<sup>3</sup>.

этнафанійных/вуснатрадыцыйных варыянтаў кананічных песнапенняў памінальнага богаслужэння (часцей за ўсё фіксуюцца ад тых прыхаджан, якія нярэдка валодаюць і практычнымі навыкамі спявання ў царкве на клірасе) нешматлікія<sup>4</sup>. Нягледзячы на светласць праваслаўнай службы па спачылых (у якой, як вядома, праяўлены самыя патаемныя сэнсы і дух праваслаўнай царкоўнасці), гучанне Паніхіды звязваецца ў свядомасці прыхаджан з развітаннем назаўсёды, з канечнасцю зямнога жыцця. Таму пранікнёныя, насычаныя нябесным святлом паніхідныя песнапенні нароўні з пахавальнымі прычытамі/плачамі апынаюцца «закрытымі» для вольнага ўжытку (па-за межамі прасторы храма, тапахрон якога ўсталёўвае нябачны кантакт сусветаў – «Таго» і «Гэтага») і паўстаюць магчымымі толькі непасрэдна ў сітуацыі хатняга малення па спачылым. У неадпаведных абставінах спевакі звычайна не могуць нават узгадаць напевы паніхідных песнапенняў: «А Панихида... Как Панихида у вас звучит? – Эта самае... Упакойная?... Упакой, Госпадзі, душы усопшіх... Не, не гэтак. Не знаю. Эта як ужэ з бацюшкам, пад яго тады, у **о**твет выдаём. – Как батюшка начнет... – Да, он падаст нам голас, тады мы яму у атвет даём *гэта.* – Повторяете за ним? – *Павтаряем.* – Точно так, как он? – *Ну, так, як і ён. Як ідзець служба*,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Пахавальных галашэнні беларусаў грунтоўна даследаваны ў беларускім этнамузыказнаўстве Т. Варфаламеевай як на ўзроўні іх асобай функцыянальнай нагрузкі, так і ў жанрава-стылявых праявах, комплексе тыпалагічных рыс і дыялектных (арэальных) характарыстык [3, 4].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Усебаковае асвятленне беларускія духоўныя вершы атрымалі ў публікацыях Л. Баранкевіч, прысвечаных як агульным праблемам, звязаным з вызначэннем паняцця «духоўны верш» і выяўленню гістарычных этапаў яго фарміравання, так і пытанням жанрава-стылістычных і выканальніцкіх асаблівасцяў духоўных вершаў, іх рэгіянальнай спецыфікі [1, 2].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Сярод публікацый, прысвечаных пахавальным пеўчым традыцыям, адзначым артыкул Л. Густовай, у якім аб'ектам навуковай зацікаўленасці выступае самабытная «пахавальная пеўчая традыцыя літургічнага тыпу» Столінскага раёна (Брэсцкая вобласць) – царкоўны пахавальны пеўчы абрад «Воздух» [5].

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Народныя версіі царкоўных песнапенняў, разгледжаныя намі, маюць месцам захоўвання Фонаархіў этнамузыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. На жаль, запісам бракуе недахоп выканальніцкіх каментараў, якія б змяшчалі больш падрабязную інфармацыю аб часе і абставінах гучання таго ці іншага песнапення.

так яно...ужо усё паказвае само, само сабой»<sup>1</sup>.

Найбольш часта зафіксаванымі ад носьбітаў этнічнай традыцыі паніхіднымі песнапеннямі з'яўляюцца «пахаронныя ірмасы» — ірмасы пакаяннага канона 6-га гласа (песнь 1 — «Яко по суху пешешествовав Израиль...»), кандак 8-га гласа «Со святыми упокой...», трапар 4-га гласа «Со духи праведных скончавшихся...».

Адным з прыкладаў узнаўлення песнаспенняў са службы па спачылых носьбітамі этнапесеннай традыцыі з'ўляецца «пахаронная» (па выканальніцкім вызначэнні), зафіксаваная ад Шубінай Сцепаніды Алякандраўны (1926 г. н.)<sup>2</sup>. Выканальніцкая версія спалучае розныя песнапенні з Паніхіды — трапар у суботу па спачылых *Помяни, Господи, яко благ...*, трапар *Глубиною мудрости...*, *Слава...*, кандак *Со святыми упокой...*, *И ныне...*, некананічны тэкст, *Господи, помилуй*, *Слава и ныне*, *Честнейшую Херувим...*, *Слава и ныне*, *Господи, помилуй* (2 разы). *Благослови*, некананічны тэкст, *Вечная память* (фрагмент песнапення):

y • 1m
<u> </u>
Нестине Запринация в постави рестигация в ставительной выпорти сельного принамента.
тро-ещ. иг-это жү пох гро-ки. то-ко ты мо-гл- и про-оти-кас - шым -си ди-ты по-коты
: 127 PK (01 K) 25 (200 C) 40 K (01 K) 40
fine the second
The second of th
\$ 2 x 1 - x 2 x 2 x 2 x 2 x 2 x 3 x 3 x 3 x 3 x 3
Can an Origin Charty i Charton by No Constant on no non Nine care part can be
The second of the control of the con
And the second of the second o

Кола богаслужбовых песнапенняў пры пазахрамавым маленні за душу памерлага можа улучаць (дапаўняцца) добра вядомымі праваслаўнымі песнапеннямі, якія не маюць дачынення да памінальнай службы. Так, у якасці песнапення, якое спяваецца па выканальніцкім вызначэнні «у хаце, як пакойнік ляжыць», зафіксавана «Хваліце іме Гасподне» — кананічны тэкст з Паліелея на Усяночным Трыванні<sup>3</sup>:



Беларуская музычная культура вуснай традыцыі яскрава сведчыць аб трываласці і арганічнасці функцыянавання праваслаўных богаслужбовых песнапенняў не толькі ў сістэме песенных рытуалаў каляндарна-земляробчага цыкла, але і шматсускладнай

<sup>2</sup> Зап. эксп. БДАМ пад кір. Бярковіч Т. Л. у 2001 г. у г. п. Лынтупы Пастаўскага р-на Віцебскай вобл. – ФАЭ БДАМ. – 1E36/13.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Зап. эксп. БДАМ пад кір. Прыбыловай В. М. у 2006 г. у в. Ухвала Крупскага р-на Мінскай вобл. ад Мігаль М. А. (1936 г. н.), Сасноўскай М. У. (1932 г. н.). – ФАЭ БДАМ. – 1Е 121/36.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Зап. эксп. БДАМ пад кір. Бярковіч Т. Л. у 2003 г. у в. Стаўрова Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. ад Косач Д. І. (1934 г. н.), Сергеевіч А. Ф. (1942 г. н.). – ФАЭ БДАМ. –1E56/32.

пахавальна-памінальнай абраднасці. Несумненна, пытанні ўваходу тэкстаў хрысціянскай культуры ў вясковы побыт, іх замацавання ў абрадавых спеўных практыках носьбітаў этнічнай традыцыі патрабуюць свайго далейшага асэнсавання і асвятлення.

### Літаратура

- 1. Баранкевич, Л. Апокалипсические духовные стихи / Л. Баранкевич // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. / БДУ. –Мінск, 2010. Вып. 7. С. 36–45.
- 2. Баранкевич, Л. Покаянные духовные стихи / Л. Баранкевич // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. / БДУ. – Мінск, 2011. – Вып. 8. – С. 109–116.
- 3. Варфаламеева, Т. Б. Пахаванне / Т. Б. Варфаламеева // Беларусы / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т маст., этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал.: М. Ф. Піліпенка [і інш.]. Мінск, 2008. Т. 11 : Музыка. С. 59–88.
- 4. Варфаламеева, Т. Б. Пахаванне / Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / ідэя і агульнае рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Т. 3, кн. 1 : Гродзенскае Панямонне / В. І. Басько [і інш.]. Мінск, 2006. –С. 420–454.
- 5. Густова, Л. А. Особенности погребального церковного певческого обряда в Столинском районе Бресткой области / Л. А. Густова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2013. № 23. С. 59—62.
- 6. Данченкова, Н. Ю. Деревенский обычай «ходить по покойнику». Мирская православная традиция молений об умерших (Владимирская область) / Н. Ю. Данченкова // Религиозный опыт народной культуры. Образы. Обычаи. Художественная практика: сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Н. Ю. Данченкова. М., 2003. С. 173–225.
- 7. Данченкова, Н. Ю. Народная религиозность и поэтика причитаний. Мастерство плачеи. Плачи М. А. Королевой / Н. Ю. Данченкова // Религиозный опыт народной культуры. Народная вера и народное творчество: сб. науч. ст. / Гос. ин-т искусствознания ; ред.-сост. Н. Ю. Данченкова, А. В. Часовникова. 2011. С. 34–121.
- 8. Данченкова, Н. Ю. Народные представления о «том» свете и художественная система владимирских причитаний / Н. Ю. Данченкова // Мифологические представления в народном творчестве / Российский ин-т искусствознания; ред.-сост. П. Р. Гамзатова, О. А. Пашина. М., 1993. С. 70–90.
- 9. Данченкова, Н. Ю. Причетный ареал междуречья Клязьмы и Оки в их нижнем течении (Владимирская область) / Н. Ю. Данченкова // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике : сб тр. / Рос. акад. Музыки им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 154. С. 147–169.
- 10. Жимулева, Е. И. Православные песнопения в народных похоронно-поминальных обрядах (на материале сибирской фольклорной традиции) / Е. И. Жимулева // Гуманитарные науки в Сибири. -2008. -№ 4. C. 138–142.
- 11. Исмагилова, Е. И. Песнопение «Трисвятое» в похоронных обрядах тюркских народов Сибири (шорцев, хакасов, чувашей) / Е. И. Исмагилова // Вестник КемГУКИ. -2014. -№ 29. С. 127-136.
- 12. Кухаронак, Т. І. Пахавальна-памінальныя звычаі і абрады / Т. І. Кухаронак // Беларусы / Нац. акад. Беларусі, Ін-т маст., этнаграфіі і фальклору імя. К. Крапівы ; рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. Мінск, 2001. Т. 5 : Сям'я. С. 351–369.
- 13. Кухаронак, Т. І. Пахавальна-памінальныя звычаі і абрады / Т. І. Кухаронак, Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульнае рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Т. 2 : Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. Мінск, 2004. С. 376—388.
- 14. Кухаронак, Т. Лакальныя асаблівасці Радаўніцы на беларуска-рускім памежжы / Т. Кухаронак // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. дакл. і тэз. VI Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 19—20 лістапада 2015 г. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; гал. рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2016. С. 605—608.
- 15. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад. У. А. Васілевіча ; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.].— Мінск : Навука і тэхніка, 1986.-615 с.
- 16. Религиозный опыт народной культуры: Образы. Обычаи. Художественная практика : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Н. Данченкова. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2003. 281 с.
- 17. Смоленский музыкально-этнографический сборник : в 3 т. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных; редкол.: О. А. Пашина, М. А. Енговатова (отв. ред.) [и др.]. М. : Индрик, 2003. Т. 2 : Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. 550 с.
- 18. Сысоў, У. М. Беларуская пахавальная абраднасць: структура абраду, галашэнні, функцыі слова і дзеяння / У. М. Сысоў. Мінск: Навука і тэхника, 1995. 182 с.
- 19. Сысоў, У. М. Пахавальна-памінальныя звычаі і абрады / У. М. Сысоў, Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульнае рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Т. 1 : Магілёўскае Падняпроўе / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. Мінск, 2001— С. 305—322.

## ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ И БЕЛОРУССКИХ АВТОРОВ

Детская фортепианная музыка является неотъемлемой частью современной музыкальной культуры. Детская музыка, отражая достижения искусства в целом, поддерживает стремление ребенка к творческому постижению окружающего мира, к использованию им собственного небольшого опыта музыкального исполнительства.

Детскую фортепианную музыку многие музыковеды (А. Д. Алексеев, Д. А. Артоболевская и др.) называли и называют «звучащим зеркалом» эпохи. Однако детская фортепианная музыка в сравнении с другими сферами композиторского творчества редко становится основным направлением творчества для современных авторов. Вместе с тем в современной музыкальной культуре постсоветских стран (особенно Беларуси и России) есть успешные примеры создания новых авторских сборников детских фортепианных произведений.

В современной России на детских фортепианных конкурсах (региональных и международных) достаточно часто стали исполняться произведения В. Коровицына (р. 1955 г.) и И. Парфёнова (р. 1928). В их творчестве, несомненно, оказалась продолжена тематика, свойственная композиторам-романтикам (Р. Шуман, П. Чайковский). В тоже время их сочинения отличаются стилистическим разнообразием – в пьесах одного цикла могут соприкасаться полифонический стиль, джазовые ритмы, песенное начало. Так, например, музыку «Детского альбома» В. Коровицына невозможно охарактеризовать несколькими словами. Наряду с пьесами инструктивного характера (этюды, сонатины) встречаются названия, прочитав которые дети уже оказываются заинтригованы. Забавные «пугающие» названия – «Страшилка» (много бемолей), «Жуткий детектив» и др. только подогревают интерес юных музыкантов. Рассматривая программы детских конкурсов, можно утверждать, что названия сочинений приобретают ярко выраженную гендерную окраску. Так, например, пьесы «Бал в замке принца», «Золушка» или «Дюймовочка» исполняются исключительно юными пианистками, а пьесами для мальчиков стали «Королевская охота» и «Веселый марш» (эти данные получены автором статьи в результате анализа программ выступлений участников детских конкурсов).

Яркие названия пьес, придуманные современными композиторами, а также демократичный музыкальный язык и понятные образно-ассоциативные ряды направлены на восприятие музицирования в качестве увлекательного занятия. И в существующих социокультурных реалиях, когда занятия музыкой по своей привлекательности не могут соперничать с различными гаджетами, современные композиторы придумали интересную отличительную особенность (фишку) — дать детским пьесам такие программные названия, которые напоминают по своей образности яркую обертку конфеты. Пьеса «Шествие котят, которые слопали сметану» В. Коровицына стало своеобразным детским музыкальным хитом, с которым соперничает лишь «Поезд динозавриков» из сюиты «Мир игрушек» белорусского композитора А. Безенсон. Именно колоритное программное название вызывает у ребенка желание «поиграть» с музыкой, увидеть в ней что-то новое и привлекательное.

Среди созданных современными композиторами музыкальных образов, которые оказываются наиболее интересными для детей, можно выделить несколько направлений. Это сказочные образы (например, «Красная Шапочка и волк» А. Безенсон, «Грустная принцесса» и «Куклы сеньора Карабаса» В. Коровицына, «Десять фей» Г. Гореловой),

опоэтизированные страницы истории («Три страницы из дневника юных путешественников» Л. Шлег, «Песни старой мельницы» и «Фея сирени» Г. Гореловой), тема природы («Четыре времени года» и «Нотный муравейник» Г. Гореловой, «На таинственных тропинках» О. Залетнева, «Времена года» и «Танец зеленой лягушки» И. Парфенова), и, конечно, тема детских развлечений («Звонкая песня коньков» Г. Гореловой, «Три игры» В. Дорохина) [1].

На современном этапе развития детской музыки важную роль начинает играть познавательно-развлекательный аспект. Он выражается в популяризации детских музыкальных конкурсов-фестивалей (или конкурсов-фестивалей искусств), которые получают статус международных благодаря участникам из постсоветских республик. На таких конкурсах фактор соревновательности перенесен в аспект личных достижений каждого участника. По итогам конкурсных прослушиваний участники получают определенное количество
очков, которое позволяет им претендовать на звание лауреата или дипломанта (или поощрительный диплом, если конкурсант только пробует себя в фестивальном движении). Эти
конкурсы-фестивали, проводимые именно как праздник творчества, способствуют поддержанию интереса к музыкальному искусству через путешествия. Это объясняется тем,
что организаторы конкурсов активно сотрудничают с туристическими компаниями (аренда зала, отеля, экскурсии).

Отметим, что при организации выездного конкурса-фестиваля происходит изменение поездки — юный музыкант воспринимает конкурс как познавательную поездку в соседний город (область, регион, страну), а не сугубо «оценочное» мероприятие. И, что самое главное, ребенок попадает в психологически важную для него «ситуацию успеха», которая побуждает его и дальше заниматься музыкой. А современные композиторы также ощущают повышение интереса к своему творчеству, тем более что их приглашают на конкурсы в качестве членов жюри (фестивали «Радуга над Витебском», «Новые звуки мира»).

Педагоги-музыканты, не желая повторов в конкурсной программе, ищут новые сочинения для детей. Композиторы идут навстречу запросам участников конкурсов, выкладывая ноты своих сочинений на страницах в социальных сетях. Своеобразным «результативным полем» для поисков новинок детской фортепианной музыки стал интернет (ютуб, рутуб, видеосервисы для хранения видеоконтента). Отметим, что некоторые композиторы (например, А. Короткина, Л. Шлег) публикуют свои ноты для свободного скачивания, указывая ссылки на лучшие записи этих сочинений (и ими становятся видеостраницы детских музыкальных конкурсов). Российские композиторы начинают осваивать формат онлайн-конференций для популяризации своих сочинений среди педагогов музыкантов. Все эти вышеперечисленные факторы указывают на формирование своеобразной «моды на музицирование», которую следует оценивать положительно. Музыкальные занятия раскрывают для детей привлекательность и неповторимость реального, а не виртуального мира, удовлетворяют потребность в общении, признании, развлечениях, и, вместе с тем, косвенно стимулируют творческую активность современных композиторов. На примерах несложных фортепианных пьес дети получают возможность понимать музыкальный язык и более тонко использовать средства музыкальной выразительности.

Разумеется, «мода на музицирование» и профессиональное композиторское творчество находятся в сложных отношениях, которые можно назвать симбиотическими. Вполне возможно, что «мода на музицирование» способствует формированию в будущем такой слушательской аудитории, для которой погружение в мир музыки станет потребностью. Детская фортепианная музыка, созданная современными российскими и белорусскими авторами, отличается высоким художественным уровнем, многогранными образноассоциативными связями, опирающимися на жизненный опыт ребенка. А современные реалии, связанные с дальнейшим расширением влияния IT-технологий, вполне возможно

закрепят детские конкурсы-фестивали искусств как пространство постоянной презентации новых музыкальных сочинений, созданных современными композиторами. А современные белорусские и российские композиторы уже доказали, что могут свободно поддерживать детские творческие потребности.

### Литература

1. Мдивани, Т. Г. Композиторы Беларуси / Т. Г. Мдивани, В. Г. Гудей- Каштальян. — Минск : Беларусь, 2014.-479 с.

Щербакова М. А.

(Российская Федерация, г. Набережные Челны)

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ УРОКОВ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В ДМШ, ДШИ В РАЗВИТИИ АРТИСТИЗМА УЧАЩИХСЯ

Пение — один из самых доступных и любимых детьми видов музыкальной деятельности. Тесно связанное с физиологическими и духовными потребностями человека, пение является естественным выражением его чувств, эмоций, настроений. В последнее время в обществе возник устойчивый интерес к этому виду художественного творчества. Свидетельство тому — появление многочисленных проектов на телевидении: «Народный артист», «Фабрика звезд», «Голос». Активно продвигаются и детско-юношеские вокальные конкурсы: «Детское Евровидение», «Детский голос», «Созвездие-Йолдызлык» и др. Это, в свою очередь, повышает интерес детской аудитории к пению, рождает желание испытать свои силы на исполнительском поприще. Благодаря словесному тексту, песня понятнее детям по содержанию, чем любой другой музыкальный жанр, что облегчает процесс ее разучивания и исполнения. Не случайно из года в год число желающих обучаться в классе вокала неуклонно растет. На сегодняшний день это самая популярная специализация ДМШ, по которой наблюдается высокая сохранность контингента.

Занятия учащихся сольным пением в ДМШ способствуют не только формированию певческого голоса, но и общих музыкальных способностей, улучшают память, развивают импровизаторские склонности, стимулируют речевую деятельность. Исследования показали, что дети, занимающиеся пением, более спокойны и уравновешены. Одной из главных задач уроков сольного пения является развитие артистизма — качества, благодаря которому музыкальное произведение становится содержательным, интересным для слушателя, а сам исполнитель получает возможность наиболее полной самореализации (рис.1).



Рисунок 1 – Конкурс Жаворонок Закамья

Работать над артистизмом необходимо с первых занятий и на протяжении всего курса обучения в классе вокала. Но особенно благоприятен для этого возраст 9-12 лет, являющийся сенситивным периодом для развития музыкально-исполнительских способностей, в структуре которых важную роль играет артистизм. Именно в этом возрасте активно развивается музыкальный слух и музыкальная память, крепнет детский голос, расширяется его диапазон, совершенствуются его подвижность, интонационная гибкость, тембровая красочность.

У детей этого возраста, при наличии общих свойств, появляются новые личностные качества, и их исполнительская деятельность приобретает новый смысл. Это проявляется в их отношении к учебно-исполнительской деятельности, ее мотивации, особенностям предконцертных состояний и поведения. Так, у многих из них возникает интерес к выяснению содержания произведения, критериям исполнительской деятельности, ее внутреннему аспекту. Хотя основной мотив выступлений у большинства детей связан со стремлением к высокой оценке, в то же время в их суждениях проявляется склонность к анализу качественных сторон своего исполнения. Их потребности чаще соответствуют реальным возможностям. Они уже лучше разбираются в своем состоянии и нередко правильно отмечают его физиологические признаки («стучит сильно сердце»; все внутри сжимается»). Поэтому возраст 9-12 лет можно считать наиболее благоприятным периодом для целенаправленного педагогического воздействия на ученика с целью развития артистизма.

Урок сольного пения – трудоемкая и сложная учебная работа педагога и учащегося. Это совокупность различных упражнений, которые не только совершенствуют певческие навыки, слух и чувство ритма, но и решают задачи комплексного развития артистических способностей. Вокальные, дыхательные, артикуляционные упражнения, применяемые на занятиях по вокалу, помогают устранить или смягчить присущую ребенку непоседливость, чрезмерную утомляемость, угловатость, замкнутость, подавленность. Сольное пение способствует выработке красивого тембра голоса, музыкально выразительной речевой интонации, совершенствует артикуляционный аппарат, развивает мимику, помогает овладению средствами вербальной и невербальной коммуникации.

Сольное пение как учебный предмет не ставит своей целью изучение основ актерского мастерства. Тем не менее, он с первого до последнего класса неразрывно связан с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство будущего исполнителя. Исполнительское искусство учащегося заключается не только в том, чтобы интонационно верно спеть песню. Для успешного выступления необходимо создать убедительный «песенный» образ, адекватно передать содержание поэтического текста. Образ как продукт художественного вымысла требует большой познавательной деятельности ученика, полета его фантазии, силы творческого представления. Создание художественного образа в исполнительской деятельности – кропотливый процесс, который состоит из синтеза авторского замысла, действующей силы слова, интонации, жеста. Решая эту задачу, ученик должен внутренне психологически перевоплотиться, т. е. проявить актерские качества. Это ведет к изменениям в системе смыслов, в тембре, интонации, что делает образ вокального произведения понятным для слушателя [4].

В процессе работы над художественным образом вокального произведения значительной оказывается роль слова, артикуляционных прочтений литературного текста с соответствующими интонациями. Интонационное наполнение слова позволяет ученику более полно выражать художественный образ в эмоциях героя, от едва заметных до глубоких. Ведь в вокальном искусстве эмоции наиболее точно и полно проявляются не в словах, а в интонациях (речевых, вокальных), в выразительных движениях. Слово помогает исполнителю глубоко проникнуть в суть образа. Но обогатить песню оттенками выразительности возможно лишь в сочетании с другими составляющими (мимикой, пантомимикой, жестами). Мимика учащегося в вокале служит индикатором эмоциональных прояв-

лений, тонким регулятивным «инструментом» общения, в то время как жесты позволяют крупными штрихами обозначить основной рисунок «роли».

На занятиях вокалом составляется представление о характере персонажа, объясняются его поступки, анализируются душевные переживания, ощущения, образы, мысли. В результате создается конкретный психологический образ сценического героя, а потом находятся необходимые вокальные интонации, жесты и мимика, которые точно и полно характеризуют эмоциональную жизнь героя [3, с. 168].

Для того чтобы артистические способности ученика на уроке благоприятно реализовались, преподаватель должен эмоционально и интересно вести урок сольного пения. Ему необходимо владеть своими эмоциями и воздействовать на ученика в беспрерывно меняющейся атмосфере урока-спектакля, сохраняя при этом адекватность самому себе, что можно отнести к принципам перевоплощения. Эта способность должна органично сочетаться с яркими экспрессивными проявлениями педагога, основой которых являются голосовые, мимические, визуальные и моторные процессы. Таким образом, сам педагог должен владеть основами актерского мастерства, иметь развитое художественно-образное мышление. Артистизм — это закономерное явление в деятельности преподавателя вокала, непременное условие и результат творчества.

Работа над песней на уроке сольного пения — не механическое подражание учителю, это увлекательный процесс, напоминающий настойчивое и постепенное восхождение на высоту. До сознания детей постепенно доводится мысль, что над каждой, даже самой простой, песней следует много работать.

Особое значение в развитии артистизма на уроке сольного пения имеет высокохудожественный репертуар, который осваивается в определенной последовательности. Репертуар учащегося должен включать лучшие образцы классической, народной и популярной музыки, приобщать к подлинным художественным и нравственно-эстетическим ценностям, способствовать формированию духовной культуры ребенка. Детский вокальный репертуар характеризуется также актуальностью, доступностью и художественным разнообразием. Актуальность определяется особой интонацией и характером музыкального языка, тематикой и содержанием литературно-поэтического текста, наличием в нем идей и ассоциаций, увлекательных для ребенка, возбуждающих его воображение, выраженностью признаков первичных жанров. Доступность репертуара заключается в необходимости учета возможностей голосов детей, знании наиболее удобных для пения зон, неукоснительном соблюдении принципа постепенности усложнения репертуара. Художественное разнообразие репертуара обусловлено наличием в нем произведений разных эпох, стилей, национальных школ, каждое из которых имеет ряд исполнительских особенностей, в том числе артистического порядка.

В процессе обучения сольному пению у учащегося вырабатывается умение выбирать и использовать средства музыкальной выразительности, понимать и доносить до слушателей содержание исполняемых произведений. Постепенно прививается навык публичных выступлений, которые являются, по сути, сценическими этюдами (минипредставлениями). Активная концертная деятельность ученика способствует формированию волевой и эмоциональной устойчивости личности.

Юный певец переживает различные чувства в своей деятельности: чувства напряжения, иногда страха перед выступлением, которое сменяется чувством разрешения, удовлетворения, радости, подъема настроения после удачного выступления. На уроках сольного пения используется комплекс форм, методов и приемов театральной педагогики, позволяющий психологически и эмоционально раскрепостить личность, освободить психофизический аппарат от зажимов и напряжения [2, с. 314].

Как видим, сольное пение является особым предметом в ДМШ в плане воздействия на духовный мир учащихся, их эмоционально-образные представления и обладает поис-

тине неограниченными возможностями в развитии артистических способностей детей. В результате грамотно поставленной работы у будущих исполнителей исчезают психологические комплексы, появляется способность овладевать вдохновением, возникает умение влиять на аудиторию и поддерживать устойчивый интерес к выступлению.

### Литература

- 1. Арюткин, В. Б. Формирование способности к самоорганизации, самоуправлению и саморегуляции у будущего музыканта педагога : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / В. Б. Арюткин. Казань, 2001. 264 с.
  - 2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. М.: Музыка, 1963. 674 с.
- 3. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. Ч. 1. М. : Искусство, 1989. 508 с.
- 4. Чванова, А. Н. Формирование артистизма у музыкантов-исполнителей : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / А. Н. Чванова. Самара, 2002. 194 с.

Ювченко Н. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

## СОВРЕМЕННАЯ РЕПЕРТУАРНО-ПОСТАНОВОЧНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БГАМТ

Несмотря на произошедшую на рубеже XX и XXI столетий перемену наименования коллектива — из Государственного театра музыкальной комедии в Белорусский государственный музыкальный театр, а затем и в академический музыкальный театр (Белорусский государственный академический музыкальный театр), его репертуарная направленность, в принципе, сохраняется, но становится более многовекторной.

На афише обязательно присутствуют произведения Ф. Легара, И. Штрауса, И. Кальмана — венская и неовенская опереточная классика, что вполне естественно и оправданно всей историей театра. Новинкой предстала оперетта 1930-х гг.— «Бал в Савойе» П. Абрахама (2016). Изредка встречаются и оперы, но обычно в репертуаре они надолго не задерживаются («Паяцы» Р. Леонкавалло, 2012). В области музыкальной комедии — проверенный временем советский репертуар («Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, 2015) и постсоветский (с дополнением — «эксцентрическая музыкальная» или уточнением — водевиль, или, как одна из последних премьер, — давняя и нестареющая в своей актуальности оперетта И. Дунаевского «Женихи», по жанру — оперетта-водевиль, май 2017 г.).

В репертуаре всё чаще фигурируют мюзиклы, в том числе российские, созданные композиторами на основе собственной киномузыки. Это — «Обыкновенное чудо» Г. Гладкова (2013), «Мэри Поппинс» М. Дунаевского (2016). А среди образцов родоначальников жанра — американских мюзиклов — была реализована труднейшая «Вестсайдская история» Л. Бернстайна (2012), а так же вновь поставлена «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу (2015). В этом мюзикле выделяется апеллирование к молодежной аудитории — знаменитая тема «Я танцевать хочу» — «динамизирована», или, как принято говорить сейчас — «переформатирована» в стилистике современной дискотеки.

На афише сейчас наличествуют и два белорусских мюзикла — возобновлённый мюзикл В. Кондрусевича «Стакан воды» (2007) и его же «Софья Гольшанская» (2013). Напомним, что по результатам III Республиканского конкурса театрального искусства «Национальнвя театральная премия» (2014 г.) спектакль «Софья Гольшанская» назван лучшим в номинации «Лучший спектакль музыкального театра».

За значительные достижения в области театрального и музыкального искусства, создание музыки к балету «Мефисто», мюзиклам «Стакан воды», «Джулия», «Софья Гольшанская», «Байкер» композитор Владимир Кондрусевич удостоен высшей награды – Государственной премии Республики Беларусь 2016 г. Разумеется, важную роль здесь сыграли удачные постановки трех его мюзиклов («Стакан воды», «Джулия». «Софья Гольшанская») и балета («Мефисто») на театральной сцене. В особенности, думается – первого национального мюзикла – «Софья Гольшанская» (2013 г.). Здесь, впервые в мюзикле на белорусской музыкальной сцене зазвучал белорусский язык (наряду с исторически обусловленными фрагментами на польском).

Отечественному композитору Олегу Ходоско принадлежит музыкальный ряд мюзикла «Шалом алейхем! Мир вам, люди!» (2014).

В балетном жанре – беспроигрышная классика: «Жизель» А. Адана (идет с 1998 г.), «Лебединое озеро» (идет с 2011 г.) и «Щелкунчик (с конца 2011 г.) П. Чайковского. Российским композитором Гельсят Шайдуловойт специально для БГАМ был создан балет «Клеопатра» (2016), насыщенный восточной экзотикой.

Новейшая балетная премьера — «Вишневый сад» по А. Чехову (апрель 2017), здесь использована «сборная» музыка — П. Чайковского,  $\Gamma$ . Свиридова и белорусского композитора О. Ходоско.

Среди спектаклей-долгожителей – уже полтора десятилетия идущая на сцене рокопера «"Юнона" и "Авось"» А. Рыбникова (постановка 2002 г.).

Целиком «восточный» балет принадлежит Ф. Амирову – это «Тысяча и одна ночь» (2014), где постановочная группа, как и сам композитор – из Азербайждана.

Мюзикл композитора из России, К. Брейтбурга «Голубая камея» был поставлен в 2011 г. Однако упоминается он здесь не только по той причине, что произведение находится и сегодня на афише театра, в его активном репертуаре, но и по ещё двум, связанным с ним обстоятельствам. Первое — это то, что за несколько лет на сцене театра были поставлены четыре произведения К. Брейтбурга. Кроме «Голубой камеи» это ещё три мюзикла: В их числе — реализованный на сцене БГАМТ молодёжный творческий проект — мюзикл К. Брейтбурга «Дубровский», поставленный силами студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств. Далее — мюзикл-комикс К. Брейтбурга «Казанова» (2016) — он также исполняется с участием студентов и выпускников БГУКИ, но теперь также на сцене БГАМТ. И, наконец, ещё одна работа К. Брейтбурга, — «Джен Эйр», мюзикл в 2-х действиях (2016). Таким образом, на сцене БГАМТ, к примеру, в июне 2017 г. были показаны все четыре мюзикла К. Брейтбурга.

Особый вопрос — это то, что, к примеру, «Голубая камея», дифференцируемая как мюзикл, исполняется без участия оркестра (который в театре, как известно, имеется). О чем театр, к слову сказать, сообщает в своих анонсах постановки: «спектакль идёт без участия оркестра». И «Голубая камея» не одинока в этом начинании. Без инструментально-оркестрового компонента, под фонограмму, идут такие спектакли как «Моя жена — лгунья», детские постановки. «Приключения Кая и Герды», «Золотой цыпленок» (сведения из апрельской афиши театра, 2017 г.).

Между тем, детский репертуар театра достаточно обширен. Он включает сегодня и очень успешную постановку мюзикла А. Рыбникова «Красная Шапочка. Поколение NEXT» (по мотивам кинофильма «Про Красную Шапочку» (с 2010), и произведения других российских композиторов — «Волшебную лампу Аладдина» М. Самойлова, идущую уже шестой сезон (с 2011 г., правда, без участия оркестра), и музыкальную сказку «Морозко» В. Баскина (2013 г, тоже без участия оркестра) и бессмертного «Золотого цыпленка» В. Улановского — спектакль-мюзикл для самых маленьких зрителей, идущий с 1987 г. (своего рода рекорд театра!). Десять лет исполнилось мюзиклу «Приключения бременских иузыкантов» Г. Гладкова (постановка 2007 г., на основе версии трех известных мульт-

фильмов). Из новейших работ — мюзикл для детей и взрослых Г. Шайдуловой, «Приключения Кая и Герды (Снежная Королева)» — (конец 2015 г.), а также приуроченный к новогодним праздникам 2016/2017 гг. шоу-концерт «Бал у Золушки» (2016), где использована музыка и отчасти элементы фабулы американских анимационных фильмов.

Из конкретно-приуроченных праздничных акций белорусских авторов выделяется музыкальная сказка Елены Арташкевич «Новогодний переполох в Сказочном королевстве» (2014).

Среди отдельных акций театра – концертов, вечеров романса и т. п. отметим «Ночное бродвейское шоу в музее под открытым небом» – концерт в Белорусском государственном музее архитектуры и быта в Строчицах, в котором принимали участие, наряду с белорусскими, также российкие и американские артисты (проведен при содействии Посольства США в Республике Беларусь (2012).

Сегодня хотелось бы всё-таки видеть на афише театра и какую-либо оперу для детей. В первую очередь — белорусского композитора. Когда-то не была поставлена операсказка для детей В. Солтана «Мілавіца». А со времени постановки «Вясновай песні» В. Войтика (1993) прошла уже почти четверть столетия. Впрочем, давно уже не существует и Детского музыкального театра «Сказка» при БГАМТ. Ушел из жизни и его идейнохудожественный вдохновитель, замечательный дирижер Г. Александров. Однако появились новые молодые кадры — дирижеры, исполнители. Хотелось бы, чтобы этот очевидный жанровый пробел был восполнен в ближайшем будущем.

**Ярмалінская В. М.** (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

## УЛАДЗІМІР НЯФЁД – ЗАСНАВАЛЬНІК БЕЛАРУСКАЙ ТЭАТРАЗНАЎЧАЙ ШКОЛЫ

У 2017 г. аддзел тэатральнага мастацтва адзначыў сваё шасцідзесяцігоддзе. Дата яго ўтварэння супадае з адкрыццём Інстытута мастатцвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. Грунтоўнае і сістэматычнае вывучэнне гісторыі, тэорыі і сучаснага стану тэатральнага мастацтва Беларусі пачалося з 1957 г. Да 1977 года аддзел існаваў як сектар тэатра, з 1986-га — аддзел тэатра, з 1995 года мае сучасную назву — аддзел тэатральнага мастацтва. З моманту стварэння ён становіцца цэнтрам тэатразнаўчай навукі рэспублікі. Адразу ж вызначыліся і прыярытэтныя накірункі, якімі пачаў займацца аддзел — гісторыя беларускага тэатра, драматургія, акцёрскае майстэрства, рэжысура, узаемадзеянне беларускага тэатральнага мастацтва з тэатральнымі культурамі іншых народаў і краін і інш.

Вялікая заслуга ў распрацоўцы пытанняў гісторыі беларускага тэатра належыць выдатнай, яркай асобе, дзеячу навукі і тэатра, члену-карэспандэнту Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, доктару мастацтвазнаўства — прафесару Уладзіміру Іванавічу Няфёду, які на працягу трыццаці гадоў (1957—1987 гг.) быў загадчыкам аддзела тэатральнага мастацтва і заснавальнікам беларускай тэатразнаўчай школы. Яго імя вядома далёка за межамі нашай краіны, таму што навуковыя працы Няфёда не маглі прайсці паўз даследчыкаў тэатра іншых краін: Расіі і Украіны, Узбекістана і Грузіі, Літвы і Польшчы і інш. Уладзімір Іванавіч Няфёд прыехаў у Мінск у 1940 г. пасля заканчэння Маскоўскага інстытута гісторыі і пачаў сваю працу ва ўпраўленні па справах мастацтваў пры Савеце Міністраў БССР на пасадзе начальніка аддзела тэатраў. Праз некаторы час, у 1957 г., узначаліў сектар тэатра. Уладзімір Іванавіч быў чалавекам прыгожым, неардынарным, мудрым і патрабавальным. У Няфёда быў уласны погляд на жыццё і тэатр, які ён не толькі

даследаваў, але і быў ім шчыра захоплены да апошняга дня свайго жыцця. У 1959 г. ім была выдадзена абагульняючая праца «Беларускі тэатр: Нарыс гісторыі». Вывучэнне тэатральнай гісторыі і практыкі было паглыблена ў наступных работах У. І. Няфёда: «Тэатр у вогненыя гады» (1959), «Сучасны беларускі тэатр» (1961), «Станаўленне беларускага савецкага тэатра» (1965). За апошнія тры кнігі ў 1966 г. У. І. Няфёду была прысуджана Дзяржаўная прэмія БССР. На аснове папярэдніх распрацовак у 1982 г. даследчык выдаў вучэбны дапаможнік для студэнтаў творчых ВНУ «Гісторыя беларускага тэатра». Адначасова У. І. Няфёд быў у ліку заснавальнікаў Беларускага тэатральнага аб'яднання (1946), а таксама Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (1945), у якім выкладаў да 1990 г.

Побач з абагульняючымі працамі з'яўляюцца манаграфіі, прысвечаныя асобным, найбольш буйным калектывам рэспублікі: «Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы» (1970) і «Беларускі тэатр імя Якуба Коласа» (1976) У. І. Няфёда. Выдатным майстрам старэйшага пакалення купалаўцаў і коласаўцаў прысвечаны яго кнігі: «Народны артыст БССР У. І. Уладамірскі» (1954), «Народны артыст СССР П. С. Малчанаў» (1958). У кнізе «Роздум пра драматургічны канфлікт» (1970) У. І. Няфёд разважае аб цэнтральнай праблеме драматургічных твораў – канфлікце.

Пад кіраўніцтвам У. І. Няфёда была падрыхтавана да выдання трохтомная (у чатырох кнігах) «Гісторыя беларускага тэатра». У аўтарскі калектыў, увайшлі вядучыя тэатразнаўцы рэспублікі: А. Сабалеўскі, Г. Барышаў, С. Пятровіч, Ю. Пашкін, К. Кузняцова, Р. Смольскі, В. Ракіцкі, Ю. Сохар, М. Каладзінскі, Т. Гаробчанка і інш. У 1983 г. з'явіўся ў друку першы том, у 1985 — другі, у 1987 — трэці. Выхад шматтомнай «Гісторыі беларускага тэатра» — першага выдання такога накірунку сярод іншых мастацтвазнаўчых навук стаў значнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі.

Комплексна-сістэмны падыход да вывучэння гісторыі нацыянальнага тэатра дапамог аўтарам грунтоўна прааналізаваць і выявіць месца і значэнне сцэнічнага мастацтва ў сістэме духоўнай культуры беларускага народа, яго выключную ролю ў працэсе фарміравання беларусаў як нацыі. Аўтарскі калектыў даследаваў і навукова абгрунтаваў нацыянальную своеасаблівасць, шматграннасць форм і мастацкіх стыляў прафесійнага беларускага тэатра, унікальнага па эстэтычнай платформе, глыбока дэмакратычнага ў сваёй сэнсавай сутнасці. Даючы шырокую панараму народных вытокаў беларускага тэатра, скамарохаў, народнай драмы, батлейкі, школьнага і прыгоннага тэатраў, аматарскага і першых прафесійных тэатраў, аўтары галоўную ўвагу надаюць абагульненню вопыту вядучых нацыянальных калектываў - Тэатра імя Янкі Купалы, Тэатра імя Якуба Коласа, Першай беларускай трупы І. Буйніцкага, Трупы Уладзіслава Галубка. Разглядаецца дзейнасць Тэатра юнага гледача, рускага, польскага, яўрэйскага калектываў, тэатраў працоўнай моладзі, абласных і калгасна-саўгасных тэатраў, а таксама тэатральнага жыцця Заходняй Беларусі. Такім чынам, упершыню ў беларускім тэатразнаўстве так шырока даследуюцца поліэтнічныя тэатральныя культуры, іх унікальнае і надзвычай плённае для нацыянальнага сцэнічнага мастацтва ўзаемадзеянне і ўзаемаўзбагачэнне.

Адметнасцю гэтага выдання з'яўляецца навуковае асвятленне асобных раней забароненых тэм у гісторыі беларускага тэатра. Так, даволі поўна падаецца дзейнасць былых рэпрэсіраваных і (пазней рэабілітаваных) рэжысёраў Ф. Ждановіча і У. Галубка, драматургаў В. Сташэўскага і В. Шашалевіча, акцёраў А. Крыніцы і Я. Гаробчанкі, крытыкаў Б. Мікуліча, Ц. Гартнага і інш. У шматтомнай гісторыі ўсебакова аналізуецца сучасная беларуская драматургія, стан рэжысуры, акцёрскага мастацтва, рэпертуарная афіша тэатраў. Навуковы аналіз спалучаецца з вобразным аднаўленнем мастацкай структуры спектакляў. Усе гэта дапамагае не толькі ўзнавіць агульную карціну развіцця беларускага тэатра, але і выявіць самабытнасць майстроў нацыянальнай сцэны, прасачыць

узаемасувязь творчых пакаленняў, пераемнасць культурных сцэнічных традыцый. У «Гісторыі беларускага тэатра» ўпершыню з'явіліся раздзелы, прысвечаныя тэатральнай адукацыі, крытыцы і тэатразнаўству, аматарскай творчасці, міжнацыянальным тэатральным сувязям. У выніку даследчыкі ствараюць адзіную канцэпцыю развіцця беларускага тэатральнага мастацтва ад вытокаў да сярэдзіны 1980-х гг. Кожны том мае падрабязны ілюстрацыйны і даведачны апарат, які ўключае алфавітны пералік прозвішчаў драматургаў і дзеячаў сцэны, а таксама драматычных твораў, пастаўленых у розныя часы ў тэатрах Беларусі.

Трохтомная «Гісторыя беларускага тэатра», праца ў значнай ступені наватарская ў айчынным мастацтвазнаўстве, з'явілася вынікам шматгадовай пошукавай, навуковадаследчай працы беларускіх вучоных. Разам з тым нельга не адзначыць і пэўную ідэалагізаванасць гэтага выдання, некаторыя пралікі, абумоўленыя супярэчнасцямі грамадска-палітычнага, сацыяльна-эканамічнага і культурнага развіцця краіны ў савецкі перыяд сваёй гісторыі. Таму сёння перад супрацоўнікамі аддзела тэатральнага мастацтва паўстае неабходнасць стварыць вучэбныя і метадычныя дапаможнікі для студэнтаў творчых ВНУ, заснаваныя на сучасных навуковых падыходах і новых метадалогіях.

Пасля выдання «Гісторыі беларускага тэатра» У. І. Няфёд публікуе кнігі: «Мікалай Кавязін: жыццё і творчасць» (1990) аб адным з вядучых рэжысёраў краіны, арганізатара Беларускага тэатра юнага гледача; «Ігнат Буйніцкі — бацька беларускага тэатра» (1991), прысвечаную заснавальніку нацыянальнага прафесійнага сцэнічнага мастацтва ў XX ст.; «Францішак Аляхновіч: Тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць» (1996), дзе аўтар выказвае ўласны погляд на адну з найбольш складаных і супярэчлівых постацей у гісторыі беларускага тэатра.

Характэрнай асаблівасцю працы аддзела тэатральнага мастацтва было і застаецца тое, што яго супрацоўнікі заўсёды імкнуліся наладзіць кантакты з іншымі галінамі навук, з агульнапрофільнымі ўстановамі рэспублікі і іншых краін. Вынікам такога творчага супрацоўніцтва стаў удзел У. І. Няфёда ў стварэнні «Гісторыі савецкага драматычнага тэатра» ў 6-ці тамах, якая выйшла ў Маскве ў 1966—1971 гг. (раздзелы па беларускаму тэатру). А. Сабалеўскі з'яўляецца аўтарам раздзела «Беларускі тэатр» у кнізе «Савецкае акцёрскае мастацтва: 50–70 гады» (М., 1982), а Т. Гаробчанка — аўтар раздзелаў у калектыўных працах «Культурная палітыка Беларускай ССР» (1979, Парыж), «Гісторыя тэатразнаўства народаў СССР. 1917—1941». (М., 1985), «Інстытут беларускай культуры» (Мн., 1993), «Нарысы гісторыі навукі і культуры Беларусі ІХ — пачатку ХХ ст.» (Мн., 1996); Р. Смольскі — аўтар раздзела «Беларускі тэатр 90-х: праблемы рэфармавання і развіцця» ў калектыўным выданні «Гуманітарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе ХХ стагоддзя» (Мн., 1998).

У складзе сучаснага аддзела тэатральнага мастацтва пераважае моладзь. Сярод супрацоўнікаў: В. Ярмалінская (загадчык аддзела), Р. Смольскі, В. Гліна, А. Гліна, Д. Дзямчук, К. Яроміна, Д. Скачкоў. У аспірантуры аддзела — Дз. Ермаловіч-Дашчынскі і А. Мантуш, якія, адпаведна, распрацоўваюць тэмы: «Новыя тэатры Беларусі на мяжы ХХ—ХХІ ст.» і «Посткінематаграфічны тэатр Беларусі канца ХХ — пачатку ХХІ ст.» (навуковы кіраўнік В. Ярмалінская). Сярод толькі некаторых тэм, якія даследуюцца ў аддзеле: «Сцэнаграфіі Беларусі: ад вытокаў да сучаснасці», «Прастора і час у сцэнаграфічным мастацтве Беларусі пачатку ХХІ стагоддзя»; «Традыцыі рэжысуры як фактар устойлівага развіцця тэатра на сучасным этапе»; «Пластычны тэатр Беларусі: вытокі, традыцыі, сучаснасць»; «Рэпертуарная палітыка беларускіх тэатраў лялек у канцы ХХ —пачатку ХХІ стагоддзя: драматургія, праблематыка, аўдыторыя»; «Тэатр «Батлейка» і калядныя традыцыі ў Заходнім Палессі»; «Развіццё тэатральнага мастацтва Беларусі пад уздзеяннем маркетынгу ў канцы ХХ — пачатку ХХІ стагоддзя» і інш.

Надзвычай актуальнай тэмай для тэатразнаўства з'яўляецца сучасная беларуская сцэнаграфія розных відаў тэатральнага мастацтва — драматычнага, музычнага і лялечнага. Як вядома, сцэнаграфія — гэта навука і мастацтва арганізацыі сцэны і тэатральнай прасторы. Сёння відавочна, што ад работы тэатральнага мастака ўсе больш і больш залежыць поспех спектакля, таму што сучасны глядач патрабуе ад той ці іншай пастаноўкі сапраўднай відовішчнасці. Яго ўжо цікавіць не толькі тэкст і сюжэт, але і колеравая гама сцэны, касцюмы, святло — усё з чаго знітоўваецца спектакль. Сучасная беларуская сцэнаграфія вызначаецца імкненнем да выразнасці вобразных сродкаў, відовішчных метафар і філасофскіх абагульненняў. Яна спалучае ў сабе як традыцыйныя манеры сцэнаграфічнага выказвання, так і эксперыментальныя пошукі. Гэта можна прасачыць на творчасці многіх таленавітых сучасных тэатральных мастакоў — Б. Герлавана, Д. Мохава, В. Цімафеева, В. Мацкевіч, Л. Сідзельнікавай, А. Фаміной, В. Рачкоўскага, Т. Нэрсісян, Л. Рулёвай, А. Касцючэнкі, А. Сарокінай і інш. Да іх творчасці звяртаецца манаграфія В. Ярмалінскай «Сцэнаграфія Беларусі ХХ — пачатку ХХІ стагоддзя», выдадзеная ў выдавецтве «Беларуская навука» ў 2010 г.

Сярод апошніх па часе фундаментальных выданняў аддзела - Трынаццаты том серыі «Беларусы» – «Тэатральнае мастацтва», выдадзены ў 2012 г. (аўтары – супрацоўнікі аддзела тэатральнага мастацтва) і які праслежвае гісторыю беларускага тэатра ад вытокаў выданне бліжэй да энцыклапедычнага, больш насычанае датамі, да 2012 г. Гэта спектаклямі, імёнамі. Хаця, безумоўна, тут прысутнічае аналіз значных пастановак, выключных акцёрскіх работ, сцэнаграфічных адкрыццяў. Асобныя раздзелы выдання прысвечаны тэатру XVII-XVIII стагоддзяў, якія звязаны з узнікненнем на Беларусі скамарохаў, школьнага тэатра, батлейкі. Падрабязна даследуецца драматургія XIX ст., якая стала асновай прафесійнага тэатральнага мастацтва. З'явіліся асобныя раздзелы па сучаснай драматургіі, упершыню ўведзены ў кантэкст гісторыі тэатра дзейнасць Менскага беларускага тэатра, які існаваў у Мінску ў гады акупацыі. Аналізуецца драматургія Францішка Аляхновіча і пастаноўкі па яго пьесах. У шэрагу раздзелаў даследуецца гісторыя і сучасны стан прафесійных нацыянальных тэатраў рэспублікі: Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы, Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Я. Коласа, Беларускага рэспублікансага тэатра юнага гледача, а таксама новых драматычных тэатраў, якія ўзніклі ў 90-я гады мінулага стагоддзя: Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі, Новага драматычнага тэатра г. Мінска, Мазырскага драматычнага тэатра імя І. Мележа, Пінскага гарадскога драматычнага тэатра і інш. Том дапаўняюць раздзелы, якіх не было ў папярэдняй гісторыі тэатра: тэатральна-студыйны рух 80–90-х гадоў мінулага стагоддзя, сцэнаграфія драматычных тэатраў, музыка ў драматычных пастаноўках і некаторыя іншыя. Відавочна, што выданне прысвечана нацыянальным тэатрам Беларусі, спектаклі якіх ідуць пераважна на беларускай мове. Хаця ў яго мог бы быць уключаны аналіз і лялечных тэатраў рэспублікі, якія сёння працуюць вельмі цікава – у самых розных аспектах – драматургіі, рэжысуры, сцэнаграфіі, акцерскага выканання. Гэта ўпушчэнне фундаментальнага даследавання тэатральнага працэсу Беларусі. Безумоўна, «Тэатральнае мастацтва» не прэтэндуе на бездакорнасць. Яно магло б быць дапоўнена і іншымі цікавымі матэрыяламі, якія, спадзяёмся, будуць апублікаваны ў іншых выданнях аддзела тэатральнага мастацтва. У кнізе выкарыстаны таксама напрацаваныя раней матэрыялы У. І. Няфёда па гісторыі акадэмічных тэатраў Беларусі.

Нельга не адзначыць калектыўную манаграфію «Сучасныя тэатральныя і экранныя мастацтвы: традыцыі і наватарства» ( В. М. Ярмалінская [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Беларус. навука, 2014), якая прысвечана новым навуковым даследаванням сучаснага тэатразнаўства і кіназнаўства. У манаграфіі змешчаны раздзелы, прысвечаныя новай дзіцячай драматургіі, якая можа быць увасоблена на сцэне дзіцячых і лялечных

тэатраў Беларусі; сучаснай рэжысуры, яе тэорыі і практыцы. Аналізуецца беларуская тэатральная школа, якая падрыхтавала выдатных дзеячаў тэатральнай культуры і мастацтва, асвятляецца дзейнасць асобных майстроў-педагогаў; аналізуецца сцэнаграфія музычнага і лялечнага айчыннага тэатра і інш. У новым выданні ўпершыню ў айчынным кіназнаўстве даследуецца сучасная сістэма экранных мастацтваў: кінематограф, тэлебачанне, відэа, камп'ютэрнае мастацтва, мультымедыа. Пры гэтым даследчыкамі ўлічаны асноўныя тэндэнцыі мяжы XX–XXI стагоддзяў, якім уласцівы як традыцыйныя, так і наватарскія формы.

Акрамя навукова-даследчай супрацоўнікі аддзела тэатральнага мастацтва актыўна ажыццяўляюць публіцыстычна-крытычную дзейнасць. Выступленні тэатразанаўцаў па важнейшых праблемах сучаснага мастацтва на Міжнародных і Рэспубліканскіх навуковатворчых канферэнцыях, шматлікія крытычныя публікацыі ў друкаваных і электронных СМІ дапамагаюць як творцам, так і гледачам сарыентавацца ў сучасным тэатральным працэсе, а таксама ўплываюць на фарміраванне грамадскай думкі.

Такім чынам, за перыяд існавання аддзела тэатральнага мастацтва беларускія тэатразнаўцы дасягнулі істотных поспехаў, набылі якасна новы ўзровень у вывучэнні нацыянальнай драматургіі і тэатра. Аб гэтым сведчыць значна ўзросшы аб'ём публікацый (энцыклапедычныя выданні, хрэстаматыі, манаграфіі, калектыўныя працы, зборнікі і брашуры, шматлікія артыкулы ў перыядычным друку); пашырэнне дыяпазону навуковых даследаванняў, якія абапіраюцца на дасягненні айчыннага мастацтвазнаўства (пытанні драматургіі, гісторыі і тэорыі нацыянальнага тэатральнага мастацтва, праблемы сучаснага творчага працэсу і тэатральнай школы, тэатральнай эканомікі, узаемасувязі і ўзаемадзеянні з іншымі нацыянальнымі сцэнічнымі культурамі, жанравая і стылявая разнастайнасць драматычнага мастацтва Беларусі і г. д.).

Навізна многіх задач, якія сёння стаяць перад беларускім тэатразнаўствам, абумоўлена галоўнай гістарычнай асаблівасцю апошняга дзесяцігоддзя XX — пачатку XXI стагоддзя — нараджэннем суверэннай Рэспублікі Беларусь. Менавіта задачы дзяржаўнага будаўніцтва вызначаюць новыя падыходы і ў сферы тэатральнага мастацтва, і ў галіне навукі аб тэатры. Тэатразнаўчыя навуковыя даследаванні здольны і павінны адчувальна ўплываць на фарміраванне грамадскай свядомасці, на сцвярджэнне маральных і духоўных каштоўнасцей, на станаўленне дзяржаўнай ідэалогіі і замацаванне нацыянальнай ідэі. Аддзел тэатральнага мастацтва працягвае традыцыі беларускай тэатразнаўчай школы, створанай Уладзімірам Іванавічам Няфёдам.

Яроміна К. П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

#### СЦЭНІЧНАЕ ПРАЧЫТАННЕ ДРАМАТУРГІІ А. ЧЭХАВА БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРАМ ЛЯЛЕК У XXI СТ.

З канца XX ст. беларускі тэатр лялек пры стварэнні рэпертуара для дарослых гледачэй паслядоўна звяртаецца да класічнай драматургіі і літаратуры. Сцэнічныя ўвасабленні такіх твораў у пераважнай большасці выпадкаў вылучаюцца выразнай інтэрпрэтатарскай пазіцыяй рэжысёраў, якія імкнуцца адысці ад увасаблення-ілюстрацыі літаратурнага тэкста і хрэстаматыйнай трактоўкі ідэйнага напаўнення класікі, аддаюць перавагу пошуку і выяўленню глыбінных схаваных сэнсаў твора ці наданню яму новых. Сярод самых запатрабаваных беларускім тэатрам лялек і беларускім тэатрам увогуле ў XXI ст. аўтараў вылучаецца А. Чэхаў. Да яго творчасці звярталіся дзеячы музычнага

тэатра (у НАВТ Беларусі пастаўлена опера С. Картэса «Мядзведзь», 2011, у БДАМТ – балет «Вішнёвы сад» С. Мікеля на музыку Г. Свірыдава, П. Чайкоўскага, А. Хадоскі, 2017), рэжысёры драмы («Чэхаў. Камедыя. Чайка» І. Сакаева ў Маладзёжным тэатры, 2014, «Вяселле» У. Панкова і «Чайка» М. Пінігіна ў Купалаўскім тэатры, 2009 і 2015, і інш.), паводле твораў пісьменніка былі пастаўлены пластычныя спектаклі («Больш, чым дождж...» і «С.В.» П. Адамчыкава, 2001 і 2004) і перформансы («САД» А. Саўчанкі, 2014). На сцэне тэатра лялек драматургія А. Чэхава ўвасаблялася рэжысёрамі А. Ляляўскім, А. Жугждам, Р. Гольдманам. А. Ляляўскі ў Беларускім дзяржаўным тэатры лялек стварыў своеасаблівую трылогію паводле п'ес А. Чэхава «Вішнёвы сад» («З Парыжам пакончана!», мастак В. Рачкоўскі, 2001), «Чайка» («Чайка. Вопыт прачытання», мастак А. Вахрамееў, 2003), «Тры сястры» («Драй швэстарн», мастак Т. Нэрсісян, 2010). А. Жугжда ажыццявіў пастаноўку «Чайкі» ў Гродзенскім абласным тэатры лялек (мастак Л. Мікіна-Прабадзяк, 2016), Р. Гольдман – «Вішнёвага сада» ў Гомельскім абласным тэатры лялек (мастак Н. Баяндзіна, 2012). Пастаноўкі паводле А. Чэхава ў беларускім тэатры характарызаваліся рознай ступенню паспяховасці і мастацкасці. Найбольш удалыя, нетрывіяльныя ўзоры ў межах адпаведнага віда тэатра былі створаны ў тэатры лялек А. Ляляўскім і А. Жугждам. Спецыфічныя сродкі мастацкай выразнасці, уласцівыя тэатру лялек, дазволілі рэжысёрам выявіць шматмернасць чэхаўскай драматургіі, спалучыць стварэнне і перадачу атмасферы, тонкасці ўзаемаадносін герояў і выразнасць рэжысёрскага выказвання-стаўлення да матэрыяла, яго раскрыцця і інтэрпрэтацыі. Па гэтай прычыне ў дадзеным артыкуле ўвага будзе засяроджана на пастаноўках А. Ляляўскага і А. Жугжды, перадусім на сцэнічных увасабленнях «Чайкі», у якіх выяўляюцца пэўныя агульныя рысы, абумоўленыя драматургіяй, і адметнасці рэжысёрскай індывідуальнасці, характару прачытання матэрыяла.

Адрозненне стаўлення А. Ляляўскага і А. Жугжды да драматургіі А. Чэхава, эстэтычных пазіцый рэжысёраў заўважна ўжо на прыкладзе спектаклей, створаных паводле «Вішнёвага сада». А. Жугжда ажыццявіў пастаноўку гэтай п'есы па-за межамі Беларусі, у Мыцішчанскім тэатры лялек «Крэсіва» (мастак В. Рачкоўскі, 2008), але эстэтычна спектакль не выпадае з кантэкста беларускага тэатра, таму лічым яго ўзгадку мэтазгоднай. У спектаклі «З Парыжам пакончана!» А. Ляляўскі грунтуе сваю інтэрпрэтацыю «Вішнёвага сада» на спробе пабудовы лагічных сувязяў паміж пачуццямі і дзеяннямі персанажаў, аднаўлення падзей, якія засталіся па-за межамі ўласна п'есы, часавага кантэкста. Зыходнай кропкай для рэжысёра з'яўляецца ўзгадванне Ранеўскай Парыжа, той факт, што яна вяртаецца з гэтага горада. «Парыж мяжы XIX-XX стагоддзяў – цэнтр разбэшчанасці і вычварэнняў» [5, с. 46]. Гэтую фразу можна лічыць ключавой у падыходзе А. Ляляўскага да вырашэння «Вішнёвага сада». Паводле рэжысёра, пабываць у Парыжы для рускага чалавека – атрута, і ў п'есе А. Чэхава, які неаднаразова наведваў горад, гэтай атрутай, парыжскай «псотай» прапітана ўсё [4, с. 36]. Згодна з такім падыходам адпаведную трактоўку атрымліваюць героі, іх дзеянні і матывацыя. Рамантычны флёр тонкіх пачуццяў і настальгію замяняюць распуста і трызненне ў стане алкагольнага ап'янення [3]. Ранеўская вырашана пажадлівай алкагалічкай, Гаеў мае прыкметы наркатычнай залежнасці, адносіны Ані і Пеці пазбаўлены цнатлівасці. Толькі Лапахін, адзіны з ўсіх персанажаў, захоўвае «высокія» памкненні. Рухавіком яго дзеянняў з'яўляецца каханне да Ранеўскай і надзея на сумеснае шчасце. Разам з ідэалізацыяй, шкадаваннем настальгіруючых героў А. Ляляўскі парывае і з лірычным вобразам вішнёвага сада – сімвала мінулага, якое ў традыцыйных варыянтах прачытання п'есы імкнуцца выратаваць і вярнуць абітальнікі маёнтка Ранеўскай. Сад заменены рассыпанымі па падлозе вішнямі, па якіх топчуцца героі. У гэтым вобразе выяўляецца іх абыякавасць да сада / сапраўднага жыцця, бяздзейнасць і сканцэнтраванасць выключна на сабе. А. Ляляўскі жорсткі з героямі А. Чэхава. Паводле яго трактоўкі, яны «<...> мусяць

усвядоміць, што ім трэба змяніцца. <...> не спадзявацца, што ўсё адбудзецца без іх волі і ўдзелу...» [4, с. 35]. Пасыл пастаноўкі А. Ляляўскага адрасаваны не толькі персанажам «Вішнёвага сада», але і сучаснікам. Ён утрымлівае матывацыю да актыўных дзеянняў, што супрацьпастаўляюцца пасіўнаму чаканню перамен і выратавання.

Пастаноўка А. Жугжды знаходзіцца значна бліжэй да традыцыйнага прачытання «Вішнёвага сада» і захоўвае лірыка-настальгічную танальнасць. Рэжысёр вызначае асноўную тэму спектакля як немагчымасць вяртання мінулага, мімалётнасць жыцця [2]. Калі героі А. Ляляўскага вінаватыя ў сваёй бяздзейнасці, безыніцыятыўнасці (можна сказаць, што іх віна ў пэўнай ступені грамадзянская), то віна герояў пастаноўкі А. Жугжды хутчэй экзістэнцыяльная. Яны вінаватыя ў тым, што «дазволілі сабе стаць такімі, якія <...> ёсць» [2]. Вобраз вішнёвага сада ў рэжысёра таксама трактаваны дастаткова традыцыйна. Увасоблены ў адным дрэўцы на пярэднім плане сцэны ён адлюстроўвае ідэю хуткаплыннасці, незваротнасці жыцця праз змены, што адбываюцца з вішнёвым дрэўцам. За час спектакля яго трансфармацыі перадаюць змены чатырох пораў года [7, с. 22]. Немагчымасць вяртання да мінулага раскрываецца і ў вырашэнні вобразаў Ранеўскай і Ані. Паводле Н. Якаўлевай, гэтыя персанажы ўвасабляюць два бакі аднаго вобраза, дачка – страчаная чысціня маці [7, с. 22]. Калі інтэрпрэтацыя «Вішнёвага сада» А. Ляляўскім можа быць умоўна абазначана як вырашаная праз прызму знешняга свету, накіраванай на яго дзейнасці / бяздзейнасці герояў і часавага кантэксту, то пастаноўка А. Жугжды засяроджана на ўнутраным свеце, духоўным жыцці герояў, экзістэнцыяльнай праблематыцы. Нягледзячы на рознасць канцэпцый рэжысёраў, у іх спектаклях паводле «Вішнёвага сада» ёсць агульныя рысы, у першую чаргу ў візуальным рашэнні, што можна патлумачыць асобай мастака В. Рачкоўскага, які стварыў сцэнаграфію і лялек абедзвюх пастановак. Адной з самых значных з'яўляецца прысутнасць аркі на заднім плане сцэны як вобраза кабарэ / вар'етэ, вакзала, сімвала Парыжа і жыцця, якое сышло ў нябыт.

Больш агульных рысаў у стаўленні да матэрыяла і адрозненняў у спосабах яго раскрыцця і ўвасаблення прысутнічае ў пастаноўках «Чайкі». А. Ляляўскі і А. Жугжда захоўваюць шматмернасць п'есы, яе глыбіннае трагедыйнае гучанне, аднак вырашаюць «Чайку» згодна з аўтарскім вызначэннем А. Чэхава як камедыю. Пры гэтым А. Ляляўскі выразна вылучае і падкрэслівае камедыйны складнік, даводзіць яго да гратэска, у той час як А. Жугжда робіць гэта больш далікатна, у яго пастаноўцы камізм асобных сітуацый не перакрывае трагічную сутнасць дзеяння. Гэтыя адрозненні звязаны з трактоўкай матэрыяла рэжысёрамі. А. Ляляўскі ставіць спектакль «пра міф, які сама інтэлігенцыя стварае» [4, с. 36]. Таму, нягледзячы на трагічны фінал, яго пастаноўка ў пэўнай ступені іранічная насмешка над героямі. Гэта стасуецца з парадыйным характарам «Чайкі», якая, па меркаванні даследчыка жыцця і творчасці А. Чэхава Д. Рэйфілда, утрымлівае пародыі не толькі на папулярныя ў час стварэння камедыі сімвалісцкія п'есы: асобныя героі і сітуацыі маюць рэальныя прататыпы, якія асмейваюцца драматургам [6, с. 422–423]. А. Ляляўскі літаральна ўвасабляе не толькі парадыйныя аспекты «Чайкі», напрыклад, развівае тэму спасылак на шэкспіраўскія творы (у п'есе цытуецца ўрывак з «Гамлета») праз увядзенне ў спектакль сцэны з «Утаймавання свавольніцы», але і дадзенае ёй драматургам вызначэнне. Чэхаўскія "пяць пудоў кахання" адлюстроўваюцца ў падкрэсленых сэксуальных стасунках герояў: Машы і Дорна, Аркадзінай і Трыгорына, Зарэчнай і Трыгорына і г. д.

Для А. Жугжды «Чайка» перадусім трагедыя [1]. Дзеянне ў пастаноўцы падаецца праз прызму ўспрыняцця Траплёва, што раскрываецца ў жанравым вызначэнні спекталя рэжысёрам («Дачны тэатр Канстанціна Траплёва»). У спектаклі А. Жугжды таксама прысутнічае іронія, аднак яна накіравана на пастановачныя штампы, якімі абрасла п'еса за час свайго існавання, штампы ўспрымання, бо многія спасылкі і сэнсы, што ўтрымлівае «Чайка» (рамансы, асобныя рэплікі, сацыяльны статус герояў і інш.) лёгка прачытваліся

сучаснікамі А. Чэхава, аднак сёння страцілі сэнс для гледача. Іранічнае гучанне мае выкарыстанне ў музычным шэрагу пастаноўкі Liebestod з «Трыстана і Ізольды» Р. Вагнэра, як увасаблення тэмы кахання і смерці, увядзенне пасля аўтарскага дэтэктыўнамеладраматычнага рэжысёрскага фінала спектакля<sup>1</sup>, што з'яўляецца яўнай спасылкай на п'есу Б. Акуніна.

Рэжысёрская інтэрпрэтацыя п'есы выразна раскрываецца ў візуальным рашэнні спектакляў. А. Вахрамееў стварае для пастаноўкі А. Ляляўскага смешных, гратэсковых лялек з рухомымі ручкамі і ножкамі. Практычна манахромныя, бляклыя з невялікімі дадаткамі чырвонага колеру – жыццёвай энэргіі, лялькі адрозніваюцца маштабамі, што адлюстроўваюць ступень значнасці таго ці іншага героя. Лялькі выконваюць у спектаклі персанажную функцыю, лялькаваджэнне адбываецца адкрыта і акцёры-аніматары сваёй мімікай, манерамі дапаўняюць створаныя імі вобразы. Акцёры апрануты ў аднолькавыя касцюмы, якія атаясамліваюцца са строямі, што маглі насіць дачнікі мяжы XIX-XX стст.: капелюшы-канацье, цяльняшкі, цёмныя пінжакі, падобныя на марскія кіцелі, шырокія палатняныя штаны. Касцюмы дазваляюць лакалізаваць дзеянне ў часе (лялькі вырашаны дастаткова абагульнена), праз марскую тэматыку даюць адсылку да вобраза «чарадзейнага возера» і акцэнтуюць трагізм фінала спектакля. «Кіцелі» з'яўляюцца двухбаковымі і пасля смерці Траплёва акцёры апранаюць іх чырвоным бокам наверх. Сцэнаграфія пастаноўкі складаецца з некалькіх падвясных панэляў і чырвонага задніка. Змены лакацый у спектаклі ажыццяўляюцца пасродкам перамяшчэння лялек з адной панэлі на іншую, дадаткаў асобных элементаў ігравога характару. Менавіта праз сцэнаграфію ў «Чайцы» візуалізуецца чэхаўскае выслоўе «На сцэне людзі абедаюць, п'юць чай, а ў гэты час руйнуюцца іх лёсы»: у сцэне развітання Машы і Трыгорына сцэну-панэль займаюць вялізныя, роўныя лялькам і большыя за іх па памерах сталовыя прыборы і посуд.

Сцэнаграфічнае рашэнне «Чайкі» А. Жугжды, створанае Л. Мікінай-Прабадзяк, у параўнанні з работай А. Вахрамеева больш канкрэтнае і прадметнае. Стылістычна яно адсылае да эстэтыкі нямога кіно. У яго стылістыцы вырашаны касцюмы і вобразы акцёраў. Вобраз «чарадзейнага возера» і дачнага тэатра створаны праз выкарыстанне падвясных шырмаў з выявамі трыснягу, падобнымі на кітайскія малюнкі тушшу, на заднім плане, памоста-прычала з дошак, бідонаў і слоікаў з сухім трыснягом, металічных ванначак з вадой. Змена лакацый ажыццяўляецца праз змены ў размяшчэнні шырмаў на заднім плане і іх афарбоўку каляровым святлом. Прычал-тэатр з'яўляецца актыўнай ігравой зонай, бо дзеянне, як адзначалася, быццам разыгрываецца ў тэатры пад кіраўніцтвам Траплёва. Гэтая ідэя раскрываецца пасродкам характару ўзаемадзеяння акцёраў і лялек. У спектаклі суіснуюць жывы план і лялькі, якія з'яўляюцца своеасаблівымі двайнікамі жывых людзей, іх адлюстраваннем ва ўспрыняцці Траплёва. Акцёр-Траплёў дастае лялек з чамадана-куфара і раздае прысутным як ролі. Згодна з гэтым вызначэнне персанажаў у пастаноўцы А. Жугжды зменена, замест прозвішчаў і імёнаў героям пакінуты абагульненыя ролі і статусы (Актрыса, Яе сын, Белетрыст, Паручнік, Яго дачка, Настаўнік і г. д.). Невялікія планшэтныя лялькі камічныя, у адрозненне ад герояў-акцёраў у нейтральных чорна-шэрых строях яны вырашаны паліхромна і надзелены пазнавальнымі рысамі: Аркадзіна ў элегантным туалеце, Трыгорын з пяром у руцэ, доктар Дорн з сакваяжам і падабенствам да А. Чэхава. У спектаклі дамінуе жывы план, а ўзаемадзеянне акцёраў і лялек дапамагае выяўленню схаваных адносін і пачуццяў паміж героямі. Выразна гэта раскрываецца ў сцэне размовы Аркадзінай і Траплёва пасля спробы самазабойства Косці. Нежаданне бачыць і чуць рэальнага чалавека ўвасоблена ў наступнай мізансцэне: акцёры сядзяць спінамі адзін да аднаго, на адлегласці, а звяртаюцца да лялек, якіх трымаюць у руках; Аркадзіна спавівае

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> У фінале «Чайкі» А. Жугжды Зарэчная забівае Траплёва і пасля кідаецца ў возера.

ляльку-Трэплёва як немаўля, паралізуючы яго волю, ператвараючы ў малалетняга інфантыльнага хлопчыка. У сцэне паміж Аркадзінай і Трыгорыным актрыса з пяшчотнымі словамі звяртаецца да белетрыста, а ў гэты час апантана лупцуе па прычале лялькайрыбай з яго тварам. Бязвольны Трыгорын як рыбіна трапляе на кручок ліслівасці і падпарадкоўваецца больш моцнай волі. Варта адзначыць, што ў пастаноўцы А. Ляляўскага адпаведная сцэна вырашана праз полавы акт паміж лялькамі Аркадзінай і Трыгорыным. У гэтым выяўляюцца адрозненні трактоўкі вобразаў некаторых персанажаў і ўзаемаадносін паміж імі, абумоўленыя рэжысёрскімі канцэпцыямі.

А. Ляляўскі практычна да фінала захоўвае камічна-гратэсковую танальнасць, насмяхаецца з герояў і ў падобным ключы вырашае іх вобразы. У трактоўцы Траплёва, як і А. Жугжда, ён сыходзіць з прозвішча персанажа. Траплёў – трапло, нярвовы балбатун. Аднак адметным у спектаклі А. Ляляўскага з'яўляецца тое, што ролі Траплёва і Трыгорына выконвае адзін акцёр-аніматар. У пэўнай ступені гэта сімвалізуе глыбіннае падабенства герояў, змяльчалых, пазбаўленых сапраўднага таленту. У той жа час стасуецца з тым фактам, што Траплёва і Трыгорына А. Чэхаў надзяліў многімі ўласнымі рысамі [6, с. 422]. У А. Жугжды адчуваецца больш спачування да герояў. Траплёў у яго пастаноўцы ўсведамляе нікчымнасць свайго жыцця, якое, хутчэй за ўсё, будзе развівацца па сцэнары жыцця Сорына («жадаў быць літаратарам – і не стаў, жадаў ажаніцца – і не ажаніўся»), і вырашае скончыць разыграны спектакль – вяртае лялек у чамадан – яшчэ да самазабойства. У пэўнай ступені дапамагае раскрыццю матывацыі суіцыда Траплёва выкарыстанне ў фінальнай частцы абедзвюх «Чаек» рамансаў мяжы XIX-XX стст. У А. Ляляўскага ў фінале гучыць раманс на верш В. Красава «Стансы» («Опять пред тобой я стою очарован...»), што дазваляе бачыць прычыну самазабойства Траплёва ў страчаным каханні, якое было апошняй каштоўнасцю і надзеяй для Косці, што зразумеў уласную пасрэднасць. У спектаклі А. Жугжды бліжэй да фінала гучаць радкі з раманса «Чайка» (музыка Я. Жураўскага, словы А. Буланінай), напісанага пад уражаннем ад п'есы («Навеки убита вся жизнь молодая, // Нет жизни, нет веры, нет счастья, нет сил»). Нястача шчасця, веры, сіл, прычым не толькі ў Траплёва, але і ва ўсіх персанажаў спектакля, з'яўляецца прычынай, што прымушае героя абарваць жыццё.

Сутнаснае падабенства вызначае рашэнне вобразаў Зарэчнай. У абодвух спектаклях яна не мае талента як і Траплёў. Гэта выразна выяўлена ў рашэнні сцэны прадстаўлення п'есы Косці, штучнага, пазбаўленага паэтычнасці. Суаднясенне Ніны з чайкай абазначана А. Ляляўскім праз пластыку лялькі, якая з'яўляецца на сцэне, размахваючы ручкамі-крыламі з птушыным крыкам; у А. Жугжды пудзіла чайкі, зробленае па замове Трыгорына, мае твар Зарэчнай.

Вобразы Аркадзінай, створаныя рэжысёрамі і выканальніцамі гэтай ролі В. Пражэевай (у Беларускім дзяржаўным тэатры лялек) і Л. Мікуліч (у Гродзенскім абласным тэатры лялек), маюць больш адрозненняў. Аркадзіна ў пастаноўцы А. Ляляўскага грубаватая, жорсткая, уладарная, упэўненая ў сабе немаладая асоба, якая не адрозніваецца талентам альбо страціла яго. У сцэне ў садзе, калі Аркадзіна бярэцца чытаць, яна робіць гэта цяжка, невыразна, быццам школьніца, а не знакамітая актрыса. У пастаноўцы А. Жугжды вобраз Аркадзінай больш шматгранны і складаны. Яна грае на публіку, імкнецца быць цэнтрам маленькага тэатрыка, маладзіцца. Ва ўзгаданай сцэне ў садзе Аркадзіна займаецца гімнастыкай, а падчас чытання вымушана апрануць акуляры. Аднак Аркадзіна Л. Мікуліч, нягледзячы на свой эгаізм, часам выяўляе пачуцці, якія дазваляюць бачыць у ёй проста немаладую жанчыну, што не можа наладзіць адносіны з сынам, баіцца страціць каханка і прызнацца сабе ў тым, што яе час мінуў. Гэтыя адрозненні ў трактоўках персанажаў, як адзначалася, вынікаюць з асаблівасцей рэжысёрскай канцэпцыі, аднак у сваёй сутнасці яны выяўляюць блізкасць, абумоўленую

ўважлівым стаўленнем А. Ляляўскага і А. Жугжды да чэхаўскага тэкста, глыбокім пранікненнем у яго змест.

Абодва рэжысёры ў сваіх інтэрпрэтацыях А. Чэхава не ідуць супраць драматурга, аднак акцэнтуюць увагу на розных аспектах яго тэкстаў, творчасці, асобы, выяўляючы рознасць уласнай эстэтыкі. Пастаноўкі А. Ляляўскага больш жорсткія, накіраваныя на крытычнае асэнсаванне рэальнасці чэхаўскіх п'ес і герояў, якія не выклікаюць спачування; у пэўнай ступені яго спектаклі — «абвінавачванні» сучаснікам А. Чэхава і самога рэжысёра. Спектаклі А. Жугжды больш гуманістычныя ў адносінах і да персанажаў, і да залы. Рэжысёр імкнецца не апраўдаць, але зразумець герояў, раскрыць перад гледачамі матывацыю іх учынкаў, псіхалагічна наблізіць. Кожны з падыходаў выяўляе сваю абгрунтаванасць і плённасць, бо дае выразныя мастацкія вынікі, дадае разнастайнасці беларускай тэатральнай прасторы.

#### Літаратура

- 1. Великий мистификатор [интервью с О. Жюгждой / записала Е. Ерёмина] [Электронный ресурс] / Интернет-журнал «Культпросвет». Режим доступа: http://kultprosvet.by/velikij-mistifikator-kultprosvet/. Дата доступа: 03.08.2017.
- 2. «Вишневый сад» [Электронный ресурс] / Сайт Театра кукол «Огниво». Режим доступа: http://www.ognivo.ru/repertuar/vzroslye/vishnevuy\_sad.html. Дата доступа: 11.08.2017.
  - 3. Команава, Т. «З Парыжам пакончана!...» / Т. Команава // Культура. 2001. 21–27 ліп. С. 7.
- 4. Ляляўскі, А. Дождж у пустым пакоі : «Тры сястры» Антона Чэхава ўвасоблены ў тэатры лялек : [гутарка з рэжысёрам спектакля А. Ляляўскім / запісала Л. Грамыка] // Мастацтва. 2011. № 1. С. 34—38.
- Ляляўскі, А. Пра доктара Чэхава, Парыж і рускую правінцыю / А. Ляляўскі // Мастацтва. 2008.
   № 9. С. 46–49.
  - 6. Рейфилд, Д. Жизнь Антона Чехова / Д. Рейфилд ; пер. с англ. М. : Б.С.Г. Пресс, 2011. 780 с.
  - 7. Якаўлева, Н. Канферанс гувернанткі / Н. Якаўлева // Мастацтва. 2008. № 10. С. 22–23.

### ЧАСТКА З ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

**Алексенка Д. М.** (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

#### ПЕРСАНІФІКАЦЫЯ МЕСЯЦА І ЗОРАК У БЕЛАРУСКАЙ ВУСНАПАЭТЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ

Беларуская вуснапаэтычная спадчына ўзыходзіць да часоў дагістарычнай эпохі і да сённяшняга часу працягвае захоўваць паасобныя характэрныя ўласцівасці свайго міфалагічнага паходжання, як, між іншым, і вусная творчасць многіх іншых народаў свету. Праз асобныя кампаненты міфалагічнага, рытуальна-абрадавага, сацыяльна-побытавага комплексу вуснапаэтычнай творчасці актуалізуюцца многія элементы касмалагічных і касмаганічных поглядаў, міфалагічныя ўяўленні, вобразы, матывы. Вобразна-сімвалічная сістэма беларускага фальклору выяўляе старажытнае светасузіранне як своеасаблівае тлумачэнне рэчаіснасці, для адлюстравання якой ужываліся разнастайныя вобразы, у тым ліку вобразы нябесных аб'ектаў.

Агульнавядома, ШТО вобразныя структуры закладваюцца ÿ старажытнасці, утрымліваючы элементы архаічнага светаўспрымання. У аснове вобразатворчасці ляжыць чынам упарадкаваная. алпавелным сістэматызаваная рэальнасць. З'яўляючыся вынікам разумовай дзейнасці чалавека, яна была ўвасоблена на этапе міфалагічнага мыслення. Міф стаў выражэннем цэласнага ўспрымання свету, паказанага чалавеку непасрэдна ў яго пачуццях. А таму, як было адзначана А. Ф. Лосевым, міф нельга лічыць ні выдумкай, ні казкай, ні алегорыяй, ні метафарай, хоць усе гэтыя элементы ў ім прысутнічаюць. Ён – паказаная чалавеку непасрэдная трыадзіная рэальнасць, якая, з'яўляючыся для яго анталагічнай асновай, і вызначае ўсю яго спецыфіку [1, с. 159]. А. А. Патабня сцвярджаў, што «міфічнае мысленне на пэўнай ступені развіцця – адзіна магчымае, неабходнае, разумнае; яно ўласціва не аднаму якомунебудзь часу, а людзям усіх часоў, якія стаяць на пэўнай ступені развіцця думкі; яно фармальна, г. зн. не выключае ніякага зместу: ні рэлігійнага, ні філасофскага і навуковага» [2, с. 260].

Прадстаўнікі архаічнага грамадства не адасаблялі сябе ад сусвету, а ўспрымалі сябе як яго неад'емны складнік. Паводле А. Я. Гурэвіча, «у старажытнасці людзі былі яшчэ не ў стане вырвацца з кола прыроднага быцця і рашуча супрацьпаставіць сябе прыроднаму асяроддзю. Іх залежнасць ад прыроды і няздольнасць усвядоміць яе ў якасці аб'екта, на які яны звонку ўздзейнічаюць, знаходзіць у вобласці культуры сваё нагляднае выражэнне ў ідэі ўнутраннай аналогіі чалавека — "мікракосму" і свету — "мегакосму", якія маюць аднолькавую структуру і складваюцца з адных і тых жа элементаў, а таксама ў вобразе "касмічнага" чалавечага цела...» [3, с. 494—495]. Міфалогіі свету змяшчаюць мноства прыкладаў «касмічнага чалавека» як вобраза свету, у тым ліку вобраз ведыйскага Пурушы як вобраза свету: «Агонь — яго галава, Сонца і Месяц — яго вочы, бакі свету — яго вушы, яго мова — Веды, паветра — яго дыханне, свет — яго сэрца. З яго ног (узнікла) зямля, ён сапраўды атаман усіх істот» [4, с. 240].

У цэнтр Сусвету чалавек быў пастаўлены амаль ва ўсіх міфалогіях, яго месцазнаходжанне азначала натуральнае ўсведамленне адзінства чалавека і свету – адзінства, якое заключаецца ў ізамарфізме аднаго і другога. Як адзначае ў сваім даследаванні І. А. Швед, «асабліва яскрава арыентацыя на ўяўленні пра глыбокую еднасць

чалавека і сусвету, пра цыклічнасць працэсаў, што ў ім праходзяць, а таксама на адпрацаваную тэхніку ператварэнняў, на алфавіт гэтых ператварэнняў і на разгалінаваную сістэму ідэнтыфікацый, пандэтэрмінізм, пра які гаварыў К. Леві-Строс, прасочваецца ў варыянтах перапляцення кодаў — саматычнага, астральнага, вегетатыўнага, анімалістычнага і інш.» [5, с. 70–71].

Прыкладам атаясамлівання чалавечай адзінкі і касмічнай могуць служыць тэксты калядных, валачобных, купальскіх, талочных песень. Напрыклад, у наступнай валачобнай песні сям'я земляроба асацыятыўна супастаўляецца з нябеснымі аб'ектамі: «Пасярод двара маладога Пятра. / Вырас дубок тонак, высок. / 3-пад таго дубка ўзышла зорка, / 3-пад той зорачкі ўзышлі звёздачкі. / Ёсць той дубок — Іванка-сынок, / Ёсць тая зорачка — яго жоначка, / Ясныя звёзды — яго дзетачкі» [6, с. 233]. А вось што кажа пра сябе дзяўчына ў адной купальскай песні: «А я дзеўка добрая, / Бацькі багатага. / Мой бацька — ясны месяц, / Мая маці — краснае сонейка, / Мае браты — ў саду салавейкі, / Мае сёстры — ў жыце перапёлкі. / Ясны месяц ўсю ноч свеціць, // Краснае сонейка ўвесь дзень грэіць, // Ў саду салавейка ўсей дзень спяваіць, / Ў жыце перапёлкі жыта падбіраюць» [7, с. 334]. Як вынікае, пэўнай антрапалагічнай структуры адпавядае ізаморфная ёй касмічная, якая аказваецца прывязанай да чалавека тэрмінамі роднасных стасункаў: жонка — гэта сонца, муж — гэта месяц, дзеці — гэта зорачкі і да т. п.

Персаніфікацыю з'яў або неадухаўлёных аб'ектаў вучоныя звязваюць з ізаморфным характарам узаемаадносін чалавека і прыроды: «разуменне сусвету як аналага чалавека і соцыуму тлумачыць бачанне прыроды як жывой істоты: лёгка персаніфікуюцца і антрапамарфізуюцца нябесныя целы і стыхіі, святы і часткі цела чалавека, розныя пабудовы і бытавыя прадметы» [8, с. 40]. Падкрэслім, што перанясенне чалавечых якасцей на навакольны свет ставіць менавіта чалавека ў становішча аб'екта, з дапамогай якога мадэлююцца і тлумачацца з'явы сацыяльнага, прыроднага і касмічнага парадку. Чалавек аказваецца ў цэнтры свету, становіцца яго «першапачаткам», звязвае ўсё з ім, з'яўляецца перадумовай і умовай усіх змен, якія адбываюцца ў свеце. У фальклорна-міфалагічных тэкстах праз перанясенне тыповых для самога чалавека рыс характару, паводзін на прыродныя з'явы і аб'екты ствараецца вельмі гарманічная карціна жывога Сусвету, дзе ўсё займае адведзенае яму спрадвечнымі законамі месца.

У традыцыйнай вуснапаэтычнай творчасці беларусаў змяшчаецца цікавы матэрыял аб персаніфікаваных месяцы і зорках. Так, антрапаморфны вобраз зоркі сустракаецца ў казцы «Агонь у сэрцы, а розум у галаве», запісанай А. К. Сержпутоўскім. Галоўны герой, жадаючы даведацца пра ўсё, што робіцца на свеце, у чым сэнс жыцця, учынкаў людзей, звяртаецца па дапамогу да нябеснага сямейства — Сонца, яго дачкі Зоркі, а таксама да маці Сонца. Зорка паўстае перад ім гожай паненкаю і кажа: «Ты хочаш усё знаць, чаму так, а не інакш, а не ведаеш таго, што хутчэй выпіць усю ваду, чым усё знаць. Ты трохі напіўся, то і будзеш жыў, трохі свету пабачыў, то і будзеш знаць пра патрэбу». Бацька Зоркі — Сонца перасцерагае юнака: « — Як будзеш усё знаць, то хутка памрэш... ». Матка ж Сонца раіць хлопцу сагрэць сэрца, «бо без сэрца галава згарыць». Толькі тады зразумеў галоўны герой, як нагрэць сэрца, і пайшоў шукаць паненку (дачку Сонца — Д. А.) і зваць яе з неба: «Пачула яна, хутка пакацілася з неба яснага зоркаю і стала каля яго тою гожаю паненкаю. І загарэлася ў яго ў сэрцы, і пачуў ён, што пакуль будзе там гарэць, датуль ён будзе знаць, чаму ўсё так робіцца на свеце [9, с. 124].

Месяц у выглядзе персаніфікаванай істоты паўстае ў песенным дыялогу купальскай песні; на просьбу ўдзельнікаў купальскага свята раненька ўзысці гаворыць аб неадкладных справах (абход неба, пералік зорак), потым абяцае «разлажыць Купалле»: «— Ўзыдзі, ўзыдзі, месячык, / Ўзыдзі, ўзыдзі раненька, / Разлажы купаллейка: / Дзевачкам спяваннейка, / Малайцам гуляннейка. / — А мне, ўзышоўшы, многа трэба: / Я з вечара неба абайду, / А з поўначы зоркі палічу, / Тады я к вам, дзевачкі, прыйду» [9, с. 297].

Адухаўлёныя нябесныя свяцілы ў паказе сваіх ўзаемаадносінаў і ўзаемадзеянняў асацыятыўна суадносяцца і праецыруюцца на ўзаемаадносіны галоўных дзейных асоб у беларускіх вясельных песнях. Да прыкладу: «Ой, бор-перабор месячык, / Ой, браўперабраў звёздачкі / Да й выбраў сабе зорачку, / Што позненька заходзе / Да раненька усходзе. / Ой, бор-перабор Ванечка, / Ой, браў-перабраў дзевачак / Да й выбраў сабе Томачку, / Што позненька кладзецца / Да й раненька ўстае, / На работку спяшае» [10, с. 319]. «Пераборнічак месячык» у адной з восеньскіх песень выбраў сабе маленьку зорачку: «Хоць яна маленька-ясненька, / Па небу коціцца скоранька». «Пераборнічак Архіпка / Перабраў усіх дзевачак. / Як выбраў сабе дзевачку, / Хоць яна маленька-красненка, / Па вадзіцу бяжыць скоранька, / Вадзіцу нясець — не разальець» [11, с. 174].

Адухаўляецца і персаніфікуецца месяц таксама і ў загадках: «Хоць і бальшога роду, ды ходзіць па агароду» [12, № 56]. «Па саломе ўночы ходзіць, да не шастае» [12, № 50]. У прыведзеных варыянтах месяц загадваецца праз дзеянні, суадносныя ў рэальным жыцці з жывымі істотамі. Зараз гэта ўспрымаецца як мастацкі прыём, але яго вытокі ў далёкім мінулым, што падкрэсліваў і А. А. Патабня: «Ён (першабытны чалавек — Д. А.) бачыць, напрыклад, рух сонца, месяца; ён бачыць, што ўсялякі вытлумачальны зямны рух, гэта значыць, узяты такім, у якім пачатак, канец і прычына таго, а не іншага напрамку цалкам зразумелы, паходзіць ад жывых істот. Ён абагульняе гэта і прымае жывую істоту за прычыну ўсялякага руху» [2, с. 278].

Уяўленне аб месяцы як адухаўлёнай істоце яскрава выяўляецца ў лекавальных замовах. Так, у адрасаваных да яго зваротах пры лячэнні і замаўленні зубнога болю згадваецца Маладзік Афанасавіч [13, № 607], Месяц Гаврыіл [14, № 233], Месяц Иван [15, № 474], Месяц Микита [15, № 477]. У замовах падкрэсліваюцца ўзроставыя характарыстыкі начнога свяціла: «Мылодэй князь, запытайся ў старога князя» [16, № 2156]; указваюцца яго кроўныя сувязі: «— Месяц млад, у цябе іе брат Філат» [17, № 608], «— Месяц Булат! У цябе ёсць брат Ігнат? / Ёсць» [18, № 1918].

На антрапамарфізацыю і нават сакралізацыю месяца таксама ўказваюць тэксты прадпісанняў і забарон. Паводле народных уяўленняў, супраць месяца, як і сонца, «нельга спражняцца, бо ў гневе за непачцівасць яны могуць наслаць на неасцярожнага чалавека розныя страўнікавыя і наогул нутраныя хваробы. У крайнім выпадку трэба павярнуць голыя часткі цела ў супрацьлеглы ад сонца і месяц бок...» [19, с. 307]. Нельга проціў свяцілаў «хадзіць да ветру», бо гэта можа прывесці да высыпанняў на розных частках цела: «Проціў сонейка або месяца няможна хадзіць да ветру, бо за тое яны могуць наслаць такую хваробу, што асыпле ўсю задніцу. Хто проціў месяца высцыцца, у таго на яйцах зробіцца ліхая высыпка» [19, с. 231]. Як бачна, менавіта парушэннем абрадавых паводзін у адносінах да нябесных свяцілаў тлумачыць беларуская традыцыя з'яўленне пэўных захворванняў.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што нябесная тэматыка займала важнае месца ў традыцыйнай культуры беларусаў, асабліва ў вуснай народнай творчасці. З даўніх часоў месяц, сонца, зоркі лічыліся значнымі аб'ектамі нябеснай сферы. У беларускай традыцыі ўяўленні аб месяцы і зорках, звязаныя з асаблівасцямі міфалагічнага светаразумення, знайшлі сваё яскравае адлюстраванне ў творах розных фальклорных жанраў.

#### Літаратура

- 1. Лосев, А. Философия. Мифология. Культура / А. Лосев. М.: Полтиздат, 1991. 525 с.
- 2. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня ; сост., подгот. текста и прим. А. Л. Топоркова. М. : Правда, 1989. 622 с.
- 3. Подосинов, А. В. Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии / А. В. Подосинов. М.: Языки русской культуры, 1999. 721 с.
- 4. Древнеиндийская философия. Начальный период / подг. текстов, вступ. ст. и коммент. В. В. Бродова. 2-е изд. М. : Мысль, 1972. 272 с.

- 5. Швед, І. А. Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору : сістэмная сутнасць, структура-семантычны і функцыянальны аспекты : дыс. ... д-ра філал. навук : 10.01.09 / І. А. Швед. Мінск, 2008. 354 с.
- 6. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей. Мінск : Навука і тэхніка, 1980.  $560\,\mathrm{c}$ .
- 7. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. С. Ліса ; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : Навука і тэхніка, 1992. 613 с.
- 8. Валодзіна, Т. Цела чалавека: слова, міф, рытуал / Т. Валодзіна Мінск : Тэхналогія, 2009. 423 с.
- 9. Сержпутоўскі, А. К. Казкі і апавяданні беларусаў Слуцкага павета / А. К. Сержпутоўскі. Мінск : Універсітэцкае, 2000. 270 с.
  - 10. Лірыка беларускага вяселля / уклад., рэд. Н. С. Гілевіча. Мн.: Выш. школа, 1979. 656 с.
- 11. Восеньскія і талочныя песні / склад., аўт. уступ. артыкулаў А. С. Ліс ; рэд. А. С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1981.-679 с.
- 12.3агадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. 2-е выд., выпр. і дапрац. Мінск : Беларус. навука, 2004. 363 с.
- 13. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : Навука і тэхніка, 1992. 597 с.
- 14. Таямніцы замоўнага слова / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт., камент. і рэдаг. І. Ф. Штэйнера, В. С. Новак. Гомель : Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1997. 320 с.
- 15. Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.) / сост., подготовка текстов и коммент. Т. А. Агапкиной [и др.]. М.: Издательство «Индрик», 2003. 752 с.
- 16. Народная медыцына : рытуальна-магічная практыка / уклад., прадм. і паказ. Т. В. Валодзінай; нав. рэд. А. С. Ліс. Мінск : Беларуская навука, 2007. 776 с.
- 17. «На моры моры-акіяне, на востраве Буяне...» (лекавыя замовы Гомельшчыны) : фальклорна-этнаграфічны зборнік / С. А. Вяргеенка ; пад рэд. В. С. Новак. Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. 220 с.
  - 18. Замовы / уклад. У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей. Мінск : Беларусь, 2009. 519 с.
- 19. Зямная дарога ў вырай : беларускія народныя прыкметы і павер'і : у 3 кн. / уклад., прадм., пераклад. бібл. У. Васілевіча. Мінск : Мастацкая літаратура, 1999. Кн. 3. 654 с.

Батяев В. Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# РОЛЬ ОБЩЕСТВЕННЫХ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ БЕЛОРУСОВ XIX – 20-Х ГОДОВ XX В. В УДОВЛЕТВОРЕНИИ МАТЕРИАЛЬНЫХ, СОЦИАЛЬНЫХ И ДУХОВНЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ ЭТНОСА

В XIX — 20-е годы XX в. в Беларуси действовали белорусские благотворительные общественные объединения. Они оказывали помощь нищим, сиротам, малоимущим, пострадавшим от войны и стихийны бедствий. Брестское, Гродненское, Минское, Новогрудское, Слонимское, Витебское, Мстиславское, Полоцкое, Гомельское, Барановичское, Пинское, Волковысское, Речицкое, Несвижское, Кобринское, Городокское, Борисовское благотворительные общества в XIX — начале XX в. содержали престарелых нищих и сирот в своих домах благотворительности, которые состояли из богадельни, детского приюта и больницы с аптекой. В этих домах их обеспечивали питанием, одеждой, медицинской помощью. Взрослым нищим предоставляли работу, детей-сирот обучали грамоте, рукоделию и ремеслам, а при достижении совершеннолетия определяли в учебные заведения или на работу. Девиц учили также правилам ведения домашнего хозяйства. Их выдавали замуж. Многодетным бедным семьям и пострадавшим от несчастных случаев, общества выделяли ежемесячные и единовременные денежные пособия, снабжали одеждой, продуктами питания, медицинскими препаратами, помещали в больницы [1, с. 62–63].

Могилевское женское благотворительное общество во второй половине XIX начале XX в. оказывало значительную помощь малообеспеченным одиноким женщинам. Оно выдавало им ежемесячные и единовременные денежные пособия, выделяло путевки в

женские пансионаты, вносило плату за обучение [7, л. 136]. Минское отделение Российского общества защиты женщин от разврата в начале ХХ в. большое внимание уделяло нравственному воспитанию женщин. Оно издавало литературу нравственного содержания, открывало библиотеки, вело контроль за соблюдением прав девушек на предприятиях и учреждениях, где по отношению им царил произвол хозяев, создавало юридические отделы, родильные приюты, повивальные школы, ясли для малолетних детей, организовывало лекции по женской гигиене, астрономии, истории, литературе [3]. Минское отделение Российского общества защиты женщин в начале XX в. занималось профессиональной подготовкой девочек, оказывало содействие в получении ими профессии швеи. При отделении работали: школа кройки и шитья, приют, воскресная школа, бюро по организации лекций, юридическая консультация. В школе кройки и шитья девочек обучали один год. Были организованы два курса. На первом курсе в течение трех месяцев обучали кройке, а на втором курсе в течение девяти месяцев – шитью. После окончания курсов одни девочки работали на дому, другие поступали на роботу в мастерские. Общежитием для приезжих из деревень и местечек девочек служил приют, где их обеспечивали питанием, медицинской помощью. Проживавшие в приюте бесплатно посещали утренние спектакли в городском театре. С ними два раза в неделю проводили громкие читки произведений классиков литературы, а также систематически организовывали общественные чтения по истории, природоведению. Отделение выдавало нуждавшимся ученицам школы кройки и шитья денежные пособия, оказывало юридическую помощь при получении паспорта. В воскресной школе неграмотных и малограмотных женщин обучали чтению, письму. Кроме того, с ними проводили занятия по арифметики, природоведению, географии и истории [5, c. 5–20].

Гродненское благотворительное общество, Минское попечительное общество о доме трудолюбия, Общество трудовой помощи в г. Витебске и Витебской губернии в конце XIX — начале XX в. большую работу проводили по трудоустройству лиц, не имевших определенное занятие. Они занимались поиском для них работы, выделяли денежные пособия для приобретения рабочих инструментов и материалов, определяли их в свои дома трудолюбия, которые состояли из столовой, ночлежного приюта, яслей, мастерских и других заведений. При домах трудолюбия создавались справочные пункты, в которых вывешивали перечень работ. В доме трудолюбия Гродненского благотворительного общества работали мужчины и женщины. Мужчины занимались плетением корзин из дранки, расщеплением перьев, а женщины — вязанием чулков, платков, перчаток, вышиванием, изготовлением ковриков из соломы. За работу получали сдельную денежную плату и обед, состоящий из горячего блюда и фунта хлеба [1, с. 64].

Витебское общество попечения о детях, Гродненское попечительное общество о яслях, Минское общество «Милосердие», Полоцкое отделение Витебского общества попечения о детях, Кобринское общество помощи нуждающимся детям и Полоцкое общество дневного приюта для детей рабочих в конце XIX — начале XX в. существенную роль играли в призрении бездомных детей. Они открывали общественные ясли, детские дома, общежития, ремесленные мастерские, сельскохозяйственные классы, снабжали детей одеждой, пищей, оказывали медицинскую помощь, обучали Закону Божьему, рукоделию и ремеслам, а при достижении совершеннолетия обеспечивали рабочими инструментами и материалами[1, с. 64].

Окружные, районные и городские благотворительные общества «Друзья детей» БССР в 20-е годы XX в. оказывали всестороннее содействие отделам народного образования и здравоохранения в работе по ликвидации беспризорности. С их помощью открывались столовые, пункты питания, мастерские, общежития для беспризорных. Витебское окружное общество содержало три койки в санатории «Черница» для детей, больных туберкулезом. Оно открыло три магазина, доходы от которых шли на содержание беспри-

зорных, а также детскую врачебную консультацию, ясли, детдом, детский приемник на 60 и столовую на 175 мест, швейную мастерскую для беспризорных девочек на 75 рабочих мест. Общество обслуживало школу-коммуну, при которой был клуб и красный уголок, где проводили коллективные чтения газет и брошюр. В детской врачебной консультации в 1925 г. прошли осмотр 5526 детей. За счет средств общества в 1929 г. было реэвакуировано на родину 619 беспризорных детей. Всего за этот год была оказана помощь 3234 детям [1, с. 65]. Исследователь социальной работы в Беларуси А. Д. Григорьев отмечает, что деятельность «белорусских благотворительных обществ и достигнутые ими результаты в деле призрения сирот представляют как научный, так и практический интерес для современных профессионалов в системе социальной работы с детьми и подростками. В свое время они спасли от голодной смерти и болезней сотни и тысячи брошенных детей» [2, с. 12].

Общества помощи ученикам учебных заведений в Минске, Пинске, Гомеле, Бобруйске, Мозыре, Витебске, Бресте, Могилеве, Орше, Борисове, Слуцке, Горках, Слониме, Гродно, Кобрине, Волковыске, Полоцке, Свислоче в конце XIX – начале XX в. значительный вклад внесли в дело обучения и воспитания белорусских детей и юношей. Они вносили плату за обучение малообеспеченным детям, приобретали для них необходимые учебные принадлежности, книги, одежду, обувь, выдавали единовременные и ежемесячные денежные пособия, средства для лечения в случае болезни. Кроме того, нанимали репетиторов для учеников, пропустивших занятия во время длительной болезни, и для подготовки к поступлению в высшие учебные заведения, а также содействовали ученикам после окончания курса обучения в поиске работы. Общество помощи нуждающимся учащимся в подведомственных Минской дирекции народных училищ низших учебных заведениях Минска для бедных учащихся еще открывало столовые [1, с. 66; 7].

Общества взаимопомощи учителей народных училищ в Витебской, Виленской, Гродненской, Минской, Могилевской губерний, Минское общество взаимопомощи фельдшеров и акушерок, общества взаимопомощи чиновников акцизных управлений в Минске и Гродно, Общество взаимопомощи женской христианской домашней прислуги в Гродно, Минское отделение Благотворительного общества ведомства Министерства земледелия, Благотворительное общество судебного ведомства в Минске, Отделение русских землемеров в Витебске, Минское общество призрения жертв служебного долга и их семейств и оказании помощи чинам полиции и тюремного ведомства, Гродненское отделение Благотворительного общества ведомства Главного управления землеустройства и земледелия, Союз лиц, записанных в родословные книги в конце XIX – начале XX в. проявляли заботу об улучшении материального положения служащих и членов их семей. Они оказывали помощь нуждавшимся действительным членам, их вдовам и сиротам, выдавали им единовременные и ежемесячные денежные пособия, срочные беспроцентные и безвозмездные ссуды, содействовали в получении дешевой медицинской помощи, приобретении по дешевой цене различных предметов первой необходимости. Кроме того, оказывали юридическую помощь, проявляли заботу о содержании, воспитании и обучении их детей (определяли в учебные заведения, приюты, общежития), а также выделяли средства для содержания вдов, сирот, малолетних братьев, сестер и престарелых родителей умерших членов, которые оставались без средств к существованию [1, с. 66].

Белорусские губернские комитеты и уездные отделения Общества попечительного о тюрьмах Минской, Витебской, Могилевской губерний в XIX – начале XX в. содействовали улучшению условий содержания заключенных, правильном размещении арестантов, следили за тем, чтобы буйных заключенных размещали отдельно от других. При отправке этапных партий обращали внимание на то, чтобы все осужденные были снабжены одеждой, бельем и обувью хорошего качества и по сезону. Они организовывали работы среди арестованных, обеспечивали их материалами, а вырученные денежные средства от прода-

жи производимых ими изделий использовали на благоустройство тюрем и содержание заключенных. Кроме того, подавали ходатайства о пересмотре дел осужденных, а также проявляли заботу о нравственном воспитании заключенных, снабжали их книгами святого писания, следили за тем, чтобы в установленные дни совершались богослужения в тюремных церквях, а где они отсутствовали - молитвословия в отведенных помещениях или в тюремных камерах, чтобы во время постов заключенные говели [1, с. 67]. Общества попечения о семьях ссыльнокаторжных в Витебске и Минске в конце XIX – начале XX в. определенную помощь оказывали семьям осужденных. Они выделяли им денежные пособия, заботились о воспитании детей [1, с. 67]. Общества исправительных земледельческих колоний и ремесленных приютов для несовершеннолетних в Витебской и Могилевской губерний в этот же период оказывали помощь несовершеннолетним правонарушителям. Для них они открывали и содержали исправительные земледельческие колонии и ремесленные приюты [1, с. 67]. Общества покровительства лицам, освобожденным из мест заключения в Минске, Волковыске, Дриссе, Лепеле и Полоцке в начале XX в. значительную помощь оказывали освобожденным из мест заключения. Они ходатайствовали перед администрацией тюрем о получении освобожденными из мест заключения права выбора места жительства и об исключении отметок о судимости, открывали для них приюты, дома трудолюбия, мастерские, снабжали их одеждой, пищей, лекарствами, рабочими инструментами, материалами, выдавали им ссуды и денежные пособия, содействовали в поиске работы и в получении вида на жительство, предоставляли дешевые квартиры, оказывали юридическую помощь [1, с. 67-68].

Местные губернские управления Общества попечения о раненых и больных воинах (Российского общества Красного Креста) в Минске, Витебске, Гродно, Могилеве и местные уездные комитеты этого общества в Лепеле и Полоцке в конце XIX в. занимались заготовкой медицинских перевязочных материалов и подготовкой медицинских работников – сестер милосердия для оказания помощи раненым воинам [1, с. 68]. В годы русскояпонской войны местные губернские управления и местные уездные комитеты в Городке, Мстиславле, Пружанах, Горках, Слониме и дамский комитет в Слониме Российского общества Красного Креста осуществляли заготовку имущества и медикаментов, сбор денежных средств. Имущество и медикаменты отправляли в Пензенский склад Российского общества Красного Креста для снабжения фронтовых госпиталей на Дальнем Востоке, а денежные средства использовали на пособия семьям погибших солдат и инвалидам войны [1, с. 68].

После окончания русско-японской войны местные губернские отделения Общества повсеместной помощи пострадавшим на войне солдатам и их семьям в Витебске, Могилеве, Минске и местные уездные отделы этого общества в Новогрудке, Пружанах, Волковыске, Кобрине, Лепеле, Слониме играли важную роль в оказании помощи инвалидам войны и их семьям. Они помогали им в восстановлении пришедшие в упадок хозяйства, предоставляли медицинскую помощь, содействовали в получении специальности. Кроме того, снабжали инвалидов рабочими инструментами, организовывали сбыт производимых ими изделий, выдавали ежемесячные и единовременные пособия, заботились о материальном обеспечении их детей, получении образования, создавали для призреваемых мастерские, справочные бюро для регистрации их нужд [1, с. 68].

В годы Первой мировой войны местные управления и комитеты Российского общества Красного Креста оказывали существенную медико-санитарную помощь действующей армии. Они формировали фронтовые и тыловые лечебные учреждения (больницы и госпитали) и отряды, создавали санитарные поезда по уходу за ранеными и приюты для сирот. Кроме того, проводили акции по сбору средств на содержание учреждений Общества Красного Креста, оказывали помощь пострадавшим от пожаров, выделяли материальные пособия инвалидам войны и семьям погибших [6, л. 28]. Значительную помощь

пострадавшим от войны оказали Общество попечения о лицах, временно пострадавших от войны и не имеющих убежища на территории, соприкасающейся с неприятелем, Общество сельских хозяев, пострадавших от военных действий, Белорусское общество по оказанию помощи пострадавшим от войны, отделы Всероссийского общества попечения о беженцах в Витебской губернии. Они предоставляли пострадавшим жилье, пищу, одежду, содействовали в поиске работы, создавали пункты питания, столовые, общежития, организовывали медицинскую помощь больным. Кроме того, выделяли беженцам единовременные пособия для приобретения продовольственных припасов, семян, направляли своих уполномоченных для определения ущерба, нанесенного войной отдельным населенным пунктам и хозяйствам. Минский отдел Белорусского общества по оказанию помощи пострадавшим от войны открыл для беженцев шесть ночлежных приютов, три столовые, курсы животноводства, огородничества и пчеловодства, создал ткацкую мастерскую по изготовлению скатертей и мастерскую по ремонту военного обмундирования. В 1916 г. беженцам было выдано 26 тыс. обедов, оказана денежная помощь на сумму 600 руб. В годы гражданской войны санитарные поезда, санитарно-эпидемиологические отряды белорусских губернских управлений и уездных комитетов Российского общества Красного Креста оказывали помощь красноармейцам и населению, пострадавшему от войны [1, с. 691.

В 20-е годы XX в. в оказании помощи пострадавшим от Первой мировой и гражданской войны и стихийных бедствий в БССР большую роль играло Белорусское общество Красного Креста. Оно оказывало медицинскую и материальную помощь инвалидам войны и их семьям, выделяло средства на содержание военнопленных, интернированных, населения, пострадавшего от войны, открыло трехгодичные курсы подготовки медицинских сестер, создало мастерские и склады для снабжения госпиталей, лазаретов, санитарных поездов, аптеки, санатории, дома отдыха, столовые для инвалидов войны. Им открыты были общежития, столовые, лазареты для беженцев из Польши. При обществе действовали 61 лечебно-профилактическое учреждение, 14 зубопротезных лабораторий, 30 дезинфекционных бюро, 7 бань, 15 яслей, Дом санитарного просвещения. В 1922–1923 гг. оно содержало 30197 беженцев, выдало им 1008642 продовольственных пайка, обеспечило их также жильем, одеждой и обувью. Для оказания медицинской помощи создало здравницу, венерологический диспансер, аптеку, врачебно-питательные пункты, дом женщины. В 1926-1927 гг. материальную помощь от общества получили 41,9 тыс. беженцев. Общество оказывало помощь студентам, обеспечивало их обедами и различными вещами. В 1922-1923 гг. студенты бесплатно получили более 500 тыс. обедов и 1 тыс. различных вещей. Для них было открыто общежитие. Общество проводило краеведческую работу, выделило средства на изучение истории здравоохранения, этнических особенностей населения БССР и на исследование местных специфических эпидемических очагов. посылало в деревни профилактические отряды по выявлению глазных, венерологических, зубных болезней, организовывало ячейки, кружки по оказанию первой медицинской помощи на предприятиях, в учреждениях, сельских советах и деревнях. Оно оказывало содействие органам здравоохранения в организации медицинского обслуживания физкультурников, проведении оздоровительной, санитарной и исследовательской работы. С помощью общества была создана одонтологическая поликлиника (в последствии стала одонтологическим институтом) и кружки по оказанию первой медицинской помощи, которых в 1927 г. насчитывалось 110. В 1927 г. медицинскую, санитарно-просветительскую, материальную помощь от общества получили около 120 тысяч человек. Общество оказывало содействие физкультурному и пионерскому движениям, организовывало медицинское обслуживание отдыхающих в домах отдыха. Оно создало спортивно-лодочные станции в Гомеле, Бобруйске и Полоцке, три дома отдыха для пионеров, оказывало материальную помощь детям рабочих и крестьян Западной Беларуси [4, с. 8–22; 6, л. 28].

Таким образом, белорусские благотворительные общественные объединения XIX – 20-х годов XX в. играли важную роль в удовлетворении материальных, социальных и духовных потребностей народа. Они оказывали помощь нищим, многодетным бедным семьям, одиноким малоимущим женщинам, ученикам учебных заведений, служащим и их семьям, безработным, беспризорным детям, осужденным, их семьям, несовершеннолетним правонарушителям, освобожденным из мест заключения, пострадавшим от войны и стихийных бедствий, консолидировали общество.

#### Литература

- 1. Батяев, В. Ф. Общественные объединения белорусов XIX 20-х годов XX века: этнологическое исследование / В. Ф. Батяев; науч. ред. М. Ф. Пилипенко. Саранск: Принт-Издат, 2013. 143 с.
- 2. Григорьев, А. Д. История отечественной социальной работы (X начало XX в.) : пособие для студентов / А. Д. Григорьев. Минск : БГПУ, 2004. 212 с.
- 3. Открытие в г. Минске отделения Российского общества защиты женщин от разврата. Отчет за 1904 год // Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 1. Оп. 1. Д. 3694. Л. 6–8.
- 4. Отчет о деятельности Белорусского общества Красного Креста 1921–1927 гг. Минск : Изд-во ЦК Общества Красного Креста, 1928. 29 с.
- 5. Отчет о деятельности Минского отделения Российского общества защиты женин за 1912 год. Минск : Типогр. В. и И. Тасьман, 1912. 33 с.
- 6. Сведения о создании Российского общества Красного Креста и его управлений и комитетов на территории Белоруссии // Государственный архив Могилевской области. Ф. 892. Оп. 1. Д. 27. Л. 27–28.
- 7. Создание Могилевского женского благотворительного общества и его отчет за 1888 год. Отчет Общества вспомоществования нуждающимся ученикам учебных заведений г. Орши и Общества вспомоществования бедным воспитанницам Могилевской женской гимназии за 1889 год // Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 2001. Оп. 1. Д. 1240. Л. 23–138.

Бачыла I. Г.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

## УКЛАД НІНЫ ІВАНАЎНЫ БУРАКОЎСКАЙ У ЭТНАЛАГІЧНАЕ ВЫВУЧЭННЕ БЕЛАРУСІ

Айчынная этналагічная навука прайшла доўгі і даволі няпросты шлях развіцця, назапасіла багацейшы матэрыял аб разнастайных аспектах традыцыйнай культуры беларусаў і заняла сваё пачэснае месца сярод іншых грамадскіх навук. Гэта адбылося дзякуючы тытанічнай працы і бязмежнай самаадданасці справе вялікага кола навукоўцаў, якія асабіста даследавалі самыя разнастайныя праблемы і адначасова разам рабілі карысную працу. Свой бясспрэчны ўклад у беларускую этналогію ўнесла і Ніна Іванаўна Буракоўская.

Даследчыца нарадзілася 24 верасня 1936 г. на беларуска-рускім памежжы ў сяле Мядзведзі Краснагорскага раёна Бранскай вобласці РСФСР. Яе маці, Буракоўская Юлія Мікалаеўна, была настаўніцай малодшых класаў, шмат увагі надавала выхаванню і адукацыі сваіх дзяцей. Ніна Іванаўна называе сваю падрыхтоўку фамільнай, спадчыннай: яе маці ў свой час скончыла гімназію, дзядуля быў рэгентам хору, дзядзька — святаром.

Дзяўчына з самага дзяцінства прагнула да ведаў. Ніна Іванаўна ўзгадвае: «У нашай сям'і была вялікая бібліятэка, аднак яна, на жаль, у тым выглядзе не захавалася па розных абставінах. Я любіла чытаць на гарычшы. Кнігі былі розныя, шмат было старых выданняў, дарэвалюцыйных... Калі была студэнткай, і стыпендыя была вельмі малой, вымушана была прадаць адну з кніг. Цяпер такога глупства не дапусціла б».

У 1953 г. Ніна Іванаўна скончыла школу са срэбраным медалём і прыняла рашэнне паступаць у Маскоўскі дзяржаўны гісторыка-архіўны інстытут на спецыяльнасць «Гісторык-архівіст», куды прайшла без іспытаў. Даследчыца лічыць, што менавіта архіўная

справа дазволіла ёй яшчэ больш палюбіць гістарычную навуку. З асаблівым цяплом і ўдзячнасцю яна ўзгадвае вядомага гісторыка, акадэміка Сігурда Оттавіча Шмідта. Ён падчас навучання Н. І. Буракоўскай у інстытуце кіраваў навуковай суполкай, на пасяджэннях якой шмат увагі надавалася разнастайным гістарычным праблемам. Даследчык заўважыў таленавітую студэнтку, стаў кіраўніком яе курсавой работы. Сёння Ніна Іванаўна так узгадвае пра свайго навуковага кіраўніка: «Ён быў крыніцазнавец. А крыніцазнаўства — гэта аснова ўсяго! Я абрала для сваіх курсавых праектаў XVIII ст. І менавіта ў той час захапілася пытаннямі сацыяльна-эканамічнага характару».

Пасля атрыманная вышэйшай адукацыі Ніна Іванаўна была размеркавана на працу ў аддзел агульных фондаў Цэнтральнага дзяржаўнага гістарычнага архіва БССР у Магілёве. У 1961 г. у адпаведнасці з распараджэннем Архіўнага ўпраўлення пры Савеце Міністраў БССР яна была пераведзена на працу ў Дзяржархіў Мінскай вобласці ў горадзе Мінску. Пазней працягнула працу ў архіве Цэнтральнага навукова-даследчыцкага і праектна-тэхналагічнага інстытута арганізацыі і тэхнікі кіравання. Архіўная праца захапіла пачынаючую даследчыцу. На яе думку, менавіта ў архіве можна паспяхова сумяшчаць асноўную працу і навукова-даследчыцкую дзейнасць. Працягваючы даследаванне праблем, якія зацікавілі яе падчас вучобы ў інстытуце, Н. І. Буракоўская пачала больш глыбока вывучаць сацыяльна-эканамічныя працэсы на беларускіх землях у XVIII ст. Адначасова цяга да новых ведаў і павышэння ўласнай кваліфікацыі падштурхнулі Ніну Іванаўну паступіць у завочную аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору і заняцца вывучэннем этнаграфічных пытанняў. Сюды ж у 1976 г. яна ўладкавалася на працу. Акрамя ўжо апрацаванага багатага кола архіўных крыніц, Н. І. Буракоўская пачала актыўна збіраць палявы матэрыял: кожнае лета супрацоўнікі Інстытуга праводзілі ў экспедыцыях. Праца ў полі прыносіла маладому этнолагу асалоды не менш за архіўную справу [3, 10]. Ніна Іванаўна ўзгадвае: «Мы ўсе працавалі добра, па-сяброўску. Дапамагалі адзін аднаму, была магчымасць даследаваць сваю тэму глыбока і дасканала. Этнаграфія захапіла мяне».

Вопыт архіўнай працы і экспедыцыйныя даследаванні дазволілі Н. І. Буракоўскай прыняць удзел у падрыхтоўцы і выданні шэрагу навуковых прац. Так, даследчыца з'яўляецца аўтарам некаторых абагульняючых раздзелаў у выданнях «Помнікі народнай архітэктуры і быта Беларусі» (1979) і «Помнікі этнаграфіі» (1981). Для апошняй працы Ніна Іванаўна сумесна з К. А. Цвіркам і Л. А. Малчанавай падрыхтавала раздзел «Транспартныя сродкі» [14, с. 49–59], з Т. П. Карпушка – «Пляценне, мачальны промысел» [12, с. 111–115], самастойна – «Апрацоўка скуры, футра, воўны» [9, с. 116–120].

У 1982 г. пад кіраўніцтвам члена-карэспандэнта, доктара гістарычных навук, прафесара Васіля Кірылавіча Бандарчыка Ніна Іванаўна паспяхова абараніла кандыдацкую дысертацыю «Промыслы и ремёсла белорусов в период разложения феодализма и утверждения капитализма (конец XVIII—XIX вв.)» па спецыяльнасці 07.00.07 «Этнаграфія» [2]. Даследчыца паказала месца прамысловых і рамесных заняткаў у структуры матэрыяльнай культуры беларускага этнасу, класіфікавала віды промыслаў і рамеснай тэхнікі, ахарактарызавала тэхналагічныя прыёмы, выявіла арэалы геаграфічнага распаўсюджання асобных відаў заняткаў (лесахімічных, рагожнага і шапавальнага промыслаў, вытворчасці запалак, суднабудаўніцтва), іх агульныя рысы і лакальныя асаблівасці. Н. І. Буракоўская вызначыла, што прамысловая дзейнасць беларусаў мае яскрава выражаную этнічную спецыфіку, пры гэтым у ёй праявіліся агульныя рысы матэрыяльнай культуры ўсходнеславянскіх этнасаў.

Сумесна з супрацоўнікамі ІМЭФ Ніна Іванаўна прыняла ўдзел у абагульненні вопыту даследавання промыслаў і рамёстваў беларусаў айчыннымі навукоўцамі ў 1950–1970-х гг. Вынікам гэтай працы стала калектыўная манаграфія «Промыслы і рамёствы Беларусі» (1984) — першае спецыяльнае даследаванне такога роду [13]. Непасрэдна Н. І. Буракоўскай былі падрыхтаваны раздзелы, прысвечаныя вытворчасці вугалю, дзёгцю, смалы, паташу, вырабу прадметаў з пянькі, кары, лубу, мачалы, сплаўнаму промыслу, гарбарству, кушнерству, сукнаробству і шапавальству. Была паказана гісторыя ўзнікнення і развіцця гэтых заняткаў, іх рэгіянальныя адметнасці, раскрыты

асаблівасці нарыхтоўкі сыравіны, асобныя этапы вытворчых працэсаў, ахарактарызаваны інструменты і прыстасаванні.

Плённа працавала Ніна Іванаўна сумесна з калегамі па Інстытугу над распрацоўкай шэрагу навукова-даследчых тэм. Сярод іх «Сучасныя этнакультурныя працэсы ў гарадах Беларусі і іх роля ў развіцці савецкага ладу жыцця», «Метадалагічныя і навукова-метадычныя асновы стварэння Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту», «Палессе (гісторыка-этнаграфічная характарыстыка)», «Сучасны стан і шляхі ўдасканальвання савецкай абраднасці ў БССР». Вынікам працяглай актыўнай працы навуковых калектываў АН БССР і АНУССР па параўнальнаму вывучэнню Беларускага і Украінскага Палесся стала манаграфія «Полесье. Материальная культура» (1988). Н. І. Буракоўскай у сааўтарстве былі падрыхтаваны раздзелы «Кожевенные промыслы» [11, с. 217–225], «Валяльный промысел» [4, с. 233–235], «Лесные промыслы» [6, с. 236–245], «Лесохимические промыслы» [7, с. 245–253], «Отхожие промыслы» [8, с. 256–262], «Пути сообщения и средства передвижения» [5, с. 264–278]. Даследчыца раскрыла спецыфіку гэтых заняткаў на Беларускім Палессі, вызначыла асаблівасці спецыялізаваных прылад працы, ахарактарызавала іх канструкцыю і выкарыстанне, звярнула ўвагу на абрады і звычаі, якімі суправаджаліся названыя заняткі. Падчас падрыхтоўкі манаграфіі асабліва цесныя стасункі Ніна Іванаўна мела са сваёй украінскай калегай Ганнай Іосіфаўнай Гарынь, якая з'яўляецца аўтарам спецыяльнага даследавання аб гарбарных промыслах на заходніх землях Украіны. Такія навуковыя кантакты падштурхнулі Н. І. Буракоўскую да ідэі падрыхтаваць працу аб гэтым занятку на Беларусі. Аднак па прычыне шэрагу абставін такая манаграфія так і не з'явілася: «Я хацела зрабіць кнігу аб гарбарным промысле на Беларусі. Прыкладам стала праца Ганны Іосіфаўны Гарынь. Але ў мяне быў малы сын на руках, выхоўвала я яго адна. Часу не хапала». У той жа час досыць плённа даследчыца працавала над навуковымі артыкуламі, шмат якіх было апублікавана ў энцыклапедыях «Этнаграфія Беларусі» і «Культура Беларусі», а таксама ў газетах «Голас Радзімы», «Настаўніцкая».

Апошняй фундаментальнай працай, у падрыхтоўцы якой да выхаду на пенсію прыняла ўдзел Ніна Іванаўна, была шматтомная серыя «Беларусы», а менавіта яе першы том, прысвечаны промыслам і рамёствам (1995). У яго аснову былі пакладзены вынікі шматгадовых даследаванняў супрацоўнікаў Інстытуга мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы – В. К. Бандарчыка, С. Ф. Цярохіна, Я. М. Сахуты, В. С. Цітова, Г. М. Курыловіч, В. Я. Фадзеевай [1]. Нінай Іванаўнай былі падрыхтаваны раздзелы, прысвечаныя некаторым здабываючым промыслам (лесахімічны промысел, нарыхтоўка і сплаў лесу) і рамесным заняткам (апрацоўка кары, мачалы, віццё вяровак, апрацоўка воўны, кушнерства, гарбарства, шавецтва). Раздзел «Суднабудаўніцтва» яна падрыхтавала ў сааўтарстве з доктарам гістарычных навук В. С. Цітовым. Даследчыца ахарактарызавала развіццё промыслаў і рамёстваў ад старажытных часоў да сярэдзіны XX ст. у кантэксце гістарычных, сацыяльна-эканамічных умоў, у сувязі з геаграфічным асяроддзем, паказала іх стан, дынаміку і заканамернасці развіцця ў прасторы і часе. Былі падрабязна разгледжаны тэхналагічны бок промыслаў і рамёстваў, прылады працы і спецыяльнае начынне, ахарактарызавана іх рэгіянальная спецыфіка, параўнана арганізацыя сельскага і гарадскога рамяства. Была звернуга ўвага на спецыяльную тэрміналогію, звычаі і абрады, якімі суправаджаліся рамесныя і прамысловыя заняткі. Аб падрыхтоўцы тома Ніна Іванаўна ўзгадвае з захапленнем, з цяплом і павагай прыпамінае калег, з якімі працавала шмат гадоў у Інстытуце. Даследчыца лічыць, што ёй давялося працаваць з сапраўднымі прафесіяналамі ў сваёй справе, іх яна называе «этнографы ад зямлі, ад роднай хаты». Даследчыца ўдзячна лёсу за тое, што ён звёў яе з такімі людзьмі.

Выканаць усё задуманнае на ніве этналагічнай навукі, са слоў самой Ніны Іванаўны, яна не паспела: адпаведна новаму закону вымушана была сысці на пенсію, хаця ёй толькі споўнілася пяцьдзесят пяць год. Аднак аб працы ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору даследчыца не шкадуе, а тэму сваіх навуковых інтарэсаў па-ранейшаму лічыць адной з самых цікавых і ў той жа час складаных праблем этналогіі. Сапраўды, перыяд 1950—1980-х гг. быў найбольш плённым у вывучэнні гэтай часткі матэрыяльнай культуры беларусаў. Істотны ўклад у яе вывучэнне ўнесла Н. І. Буракоўская. З другой паловы 1990-х гг. гэты накірунак даследаванняў развіваўся не

так інтэнсіўна. Ніна Іванаўна адзначае: «Тэма маіх даследаванняў досыць складаная. Існуе аб'ектыўная патрэба ў абагульненні ўжо зробленай працы, а таксама далейшым вывучэнні менш даследаваных пытанняў. Гэта было б карысна і для айчыннай навукі, і для дзяржавы».

#### Літаратура:

- 1. Беларусы : у 13 т. / рэдкал.: В. К. Бандарчык, М. Ф. Піліпенка, В. С. Цітоў. Мінск : Навука і тэхніка, 1995. Т. 1 : Прамысловыя і рамесныя заняткі. 351 с.
- 2. Бураковская, Н. И. Промыслы и ремёсла белорусов в период разложения феодализма и утверждения капитализма (конец XVIII XIX вв.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / Н. И. Бураковская ; Академия наук БССР. Минск, 1982. 23 с.
- 3. Бураковская, Н. И. Речное судостроение / Н. И. Бураковская // Памятники истории и культуры Белоруссии. -1979. -№ 3. C. 21–23.
- 4. Бураковская, Н. И. Валяльный промысел / Н. И. Бураковская, А. Т. Нестер // Полесье. Материальная культура / Львовское отд-ние Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского ; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.]. Киев, 1988. С. 233–235.
- 5. Бураковская, Н. И. Пути сообщения и средства передвижения / Н. И. Бураковская, В. С. Титов, А. С. Шляхтовский // Полесье. Материальная культура / Львовское отд-ние Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.]. Киев, 1988. С. 264—278.
- 6. Бураковская, Н. И. Лесные промыслы / Н. И. Бураковская, Р. И. Федына // Полесье. Материальная культура / Львовское отд-ние Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского ; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.]. Киев, 1988. С. 236–245.
- 7. Бураковская, Н. И. Лесохимические промыслы / Н. И. Бураковская, Р. И. Федына // Полесье. Материальная культура / Львовское отд-ние Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского ; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.]. Киев, 1988. Киев : Наукова думка, 1988. С. 245–253.
- 8. Бураковская, Н. И. Отхожие промыслы / Н. И. Бураковская, Р. И. Федына // Полесье. Материальная культура / Львовское отд-ние Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского ; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.]. Киев, 1988. С. 256–262.
- 9. Буракоўская, Н. І. Апрацоўка скуры, футры, воўны / Н. І. Буракоўская // Помнікі этнаграфіі : методыка выяўлення, апісання і збірання / Беларус. дабрахвот. т-ва ховы помнікаў гіст. і культ., Сектар этнаграфіі Ін-та мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск, 1981. С. 116–120.
- 10. Буракоўская, Н. І. Сялянскія рамёствы Беларусі ў перыяд разлажэння феадалізму і пачатку развіцця капіталізму / Н. І. Буракоўская // Весці Акадэміі навук БССР. Сер. грамадскіх навук. 1978. № 5. С. 99—107.
- 11. Горынь, А. И. Кожевенные промыслы / А. И. Горынь, Н. И. Бураковская // Полесье. Материальная культура / Львовское отд-ние Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского ; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.]. Киев, 1988. С. 217–225.
- 12. Карпушка, Т. П. Пляценне, мачальны промысел / Т. П. Карпушка, Н. І. Буракоўская // Помнікі этнаграфіі : методыка выяўлення, апісання і збірання / Беларус. дабрахвот. т-ва ховы помнікаў гіст. і культ., Сектар этнаграфіі Ін-та мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск, 1981. С. 111—115.
  - 13. Промыслы і рамёствы Беларусі / рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. Мінск : Навука і тэхніка, 1984. 192 с.
- 14. Цвірка, К. А. Транспартныя сродкі / К. А. Цвірка, Л. А. Малчанава, Н. І. Буракоўская // Помнікі этнаграфіі : методыка выяўлення, апісання і збірання / Беларус. дабрахвот. т-ва ховы помнікаў гіст. і культ., Сектар этнаграфіі Ін-та мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск, 1981. С. 49–59.

#### «ШКОЛА У КРАПИВЫ НЕСОМНЕННО КРЫЛОВСКАЯ...»: БАСНИ КОНДРАТА КРАПИВЫ В ОСМЫСЛЕНИИ НИЛА ГИЛЕВЧА

Традиционно в литературоведении изучение наследия любого автора (независимо, общепризнанного либо малоизвестного) ориентировано на исследование поэтики, истории создания его произведений и пр. Привлекают внимание специалистов творческие связи художников и оценки современников. Последний из обозначенных векторов науки о литературе представляется нам наиболее интересным, особенно в отношении классиков XX столетия, поскольку смена эпох, наступивший новый век дают возможность попытаться по-новому взглянуть на многие факты из их жизни и творчества в свете указанного ракурса. Примечательной в этой связи, на наш взгляд, является статья Нила Семеновича Гилевича «Мастерство баснописца» (1975), посвященная произведениям Кондрата Кондратовича Крапивы. Опубликованная еще при жизни классика белорусской литературы она содержит не утратившую актуальность оценку его поэтических текстов, а также, что особенно важно, подводит читателя к восприятию наследия К. Крапивы в контексте мировой литературы. Многие «басни Крапивы сделали бы честь сатирическому цеху поэзии любой страны» [1, с. 65], – убежден младший современник писателя.

Характеризуя творческий генезис басен К. Крапивы, не только Н. Гилевич, но и другие исследователи [2; 3; 4; 5] указывали на связь его произведений как с белорусским национальным фольклором и литературой предшественников (А. Абуховича, Ф. Богушевича, М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Коласа), так и с русской поэтической традицией в лице И. Крылова, В. Маяковского, Д. Бедного. «Известно, - подчеркивал Н. Гилевич, - что неписанный закон позволяет баснописцам использовать традиционные «классические» сюжеты, обязывая их, правда, создавать при этом свой собственный вариант, свою редакцию популярного сюжета... Крапива, можно сказать, совсем не пользуется предоставленным правом, у него все темы и образы самостоятельны. Иной раз только некоторая перекличка идей улавливается. Так, например, басня «Родня» содержанием своим несколько напоминает ситуацию из крыловской басни «Кукушка и петух». Но только напоминает, а сюжетное решение и образы - совсем иные, оригинальные... Что же касается школы, то школа у Крапивы несомненно крыловская. Есть все основания говорить о наследовании и развитии в его творчестве крыловских традиций. На новой, иной национальной почве это дало богатые и неповторимо оригинальные плоды» [1, с. 51-52]. Разделяя точку зрения Н. С. Гилевича, со своей стороны заметим, что иное (отличное от крыловского) сюжетное решение также присутствует в басне К. К. Крапивы «Чырвонец» (1926), напоминающей названием и образом главного героя одноименную басню И. А. Крылова («Червонец», 1812). Но, если в произведении русского классика речь идёт о мужике, который нашел монету, то в тексте белорусского литератора речь идёт о селянине, добывшем «траскучага чырвонца» путём продажи выращенного им с немалым трудом хлеба. Получив деньги, герой Крапивы оказывается попросту обманутым, т. к. его «чырвонец быў фальшывы, / Звычайная папера» [6, с. 176]. В произведении Крылова ситуация обесценивания денег показана иначе. Мужик, «взяв песку, дресвы и мелу», и «натолокши кирпича», решил почистить до блеска найденную монету, поскольку предположил, что так она будет стоить дороже («"дадут мне вдвое", - думает мужик»). «И подлинно, как жар, Червонец заиграл: / Да только стало / В нем весу мало, / И цену прежнюю Червонец потерял» [7, с. 55], - заключил поэт, подчеркнув, что в своих бедах мужик оказался виноват сам.

Следуя разными художественными путями, оба писателя ориентировали своих читателей к осмыслению, по сути, одного вопроса о подлинных качествах личности челове-

ка, о наносном в нем («Так надобно гораздо разбирать, / Как станешь грубости кору с людей сдирать»; «Другі шамціць мудрэй таго чырвонца, /А глянь ты на яго пад сонца / Дык ён увесь — звычайная паперка») и главном, составляющем его основу. Таким образом, в одноименных баснях Крапивы и Крылова наивность русского мужика и доверчивость белорусского селянина представлены близкородственными психологическими (ментальными) чертами, при том, что сами герои, в сущности, принадлежат к личностным типам разных национальностей.

Проекция на творческий замысел русского поэта открывается у белорусского художника в басне «Саманадзейны конь» (1927). Модель мировосприятия её главного героя («Малому веліччу быць хочацца заўсёды») напоминает мироощущение персонажа крыловской басни «Осел» (1815), который «вылился» «почти как белка мал» и «росту стал просить большого» [7, с. 50]. В данном случае творческая родственность художественного мышления русского и белорусского авторов обнаруживается через сюжетную ситуацию (событие), её развитие и исход: на осле возят воду, а конь работает в хомуте не большего, а именно его размера. Формально по-разному выраженные морали басен, по сути, сводятся к характеристике одного и того же человеческого качества: «В породе и в чинах высокость хороша; / Но что в ней прибыли, когда низка душа?» (И. А. Крылов); «Мне часта крыкуны мільгаюць у вачах — / Да славы прагныя, ды вузкія ў плячах» (К. К. Крапива).

В басне «Стары і малады» (1926) автор обратился к образам молодого и старого коня. Молодой конь «высказал» старому: «Калі паўзеш, дык парахня / Вунь пасыпае сцежку ўслед, / І толькі ты паскудзіш свет, / Глядзіць у землю морда кісла, / І губа ніжняя адвісла». Старый в ответ, указав жеребцу на его неопытность в тяжелом труде пахоты, напомнил: «Хто дастаўляў табе авёс / I сена, на якім ты рос?» Конфликт поколений мог бы развиваться и дальше, «каб не Араты йшоў за плугам». В уста человека, примирившего старого и молодого коней, поэт вложил мораль произведения: «Сябры па працы вы, а проста як звяры. / Той ганарыцца, што стары, / А той – што малады. / Ды хіба ж для працоўных розніца – гады?/ Паверце, што найбольшая з заслуг – / Цягнуць цяпер у згодзе гэты плуг» [6, с. 180-181]. В басне И. А. Крылова «Обоз» (1812) молодой конь также обличал старого за его медлительность. Однако пытаясь спустить с кругой горы обоз самостоятельно, он разбил «хозяйские горшки» вдребезги. Авторская мораль оказалась вполне однозначной: «Как в людях многие имеют слабость ту же: / Всё кажется в другом ошибкой нам; / А примешься за дело сам, / Так напроказишь вдвое хуже» [7, с.78]. Вероятно, используя риторику персонажей Крылова, Крапива создал новый басенный сюжет и под иным углом посмотрел на конфликт опыта и молодости в труде. Согласно Крапиве, этот конфликт исчерпывается процессом труда, в котором нужны оба. По Крылову, молодому следует учиться у старого, более опытного, чтобы суметь выполнить работу на должном уровне.

Характеризуя творческий генезис басен Крапивы, отыскивая их художественные истоки, определившие эстетику и поэтику его произведений, Нил Гилевич отмечал, что «как баснописец Крапива полностью идет от жизни и от народно-фольклорной основы», «он смотрит на жизнь глазами человека труда», «его понимание и оценка явлений общественно-социального и семейно-бытового характера, его подход и объяснение этих явлений полностью совпадают с народными» [1, с. 47]. О «народности» как «первом достоинстве литературы и высшей заслуге поэта» в статье «Иван Андреевич Крылов» (1845) писал В. Г. Белинский. Н. С. Гилевич в статье «Мастерство баснописца» неоднократно обращался к «словам великого критика» [1, с. 48, 58, 63]. Так, в вышеприведенной реплике о том, что «неписанный закон позволяет баснописцам использовать традиционные «классические» сюжеты», он, как мы полагаем, оттолкнулся от следующей мысли В. Г. Белинского: «Езоп не годится для нашего времени. Выдумать сюжет для басни теперь ничего не стоит, да и выдумывать не нужно: берите готовое, только умейте рассказать и применить.

Рассказ и цель — вот в чем сущность басни; сатира и ирония — вот её главные качества. Крылов, как гениальный человек, инстинктивно угадал эстетические законы басни» [8, с. 268]. Развивая суждения русского критика, Н. С. Гилевич пришел к убеждению, что «в басне должен быть смех. Если не будет сатиры, не будет «комедии» — эстетически самоценного произведения с ярким рассказом, с живыми характерами, а будет только слегка завуалированная аллегорией моральная истина — тогда нужен ли эзоповский язык вообще? Главная ценность басни — в её художественной силе, в сатире» [1, с. 49].

Возвращаясь к характеристике поэтической традиции Крылова в творческом наследии Крапивы, хотелось бы отметить, что она раскрывается, как минимум, через три аспекта: 1) характеристику национального менталитета литературного персонажа («Чырвонец»), 2) модель сюжетной ситуации (события) («Саманадзейны конь»), 3) риторику героев (речевую интонацию) («Стары і малады»). Данную классификацию возможно было бы развить, обратившись к большему количеству произведений автора разных жанров, однако объем настоящей работы не позволяет сделать этого.

В заключение хотелось бы отметить, что взгляд из XXI века на статью Н. С. Гилевича «Мастерство баснописца» даёт возможность по-новому оценить творческие достоинства басен Кондрата Крапивы. Безусловно, как и в случае стихов В. В. Маяковского, публицистическая откровенность некоторых текстов художника воспринимается сегодня лишь в историческом аспекте, что вполне естественно [1, с. 46; 9, с. 10–11]. Однако национальная самобытность его басен (мировоззренческие оценки героев, меткость и афористичность поэтического языка) сделала наследие Кондрата Кондратовича Крапивы востребованным не только в русско-белорусском культурно-языковом пространстве сегодняшнего времени, но и в хронологически бесконечном всемирном литературном процессе в одном ряду с произведениями Жана де Лафонтена, Ивана Крылова, Янки Купалы и Якуба Коласа.

#### Литература

- 1. Гилевич, Н. С. В это верю : сборник статей / Н. С. Гилевич. М. : Советский писатель, 1986. 272 с.
- 2. Ляўшук, С. С. Змагарны дух і творчае натхненне / С. С. Ляўшук // К. К. Крапіва. Збор твораў : у 6 т. Мінск, 1997. Т. 1 : Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы. С. 5—16.
- 3. Тычко,  $\Gamma$ . К. Беларуская літаратура XIX—XX стагоддзяў: час і асобы /  $\Gamma$ . К. Тычко. Мінск : Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2010.-267 с.
- 4. Ганчарова-Цынкевіч, Т. У. Фальклорныя традыцыі ў творчасці Кандрата Крапівы [Электронны рэсурс] / Т. У. Ганчарова-Цынкевіч. Рэжым доступу: http://elib.bspu.by/handle/doc/12315. Дата доступу: 26.07.2017.
- 5. Каяла, У. І. Праблемы станаўлення і развіцця жанру беларускаі байкі : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.03 / У. І. Каяла ; Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы. Брэст, 1997. 23
- 6. Крапіва, К. К. Збор твораў : у 6 т. / К. К. Крапіва. Мінск: Мастацкая літаратура, 1997. Т. 1 : Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы. 462 с.
  - 7. Крылов, И. А. Сочинения: в 2 т. / И. А. Крылов. Москва: Правда, 1956. Т. 1. 475 с.
- 8. Белинский, В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. / В. Г. Белинский. Москва: Художественная литература, 1981. Т. 7: Статьи, рецензии и заметки. Декабрь 1843 август 1845. 799 с.
- 9. Науменко, П. И. Проза Кондрата Крапивы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / П. И. Науменко ; Институт литературы им. Я. Купалы АН БССР. Минск, 1991. 18 с.

# К ВОПРОСУ О «БЕЛОРУСИЗМАХ» В ПСКОВСКИХ НАРОДНЫХ ГОВОРАХ $^1$

Термин «белорусизмы»: особенности употребления. Вопрос, поставленный в названии статьи, относится не только к области терминологии, но его употребление может служить знаком определенного видения проблем псковско-белорусского контактирования.

Поставленное в ряд с однотипными терминами – «балтизм», «германизм», «полонизм», «русизм» и под. – слово «белорусизм» следует понимать как наименование явления, привнесенного извне, из другой языковой среды, из системы другого языка. В таком значении он употребляется в работах по теории и практике перевода, в лингвокультурологии, в коммуникативной лингвистике. В аспекте русско-белорусских языковых контактов «под белорусским языковым элементом (белорусизмом) понимается принадлежащий системе белорусского языка элемент, употребленный в тексте на русском языке» [9, с. 73], следовательно, справедливо, что «белорусизмы для носителей русского языка являются, по сути, иноязычными» [8, с. 257].

Между тем в условиях длительного контактирования близкородственных языков на территории, неоднократно менявшей границы и в связи с этим административную принадлежность, формировался языковой идиом, трудно вписываемый в национально-культурные и языковые реестры. Традиционная культура, в том числе особенности сельского уклада жизни, ведения хозяйства, усиливали интегративные процессы в языковой сфере. Уже в одной из первых работ, специально посвященных говору самого юга современной Псковщины, слово «белорусизмы» употребляется наряду со словом «великорусизмы» применительно к особенностям местной речи [5, с. 46, 48]. Автор приводит подробный, основанный на полевых материалах, перечень явлений, характерных для белорусских говоров, и фактов, исконно присущих русским, в частности псковским, говорам. Местные диалектные особенности прокомментированы со ссылками на самые компетентные историко-лингвистические и ареальные исследования А. А. Шахматова, А. Н. Соболевского, Е. Ф. Карского, Н. Н. Дурново, Н. Н. Соколова и др. Вывод, к которому приходит автор: «Говор населения Невельского уезда чрезвычайно пестр и мозаичен в своем составе» [5, с. 47].

Южнопсковские говоры в контексте ареальной диалектологии. Неоднородные по своим важнейшим фонетическим и морфологическим признакам говоры пограничных межъязыковых территорий получили наименование переходных в трудах Московской диалектологической комиссии, в частности таковыми признаются и говоры Псковщины, граничащие с Белоруссией [11, с. 2–3, 36–38]. Следует признать, что в современной типологии говоров для наименования приграничного языкового континуума (в синхронном аспекте) термины «переходные говоры» и «смешанные говоры» конкурируют. Применительно к южнопсковским говорам преимущественно используется первый из них — как в российской, так и в белорусской диалектологии, однако критерии выбора термина, а главное дифференциальные признаки самого типа говоров продолжают оставаться предметом научной дискуссии [1].

Таким образом, псковско-белорусские языковые контакты являются объектом внимания исследователей на протяжении длительного периода. Тем не менее до настоящего времени квалификация южнопсковских говоров остается спорным вопросом в диалекто-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Работа выполнена в рамках реализации поддержанного РФФИ международного научного проекта «Традиционный этнокультурный и языковой ландшафт Витебско-Псковского пограничья в конце XIX – начале XXI вв.: уровни репрезентации и динамика кросскультурных связей» (№ 16-24-04001).

логии. В первую очередь нет единства в определении их исторической основы. Так, в русской диалектологии говоры южной Псковщины получают характеристику в рамках диалектного членения русского языка. Как псковские в своей основе характеризуются говоры, условно названные как «городокско-невельский диалект», составляющие пограничную псковско-белорусскую территорию [3, с. 163–165]. Белорусскую основу, вслед за Е. Ф. Карским [6, с. 13], видят в системе этих говоров такие ученые, как П. А. Бузук [2], В. Н. Чекмонас [16], М. Янковяк [17], в разное время излагавшие свой подход к этой теме. Так, Г. Цыхун пишет: «... опираясь на труды дореволюционных русских исследователей и современные данные, можно утверждать, что исторически генетическая белорусская основа южнопсковских, западносмоленских и западнобрянских говоров не может быть поставлена под сомнение» [15]. Вместе с тем автор предлагает иное решение этого вопроса исходя из понимания контактных зон, в пределах которых на протяжении длительного времени происходит «ареальное взаимодействие языков» [15].

Итак, несмотря на противоречия в оценке исторической основы говоров, входящих в настоящее время в состав южной Псковщины, все авторы отмечают языковую и этно-культурную специфику данной территории, своеобразие которой обусловлено длительной историей формирования этой особой этнокультурной зоны. Многие исторические события явились общими для истории южной территории современной Псковской области и северо-восточной части Белоруссии, что не могло не сказаться на формировании общих языковых черт, которые В. Н. Чекмонас назвал «белорусским комплексом» [16]. Вместе с тем говорам пограничья свойственны признаки, характерные для говоров историко-культурной зоны Псковского ядра (по терминологии А. С. Герда [4]).

Таким образом, этноконтактные зоны, к числу которых относится псковскобелорусский языковой идиом, требуют особых методов описания, тем более что вычленение диалектных ареалов в настоящее время вынуждено считаться с существующими административными, а тем более – с государственными границами.

Лексикографическое описание пограничного идиома. Если обратиться к лексикографической практике, то и здесь диалектная восточнославянская лексикография XX–XXI вв. развивается преимущественно в территориальных границах современных языков, достигнув в этом направлении безусловных успехов. В белорусской диалектографии еще в 50-е годы XX в. прорабатывалась идея создания словаря полоцких и витебских говоров, непосредственно граничащих с Псковщиной, однако эта программа, к сожалению, не была реализована [10, т. 1, с. 3]. И только в последнее 5-летие вышли диалектные словари белорусского языка, очерчивающие лексико-фразеологический состав северо-восточных белорусских говоров (хотя словарь полоцких говоров пока не создан) [10, 13]. Территория охвата фундаментального словаря говоров северо-запада Белоруссии и ее пограничья хотя и выходит за пределы государственной границы, но говоры южной Псковщины не вошли в поле лексикографирования данного словаря [14].

Выходящий с 1967 г. «Псковский областной словарь с историческими данными» [12] и его богатейшая картотека содержат лексику всех 24 обследованных районов современной Псковской области (и частично территорий, в прежние годы входивших в состав данного административного объединения, а в настоящее время относящихся к Новгородской и Тверской областям России). Однако в начале работы над ним была опасность того, что южная Псковщина будет выпущена и окажется «ничейной» территорией. Основоположник и руководитель псковской научной школы Б. А. Ларин, очерчивая границы будущего словаря, писал: «В наш словарь должно быть включено все, что прочно вошло в речевой обиход коренного ядра крестьянского населения Псковщины (в границах XVIII—XIX вв., т. е. с Холмским и Торопецким районами)» [7, с. 252]. Тем не менее еще даже до упразднения находящейся к югу от Пскова Великолукской области в 1957 г. и вхождения ее в состав Псковской, а именно начиная с 1951 г., интересующая нас территория начала

обследоваться при создании картотеки «Псковского областного словаря»: экспедиции в южнопсковские районы проводились довольно регулярно, вследствие чего в картотеке и в самом словаре отражен значительный пласт лексики псковско-белорусского пограничья, что позволяет решать вопросы освещения этноконтактного взаимодействия, опираясь на материалы этого словаря.

Таким образом, существует уже достаточный лексикографический потенциал для сопоставительного исследования псковско-белорусского языкового идиома. Свою задачу мы видим в том, чтобы, используя методы лексикографии, связать лексико-семантические системы, имеющие историческую общность, но функционирующие длительное время относительно самостоятельно. С этой целью создается словарь псковско-белорусского пограничья. Предполагается, что словарь выявит не только общие черты в области лексики, но и через цитатный материал обозначит фонетические и грамматические особенности, сохранившиеся в диалектной речи до настоящего времени.

В своей работе по изучению псковско-белорусского идиома мы привлекаем материал «Псковского областного словаря» и его картотеки с учетом территории распространения лексем, с одной стороны, и региональные словари белорусского языка, фиксирующие лексику районов, пограничных с Псковщиной, — с другой. В исследовательскую базу псковской части данного идиома, помимо лексикографических источников, вводится текстовая составляющая псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива, хранящегося в лаборатории региональных филологических исследований ПсковГУ.

Настоящая лексикографическая работа не претендует на устранение проблемных вопросов, но позволит соотнести языковые данные, до этого находившиеся в разрозненном виде. Представляется, что синхронное изучение языкового состояния пограничья, проводимое в аспекте кросскультурного подхода к проблеме, в своей методике может быть свободно от решения обозначенных полемических вопросов. Вместе с тем результаты сопоставительного анализа языковых особенностей пограничного идиома могут быть учтены и при дальнейшем обсуждении историко-культурных проблем.

Возвращаясь к сформулированному в названии работы вопросу, следует сказать, что в использовании термина «белорусизмы» нет строгой последовательности. Применяемый в переводоведении и практике коммуникации, он указывает на генетическую иносистемность языкового факта. Иное содержание этот термин получает при описании такого сложного и до конца не раскрытого феномена, как пограничные говоры этноконтактных территорий, к числу которых относятся современные южнопсковские говоры и говоры северо-восточной Белоруссии. Здесь под «белорусизмами» понимается имманентный комплекс черт в первую очередь фонетики и морфологии, не заимствованный, а внутренне присущий данному идиому. Причем «белорусизмы» существуют наряду с «русизмами» – явлениями, характерными для говоров ядерной псковской историко-культурной зоны [3, 5].

Находящийся в работе словарь псковско-белорусского пограничья позволит выявить лексико-семантические схождения, присущие данному уникальному языковому идиому, что представляется существенным для решения вопросов языкового контактирования близкородственных славянских языков.

#### Литература

- 1. Большакова, Н. В. К вопросу о переходных говорах на территории Псковщины / Н. В. Большакова // Лексикология. Лексикография: (Русско-славянский цикл) : материалы секций XXXIX Междунар. филол. конф., 15–20 марта 2010 г. / Филол. факультет Санкт-Петербургского ун-та ; отв. ред. Т. С. Садова, В. И. Трубинский. СПб., 2010. С. 97–101.
- 2. Бузук, П. А. Да характарыстыкі паўночна-беларускіх дыялектаў : гутаркі Невельскага і Вяліскага паветаў / П. А. Бузук. Мн., 1926. 15 с.

- 3. Букринская, И. А. Говоры белорусско-русского пограничья / И. А. Букринская, О. Е. Кармакова, А. В. Тер-Аванесова // Исследования по славянской диалектологии / РАН, Институт славяноведения ; редкол.: Л. Э. Калнынь [и др.]. М., 2008. Вып. 13. С. 118–179.
- 4. Герд, А. С. Язык и речь населения Псковского края / А. С. Герд // Историко-этнографические очерки Псковского края / Псков. ОИПКРО, Санкт-Петербург. гос. ун-т, Ист. фак ; под ред. А. В. Гадло. Псков, 1998.-C.46-53.
- 5. Зорин, Н. Вопрос об этнографическом составе населения Невельского уезда в связи с диалектическими особенностями местного говора, с данными истории местного края и экономическими центрами его тяготения / Н. Зорин // Познай свой край : сб. Псковского Общества краеведения.— Псков, 1927. Вып. 3. С. 33—36.
- 6. Карский, Е. Ф. К вопросу об этнографической карте белорусского племени / Е. Ф. Карский. СПб., 1902.-18 с.
- 7. Ларин, Б. А. Инструкция Псковского областного словаря / Б. А. Ларин // Псковские говоры І. Труды первой псковской диалектологической конференции 1960 года : сб. ст. / Псковский гос. пед. ун-т им. С. М. Кирова : отв. ред .Б. А. Ларин. Псков, 1962. С. 252–271.
- 8. Маслова, В. А. Диалог русского и белорусского языков в республике Беларусь / В. А. Маслова // Вестник РУДН. Сер. Вопросы образования: языки и специальность. 2015. № 5. С. 55–259.
- 9. Махонь, С. В. Белорусские языковые элементы в переводах одинаковых художественных текстов / С. В. Махонь // Вопросы лингвистики. − 1996. − № 1. − С. 73–78.
- 10. Мова Сенненшчыны: дыялектны слоўнік : у 2 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы и літ. ; уклад. Н. М. Бунько [і інш.] ; навук. рэд. В. М. Курцова, Л. П. Кунцэвіч. Мінск : Беларуская навука, 2016. 2 т.
- $11.\,\mathrm{O}$ пыт диалектологической карты русского языка в Европе с приложением очерка русской диалектологии // Труды Московской диалектологической Комиссии / сост. Н. Н. Дурново [и др.] ; под ред. Д. Н. Ушакова. 1915. Вып. V 132 с.
- 12. Псковский областной словарь с историческими данными / под ред. Б. А. Ларина. Л. (СПб.): ЛГУ (СПбГУ), 1967-2016. Вып. 1-26.
- 13. Рэгіянальны слоўнік Віцебшчыны : у 2 ч. / склад. : Г. К. Семянькова, Т. А. Грачыха, А. С. Дзядова [і інш.]; пад рэд. Л. І. Злобіна (ч. 1), А. С. Дзядовай (ч. 2). Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2012–2014.-2 ч.
- 14. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча : у 5 т. / уклад. Ю. Ф. Мацкевич, А. Грынавіцкене [і інш.] ; рэд. Ю. Ф. Мацкевич. Мн. : Навука і тэхніка, 1979–1986. 5 т.
- 15. Цыхун, Г. Заметки о говорах и диалектных чертах белорусско-русского пограничья [Электронный ресурс] / Г. Цыхун // Выбраныя працы: беларусістыка, славістыка, арэальная лінгвістыка. Режим доступа: http://www.smalensk.org/?p=1089. Дата доступа: 05.03.2017.
- 16. Чекмонас, В. Н. Из истории формирования белорусских говоров / В. Н. Чекмонас // Беларуская мова: шляхі развіцця, кантакты, перспектывы : матэрыялы ІІІ Міжнар. кангрэса беларусістаў «Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый», 21–25 мая, 4–7 снежня 2000 г. / рэдкал.: Г. Цыхун (гал. рэд.) [і інш.]. Мн., 2001. С. 29–46.
- 17. Янковяк, М. Говоры Себежского и Невельского районов Псковской области как пример белорусско-русских переходных (смешанных) диалектов / М. Янковяк // Актуальные проблемы русской диалектологии. К 100-летию издания Диалектологической карты русского языка в Европе: тез. докл. Междунар. конф., 30 октября 01 ноября 2015 г. / РАН, Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова. М., 2015. С. 224—230.

Бут-Гусаім С. Ф.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

#### КУЛЬТУРНА-ГІСТАРЫЧНАЯ СПЕЦЫФІКА АНАМАСТЫЧНАЙ ПРАСТОРЫ РАМАНА УЛАДЗІМІРА ГНІЛАМЁДАВА «УЛІС З ПРУСКІ»

Даследаванні ў галіне лінгвістыкі канца XX – пачатку XXI стагоддзя дазволілі зрабіць высновы пра тое, што мова вырастае з культуры і выражае яе. Мова – сродак стварэння, развіцця, захавання нацыянальнай нематэрыяльнай культуры і яе частка, таму што з дапамогай мовы нараджаюцца творы духоўнай культуры. Асаблівае месца ў рэчышчы даследавання мовы і культуры займае вывучэнне анамастычнай сістэмы. Такая тэндэнцыя звязана з антрапацэнтрычнай парадыгмай сучаснай лінгвістыкі, якая прадугледжвае аналіз моўных адзінак

з мэтай пазнання іх носьбіта. Як вядома, онімы з'яўляюцца культураноснымі знакамі. Анамастычная сістэма любой мовы, у тым ліку і анамастыкон мастацкіх твораў, — цікавы матэрыял для пазнання, раскрыцця свядомасці народа, для разумення псіхалогіі і характару людзей пэўнай нацыянальнасці. Каштоўная крыніца нацыянальна-культурнай інфармацыі — анамастыкон мастацкага твора.

Аналізуючы вечныя праблемы сэнсу жыцця і прызначэння чалавека на зямлі, Уладзімір Гніламёдаў апавядае пра гісторыю свайго роду ў рамане «Уліс з Прускі». Уваскрашаючы постаці пісьменнік умела выкарыстоўвае прагматычны патэнцыял уласных імёнаў. Антрапанімікон твора Уладзіміра Гніламёдава адлюстроўвае багацце беларускага іменаслову, які характарызуецца маляўнічай палітрай. Выдзеленыя асабовыя імёны, якія функцыянуюць у разнастайных варыянтах, нясуць інфармацыю пра беларускае лінгвакультурнае ХХ стагоддзя. Антрапанімікон прааналізаваных твораў на 98 % прадстаўлены запазычанымі імёнамі, якія ўвайшлі ў айчынны іменаслоў разам з прыняццем хрысціянства. Так, з грэчаскай мовы (51 % ад ужытых імёнаў) былі запазычаны імёны *Лявон*, Зміцер, Пракоп, Фёдар, Пётр, Трахім, Аляксей, Рыгор, Антон, Цімох, Васіль, Нікадзім, Мірон, Кузьма, Дармідонт, *Мітрафан, Пацей, Нічыпар, Аўтух, Фядора, Параска* і інш, з лацінскай (каля 11 %) — *Павел,* Канстанцін, Агрыпіна і інш. З яўрэйскай (каля 27 %) у беларускі іменаслоў увайшлі імёны Міхаіл, Іван, Адам, Савелій, Захар, Тамаш, Назар, Марыля, Ганна і інш. Адзначаюцца імёны *славянскага* паходжання (2 %): *Глеб, Станіслаў* і інш. Група імёнаў, запазычаных з іншых моў  $(Adoль \phi - 3 ням., Maiceй - 3 егіп., Bapфаламей - 3 арамейскай, Кірыла - 3 перс. і інш.), складае$ 9% ад агульнай колькасці імёнаў. Як вядома, уласныя асабовыя імёны – адзін з найважнейшых сродкаў стварэння нацыянальнага, рэгіянальнага, гістарычнага каларыту. У рамане «Уліс з Прускі» знаходзім многа даўніх імён: Прузына, Оргій, Пацей, Трахім, Варфаламей, Савелій, Мірон, Мартын, Кузьма, Масей, Тамаш, Агамемнан, Філафей, Аўтух, Дармідонт, Нічыпар, Луцэя, Назар, Параска, Захар, Мітрафан і інш. Такія імёны даваліся дзецям святаром па царкоўным календары, напр.: «Айцеи Глеб даў яму пры нараджэнні, глянуўшы ў святцы, імя **Агамемнан**, але яно аказалася цяжкім для прускаўскага вымаўлення, і вяскоўцы перарабілі яго на **Гамон**» [2, с. 79]. Многія імёны ў савецкія часы архаізаваліся, выйшлі з актыўнага ўжытку. З цягам часу пачынала мяняцца даўняя традыцыя іменавання. У рамане «Вяртанне», працягу твора «Уліс з Прускі», ёсць паказальны эпізод. Рэзідэнт разведупраўлення Чырвонай Арміі Андрэй Кляновік прапаноўвае жонцы назваць будучае дзіця, калі гэта хлопчык, Уладзімірам (у гонар Леніна), а калі дзяўчынка, **Розай** (у гонар Розы Люксембург).

У маўленні персанажаў прозы берасцейскага аўтара шырока ўжываюцца формы суб'ектыўнай ацэнкі антрапонімаў, што адлюстоўвае традыцыі нацыянальнага іменаслову. Т. Піваварчык адзначае: «Ласкавасць лічыцца адметнасцю не толькі міжасабовых, але і сацыяльных адносінаў беларусаў. Актыўнасць ласкальных стэрэатыпаў можна лічыць выяўленнем знакамітай талерантнасці беларусаў» [3, с. 39]. У рамане шырока выкарыстаны лексічныя і марфалагічныя варыяцыі асабовых імёнаў, якія перадаюць багатую палітру эмоцый і тонкія нюансы асабістых адносінаў герояў (ласку да дзіцяці, пяшчоту да каханага чалавека, сяброўскую фамільярнасць, спачуванне і інш.): **Лявон** – **Леан** – **Лявонка, Ганна** – **Анет** – **Ганначка** – **Ганулька** – Гануся – Ганусенька, Хведар – Хвядзюшка, Мішка – Міхаль, Агамемнан – Гамон, Тоня – Тонечка, Алена – Гэлька, Іван – Ясь, Косця – Канстанты, Грыц – Грыцько, Фама – Тамаш. Імя здаўна служыла сведчаннем веравызнання чалавека. У рамане У. Гніламёдава знаходзім выкарыстанне як праваслаўных, так і каталіцкіх імёнаў. Прускаўцы і жыхары навакольных вёсак носяць праваслаўныя імёны, часта прадстаўленыя размоўна-бытавымі формамі: Фёдар, Іван, Канстанцін, Кірыла, Пракоп, Параска, Соня, Агамемнан, Гамон, Якаў, Яшка, Грыгорый, Грыцько, Васіль, Нікадзім, Фядора, Варвара, Алена, Соф'я і інш. Паны Падгурскія з'яўляюцца носьбітамі каталіцкіх імёнаў: Караль, Ян, Адольф.

Сродкам выразнай абмалёўкі персанажаў з'яўляюцца прозвішчы. У рамане У. Гніламёдава знаходзім прозвішчы, утвораныя ад каляндарных імёнаў, напр.: *Гальяш, Хомка, Клімчук* і інш. У

аснове прозвішчаў, утвораных ад мірскіх (некаляндарных) імёнаў, ляжаць былыя мянушкі апелятыўнага паходжання: 1) празванні-характарыстыкі, якія акрэсліваюць маральныя якасці асобы, становішча чалавека ў грамадстве і сям'і, прафесію: Шаўчук, Пахолак ('сялянскі хлопец, батрак, работнік, слуга, цяльпук, гультай' [1, с. 318]), Бабіч 'дзіця, якое нарадзілася ў бабкі-павітухі ці ў старой жанчыны' [1, с. 29]); **Ламака** ('цяльпук, гультай' [1, с. 243]); 2) мянушкі-найменні прадметаў матэрыяльнай культуры: Кужаль, Латушка ('невялікая гліняная місачка з загнутымі ўнутр краямі', 'місачка гліняная ці з дрэва' [1, с. 247], Шпунт; 3) мянушкі, утвораныя ад назваў жывых істот і іх частак: Зуб, Галёнка, Гезава (гез польск 'авадзень' [1, с. 107]). Асобныя прозвішчы герояў рамана варта аднесці да *гаваркіх паэтонімаў*. Іх дэфінітыўная сутнасць раскрываецца ў кантэксце, які стварае разгорнугае ўяўленне пра носьбітаў онімаў гэтага тыпу. Так, у прозвішчы персанажаў рамана *Хлябічаў* — указанне на *расхлябанасць* — нявытрыманасць, разбэшчанасць. Лоўчы і ляснік паноў Падгурскіх Дармідонт *Хлябіч* карыстаецца сваёй пасадай для паляпшэння ўласнага дабрабыту, бессаромна падманваючы гаспадароў. Не грэбуе ён і шлюбам з былой панскай каханкай-пакаёўкай. Сын Дармідонта Трахімка з маладосці набыў у Прусцы рэпутацыю разбэшчанага хлопца. Так, малады *Хлябіч* уступае ў сувязь з мачахай Аленай, а потым адбівае чужую нявесту. Страціўшы жонку, мужчына не клапоціцца пра сына, які трапляе ў турму. Як бачым, гаваркое прозвішча трапна выражае сутнасць характару літаратурных герояў разбэшчаных прайдзісветаў.

Выразную культурна-гістарычную спецыфіку мае такі разрад антрапанімічнай лексікі, як мянушкі – дадатковыя неафіцыйныя імёны, якія даюцца чалавеку ў адпаведнасці з яго характэрнымі рысамі, абставінамі жыцця, паводле паходжання і інш. З глыбокай старажытнасці да нашага часу ў народным асяроддзі шырока ўжываюцца так званыя сямейна-родавыя мянушкі, утваральнай базай для якіх служылі імёны, прозвішчы, мянушкі роднасных асоб (бацькі, маці, мужа): «Напішыце, як там Ганна **Васілішына**» [2, с. 365]; «Оргій **Маркаў** — сын Марка Замагільнага» [2, с. 131]; «Васіліха не без поспеху займалася народным лекаваннем» [2, с. 114]. У кантэксце прозы берасцейскага аўтара ўжываюцца індывідуальныя мянушкі-дэлакутывы – адфразавыя ўтварэнні, асновай якіх з'яўляюцца найбольш паўтаральныя ў маўленні персанажаў словы. Часта ўжывальная фраза героя стала асновай жартаўлівага празвання: «Гамон кожнага году ніяк не мог дачакацца вясны (сям'я галадала) і нецярпліва прыспешваў час: «Ой, людкове, калі ж той **май** прыйдзе?». За гэта атрымаў мянушку — **Май.** Але, калі называлі Маем, крыўдзіўся» [2, с. 79]. Абставіны нараджэння дзіцяці акрэслівае найменне Знайда. Гераіня рамана Груша Чапёрка мае гэтую мянушку, бо нарадзілася ў полі і была выратавана выпадковым падарожным. Мянушкі, якія характарызуюць разнастайныя якасці персанажаў, могуць угвараць сінанімічныя рады, паказваючы герояў з розных бакоў: «Марка Замагільны (ён сапраўды жыў на хутары за могліцамі), які аднойчы, матлянуўшы падолам сваёй палатнянай сарочкі, вырваў з хаты Масея Галёнкі бервяно і разагнаў ім п'яных, калі тыя ўсчалі паміж сабой бойку. Назаўтра, праўда, Марка падняў хату за вугал і ўставіў бервяно на месца, але падагнаць яго як трэба усё ж не здолеў, і яно крыху выпірала ўбок. Пасля гэтага Масея і празвалі Касабокім, сапраўднае прозвішча яго было Галёнка» [2, с. 10]. Эмацыйна-ацэначная вобразнасць мянушак літаратурных герояў абумоўлена наяўнасцю прынятых у грамадстве этычных і эстэтычных нормаў.

Насычанымі нацыянальна-культурнай інфармацыяй з'яўляюцца «фонавыя» онімы рамана берасцейскага аўтара, найперш, тапонімы— найменні вёсак і гарадоў Камянеччыны: *Камянец-Літоўск, Высока-Літоўск, Выгнанка, Зінькі, Бабічы, Алешкавічы, Трасцяніца, Ліпна, Бучамле, Сухаволле, Свішчова, Царкоўнікі, Перкавічы, Вайская, Кашчэнікі.* Нярэдкія на старонках твора гісторыка-этымалагічныя каментары пра паходжанне найменняў ад назваў даўніх плямёнаў, што жылі на берасцейскай зямлі: «калісьці на гэтай зямлі пасяліліся велеты, якіх яшчэ называлі люцічамі. Прыйшлі яны сюды з-пад Карпат. Мужны і ваяўнічы быў народ, моцна трымаліся за сваю зямлю, ды яшчэ і ў бакі глядзелі, каб чужой прыхапіць. І былі, відаць, здаровыя. Велет азначае вялікі. Курганы пасля іх засталіся— валатоўкі. Недалёка ад Прускі ёсць вёска Вялека,

калі ісці на Відамле, і вёска **Люта** — гэта ў бок Брэста пад Высокім. Суседзі называлі іх **люцічамі, лютвою**» [2, с. 7].

Такім чынам, найважнейшыя рысы антрапанімікону рамана Уладзіміра Гніламёдава – адпаведнасць сэнсавай нагрузкі і формы найменняў герояў словаўтваральным тыпам і мадэлям, характэрным для беларускага антрапанімікону першай паловы XX стагоддзя, а таксама выкарыстанне насычаных нацыянальна-культурнай інфармацыяй «фонавых» онімаў, якія нярэдка актуалізуюць сваю этымалагічную семантыку, прэзентуючы каштоўныя звесткі пра адметнасць матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў.

#### Літаратура

- 1. Бірыла, М. В. Беларуская антрапанімія: Прозвішчы, утвораныя ад апелятыўнай лексікі / М. В. Бірыла. Мінск : Навука і тэхніка, 1969. 508 с.
  - 2. Гніламёдаў, У. В. Уліс з Прускі: раман / У. В. Гніламёдаў. Мінск : Маст. літ. 2006. 382 с.
- 3. Піваварчык, Т. "Братка беларус…": Роднай мовы чулыя і ветлівыя словы / Т. Піваварчык // Роднае слова. 2001. № 7. С. 39—42.

Бункевич Н. С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

#### ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА ЛИТОВЦЕВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

История появления предков некоторых литовцев на Беларуси относится к позднему Средневековью — это потомки балтского населения, которое и жило на этих землях [1]. Массовые переселения на территорию современной Беларуси семей литовцев (как и латышей) по экономическим причинам относятся к XIX в. Также этнокультурные контакты белорусов и литовцев происходили в более поздние периоды.

По данным переписи населения Республики Беларусь за 2009 г. в стране насчитывается 5087 представителей литовской этнической общности, что составляет 0,05 % от общей численности населения страны [2]. Наибольшая плотность их расселения приходится на Гродненскую область, которая граничит с Литовской Республикой. В Республике Беларусь по состоянию на 1 января 2016 г. осуществляют свою деятельность 10 зарегистрированных национально-культурных объединений литовцев. Два из них находятся в г. Минске, семь в Гродненской и одно в Витебской областях [3]. При финансовой поддержке Литовской Республики было построено здание Литовского центра образования, культуры и информации в д. Рымдюны Островецкого района Гродненской области, которое осуществляет свою деятельность и ныне [4].

В данной статье отражены некоторые особенности традиционного праздничного питания белорусских литовцев. Нами были перечислены литовские блюда, которые представлены в системе общественного питания Республики Беларусь, а также реализуются на массовых мероприятиях.

Актуальность работы обусловлена отсутствием отдельных этнографических исследований по традициям праздничного и обрядового питания литовцев, проживающих в Республике Беларусь.

Представители литовской этнической общности на Беларуси отмечают как календарные праздники, так и семейные торжества. В жизни верующих литовцев сохраняются и чтутся обычаи, которые на протяжении веков соблюдали их предки. Особо почитаемы для представителей литовской этнической общности Беларуси Рождество, Пасха, День поминовения умерших, праздник Трех королей, День Святой Троицы, День коронации Миндовга, праздник Святого Линаса, а также День восстановления литовской независимости, День матери [4].

Традиционны для литовцев и календарные праздники, которые отмечают белорусы, например, Новый год, 8-е марта и т. д. Представители литовской этнической общности также принимают участие в профессиональных праздниках, например, на Брасловщине почтением пользуется «День рыбака».

Основные религиозные праздники для белорусских литовцев — это Рождество и Пасха. Белусь И. И. (д. Адымянишки, 1930 г. р.): «На Рождество кутья была с маком на коляды. Обычно перловка. У кого был достаток, рис покупали. Большинство же делали из перловки. Сахар и мак надо было перетолочь. Мы и теперь мак толчём. Кутья у нас каждый год бывает перед колядами. На кутью только постное готовили. Рыбу жарили озёрную. Бывает и вареная рыба, и жаренная рыба. Карпов не готовили, в озере их не было. Так щуки, плотка, линь». В канун Рождества распространёнными блюдами являются грибные котлеты, кисель. Также на праздничный стол ставят покупные фрукты [5]. Некоторые белорусские литовцы к Рождеству привозят из Литвы «Шакотис» — покупной торт в виде ёлки. Среди представителей данной этнической общности возрождается традиция колядования. Преимущественно дети обходят в праздничные дни дома с народными песнями и получают за это угощение.

На Пасху в семьях белорусских литовцев принято делать булки и красить яйца. В праздничной трапезе наряду с традиционными литовскими блюдами могут также присутствовать и новации. Сохраняется подача на праздничный стол традиционных изделий из теста (тингинис и др.). В то же время в литовских семьях к пасхальной трапезе стали готовить разнообразные салаты, в том числе с черносливом и с сыром. Также стали делать блюда из покупной уже готовой к употреблению консервированной рыбы.

Как говорят респонденты, праздновали все праздники, все католические. Это Коляды, Три Короля (только в костёл ходили), Громницы, Запуст в попелец (настал уже попелец 7 недель без мяса едим, только по воскресеньям его можно, но современные люди уже и этого не придерживаются, уже могут и в пятницу поесть мяса). Деды (не было как таковых), а в День задушны ходили в костёл, на кладбище, дома за столом не отмечали.

Также в некоторых населённых пунктах, где проживают литовцы, непременным атрибутом встречи Масленицы и отмечание праздника деревни являются литовские национальные блюда [6].

Несмотря на значительное сходство традиций питания белорусов и литовцев в Республике Беларусь у литовцев в той или иной мере присутствуют особенности приготовления их традиционных блюд. Они передаются из поколения в поколение, т. е. транслируются на уровне семьи. Это относится как к праздничному, так и к повседневному питанию.

На сохранение самобытности культуры белорусских литовцев направлена деятельность Литовского центра культуры, образования и информации, который расположен в д. Рымдюны Островецкого района Гродненской области.

С кулинарными традициями литовцев Республики Беларуси можно познакомиться на фестивалях национальных культур. Представители данной этнической общности регулярно участвуют в Фестивале национальных культур, который раз в два года проходит в г. Гродно. Там они организуют литовское подворье. С 2016 г. в столице нашей страны стали проводиться Дни культур в Верхнем городе у Ратуши. В 2017 г. на этом мероприятии можно было продегустировать кибинаи, цеппелины, тингинис, гороховую кашу с свинными ушами и др. литовские блюда. Традиционные для литовцев кибинай (по форме это хлебо-булочное изделие легко узнаваемо из-за плетения на продольном шве и суженных концов) продавались и во время уличной торговли, которая была организована при праздновании 1115-летия со дня упоминания Полоцка в летописях.

В столице нашей страны ресторан «Вильно» выбрал одним из направлений своей работы приготовление традиционных блюд. В этом заведении посетителям предлагают

такие литовские блюда как зразы с грибами либо яйцами, цеппелины с различной начинкой, ножки кролика, запеченные в горшочке и т. д. [7].

Непосредственно между Республикой Беларусь и Литовской Республикой налажены этнокультурные контакты. В г. Витебске, начиная с 2013 г., регулярно проходит знаменитая ярмарка «Казюкас». На ней представлены изделия различных народных промыслов литовцев, также можно познакомиться с особенностями их национальной кухней. В 2016 г. на Масленицу литовские мастера приготовили яичницу из 1000 яиц. В 2017 же году этот праздник также прошёл с большим размахом. Он порадовал пришедших гостей и жителей г. Витебска блинами, оладьями, блюдами из картофеля, мясом и колбасами. На фестивале средневековой культуры «Рубон» в 2017 г. за блюдами поваров ресторана литовской народной кухни «Магсеliukes kletis» из Литвы выстраивались значительные очереди. Особым спросом пользовались здесь такие блюда как блюда из свинины, ведерай, цеппелины, большие картофельные блины, жаренный картофель с кожурой, бигос.

Таким образом, массовые мероприятия с непосредственным участием мастеров и профессионалов из Литвы вызывают интерес не только среди местных литовцев, а и среди представителей различных национальностей Республики Беларусь. Такие праздники способствуют ознакомлению с культурой литовцев, в том числе и с их традициями питания населения нашей страны.

#### Литература

- 1. Внуковіч, Ю. І. Літоўцы Беларусі / Ю. І. Внуковіч. Мінск : Беларуская навука, 2010. 170 с.
- 2. Национальный состав населения Республики Беларусь и распространённость языков. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2009 г. [Электронный ресурс]. Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 1998–2011. Режим доступа: http://belstat.gov.by. Дата доступа: 05.07.2012.
- 3. Список национально-культурных общественных объединений, зарегистрированных в Республике Беларусь (по состоянию на 1 января 2016 года) [Электронный ресурс] / Уполномоченный по делам религий и национальностей. Режим доступа: http://www.belarus21.by/Articles/nac\_cult\_ob. Дата доступа: 09.02.2017.
- 4. Литовцы в Республике Беларусь [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://allby.tv/article/1604/litovtsyi-v-respublike-belarus. Дата доступа: 17.11.2016.
- 5. Зверко, Н. Островок Литвы в Беларуси: жизнь застряла где-то в середине 50-х [Электронный ресурс] / Н. Зверко // Ru.DELFI Основной новостной портал в Литве на русском языке. Режим доступа: http://ru.delfi.lt/news/live/ostrovok-litvy-v-belarusi-zhizn-zastryala-gde-to-v-seredine-50-h.d?id=63213654. Дата доступа: 28.02.2017.
- 6. Как живут в белорусской деревне, где пекут кибинай, а дети говорят на 4 языках [Электронный ресурс] // Хартыя'97. Режим доступа: https://charter97.org/ru/news/2016/2/15/191289/. Дата доступа: 09.01.2017.
- 7. Ресторан «Вильна» меню заведения [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vilna.relax.by/menu/#?menu=3213&cat=32033. Дата доступа: 08.01.2017.

Бялявіна В. М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

### ЗЕМЛЯРОБЧАЯ МАГІЯ БЕЛАРУСАЎ (ВЕСНАВЫ ЦЫКЛ)

Земляробства з'яўлялася асноўным гаспадарчым заняткам беларусаў з глыбокай старажытнасці. Яны вырошчвалі на сваёй тэрыторыі шмат збожжавых, зернебабовых, прапашных, прадзільна-валакністых і тэхнічных культур.

Існаванне асобных неспрыяльных фактараў клімату Беларусі — няўстойлівы характар надвор'я вясной і восенню, мяккая, з доўгімі адлігамі зіма, часта дажджлівае лета, познія веснавыя і раннія восеньскія замаразкі і г. д. абумовілі існаванне ў духоўнай культуры беларусаў сістэмы апатрапейных аграрна-магічных дзеянняў і прыёмаў, вытокі якіх сягалі ў дахрысціянскія часы.

Першы выезд селяніна ў поле з сахою называўся ў беларусаў «заворваннем» і суправаджаўся шэрагам магічных дзеянняў. У Вілейскім павеце Віленскай губерні перад выездам у поле на заворванне гаспадар маліўся перад абразамі, браў у рукі «повад» (вяроўку) і ішоў у хлеў, дзе стаялі рабочыя валы. Калі гаспадар, узяўшы валоў на повад, выводзіў іх з хлява, гаспадыня апрысквала іх свянцонай вадой. Прыехаўшы на пашню гаспадар запрагаў валоў у саху і яшчэ раз асвячаў іх свянцонай вадой. Пасля гэтага праводзіў сахой некалькі барознаў і вяртаўся дадому, бо асноўны сэнс заворвання быў у тым, каб толькі распачаць земляробчыя работы [1, с. 91].

У Кобрынскім павеце Гродзенскай губерні сяляне ехалі заворваць поле вечарам на захадзе сонца, узяўшы з сабою хлеб і соль. Калі хтосьці пераходзіў дарогу, то бралі камень і перакідвалі цераз яго след, каб нейтралізаваць небяспеку ад гэтай сустрэчы. На полі выбіралі месца, дзе зямля лепш прасохла, узорвалі 2-3 баразны і вярталіся дадому. Вечарам заворвалі для таго, каб не займацца іншай работай і не пашкодзіць будучаму ўраджаю [1, с. 92].

На паўночным усходзе Беларусі існаваў земляробчы абрад, звязаны з пачаткам веснавых палявых работ — «провідкі» (правідкі). За некалькі дзён да першага выезду ў поле з сахой на заворванне селянін ішоў у поле, узяўшы з сабой загорнутыя ў чысты ручнік хлеб, соль і асвечаныя ў царкве на Вербніцу галінкі вярбы. Паклаўшы на мяжы хлеб і соль, ён абходзіў палетак і ўтыкаў па краях гэтыя галінкі з мэтай асвячэння і абярэга поля. Калі провідкі прыходзіліся на час пасля Вялікадня, то селянін браў з сабой яшчэ і чырвоныя велікодныя яйкі [2, с. 411—412].

Да веснавога «заворвання» сяляне ніколі не ўбівалі ў зямлю ніякіх калоў, каб «не забіць зямлю». Лічылася, што пасеяннае пасля гэтага дзеяння насенне не дасць усходаў [1, с. 91].

У Мазырскім павеце Мінскай губерні ў дзень, калі першы раз ехалі ў поле араць або сеяць, ніхто не пазычаў суседзям з дому ніякай рэчы і агню, бо ў першым выпадку лічылі, што на ніве будзе неўраджай, а ў другім, што пасевы прападуць ад засухі [3, с. 227].

На Віцебшчыне першы выезд у поле з сахой адбываўся абавязкова пасля першага веснавога грому, які «адмыкаў зямлю» [4, с. 445].

У Мсціслаўскім павеце Магілёўскай губерні, пачынаючы першы дзень араць, селянін выводзіў свайго каня ў поле, запрагаў яго ў саху і перад пачаткам работы качаў па ім курынае яйка, прыгаворваючы: «Будзь мой конь так гладак і повін, як ето яйцо». Пасля гэтае яйка аддаваў старцу, каб той памаліўся аб здароўі яго каня [3, с. 228].

Е. Р. Раманаў пісаў, што беларус, едучы першы раз араць, браў з сабою пасвянцоную на Вербніцу вярбу. Пры прыездзе на поле ён выпрагаў каня з калёс і запрагаў у саху. Затым надзяваў на плечы сявалку, браў у рукі вярбу і тры разы абыходзіў укруг каня молячыся Богу: «Благаславі, Госпадзі, да памагі нам!». Потым з вярбой і сявалкай араў тры баразны з аднаго краю поля і тры з другога. Пасля гэтага клаў сявалку і вярбу ў воз, а сам пачынаў араць. Некаторыя, выходзячы першы раз араць поле, бралі з сабой косткі ад пасвянцонага на Вялікдзень мяса і заворвалі іх у баразну каля мяжы [5, с. 179].

У многіх вёсках Гродзенскай губерні сяляне ніколі не пачыналі араць зямлю чорным валом, а прасілі суседа пазычыць для гэтага вала іншай масці. Не пачыналі араць поле і сівым валом, бо лічылася, што тады памрэ хтосьці з сям'і [3, с. 243].

Да выезду на засеў ярыны або жыта сяляне, па старажытнаму звычаю рыхтаваліся як да вялікага свята. Напярэдадні ўсе чысцілі і прыбіралі. Мылі падлогу, вокны, лавы і стол, які засцілалі чыстым абрусам. Двор і хату падмяталі чацьвярговым венікам, каб у

\_

<sup>1</sup> Венік, звязаны ў Чысты чацвер перад Вялікаднём.

пасеве не было пустазелля. Перад выездам з двара сейбіт абавязкова заходзіў у хату, маліўся і тройчы кланяўся перад абразамі [6, с. 61].

«На поле з засевам выязджаюць досьвіткамі, — пісаў пра палян-палешукоў І. А. Сербаў, — каб не сустрэцца на шляху з якім-небудзь дрэнным чалавекам — ведзьмаром альбо сурочлівым, хворым альбо пляшывым. Калі ж пры ўсёй засцярозе нешчаслівай сустрэчы нельга было абмінуць, дык стары палянін абавязкова плюне, паверне назад і праедзе ўжо крадучыся вакольнымі пуцінкамі на сваю паласу. Тут ён зусім спакойна адпрагае калёсы, насыпае зернем поўную «севэньку», перакідае яе праз плячо і, перахрысціўшыся на ўсход сонца, пачынае сеяць» [6, с. 61].

Апошнія дзве жмені насення, як і пры пачатку засеву, сейбіт раскідваў крыжападобна на канцы загона і тут жа на мяжы ставіў сявалку. Ён не кранаў з месца пустых мяшкоў з-пад насення, якія ляжалі там-сям на раллі, а толькі перакідваў іх, калі пры заделцы насення даходзіў да іх з канём і бараной [4, c. 443].

Па традыцыі было прынята засяваць у адзін прыём такую плошчу поля, якую можна было б да вечара яшчэ заскародзіць. Сяляне лічылі, што не заскароджанае на ноч зерне губляла палову ў росце і ўраджаі. Таму аб засеяным, але не заскароджаным да ночы ўчастку, навакольныя людзі меркавалі як аб няшчасці [4, с. 443, 447]. Пасля задзелкі насення сейбіт з канём, запрэжаным у барану, спускаўся з раллі, бласлаўляючы, хрысціў ніву, і толькі тады лічыў сяўбу скончанай [4, с. 445]. На Палессі па заканчэнні засеву поля сейбіт, па дзедаўскаму звычаю, абавязкова раскідаў пры дарозе тры жмені зерня — «дзеду палявому на пырог, або на кашу» [6, с. 61].

Для абароны жытняга пасеву ад непажаданых кліматычных умоў сяляне на Віцебшчыне вясной на Вербніцу хадзілі на жытняе поле і ўтыкалі ў зямлю пасвянцоную галінку вярбы. На Фамін тыдзень зарывалі на ніве рэшткі «свянцонага» на Вялікдзень: косткі, фарбаваныя яечныя лушпайкі і крошкі. Потым хадзілі паглядзець «ці хуваіцца варона ў жыці на Міколу, ці ўзнялося яно па калені на Узнясенне, ці каласіцца на Сёмуху, ды як красуіцца, ці ядрона наліваець?». Калі ў такім выпадку ў селяніна пыталіся, дзе ён быў, то ён адказваў: «Жыццо праведаў, у госці к жыццу хадзіў» [4, с. 445].

Сяляне Гродзенскай губерні таксама на Вялікдзень не выкідалі косткі, якія засталіся ад святочнага стала, а захоўвалі іх да свята Юр'я. У гэты дзень гаспадар на золаку загортваў іх у чысты ручнік і па расе абходзіў сваю жытнюю ніву. Ва ўсіх чатырох вуглах поля ён утыкаў косткі, хрысціўся і прыгаворваў: «Дай жа, Божа, і святы Еры, каб ніва мая ў гэтым року ня бачыла граду, ні навальнага дажджу! Ай, святы Еры, памагай мне!» [3, с. 247].

Абход жыта меў мэтай усталяванне вакол свайго поля магічнай мяжы (магічнага кола), якая выконвала апатрапейныя функцыі. Абход адбываўся з хлебам у руках, што таксама мела магічны сэнс добратворнага ўплыву на ніву, абарону яе ад высыхання, граду. Гэтай мэце служыла і абрадавае качанне па жыце. М. В. Доўнар-Запольскі ў сваёй працы «Заметкі з падарожжа па Беларусі» прыводзіць цікавую размову старога палешука, які павучаў сына, што збожжа дало высокую і тоўстую салому і ломкае зерне з-за таго, што перасталі выконваць стары звычай у дзень святога Юр'я — выходзіць на досвітку ўсей сям'ёй на поле і качацца па жыце [7, с. 28].

Па меркаванню Г. А. Барташэвіч веснавыя песні юраўскага цыкла «Дзе ты, Юр'я, расіўся» і «А ты Юр'я, Мікола, абыйдзі жыта наўкола» былі звязаны з гэтым абрадавым абходам і жаданнем забяспечыць ураджай: «У роўным полі капамі, // У цёмным гумне тарпамі, // А ў свірне засякамі, // А на стале баханамі» [8, с. 22].

Ва ўсіх абрадавых песнях кожнага веснавога цыкла: юр'еўскіх, велікодных, траецкіх чакаемы ўраджай гіпербалізуецца, у чым яскрава праяўляецца элементы аграрнай магіі.

Такім чынам, земляробства як асноўны гаспадарчы занятак і аснова жыццядзейнасці беларусаў за шматлікія стагоддзі свайго існавання спарадзіла багаты пласт фальклору і ўстойлівую сістэму абрадаў, звычаяў, магічных прыёмаў і дзеянняў, якія суправаджалі хлебаробаў у іх штодзённай працы.

#### Літаратура

- 1. Крачковский, Ю. Ф. Быт западно-русского селянина / Ю. Ф. Крачковский. М., 1874. 212 с.
- 2. Цітоў, В. С. Провідкі / В. С. Цітоў // Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск, 1989. С. 411—412.
- 3. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. СПб. : Типография Императорской академии наук, 1902. Т. 3 : Описание жилища, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право; чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, приметы и т. д. 535 с.
- 4. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности (этнографические данные) / Н. Я. Никифоровский. Витебск, 1895. VIII+548+CLIV с.
- 5. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. Вильна : Типография А. Г. Сыркина, 1912. Вып. 8 : Быт белоруса. 600 с.
- 6. Сербаў, І. А. Вічынскія паляне: матэрыяльная культура : этнаграфічны нарыс Беларускага Палесся / І. А. Сербаў. Мінск, 1928.
- 7. Запольский, М. Заметки из путешествия по Белоруссии / М. Запольский // Виленский вестник. -1891. № 28.
- 8. Веснавыя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей ; рэд. К. П. Кабашнікаў. Мн. : Навука і тэхніка, 1979.-608 с.

**Вахнина Л. К.** (Украина, г. Киев)

#### СОВМЕСТНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ УКРАИНСКИХ И БЕЛОРУССКИХ УЧЕНЫХ: ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Научные связи Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского НАН Украины с учеными и деятелями культуры Республики Беларусь имеют давние традиции, ведь у их истоков еще в начале 60-х лет XX в. стояли директор Института поэт-академик М. Ф. Рыльский, который поддерживал самые тесные творческие связи с белорусским поэтом Якубом Коласом.

С Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси, который сегодня является основой Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси (Директор – академик А. И. Локотко) сотрудников ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского на протяжении многих лет связывают совместные полевые исследования, научные конференции, доклады на учених сонетах, взаимное рецензирование нових изданий, подготовка научных кадров. Публикации украинских исследователей в научных изданиях Беларуси приобрели постоянный характер. Акад А. И. Локотко, д. и. н. Г. И. Касперович, к. ф. н. Е. Г. Алферова, д. ф. н., проф. В. С. Новак постоянно способствуют появлению статей докторантов и аспирантов ИИФЭ им. М. Ф. Рыльського в «Трудах...» Центра. В ж. «НТЕ», «Матеріалах до українскої етнології» и ежегоднике «Слов'янський світ» почти в каждом номере публикуются статьи белорусских коллег. Этнологическая и фольклористическая проблематика Беларуси всегда вызывает интерес у украинских читателей, способствуя развитию сравнительных исследований.

Важным этапом белорусско-украинского научного сотрудничества стал белорусский спецвыпуск журнала «НТЕ» – научные координаторы – проф. О. Верещагина (Минск) и Л. Г. Пономар (Киев) .

Важным этапом в истории украинско-белорусских фольклористических связей стали совместные полевые исследования конца 70-х – начала 80-х годов XX века. В 1979 г. была проведена первая совместная фольклористическая экспедиция, в которой принимали участие д. ф. н., проф. К. П. Кабашников, д. ф. н. проф. Г. А. Барташевич (Беларусь) и к. ф. н. В. А. Юзвенко, д. ф. н. проф. Н. С. Шумада, к. ф. н. М. М. Гайдай (Украина). Были собраны уникальные материалы в селах Гомельской и Черниговской областей, которые являються сегодня раритетными, ведь часть населенных пунктов была переселена после аварии на ЧАЭС. Копии расшифрованных записей были переданы украинской стороной К. П. Кабашникову. Эти традиции нашли продолжение в наше время в сотрудничестве отдела украинской и зарубежной фольклористики ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского НАН Украины с кафедрой белорусской культуры и фольклористики Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины, возглавляемой д. ф. н., проф. В. С. Новак.

Определение новых перспектив невозможно без координации совместного научного сторудничества в Украине и в Беларуси. На международных конгрессах МАУ и многих конференциях и семинарах в Украине с докладами выступали белорусские исследователи из Минска, Гомеля и Бреста: д. и. н. Г. И. Касперович д. ф. н., проф. В. С. Новак, д. ф. н., проф. А. А. Станкевич, д. ф. н., проф. И. А. Швед и др. Белорусские фольклористы А. В. Морозов, Т. А. Морозова, О. Н. Шарая участвовали в 35 международной балладной конференции SIEF в Киеве (2005), их выступления опубликованы в сборнике докладов, изданном ИИФЭ НАН Украины (Киев, 2009). В Минске в 2009 г. состоялась 39 международная балладная конференция SIEF, на которой прозвучало приветственное слово директора ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского НАН Украины акад. Г. Скрипник, где выступили с докладами украинские ученые Л. К. Вахнина (была также членом оргкомитета), И. Н. Юдкин, И. Е. Головаха. Сотрудники Института Г. Б. Бондаренко и Л. К. Вахнина участвовали как докладчики на международной научной конференции «Национальная философия в контексте современных глобализационных процессов» (Минск, 2010). Украинская делегация принимала активное участие в работе XV международного съезда славистов, который состоялся в Минске в 2013 г.

На протяжении ряда лет ИИФЭ им. М. Ф. Рыльського плодотворно сотрудничает с Государственным фондом фундаментальных исследований Украины. Участие во многих проектах позволило опубликовать сотрудникам Института целый ряд новых монографий, статей, оказать практическую помощь органам государственной власти и управления, в частности МИД Украины, Киевской городской государственной администрации и др. Результаты научных разработок были апробированы и внедрены в учебный процесс на исторических факультетах Одесского национального университета им. И. И. Мечникова и Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина, а также в Центре белорусского языка и культуры при кафедре славянской филологии Киевского национального университета имени Т. Г. Шевченко.

Важно, что грантовые проекты Государственного фонда фундаментальных исследований Украины расширяют международное сотрудничество им. М. Ф. Рыльского НАН Украины, способствуя евроинтеграционной составляющей украинской науки. Одним из приоритетных направлений деятельности ГФФИ Украины является проведение конкурсов по выполнению совместных белорусско-украинских проектов с аналогичным Фондом в Минске. Совместно с белорусскими коллегами ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского НАН Украины осуществил выполнение целого ряда научных проектов при поддержке Государственного фонда фундаментальных исследований Украины, которые прошли соответствующий конкурсный отбор. Были проведены совместные исследования, посвященные украинско-белорусскому пограничью концептуальным основам межкультурного взаимодействия двух стран, цивилизационной составляющей Беларуси и Украины в формирование общеевропейского культурного пространства, экологии культуры после аварии на ЧАЭС и др.

Для отечественной гуманитаристики особенно ценно внимание ГФФИ к проектам, которые способствуют сохранению этнокультуры народов Украины, поэтому новый совместный белорусско-украинский проект ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского НАН Украины и Центра исследования белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси «Этнокультурная наследие народов Украины и Беларуси в контексте современного этнокультурного дискурса» ГФФИ Украины (Ф 73) который посвящен изучению украинскогобелорусского пограничья (руководители проекта: акад. А. А. Скрипник от Украины и д. и. н. Г. И. Касперович – от Беларуси).

В центре внимания киевских исследователей находятся материалы фольклорноэтнографических экспедиций, местных изданий по этнографии, исторического краеведения Берестейщины.

Именно материальная и духовная культуры могут стать маркерами национальной идентичности, определяя сохранение этноса в новой социально-политическом пространстве. Учитывая это особое значение уделяется практическим аспектам, изучались современные формы трансляции этнокультурного наследия украинцев Беларуси. На территории Берестейщины при государственной поддержке в городах, городках, в селах проводятся концерты, конкурсы, фестивали народной культуры, в которых принимают участие фольклорные коллективы. Благодаря этому в местных центрах культуры существуют вокальные, фольклорно-этнографические группы, участниками которых воспроизводится местный песенный репертуар, реконструируются аутентичные обряды, сохраняется традиционная одежда. Таким образом сохраняется этнокультурное наследие. Но, к сожалению, отсутствие образования на родном языке, вызывает определенные ассимиляционные процессы [3].

На основе проекта осуществляется исследование междисциплинарного характера и выработки теоретических основ и концепции культурной целостности обоих государств Исследование духовных традиций и опыта добрососедства дадут возможности для выработки соответствующей культурной политики в каждой стране. В связи с этим важное место в исследовании занимала подготовка комплексной программы межкультурного взаимодействия Украины и Беларуси в новых условиях современного межгосударственного диалога.

Основное внимание украинских ученых было уделено освещению значения этнокультурного наследия в современном культурном пространстве. В рамках проекта было проведено этнологическое обследования мест компактного проживания белорусов в Запорожской области и на украинском-белорусском програничье (Гороховский р-н Волынской обл.). В Запорожской обл. Бильмацького района. в стр. Гусарка, Бельманка, Новоукраинка (Гайчур) проживают представители белорусского этноса, которые были переселены царским правительством еще в нач. 19 в. со Смоленской губернии. Выявлено, что до сегодняшнего дня местные жители идентифицируют себя как белорусы, старожилы сохраняют родной язык и элементы собственной етнокультури. Особый интерес представляют видео и фотоматериалы, собранные к. и. н. Л. Г. Босой.

На двух совместных рабочих совещаниях в 2017 г. в Киеве и Минске были обсуждены и намечены перспективы дальнейшего сотрудничества украинских и белорусских этнологов и фольклористов [1, 2]. Директором Центра исследования исследования белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси академиком А. И. Локотко было предложено подготовить совместное издание научного сборника по результатам проекта. Обе стороны обсудили план-проспект совместного издания, где будут представлены научные результаты, полученные в ходе выполнения совместного проекта, а также определили тематику будущих возможных совместных исследований, среди которых наиболее актуальные вопросы касаются украинско-белорусского пограничья как особого эт-

нокультурного региона, также будущие совместные исследования будут касаться межэтнических контактов в контексте современных социокультурных и миграционных вопросов.

## Литература

- 1. Вахніна, Л. К. Робоча нарада виконавців спільного українсько-білоруського проекту ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України та Центру дослідження білоруської культури, мови та літератури НАН Білорусі «Етнокультурна спадщина народів України та Білорусі в контексті сучасного етнокультурного дискурсу» ДФФД України (Ф 73) [Електронний ресурс] / Л. К. Вахніна, Л. Г. Мушкетик. Режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com\_content&task=view&id=1930&Itemid=335. Дата доступу: 25.07.2017.
- 2. Вахніна, Л. К. Робоча нарада виконавців спільного українсько-білоруського проекту Ф73 ДФФД України «Етнокультурна спадщина народів України та Білорусі в контексті сучасного соціокультурного дискурсу» (Мінськ, Білорусь) [Електронний ресурс] / Л. К. Вахніна. Режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com\_content&task=view&id=1971&Itemid=356. Дата доступу: 25.07.2017.
- 3. Бондаренко,  $\Gamma$ . Б. Експедиція на Берестейщину [Електронний ресурс] /  $\Gamma$ . Б. Бондаренко. Режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com\_content&task=view&id=1967&Itemid=335. Дата доступу: 25.07.2017.

Водясова Л. П.

(Российская Федерация, г. Саранск)

# РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТОВ *ЖИЗНЬ* И *СМЕРТЬ* В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ МОРДОВСКОГО НАРОДА

Предметом анализа в статье являются концепты ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ. Цель работы – описание их репрезентации в пословицах и поговорках мордовского народа. Имея в виду, что мордва подразделяется на две близкородственные этнические группы – мокша и эрзя, пословицы и поговорки бытуют на мокшанском и эрзянском языках. Мы обратимся к тем из них, которые созданы безымянными авторами на эрзянском языке.

Понятия, лежащие в основе концептов ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ, занимают ядерное положение в сознании человека и представляют собой «универсальные человеческие понятия» [1]. В ряде трудов они квалифицируются как «вневременные» и «внепространственные» (Л. В. Балахонская), «калейдоскопические» (А. П. Бабушкин), «онтологические» (В. А. Рыбникова) и т. д. В большинстве случаев воспринимаются сознанием как противоположные явления, однако на уровне понятий не все компоненты концепта ЖИЗНЬ противопоставлены концепту СМЕРТЬ. Сами явления также могут не противопоставляться, а напротив, отождествляться через некоторые из своих значений. По шкале «конкретности/абстрактности», предложенной Л. О. Чернейко (1997), ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ, обладая максимальной степенью абстрактности, входят в число абсолютов метафизического мира. Они составляют концептуальную диаду, спецификой которой является ее метафорическое представление. Абсолютно прав С. Г. Воркачев, утверждающий, что включение в состав концепта образной составляющей выгодно отличает его от понятия, лишенного наглядности [3]. В этом случае концепт не только реализует себя в речевых контекстах, но вербализуется в виде последовательности взаимосвязанных метафорических конструкций и предполагает опору на «тексты культуры», неотъемлемой частью которых являются пословицы и поговорки. Они фиксируют и передают из поколения к поколению культурные сведения, установки и стереотипы и служат системой ориентиров, помогающих человеку выбрать наиболее рациональный тип поведения в самых разнообразных ситуациях.

В составе эрзянских пословиц и поговорок основными лексемами для репрезентации концепта ЖИЗНЬ выступают отглагольное имя существительное эрямо «жизнь», глагол эрямс «жить», имя прилагательное эрикс «живой»; концепта СМЕРТЬ – отглагольное

имя существительное кулома «смерть», глагол куломс «умирать, умереть», причастие кулом «мертвый».

В отличие от многих языков, в которых концепт ЖИЗНЬ часто обладает негативным содержанием (так, например, в русской народной традиции закреплено – жизнь тяжела), в сознании эрзянина внутреннее содержание этого концепта окрашено позитивной окраской. В пословицах и поговорках закреплено, что жизнь хороша, но жить нужно полюдски (эрямс ломанькс), а лучше всего жить богато, вольготно (эрямс бояркс (бояравакс) «жить боярином (боярыней)»), в холе и ласке (эрямс прок каткине «жить, словно кошечка»). Жизнь предстает промежутком времени, наполненном событиями, и чем дольше проживешь, тем она разнообразнее и полнее: *Ламо эрят – ламо неят* «Долго проживешь – много увидишь». Она часто сравнивается с веком (*пинге*). Сравнение отражает темпоральную окраску концепта, что выражается в длительности, бесконечности: эрямс кувака пинге «прожить долгую жизнь»; пингеде пингес «во веки веков», причем в этой долгой жизни (на твоем веку) тебе может встретиться всякое: Пингесь кувака – ламо сави ютамс «Век длинный – много придется пройти», но твоя задача – набираться ума: Пинге эрят – превть пурнат «Век проживаешь – ума наживаешь». Жизнь часто ассоциируется с неким большим и важным делом: Эрямось - сех превей тонавтыця «Жизнь - самый умный учитель»; Эрямось слепоентькак тейсы нешиякс «Жизнь и слепого сделает зрячим». Она может сравниваться с каким-нибудь сложным делом через его противопоставление более легкому: Эрямс – аволь каштом вакска якамс «Жить – не вокруг печи ходить». Жизнь может быть разной: правильной (Кие видечисэ эри, се видестэ эри «Кто правдой живет, тот верно живет»); наполненной смысла (Эрямось максозь паронь теемс, аволь пекень андомс «Жизнь дана добро делать, а не живот кормить»); сложной (Эрямс – аволь карть кодамс «Жить – не лапти плести»); простой, незамысловатой (Кие чинть марто сти, се парсте эри «Кто с солнцем встает, тот хорошо живет»), бедной (Пинге эрясь – ансяк пеке пурнась «Век прожил – только живот нажил», Пинге эрясь вачодо «Век прожил впроголодь»); бессмысленной (*Тевтеме эрят – седе курок кулат* «Без дела живешь – скорее умрешь») и т. д.

В составе пословиц и поговорок концепт СМЕРТЬ включает в себя различные значения. Нами выделены компоненты, где умирание соотносится с разными исходными действиями или состояниями: во-первых, это биологическое явление (необратимое прекращение жизнедеятельности организма), во-вторых, философское понимание смерти (человек всегда смертен) и, в-третьих, религиозное осмысление смерти. С одной стороны, в концепте отражается страх перед неизбежным уходом из жизни, что выражается в персонификации образа смерти (некто с косой – в сознании носителей языка не закрепилось, кто этот некто – мужчина он или женщина: пелюма (диал. пелима) мартосьсыкисэть «тот, который /та, которая с косой придет за тобой»). С другой стороны, жизнь на земле временна: Кавтопингеть а эрят «Два века не проживешь»; Кавтопингеть а эрятдыкуломадоковгак а туят «Два века не проживешь и от смерти никуда не уйдешь», причем смерть без причины не бывает (Куломасьтувталтомо а эрси), и только после смерти душа человека соприкасается с вечностью. Исходя из этого, смерть воспринимается и позитивно, и негативно: одновременно это и конец плотской жизни человека, и переход к духовной жизни, к вечному покою.

Как известно, во многих культурах различаются две тенденции толкования тех или иных явлений: одна народная, бытовая, вторая официальная, светская. Эти тенденции могут противостоять друг другу в трактовке какого-либо явления языка, образов, но в сознании языковых носителей они часто не разделимы и дополняют одна другую. Так, в эрзянском языке встречается довольно большое количество синонимов понятия СМЕРТЬ довольно ироничного характера: *туемс моданть алов* (букв.: уйти под землю), *туемс тона чив* (букв.: уйти на тот свет), *стявтомс карть* (букв.: поднять лапти), *венстемс пильгеть* 

(букв.: вытянуть ноги) и т. д. Эти синонимы связаны с народной традицией. Они указывают на то, что дух народа старался быть выше смерти, которая воспринималась им как явление обычное и закономерное, однако стоящее ниже жизни, поэтому сохранилось большое количество пословиц и поговорок, умаляющих смерть благодаря шутке. Смех осмысляет понятие смерти как явление амбивалентное, отражающее, с одной стороны, процесс умирания: Бути ломанесь чачсь – сон кулы «Если человек родился – он умрет», а с другой, зарождения: *Таштось кулы* – *одось чачи* «Старое умирает – новое рождается»; Куломавтомо арась эрямо «Без смерти нет жизни». В менталите эрзян закреплено: без смерти невозможна жизнь, а жизнь не отделима от смерти, причем, в отличие от жизни, смерть не выбирает по каким-либо критериям, рано или поздно она настигнет всех: Пазось максызе – Пазось саизе «Бог дал – Бог взял», Куломась апак терде сы «Смерть без зова придет». В этом заключается ее главная функция: она обладает неким успокаивающим эффектом, дающим надежду на то, что в загробной жизни все будет посправедливому, так как перед Богом все равны (Пазонть икеле весе вейкеть). Смерть неизбежна, ее существование нельзя отрицать, поэтому в жизни присутствуют связанные с ней атрибуты, например, подготовка к смерти: Куломадо ковгак а туят «От смерти никуда не уйдешь», исходя из этого: *Кулат – калмовтомо а кадоват* «Умрешь – без могилы не останешься» и, наконец: Кулозенть сельведьсэ а вельмевтьсак «Мертвого слезами не воскресишь», так как Кулозь ломанесь калмсто а сти «Умерший человек из могилы не встанет».

В соответствии с религиозным восприятием, жизнь – это праведный путь, деятельность, направленная на постижение мира людей и мира Божьего. Физический мир является временным, и каждому человеку отмерено определенное время земного бытия, и эта мера не может быть нарушена [2, с. 26–35]: *шказо (сась)* «время [ero/ee] (пришло/настало)»; *эрямозо эрявсь* «жизнь [ero/ee] прожита». Исходя из этого, смерть выступает позитивным явлением, так как избавляет от временного существования на этом свете: *Куломась эрьва мезде идетянзат* «Смерть от всего спасет»; *Кулат – оймат* «Умрешь – успокоишься». Она начало новой дороги в вечность, когда душа избавляется от телесной оболочки и устремляется к небесам навстречу покою. Загробная жизнь (*тоначи* «букв.: тот день») представляется продолжением земной жизни, которая является как бы вступлением в бесконечное существование: *Пазось саизе эстензэ* «букв.: Бог взял [ero/ee] к себе». В результате переосмысления содержание данных концептов становится следующим: смерть перестает быть путающей, а жизнь получает еще одну форму своего существования – сверхбытие.

Таким образом, явления жизни и смерти становятся членами своеобразной триады: жизнь – смерть – бессмертие. Генетически связанными между собой оказываются три концепта.

#### Литература

- 1. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. М. : Языки славянской культуры, 2001.-290 с.
- 2. Водясова, Л. П. Метафорическое моделирование концептуальной диады ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ в эрзянском языке [Электронный ресурс] / Л. П. Водясова // Litera. -2016. -№ 3. Режим доступа: http://enotabene.ru/fil/article\_20265.html. Дата доступа: 23.05.2017.
- 3. Воркачев, С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С. Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика : сб. ст. / Воронеж. гос. ун- т ; под ред В. Б. Кашкина. Воронеж, 2002. Вып. 3 : Аспекты метакоммуникативной деятельности. С. 79—95.

# ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В СФЕРЕ ПИТАНИЯ У РУССКИХ И БЕЛОРУСОВ ВЕРХНЕГО ПРИОБЬЯ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ.

Русские проживали в Сибири в тесном соседстве с другими народами, поэтому часто заимствовали у них рецепты и способы приготовления отдельных блюд и продуктов. К району Верхнего Приобья относятся Новосибирская область – Ордынский, Сузунский, Черепановский, Болотнинский, Мошковский, Маслянинский районы; Алтайский край – Первомайский, Тальменский, Тогульский районы. В этом районе проживают представители различных этнических сообществ. В конце XIX – начале XX вв. в Сибирь приехали многочисленные переселенцы из Белоруссии.

Потомки выходцев из Могилевской губ., переселившиеся в Алтайский край, Тогульский р-н в начале XX в., рассказывали, что больших различий между их традиционной пищей и пищей русских переселенцев и старожилов не наблюдалось. Среди некоторых отличительных особенностей сибирской белорусской кухни Т. А. Антух называет большое количество блюд из картофеля (его варили, жарили, запекали в печи, добавляли в супы и похлебки, использовали как начинку для вареников и пирогов). Из тертого сырого картофеля делали драники, из картофельной муки пекли блины<sup>1</sup>.

Белорусы Новосибирской области Болотнинского р-на готовили *«гульбешники»* (*«гульбишники»*) из смеси вареной толченой картошки и ржаной или пшеничной муки. Для приготовления гульбешников картофель варили «в мундире», очищали, а затем остужали и толкли в ступе. Затем жарили на сковороде без масла и, уже готовые, поливали маслом или сметаной. Иногда в тесто добавляли молоко, яйца, творог, сметану. В качестве начинки использовали сушеные ягоды, овощи, сало, рубленые вареные яйца с луком. Иногда гульбешники пекли в форме лепешек, без начинки. В некоторых русских семьях заимствовали приготовление этого блюда, внося в него изменения в соответствии с вкусовыми предпочтениями большинства членов семьи. А. Л. Киселева, проживающая в Новосибирской области, Болотнинском р-не, г. Болотное, рассказывала, что *«гульбешники»* в ее семье пекли в основном с сушеными ягодами, муку к толченому вареному картофелю добавляли не всегда, к столу подавали обязательно горячими, обильно смазав сливочным или конопляным маслом. Белорусы пекли «лапуны» – пироги из пшеничного или ржаного теста, выпекаемые на сковороде, посыпаемые солью или с солью в качестве начинки. Это блюдо тоже было заимствовано русскими<sup>2</sup>.

Популярным блюдом у белорусов были вареники с разнообразными ягодами, овощными и творожными начинками.

Белорусы, приехавшие в начале XX в. из Могилевской, Минской и Витебской губерний в Тогульский р-н Алтайского края, готовили много овощных блюд (борщи, супы, парёнки), варили фасоль. В больших количествах солили огурцы и капусту.

По словам информаторов, пища русских и белорусов имеет много сходных черт, но в белорусской традиционной кухне больше овощных блюд. В отличие от русских, белорусы употребляли в пищу много фасоли. Ее варили, запекали в печи, добавляли в супы. Большое значение в рационе белорусов имели блюда из картофеля, который они называли «вторым хлебом».

<sup>1</sup> Записала Гавриленко М. В. от Антух Т. А., 1924 г. р., с. Старый Тогул Тогульского р-на Алтайского края.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Записала Гавриленко М. В. от Киселевой А. Л., 1935 г. р., г. Болотное Болотнинского р-на Новосибирской области.

## К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПРИВОРОТНЫХ ТРАВАХ В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Известно, что распространенным приемом в любовной магии является «привораживание» человека через съедение им «заколдованной» пищи [1, с. 249], ср. пословицу Приглянулся черт ягодкой [2, с. 201]. Как заметил еще А. А. Потебня, сравнивая значение слов в родственных (и древних) языках, в «славянской народной поэзии весьма распространено символическое изображение любви едой и питьем» [3, с. 31], что подтверждает древнее убеждение о разжигании любовного чувства при помощи различных магических средств/предметов, в том числе «колдовских зелий», и указывает на их генетическую связь, ср. сохранившиеся в белорусских народных говорах продолжения корня \*l'ub-: любезнік 'наговоренное зелье, которым причаровывали парня к девушке', либжа 'наговоренное зелье', либжа 'любовное средство, приворотный корешок', любезьнік 'приворотное зелье, настой которого дают пить парню, чтобы приворотить его к девице', любізьнік 'наговорённое зелье, которое способно привлечь, приворожить любимого', любезьнік 1. 'любовник, возлюбленный'; 2. 'какое-то растение' (Любезнік, то кажуць, було таке зелье, штоб хлопцы любілі), любіста 'зелье для любовной близости' (Нада сходзіць к дзеду, каб ныгуваріў любіста: ён паддзелыіць, што будзіш любіць), любісток 'любиста, зелье для любовной близости' (Хадоська дзеўкам любістак даець, штоб хлопцы любілі), либчык 'наговорённое зелье' (Мусяць, люпчыкамі цябе прываражыла тая крывяндзя да сябе, што ты ні вылазіш ад яе?), либчыкі 'наговоренное зелье' [4, c. 270; 5, c. 91; 6, c. 653; 7, c. 150; 8, c. 324; 9, c. 54; 10, c. 254; 11, c. 144; 12, c. 70].

Травы привораживающие, «привязывающие» именуются с помощью того же сохранившего магическую семантику корня: бел. *любscma* [13, c. 66; 14, c. 274], *любscmpa* [15, c. 701].

В работе А. Б. Ипполитовой «Русские рукописные травники XVII–XVIII вв.» [16, с. 361] отмечено следующее: «Существенно, что решение проблем импотенции и бесплодия основывалось, насколько можно судить, не на рациональных, а на символикомагических началах». Полагаем, что это не совсем верно, т.к. рациональное зерно в использовании в любовной магии зелий из определенных трав, безусловно, присутствует.

В связи с этим представляется важным определить, какие именно растения «скрывались» под лексемами с корнем -n $\omega$ 6-, рассмотреть их химический состав и фармакологическое действие.

Согласно белорусским лексикографическим источникам, доминируют два растения – **любисток** и **любка** (**ятрышник**) (рис. 1): *либчык* (*люпчык*) 'шматгадовая расліна сямейства архідных, чараўнік' (*Кажуць цешча любчыку яму дала, та ён і ўзяў, а так бы сядзела ў дзеўках*) [17, с. 82]; *любіста* 'зоря' [6, с. 653]; *любізнік* 'зоря, Levisticum officinale Koch.' (*Любізніку нарві ды дай, дык вернецца*) [18, с. 181]. Ботанические словари фиксируют то же соответствие: *люб‡сток аптечный* – *любісцік аптэчны, любіста, любчык, любім* [19, с. 74; 20, с. 91, 135, 171].



Рисунок 1 – Растения любка, любисток

Среди ингредиентов зелий, стимулирующих сильную половину человечества, во многих сборниках любовных заговоров и приворотов также отмечены оба растения [21, c. 152, 154].

Ятрышники (один из родов семейства орхидных) насчитывают более 20 видов и использовались, как это нередко бывает в народной медицине, для лечения довольно широкого спектра самых разных заболеваний. С точки зрения современной медицины, препараты из ятрышника обладают обволакивающим, вяжущим, противовоспалительным действием; они полезны при желудочно-кишечных заболеваниях, а также при заболеваниях верхних дыхательных путей и воспалительных процессах рта и глотки [22, с. 71-72]. Под землей скрываются два клубенька любки, напоминающие крупный боб своей формой и размерами. Один из этих клубней – старый, материнский (он тёмный и несколько сморщенный). Второй клубень дочерний, он чуть меньше и светлее. Весьма распространена вера в то, что сок клубней поддерживает мужскую силу. Сок клубней «возбуждает жар распутства», а корни ятрышников рекомендовалось пить всем «немощным» (т. е. страдающим импотенцией) мужчинам «в добром вине или мальвазии» [23, c. 299; 24, c. 806].

Химический состав $^1$  клубней $^2$  – слизь (до 50 %), в состав которой входит маннан (т. е. пробиотик), крахмал (до 30 %), сахар (27 %), декстрины (т. е. углеводы) (до 10 %), белки (до 5 %), минеральные соли, горькие вещества и эфирное масло [25, с. 159; 26], – обосновывает целесообразность их употребления при упадке сил и в качестве иммуномодулирующего средства. Однако гораздо чаще в этнографических описаниях ятрышник упоминается в связи с магией – причем, как правило, любовной, – а также с регуляцией деторождения.

Семантика любовной ворожбы отражена в народном названии разных видов ятрышников: ср. любжа (Малор.) 'ятрышник пурпуровый Orchis incarnata L.'; любжа (Малор.), любка (Малор.), любковая зелень (Полт.) 'ятрышник широколистный Orchis latifolia L.'; любим корень (Твер.) 'ятрышник пятнистый Orchis maculata L.'; любка, любки (Малор.) 'ятрышник шлемоносный Orchis militaris L.'; любка, люби мене не покинь

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Современная наука выделяет в растениях следующие химические компоненты: алкалоиды, гликозиды, флавоноиды, фитонциды, витамины, органические кислоты, эфирные масла, слизи, камеди, минеральные соли, жироподобные вещества. Это лишь группы, которые могут содержать в принципе бесчисленное количество различных вариантов соединений химических элементов.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Клубнекорни яйцевидной формы многих орхидей использовались в народной и научной медицине под названием *салеп* (от арабского названия клубня *salab*).

(Малор.) 'ятрышник дремлик Orchis morio L.'; *любка* 'ятрышник обожжённый Orchis ustulata L.' [27, с. 233–234].

Название рода —  $n \omega \delta \kappa a$  — связано с древними преданиями о том, что клубни этого растения (прежде всего имелась в виду именно любка двулистная как наиболее широко распространённая) обладают магическими свойствами, являясь любовным снадобьем, приворотным зельем [28, с. 27].

Почему ятрышники оказались связаны с этой сферой традиционной культуры? Причин несколько. Во-первых, это своеобразная форма клубней: в «Ботаническом словаре» Н. И. Анненкова отмечено, что «все ятрышниковые растения в народной медицине и знахарстве играют весьма важную роль. Особенное внимание простолюдина останавливается на двух корневых клубнях этих растений, сравниваемых им с *testiculi* и употребляемых поэтому для возбуждения любви, привораживания и т.д.» [27, с. 196].

Во-вторых, должно быть, растение имеет специфическое фармакологическое действие. В литературе и многих интернет-источниках указывается, что «клубни (а точнее сама слизь – О. Г.) обладают свойством возбуждать половую активность и используются как тонизирующее средство, подобное женьшеню. Молодые клубни применяются при импотенции, старые – для прерывания беременности, нормализации менструального цикла и как противозачаточное средство» [29, с. 153; 30]. Отсюда вполне понятной становится связь любки/ятрышника с кукушкой – птицей, не имеющей детей или бросившей/потерявшей их, ср. бел. зязцліны слёзы [20, с. 135;]; ср. также другие названия бездетник, безродник [31, с. 755].

В некоторых интернет-источниках в отношении второго компонента колдовских зелий — любистока (лат. Levisticum, семейство зонтичных) — отмечено, что его романтическая ассоциация названия с "любовью", которую можно проследить и в английском lovage, и в немецком Liebstock, связана всего-навсего с орфографической ошибкой. Древнеримский врач Диоскорид назвал растение Лигурийским сельдереем (ligusticum apium) — любисток выращивали в Лигурии, области в западной части Северной Италии. Другой древнеримский врач Гален модифицировал латинское название — получилось Levisticum, трансформировавшееся в немецком в Liebesstuckel, а затем и в Liebstock (Lieb 'любовь'). Далее из Германии это искаженное, но красивое, название пришло на восточнославянскую территорию — любисток, что в некоторых районах даже трансформировалось в любим и любистик. Англичане, объединяя и любовные свойства любистока, и его сходство с сельдереем и петрушкой, дали ему еще одно название — love parsley ('любовная петрушка'). Переубедить народ в том, что такое красивое слово — всего-навсего чья-то ошибка, так и не удалось. И за невинным (?) любистоком прочно закрепилась любовная слава [32].

По данным других электронных ресурсов, любисток причисляется к травам с андрогенной активностью (стимулирующим выработку в организме мужских половых гормонов) [33], его синонимами выступают *приворот-трава*, *приворотное зелье*, указывается, что это старинное, классическое, магическое растение, которое с давних времен использовали в магии для наведения любовных чар, вызывания любовной тоски и присушек [34, с. 107; 35, с. 98; 36, с. 128; 37].

Фармакологическое действие растения также подтверждает, что это вовсе не ошибка, ведь препараты любистока (как и любки) вызывают прилив крови к органам малого таза и могут стать причиной выкидыша, поэтому их не следует принимать беременным женщинам [38; 39]; с другой стороны, эта же стимуляция кровонаполнения органов таза предотвращает преждевременное «ослабление мужской силы» [40]. Именно

этим сосудорасширяющим свойством обладает один из компонентов названного растения – кумарин<sup>1</sup> [41, с. 94; 43, с. 311].

Это же свойство (и компонент кумарин) имеет и растение петрушка, которая так же, как и любисток, относится к семейству зонтичных (сельдерейных). Она также оказывает абортивное действие, способствует началу менструации и возбуждает мускулатуру матки. Это происходит и под влиянием ещё двух важных веществ – апиола и миристицина (компонентов эфирного масла), которые ведут к стимуляции маточного и тазового кровообращения с одновременным сильным сжатием матки [44, с. 278; 45; 46]. Еще Гиппократ писал об абортивном действии этого растения, используемого женщинами в Средние века для этой цели [47]. Кроме того, положительное влияние трав, содержащих кумарин и/или другие антимикробные и противоопухолевые компоненты, заключается в том, что они оказывают высокий лечебный эффект при воспалительных заболеваниях простаты и других органов мочеполовой сферы мужчин.

Таким образом, продолжения индоевропейского \*l'ub-, известные белорусским народным говорам, нашли широкое применение и в любовной магии (приворот и супружеская любовь), и в репродуктивной сфере: повышение половой активности и противозачаточное свойство указанных растений связано с тем, что их употребление способствует приливу крови к органам малого таза, что, в свою очередь, вызывает появление естественного сексуального желания и предотвращает преждевременное «ослабление мужской силы», а также содействует сокращению гладкой мышечной мускулатуры у женщин.

#### Литература

1. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения ; под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Междунар. отношения, 2004. – Т. 3: K (Круг)—  $\Pi$  (Перепелка). – 697 с.

- 2. Даль, В. И. Пословицы, поговорки и присловья русского народа / В. И. Даль. М. : Эксмо, 2008. 895 с.
- 3. Потебня, А. А. Из записок по русской грамматике : в 4 т. / А. А. Потебня. М. : Учпедгиз, 1958-1985. Т. 1/2. 1958. 536 с.
- 4. Сцяшковіч, Т. Ф. Матэрыялы для слоўніка Гродзенскай вобласці / Т. Ф. Сцяшковіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1972. 619 с.
- 5. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы : у 12 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства ; пад рэд. В. У. Мартынава, Г. А. Цыхуна. Мінск : Беларус. навука, 1978–2008. Т. 6 : Л–М. 1990. 287 с.
- 6. Станкевіч, Я. Белорусско-русский (великолитовско-русский) словарь / Я. Станкевіч. New York : Lew Sapiega Greatlitvan, 1990. 1305 с.
- 7. Краёвы слоўнік Чэрвеньшчыны / М. Шатэрнік ; пад рэд. М. Я. Байкова і Б. І. Эпімаха-Шыпілы. Менск : Выданне Беларускай Акадэміі навук, 1929. 317 с.
- 8. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы : больш за 65.000 слоў / пад рэд. М. Р. Судніка. Мн. : Беларуская Энцыклапедыя, 1996. 784 с.
- 9. Тураўскі слоўнік : у 5 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства ; склад.: А. А. Крывіцкі, Г. А. Цыхун, І. Я. Яшкін. Мінск : Навука і тэхніка, 1982–1987. Т. 3 : Л-О. 1984. 311 с.
- $10.\,$ Бялькевіч, І. К. Краёвы слоўнік усходняй Магілёўшчыны / І. К. Бялькевіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1970.-512 с.
  - 11. Жывое слова / рэд. Ю. Ф. Мацкевіч, І. Я. Яшкін. Мінск : Навука і тэхніка, 1978. 288 с.
- 12. Сцяцко, П. У. Слоўнік народнай мовы Зэльвеншчыны : каля 3000 слоў / П. У. Сцяцко. Гродна : Выд-ва Гродз. дзярж. ун-та, 2005.-144 с.
- 13. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства ; пад агул. рэд. К. К. Атраховіча. Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1977-1984. Т. 3: Л—П. 1979. 672 с.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Кумарины обладают также противоопухолевым, эстрогенным, антимикробным, антикоагулянтным (препятствующим свёртыванию крови) и спазмолитическим действием на организм человека. В природе, особенно среди представителей семейств сельдерейных (зонтичных), бобовых, рутовых, чаще всего встречаются наиболее простые производные кумарина и фурокумарина. Содержание кумаринов в разных растениях колеблется от 0,2 до 10 %, причем часто можно встретить 5-10 кумаринов различной структуры в одном растении [41, с. 94; 42, с. 556].

- 14. Насовіч, І. І. Слоўнік беларускай мовы / І. І. Насовіч. Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1983. -778 c.
- 15. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча: у 5 т. / уклад. Ю. Ф. Мацкевіч [і інш.], рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979–1986. – Т. 2 : Д–Л. – 1980. – 728 c.
- 16. Ипполитова, А. Б. Русские рукописные травники XVII-XVIII вв.: Исследование фольклора и этноботаники / А. Б. Ипполитова. – М.: Индрик, 2008. – 512 с.
- 17. Цыхун, А. П. Скарбы народнай мовы (з лексічнай спадчыны насельнікаў Гродзенскага раёну) / А. П. Цыхун. – Гродна, 1993. – 246 с.
- 18. Касьпяровіч, М. І. Віцебскі краёвы слоўнік : матар'ялы / пад рэд. М. Я. Байкова, Б. І. Эпімаха-Шыпілы. – Віцебск, 1927. – 371 с.
- 19. Киселевский, А. И. Латинско-русско-белорусский ботанический словарь, Минск : Наука и техника, 1967. – 160 с.
- 20. Раслінны свет : тэматычны слоўнік / склад. В. Дз. Астрэйка [і інш.] ; навук. рэд. Л. П. Кунцэвіч, А. A Крывіцкі. – Мн. : Беларуская навука, 2001. – 655 с.
- 21. Рындина, Е. А. Любовные заговоры и привороты / Е. А. Рындина. Ростов-на-Дону: Феникс, СПб.: ООО Изд-во «Северо-Запад», 2009. – 288 с.
- 22. Валягина-Малютина, Е. Т. Лекарственные растения / Е. Т. Валягина-Малютина. СПб.: Специальная литература, 1996. – 234 с.
  - 23. Machek, V. Česká a slovenská iména rostlih / V. Machek. Praha, 1954. 366 s.
- 24. Современная энциклопедия траволечения / авт.-сост. Н. В. Беляев. Мн. : Современный литератор, 1999. – 928 с.
- 25. Турова, А. Д. Лекарственные растения СССР и их применение / А. Д. Турова, Э. Н. Сапожникова. – М.: Медицина, 1984. – 395 с.
- 26. Фитотерапия. Любка двулистная [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://medlib.net/fito/fito104.php. – Дата доступа: 3.02.2015.
  - 27. Анненков, Н. И. Ботанический словарь / Н. И. Анненков. СПб, 1876. 670 с.
- 28. Солоухин, В. А. О траве // Дары природы / В. А. Солоухин [и др.]; сост. С. Л. Ошпнин. М.: Экономика, 1984. – 304 с.
  - 29. Ефремов, А. П. Травник для мужчин / А. П. Ефремов, А. И. Шретер. М.: Асадаль, 1996. 352 с.
- 30. Травы [Электронный pecypc]. Режим доступа: http://www.baby.ru/ blogs/post/26577460-4932293. – Дата доступа: 04.02.2015.
- 31. Большая энциклопедия. Лекарственные растения в народной медицине. М.: Изд. дом. АНС: Астрель: АСТ, 2007. – 960 с.
- 32. Хатемкин, А. Г. Приворотные средства / А. Г. Хатемкин // Киевская старина. 1900. Т. 68. № 4. Апрель. – С. 8–9.
- 33. Любисток, lovage. Специи и пряности [Электронный ресурс]. http://ukrspice.kiev.ua/special/lovage.html. – Дата доступа: 03.02.2015.
- 34. Форум «Лечебное голодание» [Электронный доступа: http://golodanie.su/forum/showthread.php?t=17140&page=3. – Дата доступа: 03.02.2015.
- 35. Мартынова, Г. Народное целительство восточных славян / Г. Мартынова. Д.: Сталкер, 1996. 384 c.
  - 36. Морок, А. Любовная магия / А. Морок, К. Разумовская. М.: Изд-во АСТ, 2000. 224 с.
  - 37. Седир, П. Магические растения / П. Седир. М., Казань : Твердь. Слово, 1993. 224 с.
  - 38. Приворот-трава [Электронный ресурс]. Режим доступа:
- http://www.waylux.ru/privorot\_trava.html. Дата доступа: 03.01.2015.
- 39. Любисток лекарственный (зоря лекарственная) Levisticum officinale [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.golkom.ru/
- price/group/4018.html. Дата доступа: 03.01.2015.
- 40. Любисток (LEVISTICUM OFFICINALIS L.). Сайт о травах и не только [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://herbalogya.ru/ library/levisticum.php. – Дата доступа: 25.01.2015.
- 41. Любисток лекарственный [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.staroslav.ru/lubistok-lekarstvennyi-primenenie-protivipokazaniya-recepty-otzyvy.rastenie. – Дата доступа: 25.02.2015.
- 42. Химический анализ лекарственных растений: учеб. пособие для фармацевтических вузов / Е. Я. Ладыгина [и др.]; под ред. Н. А. Гринкевич, Л. Н. Сафронич – М.: Высшая Школа, 1983. – 176 с.
  - 43. Муравьёва, Д. А. Фармакогнозия / Д. А. Муравьёва. М.: Медицина, 1981. 656 с.
- 44. У ВэйСинь. Энциклопедия китайской медицины: целительные силы природы. СПб.: Изд. дом «Нева», 2004. – 448 с.

- 45. Лекарственные растения и их применение / авт. Д. К. Гесь [и др.] ; науч. ред. И. Д. Юркевич, И. Д. Мишенин. Мн. : Наука и техника, 1974. 591 с.
- 46. Петрушка обыкновенная и кудрявая [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://innature.ru/archives/310. Дата доступа: 25.02.2015.
- 47. Нежелательное действие эфирных масел [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://viness.narod.ru/nezhel.htm. Дата доступа: 13.02.2015.
- 48. Химия и жизнь петрушка [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hij.ru/read/what-we-eat/4961. Дата доступа: 13.02.2015.

## Григорьева Р. А., Мартынова М. Ю.

(Российская Федерация, г. Москва)

# ОЦЕНКА СТАРШЕКЛАССНИКАМИ РОЛИ СЕМЬИ В ИХ ЖИЗНИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОПРОСОВ ШКОЛЬНИКОВ В КАЛИНИГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ)

Объектом проведенного нами исследования, проведенного в 2014 году, были школьники старших классов (16-18 лет) школ и лицеев 13 городов Калининградской области (1172 человека). Мы исходили из того, что именно эти ребята, только вступающие в новую жизнь, будут определять социально-культурную и этническую ситуацию в Калининградской области в последующие десятилетия.

Выбор городов для проведения опросов старшеклассников был обусловлен, прежде всего, тем, что города (и другие городские населенные пункты) становятся преобладающей формой расселения людей на Земле, а численность сельских жителей уменьшается. В Калининградской области в 22 городах и 4 поселках городского типа живет 77,4 % всего населения области.

Одним из важных вопросов, который нами изучался с помощью опросов школьников — это оценка школьниками роли семьи в их жизни, взаимоотношения их с родителями, отношение (позитивное или негативное) к модели взаимоотношений между членами родительской семьи и желание (или отрицание) воспроизводства этих отношений в будущих своих семьях. В проведенном исследовании выпускников школ, мы исходили из того, что в формировании основных взглядов молодых людей, их поведении, жизненных позициях огромную, если не основную роль сыграла и играет семья, в которой ребенок живет.

Семья – важнейший институт социализации личности. Именно в семье человек получает первый опыт социального взаимодействия. На протяжении какого-то времени семья вообще является для ребенка единственным местом получения такого опыта. Первый социальный опыт, а также эмоциональное тепло и чувство защищенности могут дать только родители. Именно в семье конструируется первичный мир индивида. Затем в жизнь человека включаются такие социальные институты, как детский сад, школа, улица, которые позволяют индивиду входить в новые сектора объективного мира, общества. Однако и в это время семья остается одним из важнейших, а иногда и наиболее важным, фактором социализации личности. Семью можно рассматривать в качестве модели и формы базового жизненного тренинга личности. Установлено, что влияние семьи на ребенка сильнее, чем влияние школы, улицы и средств массовой информации. Семья является основным фундаментальным институтом общества, предающим ему стабильность и способность восполнять население в каждом следующем поколении, передающим опыт социальной жизни своим детям.

По данным проведенного опроса старшеклассников, почти все они живут в семьях. Однако, это разные по численности и составу семьи, что имеет большое значение для социализации индивидуума и для его самоощущения.

По субъективным оценкам 1140 старшеклассников (столько ответили на этот вопрос), больше половины (56.9%) живут в семьях, состоящих из 3-4 человек (включая опрошенных). Только 7% (80 человек) старшеклассников живут в семьях, состоящих из двух человек, 18.6% – из 5 человек и 17.5% (200 старшеклассников) в семьях из 6 и более человек.

Как подтверждают данные исследования, во всех городах, больше всего семей старшеклассников, состоят из четырех человек, и они, вместе с семьями из трех человек, составляют более 50 %. В некоторых городах — Балтийске, Гвардейске, Полесске и Светлогорске — доля семей из трех и четырех человек составляет более 60 % (соответственно: 67 %, 70 %, 67 % и 61 %). Семьи, состоящие из 5-6 человек также значимы во всех городах и особенно в городах: Гусеве, Советске, Багратионовске, Немане и Светлогорске, где их доля составляет свыше 30 %. Около 6,6 % старшеклассников живут в семьях, состоящих из семи и более человек, а их доля в гг. Советске и Гурьевске выше (соответственно 10 % и 23 %).

На численность семей и психологическую ситуацию в семье, на воспитание ребенка большое влияние оказывают разные факторы, среди которых наиболее значимые это число детей в семье и родственно – поколенный состав семьи.

В своем исследовании мы опирались на сведения, полученные от подростков (15-18 лет), которых мы опрашивали. Согласно этим данным, во всех городах Калининградской области преобладающая часть старшеклассников (66 %) воспитывались в семьях, где есть и другие дети (брат или сестра).

Полученные данные свидетельствуют о преобладании семей с двумя детьми (56%). Демографы называют такие семьи малодетными, так как они не обеспечивают нормального замещения поколений [1]. Такой подход основан на демографических критериях, но большинство жителей России считают идеальной моделью семью с двумя детьми [2, с. 35; 3, с. 183] Согласно законодательству о социальной защите населения, семьи с тремя и более детьми, признаются многодетными и пользуются определенными льготами [4]. Это объясняется не только тем, что таких семей очень мало, но и тем, что само население в наше время также считает эти семьи многодетными. С точки зрения демографов, именно многодетные семьи могут способствовать решению проблемы воспроизводства населения. По расчетам демографов расширенное воспроизводство обеспечивается лишь в том случае, если доля семей с тремя детьми будет составлять 30 %, а с четырьмя – 31 % (60 % в сумме) [5, с. 200-216; 6]. В проведенном исследовании важно было выяснить среду, в которой живет подросток в семье. И в этом случае мы рассматривали многодетность семьи как фактор социализации детей и воспитания у них чувства коллективизма и ответственности за других членов семьи. детьми. Опираясь на полученные данные можно утверждать, что среди семей, в которых воспитывались опрошенные нами подростки, трехдетные семьи составляли около 10%. При этом, семьи с двумя детьми чаще встречаются в малых городах – Нестерове, Багратионовске, Гвардейске и Светлогорске (от 59 % в г. Немане и г. Светлогорске до 66 % в г. Гвардейске). Из полусредних городов по этому показателю ближе всех город Гусев (58 %). Вместе с этим, около 34 % старшеклассников были на тот период единственным ребенком в семье. Опираясь на данные опроса, можно отметить, что семьи с одним ребенком чаще встречаются в г. Калининграде и полусредних городах за исключением г. Гусева, где однодетные семьи составляют 23 %, и довольно значительное число трехдетных семей (19 %).) В пяти малых городах (Правдинске, Полесске, Багратионовске, Гурьевске, Нестерове) и двух полусредних городах (Гусеве и Советске) доля старшеклассников, воспитанных в семьях с тремя и более детьми составляла более 10 % (от 11 % в г. Багратионовске до 22 % в г. Правдинске).

#### Типы семей.

Рассматривая окружение, в котором воспитывались в семьях подростки, мы исходили из общепринятой классификации типов семьи, разделяя их по родственно-поколенному составу. Основанием для разграничения семей по составу может служить совместное проживание одной или нескольких брачных пар, а также других родственников, число поколений в семье [7, с. 9–14].

Неполной обычно считается семья одинокой матери или отца с детьми. При этом дети могут быть и совершеннолетними. Семья является неполной и тогда, когда в ней проживают родители и/или родственники одинокой матери или отца. В таком случае это будет расширенная неполная семья. Если старшее поколение представлено супружеской парой (бабушка и дедушка), с которой проживает овдовевшая, разведенная или никогда не бывшая замужем дочь и ее ребенок (дети), то такая семья тоже неполная, поскольку в ней нет супружеской пары в среднем поколении.

Неполными можно считать и семьи, в которых дети живут с дедушкой и/или бабушкой, но без отца и матери. В этих случаях, даже если старшее прародительское поколение представлено супружеской парой, семья, безусловно, является неполной, есть, родительского поколения поскольку среднего, TO в ней С психологической и педагогической точки зрения, дедушки и бабушки, выполняющие родительские функции, вряд ли могут заменить родителей, поскольку их роль в семье принципиально иная. Точно так же неполными являются семьи, в которых дети проживают с дядями, тетями, старшими братьями и сестрами либо родственниками. Чаще всего такие семьи тоже образуются из-за полного распада родительских семей.

Однако во многих семьях в изучаемых городах вместе с родителями и детьми живут бабушки и дедушки.

Как показали результаты проведенного исследования в Калининградской области, большинство старшеклассников живут в полных нуклеарных семьях, которые состоят из папы, мамы и детей (40,4 % всех опрошенных). Значительное число старшеклассников живут также и в полных расширенных семьях (36,1 %), в которых кроме родителей, братьев и сестер, живут также бабушки и дедушки (или кто-то один из них). По нашему мнению трехпоколенные семьи обладают наиболее мощным потенциалом для социализации ребенка.

Однако, около 22 % старшеклассников живут в неполных семьях, в которых дети воспитываются только одним из родителей, преимущественно (матерью (91 %). В их числе в 8 %, кроме мамы и детей, живут также родители (или один их них) мамы или папы.

Факт проживания в неполной семье отрицательно сказываются на формировании психики ребенка. Исследования семьи показывают, что респонденты, большая часть детства которых прошла в неполной семье, почти в три раза чаще негативно оценивали атмосферу в семье. Проживание ребенка с одним родителем не позволяет ему сформировать правильный тип поведения в партнерстве.

В этой связи, представляется важным, что по субъективным оценкам, большинство старшеклассников 13 городов Калининградской области на момент проводимого нами исследования жили в полных семьях (76 %), где были мама, папа, дети, а в 36 % из них еще бабушки и дедушки (или один из них) (см. Таблицу 1).

# Доля старшеклассников, воспитывавшихся в полных семьях в городах, где проводился опрос (Процент от числа ответов)

Города	Мама, папа, дети	Мама, папа, дети,	Число ответов на этот	
		бабушка и дедушка	вопрос	
		или один из них		
Калининград	39 %	33 %	410	
Балтийск	45 %	30 %	94	
Гусев	33 %	49 %	84	
Советск	31 %	41 %	68	
Черняховск	40 %	41 %	91	
Багратионовск	49 %	30 %	71	
Гвардейск	57 %	28 %	74	
Гурьевск	34 %	47 %	32	
Неман	35 %	41 %	46	
Нестеров	68 %	16 %	37	
Полесск	35 %	54 %	54	
Правдинск	22 %	59 %	46	
Светлогорск	49 %	26 %	39	
Во всех городах	40,4	36,1	1146	

Как видно из таблицы, расширенные семьи, где присутствуют бабушки и дедушки или кто-либо один, наиболее представлены в городах: Правдинске, Полесске, Гурьевске, Гусеве. Это, скорее всего, связано с жилищным вопросом.

По оценке старшеклассников в их воспитании принимали участие почти все члены семьи. Однако лидирующую роль играла мама, которая для 89 % опрошенных подростков занимала первое место в их воспитании. Значительную, хотя и существенно меньшую роль, в воспитании играл папа — его участие отметили 62 % старшеклассников. Это говорит о том, что во многих семьях воспитательная функция семьи в большей степени реализуется мамой. Третье место в воспитании подростков занимают бабушки (46 % от числа ответов). Их участие превышает число их совместно проживавших в семьях со своими детьми и внуками (36 %). Бабушки активно участвуют в воспитательном процессе даже в тех случаях, когда они живут отдельно от своих внуков — берут детей на каникулы, помогают растить маленьких детей, помогают им в учебе и по возможности передают им свои знания и умения.

Вместе с бабушками в воспитании внуков принимали участие и дедушки (25%). Согласно ответам старшеклассников, кроме того, в их воспитании участвовали также их сестры и братья, дяди и тети, учителя и тренеры спортивных секций, церковь, друзья, окружающая среда, но эти ответы были единичные и составили незначительную долю в числе ответов (6%).

Когда подросток переходит в период юности (16-18 лет), для их абсолютного большинства уже не только семья является институтом воспитания. Теперь на формирование личности оказывает влияние то окружение, в котором он находится – компания и друзья.

На момент опросов только 4% из 1172 ответивших не имели друзей. Обращает на себя внимание тот факт, что столько же -4% имеют только одного друга, а остальные старшеклассники (91%) общаются и дружат со многими своими сверстниками (имеют

несколько или много друзей), что означает высокий уровень их коммуникабельности и потребность в общении, которого иногда не хватает в семье.

В подростковом возрасте среди детей начинают выделяться группы и группировки. Сначала бывает принято объединяться в обособленные разнополые группировки, но затем у них появляется стремление к объединению в более крупные «компании» или «тусовки», члены которых занимаются чем-то сообща, чаще всего спортом. Иногда формой такого объединения может стать «уличная команда», имеющая собственного лидера, но обычно их структура является более изменчивой и менее сформированной.

#### Родители и дети.

Кроме сознательного, целенаправленного воспитания, которое осуществляется родителями и другими родственниками, на ребенка воздействует вся внутрисемейная атмосфера в семье, причем эффект этого воздействия накапливается с возрастом, преломляясь в структуре личности. Нет практически ни одного социального или психологического аспекта поведения подростков, который не зависел бы от их семейных условий в настоящем или прошлом.

Важным фактором, предопределяющим в значительной степени жизненный путь подростка, являются условия, в которых он живет в семье, включая социальный статус родителей, материальное благополучие семьи, уровень образования родителей.

По субъективным оценкам старшеклассников преимущественное число семей средне обеспечены (54,1 %), а значительный процент семей хорошо обеспечены (42,5 %). Разумеется это очень субъективные оценки. Часто подростки не склонны обозначать свои семьи как малообеспеченные, так как им неловко демонстрировать этот факт перед своими сверстниками, а граница между средне обеспеченными и хорошо обеспеченными семьями четко не обозначена и часто связана с субъективным восприятием, с общей атмосферой в семье, с возможностями исполнить свои желания. Однако этими ответами старшеклассники показывают в какой-то мере атмосферу в семье и удовлетворенность своей жизнью.

Согласно ответам старшеклассников, уровень образования их родителей довольно высок — имеют высшее или среднее специальное образование 90 % мам и 88 % пап. При этом среди мам доля лиц, имеющих высшее образование выше, чем у пап. Эта ситуация характерна почти для всех городов, в которых проводился опрос, за исключением Балтийска, Калининграда и Черняховска.

Разумеется, эти факторы — материальная обеспеченность семьи и образование родителей играют важную роль для комфортной жизни семьи, но не менее важным является и внутрисемейная атмосфера, характер взаимоотношений между родителями и детьми, другими членами семьи.

Значительное влияние на личность подростка оказывает стиль его взаимоотношений с родителями, который лишь отчасти обусловлен их социальным и материальным положением.

При воспитании подростков существует убеждение: наиболее доверительные отношения и сотрудничество устанавливаются между взрослым и ребенком в той семье, где родитель занимает позицию друга (то есть человека, который всегда поможет, даже когда его об этом не просят). Чаще всего в лице родителя подростки хотят видеть старшего друга, то есть того, кто придет на помощь только тогда, когда ребенок сам не может преодолеть какую-либо трудность. В иных случаях подростку предоставляется возможность решать свои проблемы самостоятельно.

В подростковом возрасте впервые появляется возможность дружить с родителями. Дружба как новая форма взаимоотношений оказывается полезной и для той, и для другой стороны, взаимно развивая и обогащая и детей, и их родителей. Родители должны быть для своих детей самыми близкими друзьями, понимающими всю сложность и

противоречивость их внутреннего мира и на основании этого понимания строить свои отношения с детьми.

Больше всего старшеклассникам хотелось бы видеть в родителях друзей и советчиков. При всей их тяге к самостоятельности, юноши и девушки остро нуждаются в жизненном опыте и помощи старших. Семья остается тем местом, где подросток, юноша чувствует себя наиболее спокойно и уверенно. Однако взаимоотношения старшеклассников с родителями часто обременены конфликтами, и их взаимопонимание оставляет желать лучшего. Понять другого человека можно только при условии уважения к нему, приняв его как некую автономную реальность.

В проведенном исследовании на вопрос о том, являются ли родители друзьями. ответили 1130 человек (мама-друг) и 1060 (папа-друг).

 Таблица 2

 Дружеское отношение подростков с родителями

Города	Число ответов		Мама-друг		Папа-друг			
				Процент от числа ответов		Процент от числа ответов		
		Да	Не всегда	нет	да	Не всегда	Нет	
Все города	1130	58,8	31	10,2				
	1060				45,8	32,3	21,9	
Балтийск	91	57,1	24,2	18,7				
	89				48,3	23,6	28,1	
Гусев	83	62,7	28,9	8,4				
	81				53,1	22,2	24,7	
Калининград	403	58	32	10		,	ĺ	
1 / ,	372				39,8	35,8	24,4	
Советск	67	59,7	34,3	6		,	ĺ	
	59	,	,		45,8	40,7	13,5	
							- ,-	
Черняховск	88	61,4	26,1	12,5				
·r	87	,	- 7	7-	43,7	34,5	21,8	
Багратионовск	66	53	36,4	10,6	- , .	- ,-	7-	
r	63		,	- , -	52,4	30,2	17,4	
Гвардейск	77	61	27,3	11,7	,		. ,	
wp/\	75			,	49,3	34,7	16	
Гурьевск	32	50	34,4	15,6	12,52	.,,		
- J F	30			,-	40	40	20	
Неман	48	52,1	37,5	10,4		-		
	42	,-	, .		42,9	30,9	26,2	
Нестеров	38	71,1	26,3	2,6	,-		,-	
	36	, -,-	120,2	_,~	55,5	27,8	16,7	
Полесск	52	57,7	34,6	7,7	22,2		10,,	
1100100011	48	7,,,	5 1,0	,,,,	60,4	31,3	8,3	
Правдинск	45	66,7	28,9	4,4	,-	,-	-,-	
112	40	30,7	20,5	.,,	52,5	32,5	15	
Светлогорск	40	62,5	30	7,5	102,0	22,0	10	
CD013101 open	38	32,3	30	,,5	44,7	21,1	34,2	
	50		l	J	TT, /	21,1	J <b>⊤</b> ,∠	

По субъективным оценкам подростков их эмоциональная связь с матерью значительно сильнее, чем с отцом. Почти в 2 раза чаще подростки не воспринимают отца другом, с которым можно поговорить о своих проблемах. Это связано и с разводами и с более безразличным отношением отцов к воспитанию детей, большим участием мамы во всех семейных делах.

Эмоциональные отношения в семье играют важную интегрирующую роль, благодаря которой члены семьи ощущают себя единой общностью и чувствуют теплоту и поддержку друг друга. Отношения любви и симпатии способствуют уменьшению переживаний, без которых не обходится семейная жизнь и воспитание детей.

Отношение между родителями и детьми является чрезвычайно важным для самоощущения подростков. В проведенном исследовании комфортность жизни в своей семье и эмоциональная связь со своей семьей оценивалась с помощью вопроса «Хотели бы Вы, чтобы Ваша будущая семья была бы похожа на семью Ваших родителей?», т. е. на семью, в которой живут подростки.

На этот вопрос ответили более 97 % (1140 опрошенных), из которых 43,8 % считают, что родительские семьи, в которых они росли, достойны подражания «Было бы хорошо, чтобы моя будущая семья была бы похожа на родительскую». Вместе с этим, каждый пятый из ответивших на этот вопрос школьников, дал негативную оценку отношениям в родительской семье и определенно не хотел бы сам иметь в будущем такую же семью. Негативная оценка атмосферы в семье, хотя и в несколько смягченной форме, содержится и в ответах: «Надеюсь, что моя будущая семья будет лучше» (36 %).

Как показывают данные опросов старшеклассников, почти во всех городах, за исключением Немана, Полесска и Черняховска больше половины подростков критически относятся к ситуации в семьях, где они живут, и хотели бы иных отношений в своих будущих семьях.

Ситуация в семье в значительной степени определяет и общую оценку качества жизни подростков. Для выяснения самоощущения и оценки своей жизни старшеклассникам был предложен вопрос «Как бы Вы оценили свою нынешнюю жизнь?» Согласно получены ответам, около 45 % старшеклассников считали, что их жизнь в исследуемый период была интересная, полностью их устраивала и еще столько же оценили свою жизнь как неплохую, но с надеждой, что она в будущем будет лучше. В целом большинство старшеклассников были настроены оптимистически во всех включенных в исследование городах (от 80 % в г. Светлогорске до 98 % в г. Правдинске). Однако встречались и другие выказывания, которые вызывают беспокойство и нуждаются в консультациях у психологов: «Жизнь трудная, но жить можно» (гг. Советск, Гусев, Черняховск Калининград, Правдинск. Неман), «Жизнь – безысходность и тоска» (гг. Калининград, Неман.), «Жизнь это тоска и разочарования», «Плохо и лучше не будет», «Боль и скукота» (гг. Калининград, Светлогорск), «Жизнь это одни разочарования и жить не хочется» (гг. Багратионовск, Полесск. Неман). Все эти ситуации нуждаются в более глубоком исследовании и по возможности в помощи психологов.

Как показали результаты исследования, старшеклассники эмоционально связаны со своей семьей и именно семья во многом формирует ориентиры их на семейные отношения в будущих семьях. От отношений родителей и подростков зависит самоощущение подростка в жизни. позитивные или негативные оценки своей жизни.

#### Литература

- 1. Борисов, В. А. Перспективы рождаемости / В. А. Борисов. М.: Статистика, 1976. 248 с.
- 2. Бодрова, В. Репродуктивные установки россиян как барометр социально-экономических процессов / В. Бодрова // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 1999. Вып. 4. С. 35—41.
- 3. Ильяшенко, А. Большая семья большие надежды. Демография и нравственность / А. Ильяшенко. М. : Православное благотворительное Братство во Имя Всемилостивого Спаса, 2008. 271 с
- 4. Указ Президента Российской Федерации № 431 от 5 мая 1992 года. «О мерах по социальной поддержке многодетных семей».
- 5. Воспроизводство населения и демографическая политика в СССР / АН СССР, Ин-т социол. исслед. ; отв. ред. Л. Л. Рыбаковский. М. : Наука, 1987. 205 с.

- 6. Антонов, А. И. Кризис семьи и него преодоление : науч. докл. / А. И. Антонов, В. А. Борисов. М. : ИС, 1990. 36 с.
- 7. Горленко, В. П. Семьеведение. Типология семей : практ. рук-во / В. П. Горленко. Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2013.-48 с.

Гронская В. Ю.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

## ДА ПЫТАННЯ ФАЛЬКЛОРНАЙ АРНІТАСІМВОЛІКІ Ў ТВОРЧАСЦІ НІНЫ МАЦЯШ

Адным з самых архаічных і значных кодаў беларускай міфапаэтычнай мадэлі свету з'яўляецца арніталагічны. Даследчыкі слушна адносяць «птушыны пласт» да найбольш даўніх і адзначаюць яго «сінкрэтычнае адзінства з іншымі вобразамі абрадава-міфалагічнай архаічнасці» [1, с. 22]. Семантычна і прагматычна разнастайная арніталагічная сімволіка, займаючы значнае месца ў мадэлі свету беларусаў, «дэтэрмінуе пэўную аўтэнтычнасць беларускай традыцыі, падкрэслівае яе семасіялагічную аснову і дазваляе вылучыць факты яе судакранання з іншымі традыцыямі» [3, с. 4]. Гэта абумоўлена звяртаннем даследчыкаў XX—XXI стст. да «птушынага свету».

Брэсцка-Пінскае Палессе – адзін з найстаражытнейшых рэгіёнаў Беларусі, які мае багатую гісторыю і культуру. Каб больш поўна рэканструяваць сімвалічныя значэнні, сцёртыя ў берасцейскай традыцыі, неабходна звярнуцца не толькі да фальклорных тэкстаў, але і да творчасці паэтаў і пісьменнікаў, якія выкарыстоўвалі набыткі народнай культуры гэтага рэгіёну, яе вобразнасімвалічны пласт. Асобна можна вылучыць паэтак Берасцейшчыны (Ніна Мацяш, Раіса Баравікова, Яўгенія Янішчыц і інш.), якія на працягу ўсёй сваёй творчасці па-мастацку інтэрпрэтавалі фальклорныя вобразы лакальнай традыцыі, у якой адбывалася іх станаўленне. Важнае месца сярод гэтай вобразнасці займае арніталагічная.

Мэтай дадзенага даследавання з'яўляецца вызначэнне асаблівасцяў функцыянальнасці арнітасімволікі ў творчасці Ніны Мацяш ў кантэксце міфапаэтычных уяўленняў берасцейцаў пра птушак.

Ніна Іосіфаўна Мацяш — беларуская паэтка і перакладчыца. Нарадзілася ў сялянскай сям'і на Бярозаўшчыне. Тут будучая паэтка пазнаёмілася з традыцыямі палешукоў і стала іх носьбітам, што і паўплывала на яе творчасць. Як ужо адзначалася намі, арніталагічныя вобразы займаюць значнае месца ў вобразнай сістэме фальклору берасцейцаў, таму Ніна Мацяш, як носьбіт палескай культуры, таленавіта аперыруе арнітавобразамі ў сваёй творчасці, у прыватнасці ў зборніках «Прыручэнне вясны», «Поўны келіх», «Паварот на лета».

Без арнітавобразаў немагчыма ўявіць мастацкае адлюстраванне свету прыроды і чалавека. Таму часта ў сваіх творах паэтка выкарыстоўвае абагульнены вобраз птушак (птушкі, птушка, птах): «Дзівосным пер'ем грае цёплы птах, — // Ажно шчыміць і замірае сэрца // Ва ўзбуджанаичаслівай паняверцы // Раскошу гэту бачыць блізка так. // І рукі узлятаюць да яе, // І пальцы чуюць трапятлівасць цела, // Але, зіхоткая, амаль нясмела // Ірвецца птушка прэч і растае... // Асірацела гойдаецца трон – // Вечназялёны куст, што цуд той гушка // Была такой вясёлкаваю птушка – // Скуль на далоні чорнае пяро?» [7, с. 22]. У прыведзеным вершы «Балады мары» вобраз птушкі сімвалізуе няспраўджаную мару лірычнай гераіні, на што ўказвае афарбоўка апярэння. У самым пачатку паэтычнага твора перад намі паўстае птушка з «дзівосным пер'ем», па эпітэту «цёплы» можна меркаваць, што апярэнне было светлым. У канцы твора яно становіцца чорным. У традыцыйнай культуры чорны колер мае негатыўныя канатацыі. У дадзеным выпадку чорны колер сімвалізуе страту. Верш «Вечар задуменна...» прасякнуты болем і адзінотай. Лірычная гераіня змагаецца са смуткам, тугою. Верш афарбаваны змрочнымі танамі, што асацыюецца з цяжкім перыядам у жыцці паэткі. Адным з важных сімвалічных вобразаў гэтага паэтычнага твора з'яўляюцца птушкі (актуалізуецца такая характарыстыка птушак, як множнасць), якія нібы проціпастаўлены адзіноце (адзінкавасці) чалавека: «Вечар задуменна // Сеў каля дзвярэй. // Аказаўся вечар // Раніцы мудрэй. // Згінула няпэўнасць, // Знаю, што чакаць. // Ад слязы бяссільнай // Высахла шчака. // Хай вам светла будзе, // Усім, каго люблю! // Промнем вечаровым // Смутак спапялю. // Свет такі адзіны, // Дык чаго ж яшчэ? // Чарадою птушкам // Весці лёт лягчэй. // Шляху немінуча // Сонцам набракаць. // Прагай скрыжавання — // Да рукі рука. // І не размінуцца... // Травы ці ў расе? // Задуменна вечар // Пад дзвярыма сеў» [6, с. 33]. У паэтычных творах арнітавобразы выкарыстоўваюцца для вобразна-эмацыйнага ўздзеяння на чытача, таму такія вершы адрозніваюцца павышанай эмацыйнасцю.

Частотным вобразам у паэзіі Ніны Мацяш з'яўляецца жаўрук. Так, як і ў беларускім фальклоры, у вершы «Лякаюцца: вярнулася зіма...» жаўрук выступае прадвеснікам вясны: «Лякаюцца: вярнулася зіма... // I ў доказ гэтай з'явы абуральнай // Паказваюць на снег, як на замах // Hа жаўруковы спеў світальны, // На кані крык і на бусліны крок // Па ўчора абагрэтай лугавіне, — // A сёння покавак зялёных кроў // Ад маразоў раптовых стыне. // Вярнулася зіма? Так. Зацвіла // Натхнёнай, апантанаю завеяй! // Ды ў халады працяглыя, з крыла // Буслінага страсаныя, не веру! // Не марна прагнуў распусціцца бэз, // На ледаход так галасілі кані // Не марна: каб прачнулася ў табе, // Што сонца ўсё-такі цябе шукае!» [6, с. 46]. У тэксце з прыходам вясны сімвалічна асацыююцца бусел і каня. Паводле народных уяўленняў, прылёт бусла прагназуе набліжэнне цяпла, а спеў кані гучыць як заклік вясны. У вершы праз «барацьбу» птушынага свету з зімой паказваецца душэўны неспакой і трывогі лірычнай гераіні. Паэтка прыпісвае невядомую фальклорнай творчасці асацыятыўнасць бусла са снегам (якая, верагодна, узнікае на глебе агульнай для іх прыкметы – белізны). Апошнія радкі паэтычнага твора сведчаць пра надзею і аптымізм. У вершы «Чакаю цябе...» актуалізуецца традыцыйная сувязь жаўрука з салярнай сімволікай, досвіткам: «Чакаю цябе. // Так жаўронак світання чакае, // З чужой чужаніцы дадому вярнуўшыся ўночы. // Чакаю цябе. // У сваім неспакоі блукаю, // Які мне то памяць тваю, то няміласць прарочыць, // Жыву без цябе, як без лесу бяроза на ўзгорку — // Высокая, дужая, толькі заўжды ў адзіноце, // Нязломная, толькі ці ведае хто, як ёй горка // Адной грэцца сонцам, калі гэта сонца ўзыходзіць... // Чакаю цябе» [7, с. 55]. Ідэі світання, адраджэння характэрны і для фальклорных тэкстаў Берасцейшчыны, звязаных з вобразам жаўрука. У прыведзеным паэтычным тэксце Ніна Мацяш да традыцыйнай сімволікі жаўрука дадае яшчэ і значэнне адзіноты, суму. У прыведзеным вершы чаканне жаўруком світання падкрэслівае, з аднаго боку, узбуджаны эмацыйны стан лірычнай гераіні, а з другога – надзею на пераадоленне адзіноты.

У паэзіі Ніны Мацяш сустракаецца і вобраз ластаўкі. Так, у вершы «Восень» ластаўка, як і ў традыцыйнай свядомасці, надзяляецца вяшчальнай здольнасцю: «Ляцелі ў святліцу. // А трапілі вязнямі ў цэлю. // О, сцены! // О, гэты злавесныя цені! // За кратамі // Восень трасе рызманамі стракатымі — // Мроівам шат. // Заўсёды так мала хацела я: // Святла ды цяпла. // A вось выяўляецца: // Хацела — заўсёды! — зашмат. // Напраўду зашмат. // Нераскайна // Высозную цэннасць // Надавала сама // І парыўнаму кроку насустрач, // І загойнаму слову. // Твайму. // Надавала шалёную иэннасиь. // А спаўна заплаціць не магла. // Не ўмела. // Так імкліва // Пяшчотная ластаўка наша падворышча абляцела, // Каб даверліва нам перадаць абавязак свой – // На падвор'е наклікаць зіму» [5, с. 35–36]. Эпіграфам да верша выступае народная прымаўка: «Ластаўка вясну пачынае, восень наклікае», згодна з якой для ластаўкі характэрна метэапрагназуючая функцыя. Выбар вобраза ластаўкі для прыведзенага верша звязаны з эмацыйным станам лірычнай гераіні, якая ў роспачы галосіць па няспраўджаным. Яна знаходзіцца ў нявызначаным стане. З аднаго боку – закончыўся вялікі этап у жыцці (лета), а з другога – яшчэ не пачаўся іншы (восень). Але актуалізацыя вобраза ластаўкі дае нам падставу меркаваць пра наступны этап у жыцці гераіні паэтычнага твора – сімвалічная карціна наклікання ластаўкай зімы не выклікае аптымізму. Традыцыйнай свядомасцю ластаўцы прыпісваецца жаночая сімволіка, што знайшло паэтычнае праламленне ў вершы «Панянькавала за свой век нямала...»: «Панянькавала за свой век нямала // Мар, і памкненняў, і жаданняў я, // А заклінаю так, як заклінала: // Хай беражэ цябе любоў мая. // Заступіць хай усе шляхі-дарогі // Любой нягодзе і любой слаце, // Каб, як хваробы, роспачнай знямогі // Ніколі не спазнаў твой доўгі дзень. // Якім ты ёсць і стаць якім гатовы, - // Хай светлай будзе лёсу каляя! - // Aд злой няўдачы, ад ліхой намовы // Хай беражэ цябе любоў мая. // За сэнс высокі, што жыццё займела, // За мой // вясёлкаю замкнёны круг, // Дажджынкай шызай ці сняжынкай белай // Я прыпаду к табе і паўтаpy: // Дзе б ты ні быў, якой бы ні была я // I кім бы для цябе ні стала я, — // Хай над табою ластаўкай крыляе, // Хай беражэ цябе любоў мая» [6, с. 77]. Тут ластаўка з'яўляецца адмысловым абярэгам, увасабленнем усемагутнай жаночай любові. Акрамя таго, мы можам меркаваць, што праз арнітасімволіку перадаецца ідэя вялікай эмацыйнай сувязі лірычнай гераіні з адрасатам.

Вяшчальная здольнасць голуба, характэрная традыцыйнай міфапаэтычнай карціне свету, раскрываецца ў вершы Ніны Мацяш «Бязладная размова»: «Пагаварыць з табою трэба мне, // А я пакутна падбіраю словы: // Зусім дзяўчынка ты ў маіх вачах, // А я ў тваіх чытаю столькі болю... // Як недарэчна, што душы мудрэць, // Мужнець ёй толькі ад рубцоў уласных, // І раны, што скрывавілі мяне, // Цябе не ўберагуць ад ран тваіх. // Паслухай, сёння, калі што й скажу, // І прыгадаю пачуццё, якое // Абразай падсякалі, як з абрэза, // Не думай, што цябе хачу суцешыць // Падобнасцю людскіх перажыванняў: // Не ўсцешыла б мяне бяда чужая, // Хай і ў мінулым гэтая бяда. // Цяпер, калі па валасах маіх // Усё натхнёней чыркае галубка // Крылом з'інела-белым, // Я хачу // Упэўніцца, ці гэтак, бы ў юнацтве, // Да новых ран маё гатова сэрца...» [4, с. 51]. Звернем увагу і на тое, што крыло голуба таксама семантычна нагружанае. «З'інела-белая» (= сівая) афарбоўка крыла паказвае на ўжо не малады ўзрост лірычнай гераіні, якая рэфлексіруе над душэўнымі ранамі маладосці. Апошнія радкі верша сведчаць пра тое, што лірычная гераіня не шкадуе аб перажытым.

Голуб у фальклоры – гэта «парная» птушка. У фальклорных тэкстах часта ў якасці сімвала хлопца і дзяўчыны выступаюць голуб і галубка, што і адлюстравана ў вершы Ніны Мацяш «Песня матчынай маладосці»: «Замерла хвіля, як матыль на шпільцы: // Знарок ці незнарок? // Сабе ці мне? —// Вяртае мама песняй маладосць сваю: // ...Насыпаў пшанца // Аж па калянца, // Наліў вадзіцы // Aж па крыліцы. // Галубка не есць, // Галубка не п'е, // На крутую гару // Усё плакаці йдзе. // - Галубка мая, // Шызакрылая, // Якая ўдалася // Ты журлівая! // Ой, ёсць у мяне // Семсот галубоў. // Лятай, выбірай // Па сэрцу любоў. // — Ой, лятала я, // Выбірала я, // Не знайшла такога, // Як стра- $\mu$ іла я... // A на старой бярозе за акном // Kажнюткі ліст імя тваё калыша; // A за парогам кожная сцяжынка // Звіваецца ў дарогу – да цябе; // І што ні міг, сваёй кажнюткай нотай // Святло і цень — табе — складаюць гімн» [7, с. 49–50]. Выкарыстанне эпітэтаў «удалая», «шызакрылая», «журлівая» ў дачыненні да вобраза галубкі сведчыць пра душэўныя трывогі лірычнай гераіні. Матыў прыведзенага верша ўзыходзіць да фальклорнай любоўнай лірыкі, дзе галубы сімвалізуюць закаханых: «Ой, там на гарэ // Два галубочкі ўюцца, // За мяне, маладу, // Два кавалеры б'юцца. // Ой, няхай б'юцца, // Хоць пазабіваюцца, // На мяне, маладу, // Няхай не спадзяваюцца. // Ой, пайду, пайду, // Куды летам хадзіла, // Ой, ці не знайду, // Каго верна любіла. // Калі не яго, // То таварыша яго, // Папытаюся // Пра здароўе мілога. // Галоўка баліць — // Пабаліць, перастане, // A горкі мой быт // Да сэрданька дастане. // Ой, пайду, пайду // Гарою, даліною, // Ой, ці не знайду // Вербанькі над вадою» [2, с. 91].

У аснову верша «Грамніцы» пакладзены прыказкі: «На Грамніцы нап'ецца певень вадзіцы», «Грамніцы — палова зіміцы»: «Грамніцы — // Палавіна зіміцы. // Не напіўся певень вадзіцы. // Што ж не дасць усумніцца, // Што грамніцы — // Палавіна зіміцы?! // Ці ж не гэты блакіт, // Маляваны густа, высока? // (Болей — // Ласка тваёй рукі, // Мой сокал...) // Ці ж не спіленыя сукі // У таполяў пасёлка? // (Болей — // Ласка тваёй рукі, // Мой сокал...) // Ці ж не лёгкасць дыхання, якім // Усё налілося? // (Болей — // Ласка тваёй рукі ў маім лёсе, // На грамніцы, // На палове зіміцы)» [5, с. 27–28]. У прыведзеным тэксце прасочваецца сувязь пеўня з метэаралагічнай магіяй. Той факт, што певень не рэалізаваў сваю функцыю (не напіўся вадзіцы) сведчыць пра няздзейсненую мару лірычнай гераіні. Акрамя таго, у паэтычным творы актуалізуецца мужчынская сімволіка сокала, яго пазітыўная канатацыя (у фальклоры каханага мужчыну, хлопца называюць сокалам).

У заключэнне адзначым, што ў аснову некаторых вершаў Ніны Мацяш пакладзены прыказкі і прымаўкі, якія бытуюць на Берасцейшчыне і якія звязаны з арніталагічнымі вобразамі. У паэтычных творах абыгрываецца ў асноўным вяшчальная функцыянальнасць арнітавобразаў, іх медыятыўная сімволіка. Частотнымі вобразамі паэзіі Ніны Мацяш

з'яўляюцца жаўрук, ластаўка, голуб, сокал, паводзіны і знешні выгляд якіх сімвалічна асацыююцца з эмацыйным станам лірычных герояў, іх лёсам.

#### Літаратура

- 1. Бернштам, Т. А. Орнитоморфная символика у восточных славян / Т. А. Бернштам // Сов. этнография. 1982. № 1. С. 22–34.
  - 2. Восеньскія і талочныя песні / рэд. А. С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1981. 681 с.
- 3. Камарова, М. А. Архетыпічнасць, асаблівасці семантыкі і функцыянавання арнітаморфных вобразаў-сімвалаў у беларускім фальклоры : дыс... канд. філ. навук : 10.01.09 / М. А. Камарова. Мінск, 2006. 114 л.
  - 4. Мацяш, Н. Паварот на лета: вершы, паэмы / Н. Мацяш. Мінск: Маст. літ., 1986. 158 с.
  - Мацяш, Н. Поўны келіх : лірыка / Н. Мацяш. Мінск : Маст. літ., 1982. 63 с.
  - 6. Мацяш, Н. Прыручэнне вясны : вершы / Н. Мацяш. Мінск : Маст. літ., 1979. 80 с.
  - 7. Мацяш, Н. Ралля суровая : вершы і пераклады / Н. Мацяш. Мінск : Маст. літ., 1976. 79 с.

Грыневіч Я. І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ДЫГІТАЛЬНЫ АРХІЎ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ: ПРАБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТЫВЫ, МІЖНАРОДНЫ ВОПЫТ

Фальклорныя архівы, інфармацыя ў якіх акумулюецца ў выглядзе тэкставых запісаў; гуказапісаў; нотных варыянтаў (расшыфровак); фотаздымкаў і відэазапісаў, адыгрываюць выключную ролю ў дакументаванні і захаванні нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Мэта фальклорнага архіва не толькі ў тым, каб сабраць і захаваць гэтыя матэрыялы, але і зрабіць даступнымі для карыстальнікаў.

Важным крокам на шляху эфектыўнага выкарыстання, інтэрпрэтацыі і ўключэння ўнікальных аўдыёвізуальных матэрыялаў Калекцыі фальклорных запісаў у глабальны сусветны кантэкст з'яўляецца стварэнне дыгітальнага архіва фальклору, што прадугледжвае не толькі выкарыстанне матэрыялаў, запісаных у лічбавым фармаце, але і перавод наяўных фальклорных і этнаграфічных дадзеных у лічбавы фармат. Аднак на гэтым шляху паўстае шэраг пытанняў, якія мусяць быць абмеркаваны і вырашаны з улікам развіцця сучасных тэхналогій.

Калекцыя фальклорных запісаў – найбуйнейшы і найстарэйшы фальклорны архіў Беларусі – пачала фарміравацца ў 1957 г., калі быў створаны Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы.

Сёння Калекцыя фальклорных запісаў існуе пры аддзеле фалькларыстыкі і культуры славянскіх народаў, што належыць да Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Такім чынам, спецыфіка Калекцыі палягае ў тым, што фарміраваннем архіўных фондаў займаюцца даследчыкі, а не прафесійныя архівісты (супрацоўнікі аддзела задзейнічаны ў зборы фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў, распрацоўцы метадалагічных прынцыпаў для збіральніцкай дзейнасці, даследаванні фальклора, падрыхтоўцы навуковых публікацый па выніках даследаванняў і публікацый архіўных матэрыялаў, стварэнні публічна даступных інфармацыйных і архіўных сховішчаў, папулярызацыі фальклорных матэрыялаў праз сродкі масавай інфармацыі).

Калекцыя фальклорных запісаў мае наступную структуру:

- Фонд рукапісных тэкстаў;
- Фонд гуказапісаў;
- Фонд нотных расшыфровак;
- Фонд фотаздымкаў;

- Фонд відэазапісаў.

Даследчыкі і збіральнікі планавалі і праводзілі збіранне, а таксама захоўвалі фальклорныя матэрыялы ў адпаведнасці з устаноўленымі мэтамі і стандартамі збору і доўгатэрміновага захавання нематэрыяльнай культурнай спадчыны.

Крыніцы папаўнення архіва:

- Эспедыцыі супрацоўнікаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фалькларыстыкі імя К. Крапівы, якія бяруць пачатак з 1960 г.;
  - Матэрыялы, што былі дасланы на конкурс «Лепшы збіральнік фальклору»;
  - Матэрыялы, перададзеныя з персанальных архіваў;
- Матэрыялы, перададзеныя з універсітэцкіх архіваў (Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. Куляшова, Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Я. Купалы, Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка).

Акрамя таго, на фарміраванне архіўных калекцыі непасрэдны ўплыў аказалі такія фактары, як:

палітычныя ідэалогіі і абмежаванні розных гістарычных перыядаў – пэўныя жанры і віды фальклору выпадаюць з-пад увагі альбо свядома ігнаруюцца даследчыкамі і збіральнікамі з-за абмежаванняў пэўных палітычных ідэалогій

Пад уплывам ідэалогіі рамантызму збіранне фальклору ўспрымалася як «патрыятычны абавязак у эпоху нацыянальнага будаўніцтва» [1, с. 46].

У савецкі час у першых шэрагах быў «новы» савецкі фальклор, што адлюстроўваў калгаснае жыццё, барацьбу супраць памешчыкаў і г. д., а рэлігійны фальклор, замовы і антысавецкі фальклор ігнараваліся. Паказальна, што фальклорныя зборнікі, выдадзеныя ў савецкі перыяд, як правіла, пачынаюцца раздзеламі «Песні сучасныя» [2, с. 3–17] або «Песні аб прыгоне і рэкрутчыне» [3, с. 19–30], якія былі прысвечаны калгасным і рабочым песням, песням аб прыгнёце і паншчыне, прыпеўкам, фальклору Вялікай Айчыннай вайны. Данінай часу стаў першы том «Савецкі фальклор» са шматтомнага выдання «Беларуская народная творчасць» (гэтае выданне аказала істотны ўплыў на стратэгіі збірання фальклору ў цэлым) [4], якое было ўганаравана Дзяржаўнай прэміяй БССР (1986), і ў цяперашні час мае 47 тамоў у цэлым). Наступныя тамы былі прысвечаны розным відам і жанрам традыцыйнага фальклору.

У постсавецкія часы ідэалагічныя абмежаванні пры збіранні фальклорнаэтнаграфічных матэрыялаў адсутнічаюць. На сучасным этапе даследчыкі сканцэнтраваны, у асноўным, на вывучэнні традыцыйнага фальклору.

*тэмы навукова-даследчых работ* — фальклорныя матэрыялы ў Калекцыі фальклорных запісаў групуюцца па канкрэтных тэмах даследаванняў, якія падпарадкоўваліся агульным тэндэнцыям.

У 1960—1970 гг. акадэмічныя фалькларысты пачалі інтэнсіўную збіральніцкую працу для падрыхтоўкі шматтомнага выдання беларускага фальклору «Беларуская народная творчасць». Велізарная колькасць фальклорных-этнаграфічных матэрыялаў была дададзена ў Калекцыю ў той перыяд.

У 1990-я гады найбольш папулярнай тэндэнцыяй з'яўлялася фіксацыя традыцыйных фальклорных жанраў, абрадаў, народных традыцый. У гэты перыяд калгасны і працоўны фальклор, партызанскія песні і некаторыя іншыя жанры (напрыклад, жорсткія рамансы) заставаліся па-за ўвагай даследчыкаў.

У 2000-я гады на працягу кароткага часу пад уплывам рускіх фалькларыстаў у фокусе ўвагі апынуўся гарадскі фальклор.

На сучасным этапе стратэгія збірання палягае ў тым, каб запісваць вясковы фальклор, але гарадскі, студэнцкі, вайсковы, турэмны і інш. усё яшчэ застаецца недастаткова вывучанай сферай для беларускіх даследчыкаў з-за яго рускамоўнага характару.

стратэгіі збірання — з моманту стварэння Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы і аддзела фальклору, фалькларыстыка стала акадэмічнай дысцыплінай. Асноўнай стратэгіяй у той час было збіранне фальклору ва ўсіх абласцях Беларусі. У савецкі перыяд у кожнай вобласці БССР былі арганізаваны комплексныя палявыя экспедыцыі.

Дзеля рэалізацыі гэтай стратэгіі ў 1969 г. асноўная колькасць фальклорных матэрыялаў была сабрана ў Брэсцкай вобласці (Столінскі, Івацэвіцкі, Пінскі і Лунінецкі раёны); у 1970 г. – у Гродзенскай вобласці (Астравецкі раён); у 1971 і 1989 гг. – у Віцебскай вобласці (Пастаўскі, Браслаўскі, Шаркаўшчынскі, Докшыцкі, Расонскі, Віцебскі і Шумілінскі раёны); у 1972 г. – Мінская вобласць (Крупскі, Любанскі, Маладзечанскі, Вілейскі, Уздзенскі раёны); у 1973 г. – Магілёўскім вобласць (Асіповіцкі, Быхаўскі, Бабруйскі, Кіраўскі, Клічаўскі, Горацкі, Шклоўскі і Магілёўскі раёны). Адбылося некалькі экспедыцый ва ўсе раёны Гомельскай вобласці ў 1960—1969 і 1972—1984.

Тым не менш, на сённяшні дзень практычна ў кожнай вобласці Беларусі застаюцца «белыя плямы» — некалькі недаследаваных раёнаў (напрыклад, у Брэсцкай, Гродзенскай, Магілёўскай і Віцебскай абласцях Беларусі).

Акрамя таго, у фокус даследчыцкай увагі траплялі памежныя раёны. Адбыліся экспедыцыі на тэрыторыі суседніх рэспублік у Бранскую, Пскоўскую, Смаленскую вобласці Расіі, у Чарнігаўскую вобласць Украіны). Аднак сістэматычнае вывучэнне памежжа пачалося толькі ў XXI стагоддзі ў межах праграмы грантаў.

асоба збіральніка — індывідуальныя мэты і падыходы збіральнікаў і іх змены аказваюць істотны ўплыў на змест і форму сабраных матэрыялаў. Нягледзячы на розныя фактары, менавіта канкрэтныя збіральнікі прымаюць рашэнне аб тым, што запісваць і як запісваць. Асобныя даследчыкі адыгрываюць выключную ролю ў фарміраванні метадалогіі збірання і архівавання фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў;

Доўгатэрміновы характар фальклорных архіваў вымагае ад збіральнікаў асаблівай адказнасці за арганізацыю мерапрыемстваў па збору матэрыялаў, паколькі архівы закліканы рэагаваць на інтарэсы і патрэбы карыстальнікаў не толькі на сучасным этапе, але і ў будучыні.

*сацыяльныя чаканні* – даследчыкі абіраюць тэмы, да якіх існуе павышаная грамадская цікавасць;

*тэхнічнае абсталяванне* — тэхнічны бок збіральніцкай працы хутка змяняецца ў адпаведнасці з развіццём тэхналогій, што з цягам часу пашырае магчымасці для фіксацыі фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў.

У Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы запіс на магнітных стужках пачаўся ў 1960 годзе. Спецыяльныя бабінныя магнітафоны, мікрафоны і стужкі дазвалялі зрабіць якасны запіс. Аднак, праблема складалася ў абмежаванай колькасці бабін, якія выдаваліся на адну экспедыцыю. У такіх ўмовах даследчыцкія прыярытэты аказвалі значны ўплыў на выбар тых фальклорных матэрыялаў, якія запісваліся ў поўнай версіі.

3 1974 г. для запісу палявых матэрыялаў пачаў выкарыстоўвацца касетны магнітафон. Аднак, якасць касет, выпушчаных у розны час, істотна адрознівалася. Акрамя таго, пры адсугнасці чыстых касет, выкарыстоўваліся касеты са студыйным запісам, які выдаляўся, і фальклорны матэрыял запісваўся зверху.

Праца па аблічбоўцы матэрыялаў Калекцыі фальклорных запісаў у аддзеле фалькларыстыкі і культуры славянскіх народаў распачалася ў 2000 годзе. Для каардынацыі дзеянняў па алічбоўцы ў 2009 годзе быў створаны Сектар захавання фальклорнага спадчыны пры аддзеле фалькларыстыкі і культуры славянскіх народаў. Акрамя таго, з 2014 года ў Цэнтры даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі створана Рэспубліканская лабараторыя гісторыка-культурнай спадчыны. Асноўная мэта рэспубліканскай лабараторыі – аблічбоўка архіўных матэрыялаў, уключна з музейнымі калекцыямі.

Выкарыстанне архіўных калекцый залежыць ад выбару, зробленага ў ходзе працэсаў збору і арганізацыі архіўных матэрыялаў, а таксама каштоўнасці, якая надаецца канкрэтным ведам ў розныя гістарычныя перыяды. Аднак меркаваная роля і значэнне архіва ў тым, каб быць нейтральнай прасторай для захавання шырокага кола матэрыялаў (у тым ліку, далікатных/непрымальных у цяперашні час), з мэтай яго прадстаўлення і выкарыстання ў будучыні. Спосабы рэалізацыі асноўных мэтаў архіва (задакументаваць, захаваць і зрабіць даступнымі для карыстальнікаў фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы) няспынна змяняюцца, пашыраюцца згодна з развіццём сучасных тэхналогій. Міжнародны вопыт сцвердзіў эфектыўнасць выкарыстання мадэлі краўдсорсінгу для расшыфроўкі архіўных запісаў; стварэння магчымасці далучэння персанальных фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў, якія праходзяць некалькі этапаў мадэрацыі, для папаўнення архіўных калекцый.

#### Літаратура

- 1. Bula, D. Disciplinary Past and Shifting geographies of knowledge: addressing the interwar period of Latvian folklorists / D. Bula // Mapping the History of Folklore Studies: Centres, Borderlands and Shared Spaces / ed. D. Bula, S. Laime. Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 43–60.
- 2. Беларускія народныя песні : са зборнікаў П. В. Шэйна / склад. К. Кабашнікаў. Мінск : Дзяржвыд. БССР, 1962.-429 с.
- 3. Беларускія народныя песні (для хору) : у 2 т. / зап. Р. Шырмы ; прадм. К. Кабашнікава. Мінск : Беларусь, 1973. T. 2. 456 с.
  - 4. Песні савецкага часу / пад рэд. К. П. Кабашнікава. Мінск : Навука і тэхніка, 1970. 576 с.

Гужалоўскі А. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# СЭКСУАЛЬНЫЯ ПАВОДЗІНЫ ДЗЯЦЕЙ І МОЛАДЗІ ЯК АБ'ЕКТ ВЫВУЧЭННЯ САЦЫЯЛОГІІ І ПЕДАЛОГІІ Ў БССР У 1920-Я ГГ.

Бальшавіцкае кіраўніцтва, высунуўшы праграму сацыялістычнай мадэрнізацыі краіны, вялікую ролю ў ёй адводзіла моладзі. Менавіта моладзь, вольная ад светапогляду старэйшага пакалення, энергічная, адкрытая для ўспрыяцця ўсяго новага павінна была стаць галоўным памагатым партыі. Юнакі і дзяўчаты 1920-х гг. з'явіліся першым пакаленнем, выхаваным пры савецкай уладзе і яно шмат у чым вызначыла далейшае развіццё савецкага грамадства. Ствараючы Камуністычны саюз моладзі, партыя ставіла перад ім задачы шырокай прапаганды ідэй камунізма, актыўнага ўдзелу ў будаўніцтве новых форм жыцця, прававую і эканамічную абарону моладзі і інш. Найбольш заўважным напрамкам дзейнасці камсамола ў разглядаемы час стала барацьба з «перажыткамі мінулага» у пабытовай сферы і канструяванне новай камуністычнай маралі. Разам з тым, моладзь з'яўлялася адной з найбольш уразлівых катэгорый насельніцтва з незадаволенымі адукацыйнымі, пабытовымі, культурнымі запатрабаваннямі [1].

Тэарэтычныя аспекты новай маралі абмяркоўваліся на шматлікіх камсамольскіх сходах, а таксама дыспутах у рабочых клубах і студэнцкіх аўдыторыях. З неабходнасцю адмовы ад буржуазных форм шлюбу, сэксуальных адносінаў, маралі ў цэлым пагаджаліся ўсе іх удзельнікі. Але адносна новых, сацыялістычных перспектыў у галіне кахання і шлюбу думкі моладзі падзяляліся. Меншая, радыкальная частка камсамольцаў схілялася да суцэльнай адмовы ад сэксуальна-шлюбных адносінаў, як неадпавядаючых этапу пабудовы сацыялізма. Падобныя крайнія погляды, канешне, не ўкладаліся ані ў рэчышча афіцыйнай ідэялогіі, ані дэмаграфічнай палітыкі. Большасць моладзі выступала за пошукі новых формаў «кахання-таварыства», якое адкрывала перад камсамольцамі неабсяжнае поле для эксперыменту.

Ідэі А. М. Калантай аб адмове ад уласніцкіх пачуццяў у сям'і як буржуазных і мяшчанскіх, а таксама аб пераходзе да кахання-таварыства набылі вялікую папулярнасць сярод

моладзі 1920-х гг., а ў найбольшай ступені сярод камсамольцаў [2]. Не паглыбляючыся ў складаныя інтэлектуальныя збудаванні палымянай рэвалюцыянеркі-феміністкі, першыя камсамольцы, гэта значыць людзі ва ўзросце ад 14 да 23 гадоў, якія пераважна паходзілі з вёсак і гарадскіх рабочых ускраін, давалі ім уласныя спрошчаныя інтэрпрэтацыі. Уласніцкія пачуцці ў каханні яны разумелі як перажытак, рэўнасць — як загану, сэкс — як задавальненне натуральнай патрэбы пралетарыя, а нежаданне займацца сэксам — як адмову зрабіцца таварышам, паплечнікам па пабудове новага грамадства.

Ужо ў 1919 г. орган ЦК Камуністычнага саюзу моладзі Літвы і Беларусі — часопіс «Факел камунізму» заклікаў да ажыццяўлення рэвалюцыі ў псіхалогіі людзей шляхам адмовы ад любога, нават ідэальнага шлюбу. На яго месца быў павінен прыйсці «калектыўны шлюб». На думку першых лідараў беларускага камсамолу, «агульнасць жонак і мужоў створыць абыякавасць у палавых зносінах, зробіць іх натуральным задавальненнем запатрабаванняў, знішчыць каханне і будзе першым каменем абагульнення ўсяго жыцця». Калектыўны шлюб стварыць новую жачыну, якая стане «вольнай каханкай, грамадзякай і маці» Удзельнікі ІІ Усебеларускага з'езда Камуністычнага саюзу моладзі Беларусі (КСМБ), які адкрыўся 20 красавіка 1921 г. у Мінску, вырашылі, што на практыцы новы калектыўны шлюб быў павінен увасобіцца ў новых дамах-камунах для моладзі. Але ў сувязі з эканамічнымі цяжкасцямі, на бліжэйшы час дамовіліся «…развіваць самую шырокую ініцыятыву на месцах па гэтаму пытанню» 2.

Упэўненасць камсамольцаў у барацьбе з буржуазнай мараллю падтрымлівала газета «Чырвоная змена», якая заклікала: «Трэба ірваць з норавамі, звычаямі сямейнага права, разрыў з сям'ёй павінен быць перш за ўсё духоўным разрывам»<sup>3</sup>. З мэтай разбурэння традыцыйнай сям'і газета друкавала гісторыі камсамольцаў, якіх за палітычную актыўнасць выгналі з дому адсталыя бацькі. Падобныя гісторыя мелі звычайна шчаслівы фінал — пабадзяўшыся па клубах, садах, згаладалыя, выгнанцы ўрэшце рэшт знаходзілі дах у камсамольскіх камунах. У красавіку 1921 г. 144 мінских камсамольцы, што складала каля трэцяй часткі мінскай гарадской камсамольскай арганізацыі ўжо «парвалі са старой сям'ёй, якая звязвае чалавека»<sup>4</sup>. Дзеля таго, каб «вырваць камсамольцаў з разлагаючага мяшчанскага асяроддзя» Слуцкі гаркам КСМБ у жніўні 1922 г. адкрыў адзін з першых у рэспубліцы дом адпачынку для працоўнай моладзі<sup>5</sup>.

У справе выхавання «новага чалавека» асаблівае значэнне ўлада надавала адукацыі. Савецкія ВНУ і тэхнікумы ўяўлялі не толькі адукацыйныя ўстановы па падрыхтоўцы спецыялістаў, але сваеасаблівыя лабараторыі па праектаванні асобы новага тыпу. Невыпадкова, што ў той час разам са словам «студэнцтва» часта ўжываўся прыметнік «новае». Стаць студэнтам у 1920-я гады азначала трапіць у вір тагачасных інтэлектуальных баталій, «штурмаваць нябёсы» [3, с. 11]. Галоўнай у рэспубліцы пляцоўкай для іх штурма з'яўляўся Беларускі дзяржаўны універсітэт, дзе была сканцэнтравана інтэлектуальная эліта беларускага савецкага грамадства.

У розных навучальных установах складалася розная атмасфера, але, у цэлым выкладчыкі і студэнты 1920-х гг. мелі высокую ступень свабоды выказвання ўласных думак і пераканняў. Падчас дыскусій абмяркоўваліся пытанні фармавання новых узаемаадносінаў паміж юнакамі і дзяўчынамі, а таксама станаўлення новай «камуністычнай маралі». Вяліую зацікаўленасць студэнцкай аўдыторыі выклікалі даклады «Каханне ў ідэалістычнам і матэрыялістычным разуменні», «Палавое пытанне і яго сувязь з новым бытам», «За здаровы, новы, камуністычны быт».

На працягу разглядаемага часу ў СССР актыўна праводзілася вывучэнне сэксуальношлюбнай сферы жыцця грамадзян. Іх аўтарамі былі не сацыёлагі ў строгім сэнсе слова, але педагогі, медыкі, прафсаюзныя работнікі і да т. п. Студэнцкая моладзь з'яўлялася запатрабаваным

 $<sup>^{1}</sup>$  Горская, М. Семья прошлого – семья будущего // Факел коммунизма.  $^{-}$  1919.  $^{-}$  № 2 $^{-}$ 3 (15 июня).  $^{-}$  С. 7 $^{-}$ 9.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> НАРБ. – Ф. 63п. Воп. 1. Спр. 5. Арк. 27.

³ Мельцер. Этика комсомола // Красная смена. – 1922. – № 18. 15 июня. – С. 3.

 $<sup>^4</sup>$  Шейнман М. Минская организация КСМБ в настоящее время // Звезда. - 1921. - № 86. 15 апр. - С. 4.

<sup>5</sup> Федор. Открытие дома отдыха для рабочей молодежи в Слуцке // Звезда. − 1922. − 23 жн. № 199. − С. 3.

аб'ектам даследавання. Так, у 1927–1928 навучальным годзе сацыялагічнае даследаванне, прысвечанае вывучэнню стаўлення студэнтаў БДУ да шлюбу і сэксуальных адносінаў было праведзена вядомым беларускім вучоным-педолагам П. Я. Панкевічам. Агульнай колькасць рэспандэнтаў, задзейнічаных у даследаванні склала 1250 чалавек. Па выніках апрацоўкі анкет, атрымалася наступная карціна стаўлення студэнтаў БДУ да розных мадэляў узаемаадносінаў паміж мужчынай і жанчынай, якія склаліся на той час.

Вынікі сацыялагічнага даследавання «Стаўленне студэнтаў БДУ да шлюбу і палавых адносінаў», праведзенага ў 1927—1928 навучальным годзе

Форма палавых	Мужчыны		Жанчыны		
паводзін	%	колькасць	%	колькасць	
Шлюб	33,8	321	36,5	168	
Вольнае сужыцце	29,1	277	40,4	186	
Кароткі тэрмін сужыцця	8,5	81	2,4	11	
Выпадковыя сустрэчы	6,8	65	1,1	5	
Устрыманне	9,1	87	10	48	

Такім чынам, больш паловы студэнтаў выступілі за зарэгістраваны і фактычны шлюб (вольнае сужыцце), прычым колькасць прыхільнікаў першага і другога падзялілася прыкладна пароўну. Як вынік правядзення дзяржаўнай жаночай палітыкі трэба разумець той факт, што фактычны шлюб падтрымала большасць студэнтак, прычым такая форма сэксуальных адносінаў іх прываблівала больш, чым студэнтаў.

На пытанне, якая роля фізіялогіі ў дачыненні паміж мужчынаю і жанчынаю студэнты адказалі наступным чынам: 1. Значная і самая галоўная — 24,7%; 2. Натуральна-патрэбная з'ява — 22,9%; 3. Другарадная — 10,9%; 4. Не далі адказу — 25,9%; 5. Невыразныя адказы — 12%; 6. Не зразумелі пытання — 3,6%. Нежаданне (а дакладней, няздольнасць) адказваць на гэтае пытанне вялікай колькасці студэнтаў БДУ тлумачыцца тым, што 48,4% юнакоў і 60,9% дзяўчын не жылі палавым жыццём. Сярод тых студэнтаў, якія мелі сэксуальных партнёраў, «нармальным» палавым жыццём жыло 18,8% юнакоў і 11,3% дзяўчын, «убеспарадку» — 24,6% юнакоў і 3% дзяўчын. 3,7% студэнтаў і 1,3% студэнтак практыкавалі мастурбацыю 1.

У тым жа навучальным годзе прафсаюзная арганізацыя БДУ прапанавала студэнтам ананімную культурна-бытавую анкету, пяты раздзел якой, прысвечаны палавому жыццю выглядаў наступным чынам: 1. Колькі год у шлюбе. 2. Колькі маецца

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Панкевіч, П. Які–ж наш беларускі студэнт? // Асьвета. – 1928. – № 4. – С. 20–37.

дзяцей. 3. У шлюбе ці часовым сужыцці і які раз. 4. Палавое жыцьцё (устрыманьне, нармальнае палавое жыцьцё, беспарадкавыя палавыя зносіны з некалькімі асобамі). 5. Заняцьце ананізмам (раней, цяпер, не). 6. Ідэал палавога жыцьця (шлюб, доўгатэрміновае палавое сужыццё, кароткатэрміновыя зносіны, выпадковыя сустрэчы, устрыманьне)<sup>1</sup>. Падобная анкета з невялікімі адрозненнямі прапаноўвалася ў 1927–1928 навучальным годзе студэнтам Беларускай сельскагаспадарчай акадэміі ў Горках. Раздзел, прысвечаны палавому жыццю, у ёй быў пашыраны за кошт дзвюх пытанняў: 7. Ці хварэлі нейкаю венерычнаю хваробаю (так, не, якою). 8. Якія сродкі ўжываеце супраць вынікаў палавога жыцця (аборты, презерватывы, іншае)<sup>2</sup>.

У наступным 1928–1929 навучальным годзе ўрачы клінікі прафесійных захворванняў пры Інстытуце сацыяльнай гігіены шляхам анкетавання правялі абследаванне стану здароўя студэнтаў Камуністычнага ўніверсітэта ў Мінску. Сярод іншых анкет студэнтам прапанавалі запоўніць анкету аб палавым жыцці. У яе аснову беларускія гігіеністы паклалі распрацоўкі савецкага урача-сэксолага І. Г. Гельмана, як шукаў непасрэдны ўплыў сацыяльнай рэвалюцыі на сэксуальную актыўнасць мужчын і жанчын.

Ананімную анкету пажадалі запоўніць 88 студэнтаў Камуністычнага ўніверсітэта — 82 мужчыны і 6 жанчын ва ўзросце ад 21 да 35 гадоў. З іх толькі трэцяя частка знаходзілася ў шлюбе. Галоўнай прычынай, што перашкаджала астатнім мужчынам-рэспандэнтам узяць шлюб была іх матэрыяльная незабяспечанасць. Адказы студэнтаў на пытанне аб тым, якую ролю адыгрывае сэкс у іх жыцці размеркаваліся наступным чынам: «Ніякую» — 4 чал., «Нязначную» — 32 чал., «Другасную» — 24 чал., «Істотную» — 23 чал. Па выніках анкетавання высветлілася, што 74 % студэнтаў-беларусаў упершыню сэксуальнае пачуцце адчулі ва ўзросце паміж 14 і 18 гадамі, у той час як тры чвэрці студэнтаў-яўрэяў — да 15 гадоў.

Крыху больш паловы студэнтаў паведамілі пра ўласны вопыт мастурбацыі, прычым з іх каля 15 % пачалі практыкаваць яе раней за 15 гадоў. Вось некаторыя з адказаў студэнтаў на пытанні пра іх мастурбацыйныя практыкі: «Не спыняю заняткі ананізмам, бо няма суб'екта іншага полу, для пошукаў няма часу» (студэнт, 27 гадоў, ананіруе з 17 гадоў, раней два разы на дзень, цяпер зрэдку); «Раздражняюся і не ўтрымліваюся» (студэнт, 29 гадоў, пачаў з 17 гадоў, быў перапынак на 2 гады); «Не спыніўся і не спынюся — не задавальняе соітиз» (студэнт-яўрэй, пачаў з 19 гадоў, дрэнна адбіваецца на стане здароўя, ананіруе 5 разоў на тыдзень); «Займаючыся ананізмам, папершае, адчуў адбітак, як на фізічным здароўі, так і на псіхіцы, па-другое, даведаўся пра яго шкоду з літаратуры. Што тычыцца палавога жыцця, то павінен сказаць, што калі тыдзень-два не маю палавых зносінаў, дык суцэльна губляю цікавасць як да грамадства, так і да самога сябе» (студэнт, 29 гадоў). «Пасля ананізма аслабеў» — піша студэнт 26-ці гадоў. «Хуткая эякуляцыя, — піша другі — вынік ананізма, палавая сістэма расстроена, амаль не магу здзейсніць нармальнага акта».

Асноўная маса апытаных студэнтаў Камуністычнага ўніверсітэта пачала палавое жыццё у 16-20 гадоў, пераважна ў 17-18 гадоў. Першымі партнёршамі апытаных мужчын у большасці выпадкаў з'яўляліся адкрытыя і схаваныя прастытуткі (толькі адзін мужчына 26-ці гадоў меў першыя палавыя адносіны з жонкай). Студэнты працягвалі карыстацца паслугамі прастытутак («карыстанне прастытуткамі прагрэсіравала»), пры тым, што большасць з іх асуджала гэтую з'яву. Колькасць тых, хто хварэў на венерычныя захворванні (пераважна трыпер) сярод апытаных студэнтаў-мужчын складала 16 %. Больш 60 % апытаных выказалася за «доўгія вольныя любоўныя адносны» (фактычны шлюб), у той час як за «шлюб» выказалася меней за 40 %.

¹ НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 17. Арк. 169.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 17. Арк. 108.

Пераважная большасць апытаных выказалася за пашырэнне сэксуальнай асветы сярод студэнцтва і моладзі, медыцынскі агляд перад уступленнем у шлюб, паляпшэнне дапамогі хворым у венерычных клініках. Усе студэнты прачыталі кнігу А. Фарэля «Палавое пытанне»<sup>1</sup>. Толькі некалькі мужчын ужывалі захады супраць цяжарнасці, лічучы, што гэта праблема жанчын. Найбольш папулярным спосабам было перапыненне акту (coitus interraptus). Адзін студэнт карыстаўся кандомам, двое «прымушалі» спрынцавацца партнёрш.

Было ў анкеце аб палавым жыцці студэнтаў Камуністычнага ўніверсітэта і такое пытанне, сфармуляванае пад уплывам распрацовак І. Г. Гельмана: «Як паўплывала рэвалюцыя на моц палавога пачуцця?». Больш 60 % рэспандэнтаў адказала «ніяк», каля 30 % адчула паслабленне лібіда як вынік рэвалюцыйных падзей, але ніхто з апытаных не адзначыў яго ўзмацненне пасля 1917 года<sup>2</sup>.

У сакавіку 1929 г. ананімнае анкетаванне студэнтаў вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў праводзіла ЦБ Пралетстуда. Аўтары сацыялагічнага даследавання імкнуліся высвятліць, які ў навучальных устновах стан самакрытыкі, дэмакратыі, беларусізацыі, прафесійны і ідэалагічны ўзровень выкладчыкаў і інш. Апошнім у анкеце было такое пытаньне: «Ці патрэбна ў студэнцкія гады ўступаць у шлюб?» Большасць з апытаных адказала на яго адмоўна, спасылаючыся на матэрыяльныя цяжкасці і загружанасць вучобаю. Вось некаторыя характэрныя адказы на гэтае пытанне.

Камуністычны ўніверсітэт імя Леніна: «Не, таму што ўжо прыйдзецца жыць аддзельна ад агульнага каляктыву і тады больш робішся індывідуалістам, а ў каляктыўным жыцьці больш поспеху ў вучобе», «Калі пад шлюбам разумець палавыя зносіны, дык лепей устрымацца, каб скончыўшы вучыцца абраць сябе таварыша не толькі з фізіялагічнага боку, але з ідэолёгічна-моральнага», «Некаторыя задавальняюць палавыя патрэбы з многімі асобамі, гэта робіць з разумнага чалавека і камуніста такога, які глядзіць на жанчыну, як на нешта ніжэйшае за мужчыну»<sup>3</sup>.

Педфак БДУ: «Лічу, што трэба, таму што студэнт будзе траціць меньш энэргіі, меньш будзе бегаць да дзяўчат, адгэтуль лепш займацца акадэмічна. А калі жаніцца на стыпендыятцы (разумеецца не па разьліку) лепш эканамічна забяспечышся», «Да, узрост студэнта патрабуе палавога жыцьця. Адсутнасьць пастаяннае жанчыны спрыяе прастытуцыі. Апрача таго, устрыманне забірае шмат здароўя, не дае нармальна працаваць, атупляе розум чалавека, робіць яго нэрвовым», «Не. Шлюб – гэта вянок з ланцугоў, які б ён удачны ня быў, усё роўна ён пераскаджае нармальнаму жыццю і прадукцыйнасьці заняткаў. Бацька — нянька, а не сапраўдны студэнт», «Хлопцу ўсё роўна жэніцца ён ці не, ён будзе сваю справу рабіць. Не тое жанчыне, толькі студэнтка ўступае ў шлюб, яна робіцца вечная студэнтка, адрываецца ад жыцьця»<sup>4</sup>.

Факультэт права і гаспадаркі БДУ: «Не, злачынства перад Дзяржавай і класам студэнту траціць энергію на палавое жыцьцё» $^5$ .

Медфак БДУ: «Трэба, тады не будуць студэнты хварэць венерычнымі хваробамі», «Можна, калі муж не мешчанін і не пазірае на цябе толькі як на жонку, маці і хатнюю гаспадыню», «Калі чалавека кахаеш і прытым сур'ёзна, дык можна, але неабходна ў

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Фарэль Агюст Анры (1848–1931) швецарскі неўрапатолаг, псіхіятр і энтамолаг. Прафесар псіхіятрыі Цурыхскага ўніверсітэта, дырэктар кантанальнай псіхіятрычнай лякарні. Папулярызаваў у Швейцарыі метад гіпноза. Кніга «Палавое пытанне» выйшла на нямецкай мове ў 1905 г. Вытрымала шмат выданняў на 14 мовах. Атрымала вялікую папулярнасць у чытача дзякуючы шчырай размове пра сэксуальную сферу жыцця людзей ў кантэксце маралі, рэлігіі, мастацтва, палітыкі, права і медыцыны.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ефимьев, С. Н. Материалы по обследованию состояния здоровья студентов Белорусскага коммунистического университета. – Минск, 1929. – С. 81–94.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 96. Арк. 120 адв.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 96. Арк. 101.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 96. Арк. 85 адв.

студэнцкія гады пазбегнуць нараджэння дзяцей. Яны перашкаджаюць навуцы і грамадскай працы. Адначасова выказваюся супраць абортаў», «Да. Супакойней магчыма займацца, а то залік рыхтуеш і думаеш аб дзяўчыне. Паедзеш на вёску і там не знойдзеш сабе таварыша, які маральна задаволіць»<sup>1</sup>.

Рабфак БДУ: «Пры добрых умовах, дык мяркую, што лепш шлюб, чым займацца ананізмам, хадзіць к прастытуткам, але з прычыны таго, што студэнт атрымлівае стыпендыю 19 р., дык канешне лепш не жаніцца», «Да, трэба, бо вядзецца распутнае палавое жыцьцё», «Да. Лепей уступаць у шлюб, чым дрэнна сябе паводзіць, а гэта мае месца ў студэнтаў. Патрэбны толькі ясьлі пры БДУ», «Студэнт, які ўступае ў шлюб – яго жыцьцё тлее, а не праходзіць яскрава», «Паступіць у шлюб у студэнцкія гады — гэта значыць накіраваць вялікую частку сваёй энергіі ў цела жанчыны, што адбярэ магчымасьць з вялікай напружанасьцю займацца. Патрэбна строгая сублімацыя палавой энергіі»<sup>2</sup>.

Беларуская дзяржаўная сельскагаспадарчая акадэмія: «Да. Па-першае, можна будзе зря не траціць часу на дзяўчат. Другіх аберажэ ад заняцьця ананізмам і даст магчымасьць нармальна займацца», «У горацкіх умовах халастым абавязкова будзеш займацца ананізмам, а гэта шкодна, таму трэба жаніцца да прыезда ў Горкі, інакш будзеш вымушаны жаніцца на горацкай сялёдачніцы-кікімары», «Лепш за ўсё устрымацца, таму што ў сямейнага чалавека адпадае зусім перспектыва на далейшае. Ён не можа заняцца сур'ёзна працай, таму што трэба думаць аб забеспячэньня сям'і», «У шлюб трэба ўступаць, але без рэгістрацыі ў ЗАГСе, каб ня быць, як кажуць, зьвязаным па рукам», «Не, шлюб у студэнцкія гады заснаваны толькі на аргазмах», «Не. Вымушаны аскетызм Горацкага студэнцтва – галоўная прычына яго нізкіх паказчыкаў у вучобе. Ён забівае ўсякую вольную думку і расстрайвае нэрвовую сістэму. Неабходна перавесці ў Горкі якую-небудзь навучальную ўстанову з вялікай колькасцю жанчын. Магілёўскі хімікафармацэўтычны тэхнікум. Гэта зробіць нашых студэнтаў больш здаровымі і бадзёрымі», «Як вы разумееце шлюб. Калі абыйсціся без дзяцей, калі жонка прыгожая, вабіць як жанчына і пры гэтым мае добры характар, калі яна альбо працуе, альбо мае сродкі для самастойнага існаваньня, то такі шлюб вітаю, але трудна...»<sup>3</sup>. Сацыялагічныя апытанні, якія праводзіліся сярод студэнтаў беларускіх ВНУ ў другой палове 1920-х гадоў прадэманстравалі істотныя змены ў сямейна-шлюбных і сэксуальных паводзінах моладзі: біялагічная, рэпрадуктыўная нарматыўнасць ужо не зводзілася толькі да працягнення роду, прызнавалася самацэннасць сэксуальнасці і варыятыўнасць яе праяўленняў. Разам з тым, адказы студэнтаў на пытанні, пастаўленыя ў анкетах сведчылі пра іх разгубленасць ва ўмовах сэксуальнай свабоды, моц традыцыйнай мадэлі сэксуальных паводзінаў у выглядзе мужчынскага дамінавання і жаночай цноты, а таксама наяўнасць сэксуальных, у першую чаргу мастурбацыйных, комплексаў.

Дыскусія аб новых адносінах паміж мужчынам і жанчынай актуалізавала праблему палавога выхавання падлеткаў. Партыя ставіла задачу актыўнага ўкаранення «новага быту», пошуку «новых узаемаадносінаў паміж дзяўчынкамі і хлопчыкамі» не толькі перад ЛКСМБ, але таксама перад беларускай піянерскай арганізацыяй<sup>4</sup>. Эксперыментаванне ў гэтай галіне адбывалася ва ўмовах разбурэння старой школы і бума педагагічнага наватарства. Сярод наватараў вялікую групу ўтваралі педолагі— прыхільнікі псіхааналітычнай традыцыі, якія разглядалі сэксуальнасць як самакаштоўнасць і імкнуліся

¹ НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 96. Арк. 115.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 96. Арк. 74–76.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> НАРБ. – Ф. 268. Воп. 1. Спр. 96. Арк. 51–53.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> НАРБ. – Ф. 4п. Воп. 1. Спр. 2939. Арк. 41.

навучыць школьнікаў «...глядзець натуральна на натуральныя рэчы і выкінуць усе забабоны адносна палавых адносінаў як непатрэбнае смецце»<sup>1</sup>.

У 1920-я гады педолагі накіроўвалі палавое выхаванне на выпрацоўку свядомых сэксуальных паводзінаў. Яны актыўна распрацоўвалі праблемы дзіцячай сэксуальнасці, у прыватнасці яе праявы у здаровых і хворых дзяцей, узроставую дынаміку і варыяцыі, адхіленні ў сэксуальных паводзінах. У 1923 г. наркамат аховы здароўя БССР выдаў інструкцыю для ўрачоў дзіцячых дамоў, адпаведна якой яны былі павінны ажыццяўляць палавое выхаванне дзяцей<sup>2</sup>.

Дачка М. Гарэцкага Галіна наступным чынам узгадвала, як іх, вучняў-першаклашак адной з мінскіх школ у 1928 г. вадзілі ў педалагічны кабінет, дзе правяралі здольнасці і маральныя якасці: «У першы ж прыход загадала мне важная цёця-педолаг выбраць, добра падумаўшы, з некалькіх паказаных карцінак адну. Вельмі зацікавіла тая, дзе хлопец з дзяўчынай цалуюцца, аднак я ўжо разумела, што лепей назваць малюнак, на якім дзяўчынка дапамагае матцы мыць бялізну. Мае сяброўкі-аднакласніцы разважылі гэтаксама»<sup>3</sup>.

Істотнай складаючай часткай эксперымента ў галіне палавога выхавання было ўвядзенне ў 1918 г. сумеснага навучання ў школах дзяўчат і хлопцаў. На думку савецкага псіхолага Л. С. Выгоцкага, сумеснае навучанне павінна было нармалізаваць сэксуальныя ўзаемадачыненні падлеткаў. Але анкетаванні, што праводзіліся сярод вучняў у 1920-я гг. сведчылі пра іншае. Так, значная частка вучняў ва ўзросце 13-17 гадоў лічылі сумеснае навучанне ненармальным<sup>4</sup>.

Сучаснік наступным чынам апісвае атмасферу, што панавала ў тагачасных мінскіх школах: «У якую школу не зайдзі — адразу ж кідаецца ў вочы рэзкае, нават варожае разьмежаванне паміж хлопцамі і дзяўчатамі. У клясах, як правіла, сядзяць асобнымі групамі. Я не знайшоў ва ўсіх менскіх школах ніводнай лаўкі, дзе б вучань сядзеў побач з вучаніцай...Рэзкае разьмежаваньне днём, у клясе, не перашкаджае самаму цеснаму, самаму нездароваму збліжэньню вечарам — на школьных спэктаклях, на мілых хатніх "балях" і "капусьніках". Заляцаньне сярод школьнікаў другога концэнтру<sup>5</sup> прымае пагражаючыя разьмеры... Ёсць многа фактаў заляцаньня настаўнікаў да прыгожых вучаніц, бываюць нават і шлюбы..."»<sup>6</sup>. «Ненармальнасці» у адносінах паміж школьнікамі розных палоў фіксаваліся таксама па-за межамі сталіцы. Так, у справаздачы ЦК ЛКСМБ аб абследаванні піянерскай работы ў рэспубліцы паведамлялася, што ў 1926 г. у Барысаўскай акруге быў выпадак «згвалтавання піянерам-камсамольцам піянеркі», пасля чаго ёй давялося рабіць аборт<sup>7</sup>.

Яшчэ больш праблем для выхавацеляў стварала сумеснае ўтрыманне хлопцаў і дзяўчат у спецыяльных дзіцячых установах. Напрыклад, у сакавіку 1927 г. на сходзе супрацоўнікаў Інстытуту разумова адсталых дзяцей выхавацелі казалі пра нязручнасць сумеснага выхавання дзяцей старэйшага ўзросту з-за іх высокай палавой актыўнасці<sup>8</sup>. У наступным годзе ўрач інстытута Гэнькін звяртаў увагу выхавацеляў на непажаданасць боек паміж дзяцьмі, бо «...ёсць цэлы шэрг дзяцей, якія ад біцця атрымліваюць эратычныя

<sup>3</sup> Максім Гарэцкі / склад. А. С. Ліс, І. У. Саламевіч. – Мн., 1984. – С. 34.

463

¹ Д-р Герман. О половом воспитании // Звезда. – 1923. – 27 окт. № 252. – С. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> НАРБ. – Ф. 4п. Воп. 1. Спр. 1197. Арк 55.

<sup>4</sup> Марголін (Арнольдзі). Вучнёўская моладзь аб сумесным навучаньні / Асьвета. — 1929. — № 3. С. 74—82.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> У 1921 г. была праведзена рэарганізацыя працоўнай школы, у выніку якой базавы тэрмін школьнага навучання складаўся з пяці гадоў першай ступені (канцэнтру), дзе вучыліся дзеці ва ўзросце 8-13 гадоў і чатырох гадоў другой ступені (канцэнтру), дзе вучыліся дзеці ва ўзросце 13-17 гадоў.

<sup>6</sup> Гольдбэрг Міх. Гімназістачка каля дзьвярэй // Зьвязда. – 1928. – 21 кастр. № 244. – С. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> НАРБ. – Ф. 63п. Воп. 2. Спр. 188. Арк. 90.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> НАРБ. – Ф. 42. Воп. 1. Спр. 1797. Арк. 220.

пачуцці»<sup>1</sup>. 29 жніўня 1927 г. пэдагагічная рада Беларускага інстытута сацыяльнага перавыхавання разглядала выпадак уступлення ў сэксуальную сувязь 17-гадовага выхаванца, былога беспрытульнага Фурсава («аб'ездзіў увесь СССР, ніколі ні ў чым стрыманьня ня меў, знаў жанчын, знаёмы з педэрастыяй і іншымі сэксуальнымі адхіленьнямі, сталы наркаман, непісьменны») з разумова-дэфектыўнай непаўналетняй выхаванкай Ўласавай («тэмай яе размоў з сяброўкамі было выключна каханьне»)<sup>2</sup>.

Выкарыстанне педалагічных прыёмаў у палавым выхаванні часам прыводзіла да ўзнікнення рамантычных адносінаў паміж выхавальнікамі і выхоўваемымі. «Ёсць выпадкі, калі настаўніцы прыходзілі ў школу нафарбаваныя і напудраныя, з завітымі лёканамі (Курэк). Ёсць у школе такія настаўнікі як Струнеўскі, які на працягу некалькіх год заляцаецца да тых ці іншых вучаніц школы, дазваляе сябе поэтычныя адносіны да вучаніц, запрашае да сябе ў дом вучаніц» — не шкадаваў фарбаў, малюючы карціну маральнага разлажэння настаўнікаў адной з мінскіх школ карэспандэнт «Чырвонай змены»<sup>3</sup>. У 1927 г. магілёўскі акруговы суд даў год турэмнага зняволення кіраўніку дзіцячай камуны І. Фактаровічу, які «...разбэсціў амаль усіх непаўналетніх выхаванак»<sup>4</sup>.

Да канца 1920-х гг. партыйнае і камсамольскае кіраўніцтва пачало асэнсоўваць новыя адносіны паміж паламі ў маладзёжным асяроддзі як сур'ёзную праблему, разглядаючы палавую распусту ў адным шэрагу з такімі адмоўнымі з'явамі, як п'янства, хуліганства і рэлігійнасць. Вывучэнне сэксуальных паводзінаў моладзі і дзяцей было спынена, а сама тэма выведзена з навуковага і грамадскага дыскурсу.

#### Літаратура

- 1. Мусина, Н. Е. Государственная политика и молодежь: проблемы быта, досуга, отношения полов (БССР, 20-е гг. ХХ в.) / Н. Е. Мусина // Актуальные проблемы из исторического прошлого и современности в общественно-гуманитарных и социо-религиоведческих науках Беларуси ближнего и дальнего зарубежья : материалы Междунар. науч.-теоретич. конф., Витебск, 19–20 апреля 2007 г. : в 2 ч. / Витебск. гос. ун-т ; редкол.: В. А. Космач [и др.]. Витебск, 2007. Ч. 2. С. 307–310.
- 2. Пушкарев, А. Ранняя советская идеология 1918—1928 годов и «половой вопрос» (о попытках регулирования социальной политики в области сексуальности) / А. Пушкарев, Н. Пушкарева // Советская социальная политика 1920—1930-х годов: идеология и повседневность / под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М., 2007. С. 199—227.
- 3. Рожков, А. Ю. В кругу сверстников: Жизненный мир молодого человека в Советской России 1920-х годов / А. Ю. Рожков. М. : Новое литературное обозрение, 2014. 640 с.

Гуляева Е. Ш.

(Российская Федерация, г. Волгоград)

## ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ТАТАРСКОГО НАРОДА

Совокупность обыденных культурных явлений и процессов, повторяющихся в относительно неизменном виде на протяжении жизни нескольких поколений и составляющих в совокупности определенную традицию мышления и поведения можно объединить понятием «культуры повседневности». Несмотря на относительную консервативность и неизменность, культура повседневности имеет свою динамику развития, поскольку соот-

¹ НАРБ. – Ф. 42. Воп. 1. Спр. 1800. Арк. 66 адв, 67.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> НАРБ. – Ф. 42. Воп. 1. Спр. 1797. Арк. 324.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Нятутэйшы Цімох. Прарывы ў менскай чыгуначнай школе імя Чарвякова // Чырвоная зьмена. — 1930. — 15 крас. № 88. — С. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> «Воспитатель» // Рабочий. – 1927. – 23 авг. № 17. – С. 6.

ветствующие ментальные структуры, хотя и очень медленно, но исторически изменяются от одной культурной эпохи к другой. Будучи тесно связана с природными и климатическими условиями, этническим и национальным своеобразием определенного народа, исторически сложившимся бытом, обрядностью, трудовой деятельностью, досугом, культура повседневности несет на себе печать регионального, эпохального и этнокультурного своеобразия. Она носит массовый, коллективный характер, она с трудом рефлексируется ее носителями и выливается в дорефлексивные формы, аморфные, размытые, слабо структурированные, непосредственно переживаемые и практически претворяемые в житейском поведении людей. Обыденная культура не изучается человеком специально (за исключением эмигрантов, целенаправленно осваивающих язык и обычаи новой родины), а усваивается стихийно в процессе детского воспитания и общего образования, общения с родственниками, социальной средой, коллегами по профессии и пр. и корректируется на протяжении всей жизни индивида по интенсивности его социальных контактов.

Анализ культуры повседневности сегодня приобретает особую актуальность в рамках глобализационного процесса, когда усиливается запрос на идентичность многих национальностей. В этом процессе столкнулись разнонаправленные векторы развития современного общества: глобализация и национальное возрождение, традиционализм и модернизация, либерализация жизненных стандартов и усиление консерватизма. Все эти тенденции не просто взаимодействуют, но и конкурируют на межнациональном пространстве, влияя на формирование этнокультурных границ, а они, в свою очередь, влияют на процессы национальной идентификации. Так, например, Сабантуй, народный татарский праздник окончания весенних полевых работ, является одной из важнейших форм сохранения этнокультурной идентичности татар. Сегодня Сабантуй стал своеобразным функциональным механизмом, определяющим культурные границы татарского народа и демонстрирующим этнокультурные и ментальные основы его национальной самобытности.

Исторически сложилось так, что тема идентичности у татарского населения приобрела остроту в условиях ситуации «доминирования – подчиненности», которая проявилась в сосуществовании культур этнического большинства и этнического меньшинства, конкуренцию которых предопределяют насыщенность этнического компонента в структуре региональной идентичности. В ситуации актуализации идентичности, активное внимание уделяется вопросам этногенеза, а особую роль начинают играть обычаи и традиции. Российские татары не являются исключение. Известный религиозный реформатор и просветитель Шихабаддин Марджани (1818–1889),вырабатывая концепцию татарской национальной идентичности, считал татарами автохтонное население Волго-Уральского региона, преобладающий компонент которого составляли булгары, наряду с кипчаками, финноуграми и чингизидами. Таким образом, культура татар, стала синтезом культур нескольких народов. Более того, предки татар никогда не жили в изоляции: они активно передвигались, смешиваясь с различными тюркскими и нетюркскими племенами.

Следует отметить значительную роль религиозного фактора в «культуре повседневности» татар. Мусульманское сообщество у татар, возникшее вдали от основных центров ислама, всегда имело свою специфику, особенно в Российском государстве, когда религия стала не просто образом жизни, но и формой выживания в иноверческой среде. Данная ситуация предполагала выполнение не только ее догматических принципов, но и использование ислама как некий инструмент выстраивания новых социально-политических отношений. А это, в свою очередь, требовало мобильности, гибкости и приспособляемости к новым условиям. Как отмечают некоторые исследователи (Мусина Р. Н.), что раньше строгое исполнение религиозных норм ислама в повседневной жизни не было характерно для татар [3]. Большую распространенность имели религиозные практики, связанные с сохранением элементов праздничной религиозной культуры и обрядов жизненного цикла. Иной точки зрения придерживается Садекова А. Х., которая утвержда-

ет, «что идеологией ислама были пронизаны как ритуально-бытовые стороны жизни татар, так и их мировосприятие, философское отношение к жизни, их художественное творчество» [7].

Так, например, национальная кухня татар имела существенные особенности, что во многом определялось их конфессиональной принадлежностью. Основой татарской традиционной кухни были супы, заправленные кусочками теста разнообразной формы, а также хлеб. Из теста пекли лепешки, блины, а также перемячи-шарики, близкие по форме к русской ватрушке, служившие в качестве лакомства, подаваемого к чаю. Широко распространенным лакомством почти у всех татар являлся чакчак. Излюбленной пищей у татар было лошадиное мясо, также практиковалось разведение домашней птицы. Вероятнее всего, тот факт, что татары были кочевым народом, определило то, что огородничество и садоводство были развиты слабо [5, с. 9]. Значительную роль в культуре питания татар играли продукты животного происхождения и молочные продукты. Наиболее распространенными видами мяса были говядина и баранина. Однако продукты животноводства употреблялись, как правило, в большие праздники, праздники, в виду дороговизны этих продуктов. На молоке приготовляли каши, супы, месили тесто. Кислое молоко было одним из традиционных блюд. Кроме того, татары были мастерами в приготовлении напитков, квасов из клюквы, рябины, калины, блюд из рыбы и грибов.

Следует отметить, что татарская кухня получила в наследство от тюрских племён периода Волжской Булгарии многие блюд. Например, булгарское лакомство катык, балмай (масло с медом), кабартма (лепешки), из китайской кухни были заимствованы пельмени и чай, из узбекской – плов, халва, шербет, а из таджикской – пахлеве.

В регионе существовал особый распорядок в еде. Завтрака как такового не было, – перекусывали наспех то, что могло остаться со вчерашнего ужина, – так как считалось, что его нужно сначала «заработать» дневным трудом. Однако отменить обед или ужин никто не смел. Все члены семьи должны были в одно и то же время собираться к трапезе [1, с. 151].

Значительное место в повседневности татар занимала музыка, вернее сама мелодика национальной культуры. В процессе исторического отбора определились основные виды музыкального творчества татар, большая часть которых продолжает бытовать и в наши дни: «бэет» (байт – историческое песенное повествование), «озынквй» (протяжный напев), «кыскаквй» (короткий напев), «авылкве» (деревенский напев), иуенкве» (игровой напев), «такмакъ (частушка) и др. Существует несколько смешанных и переходных жанров: (жыру;жырлау, жыр).

Важную роль в организации досуга татар, выполняла игра. Игра для взрослых, в основном, выступала как средство для отдыха и веселья, в то время как для ребенка игра являлась важно частью социализации — подготовкой к будущей жизни, т. е. отражением форм труда, выполняющих функции физического и морально-эстетического воспитания подрастающего поколения. Юношеские же игры, главным образом, были направлены на развитие физического совершенства, мускулатуры (например, лапта, мушка, чушки и т. п.), а также способствовали обучению изворотливости, хитрости и стратегического мышления. Игры для девушек содержали в себе легкие физические упражнения (например, прыжки через верёвку). Нередко в играх принимали участие и парни, и девушки, но они, в основном, имели социальную направленность, т. е. преследовали цель познакомить участников для создания пары. Впервые в письменных источниках татар детские игры упоминаются в словаре М. Кашгари «Диванилугат-ат-турк» (ХІ в.), в котором дается описание детской игры «Моцуз-моцуз» («Рожки-рожки») [8, с. 150]. Одной из наиболее распространенных среди татар игр являлась чекарда. [5, с. 402].

Важнейшим элементом жизни татар являлась баня. Зачастую в понятие «баня» вкладывается весь культурный комплекс действий, осуществляемых человеком в бане.

Ещё в древности знахари, ворожеи, повитухи и ведуны активно практиковали лечение физических недугов «самым что ни на есть сильным пропариванием в бане» [4, с. 203].

Баня как элемент обрядовой деятельности татар существует повсеместно. В качестве примера уместно привести свадебные обряды. Было принято посещение бани утром, после проведения в доме невесты религиозного свадебного обряда — никах. [7, с. 129].

Можно выделить общие, свойственные для культуры татар, функции бани – оздоровительная, коммуникативная, эстетическая, ритуальная.

Изначально были распространены русские бани, зарекомендовавшие себя как «простые и вместе с тем остроумные сооружения». Традиционные русские бани, которые были повсеместно распространены у татар, строились из дерева и делились на бани, отапливаемые «по-черному» и бани, отапливаемые «по-белому», а также бани на сваях и «печные» бани.

Таким образом, именно «культура повседневности» позволяет представить духовную жизнь татарского народа как некую целостность религиозных, философских, научных, эстетических представлений на той или иной стадии его культурного развития, а также проследить их влияние и взаимодействие. Выявление воздействия различных индикаторов повседневности на процессы самоидентификации татарского народа на коллективном уровне помогают отразить трансформацию национального самосознания как целостное явление. Исследование культуры повседневности татарского народа дает возможность понять логику исторического развития и определить уровень данного общества в самом широком контексте

#### Литература

- 1. Короткова, М. В. Быт и культура русского города. / М. В. Короткова. М. : Дрофа, 2006. 356 с.
- 2. Костомаров, Н. И. О жизни, быте и нравах русского народа / Н. И. Костомаров, И. Е. Забелин / сост. А. И. Уткин. М. : Просвещение, 1996. 576 с.
- 3. Мусина, Р. Н. Татары и ислам в регионах Российской Федерации: религиозное возрождение и этничность / Р. Н. Мусина. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ; Издательство «Артифакт», 2014. 348 с.
- 4. Рогов, А. П. Мир русской души, или История русской народной культуры / А. П. Рогов. М. : TEPPA-Книжный клуб, 2003.-352 с.
  - 5. Татары Самарской области. Паспорт этнической области. Самара: ГУ СО ДДН, 2008. 32 с.
- 6. Терещенко, А. В. История культуры русского народа / А. В. Терещенко. М. : Эксмо, 2007. 736 с.
- 7. Садекова, А. Х. О религиозных жанрах татарского фольклора / А. Х. Садекова // Научный Татарстан. 2009. N 4. С. 119–201.
- 8. Этнография татарского народа / Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ ; редкол.: Р. С. Хакимов [и др.]. Казань : Издательство «Магариф», 2004. 303 с.

Гурко А. Ул.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

## СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ ЭТНАЛОГІЯ:ЗДАБЫТКІ І ПЕРСПЕКТЫВЫ РАЗВІЦЦЯ

Ва ўсебаковым навуковым вывучэнні Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы культуры беларускага народа важная роля належыць беларускай этналогіі. Менавіта гэтая навука на аснове шырокага ахопу з'яў беларускай культуры ў прасторы і часе, комплекснага падыходу да яе аналізу прызвана вырашыць шэраг актуальных фундаментальных праблем беларускай этналогіі — прасачыць гісторыю этналагічнага вывучэння беларускага народа, даследаваць яго фарміраванне і этнічнае развіццё, эвалюцыю традыцыйнай матэрыяльнай, сацыяльнай і значнай часткі духоўнай

культуры. Аналіз этнакультурнай спадчыны Беларусі ажыццяўляецца этнолагамі ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы з самага пачатку яго дзейнасці, калі ў 1957 г. быў створаны сектар этнаграфіі, і не спыняецца на працягу 60 год існавання. У гэтым артыкуле будзе разглядацца менавіта акадэмічны фундаментальны напрамак беларускай этналогіі, які развіваецца ў аддзеле народазнаўства (этналогіі) у сучаснасці.

У мінулыя дзесяцігоддзі беларускімі этнографамі пачалі збірацца дадзеныя, якія дазволілі скласці прадстаўленне аб асаблівасцях этнічнага асяроддзя, дэмаграфічных, канфесіянальных, моўных і сацыяльных працэсаў, этнічнай самасвядомасці гарадскога і сельскага насельніцтва Беларусі. Этналагічныя даследаванні ў савецкі перыяд амаль не праводзіліся, пасколькі разуменне прагрэса ў грамадстве было звязана ў большай ступені з сацыяльнымі і палітычнымі працэсамі, у параўнанні з этнічнымі.

Этнічныя праблемы ў поўнай ступені праявіліся ў перыяд распада СССР: рост этнанацыяналізма і міжэтнічныя канфлікты ішлі побач са стварэннем новых дзяржаў. Неабходнасць у кантроле гэтых працэсаў стала прычынай іх этналагічнага даследавання і маніторынга. У пачатку XXI стагоддзя ў свеце працэсаў глабалізацыі і звязаных з імі нівеліраваннем этнічных асаблівасцяў народаў, распаўсюджваннем масавай культуры, выключна важнай стала праблема захавання і развіцця самабытнай беларускай культуры. 3 канца XX ст. – першых дзесяцігоддзяў XXI стагоддзя, з перыяду з'яўлення на міжнароднай арэне незалежнай дзяржавы – Рэспублікі Беларусь, перад этнолагамі паўстала задача абаснавання дзяржаўнага будаўніцтва і развіцця краіны. Такім чынам, перад этнолагамі паўсталі наступныя актуальныя праблемы, вырашэнне якіх з'яўляецца выключна важным для самастойнай беларускай дзяржавы. Даследаванне асноўных заканамернасцяў міжкультурнага ўзаемадзеяння ў сучасных этнічных працэсах у Беларусі і за мяжой. Комплексны аналіз сучасных этнічных традыцый Рэспублікі Беларусь і навуковае абгрунтаванне іх ролі ў развіцці беларускага грамадства. Праблемы выпрацоўкі адаптацыйных стратэгій ва ўмовах змены этнакультурнай асяроддзя. Праблемы развіцця этнічнай культуры беларускай дыяспары ў мэтах ажыццяўлення палітычнай і эканамічнай падтрымкі Беларусі на міжнароднай арэне. Даследаванне сучасных працэсаў фарміравання этнанацыянальнай ідэнтычнасці беларусаў. Заканамернасці развіцця і далейшыя шляхі эвалюцыі хрысціянскіх традыцый у Беларусі і вызначэнне іх значнасці для этнакультурнага развіцця краіны, для фарміравання этнічнай ідэнтычнасці. Праблемы адраджэння беларускай вёскі і адаптацыі насельніцтва да ўмоў сучаснага сучаснага індустрыяльнага грамадства.

У 90-х гадах XX ст. – пачатку XXI ст. беларуская этналогія ўступіла ў новы перыяд свайго развіцця, калі ўзбагацілася яе метадалагічная база, побач з параўнальна-гістарычным у этналагічных даследваннях сталі прымяняць структурны, функцыянальны, дыфузіянісцкі і інш. метады. У гэты перыяд беларуская этналогія ўзнялася на больш высокі навуковы ўзровень. Адно з першых этналагічных даследаванняў, распачатых у 1990-х гг., было прысвечана стварэнню атласа «Народы Беларусі» пад кіраўніцтвам заснавальніка беларускай этнаграфічнай школы члена-карэспандэнта НАН Беларусі В. К. Бандарчыка. Была праведзена значная праца, у аснове якой ляжаў аналіз і сістэматызацыя дадзеных перапісу насельніцтва Беларусі больш за 100 гадоў, пачынаючы з 1897 г. і заканчваючы 1999 г.

У пачатку XXI ст. член-карэспандэнт Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі М. Ф. Піліпенка распрацаваў новую перыядызацыю гісторыі беларускай этналогіі. Найбольш істотнай рысай кожнага перыяду з'яўляецца метадалагічная база, спосабы навуковага даследавання.

Новым крокам наперад у вывучэнні Інстытутам праблем паходжання і этнічнага развіцця беларусаў з'явілася даследаванне І. У. Чаквіна, які грунтоўна вывучыў многія

фактары фарміравання беларускага этнасу (сацыяльна-эканамічны, палітычны, канфесійны, геаграфічны і інш.), даследаваны традыцыі матэрыяльнай, сацыяльнай і духоўнай культуры беларусаў XIV — першай паловы XVII ст. На жаль, таленавіты даследчык пайшоў з жыцця ў 2012 г. У 2014 г. быў выдадзены зборнік яго прац (Чаквин, И. В. Избранное: теоретические и историографические статьи по этногенезу, этническим и этнокультурным процессам, конфессиональной истории белорусов / Минск: Беларуская навука, 2014).

У 2001 годзе калектывам этнолагаў Інстытута (М. Ф. Піліпенка, І. У. Чаквін, Г. І. Каспяровіч і інш.) створана абагульняючая праца па праблеме паходжання і этнічнай гісторыі беларускага народа *«Беларусы. Т. 4. Вытокі і этнічнае развіццё».* У ёй глыбока вывучаны змены ў сацыяльнай і канфесіянальнай структуры беларускага этнасу на працягу XIV—XX стст., змястоўна даследавана этнічнае развіццё беларусаў у навейшы час, грунтоўна паказаны ўплыў эканамічнай дзейнасці на дэмаграфічныя працэсы, сацыяльную структуру, матэрыяльную культуру. Вынікі даследавання этнічнага развіцця беларусаў у навейшы час Г. І. Каспяровіч у дадзенай працы склалі аснову яе доктарскай дысертацыі «Этнакультурнае развіццё беларусаў у 20—80-я гады XX ст.», якая была паспяхова абаронена ў 2002 годзе.

Выконваючы агляд перспектыўных накірункаў працы беларускіх этнолагаў, можна пералічыць таксама навуковыя і навукова-папулярныя выданні, прысвечаныя матэрыяльнай культуры, гаспадарчым заняткам нашых продкаў. Велізарную цікавасць чытачоў выклікала этналагічнае даследаванне эвалюцыі жаночага і мужчынскага касцюма ў Беларусі, праведзенае В. М. Бялявінай і Л. В. Ракавай. Два тамы, якія прысвечаны даследаванню гэтай праблемы, былі апублікаваны выдавецтвам «Беларусь», і, нягледзячы на вялікі наклад, ужо сталі бібліяграфічнай рэдкасцю. Таму заканамерным было прысуджэнне аўтарам вышэйшай награды (Гран-пры) на Рэспубліканскім конкурсе мастацтва кнігі (Мінск, 2008) за манаграфіі «Мужчынскі касцюм на Беларусі» і «Жаночы касцюм на Беларусі» (Мн., 2007).

Эфектыўныя прыёмы і метады, якія ў старажытнасці выкарыстоўваліся ў паляводстве, жывёлагадоўлі, садаводстве, агародніцтве, у промыслах, у нашыя дні прадстаўляюць інтарэс не толькі для студэнтаў і людзей, якія цікавяцца гісторыяй, але і для практыкаў, якія ахвотна ўкараняюць народны вопыт на сядзібах, дачных участках. На пачатку XXI стагоддзя выйшлі выданні, прысвечаныя агародніцтву (Ракава, Л. В. Гісторыя на градках: агародніцтва на Беларусі / Мінск : Беларусь, 2008), і земляробчым традыцыям беларусаў (Бялявіна, В. Н. Хлеб надзённы беларускай вёскі. — Мінск : Беларусь, 2016).

Даследаванне этнакультурных асаблівасцяў насельніцтва Беларусі ў жыллёвай прасторы, сакральных і мемарыяльных помніках, традыцыях харчавання, рамёствах — усе гэтыя праблемы сталі тэмай фундаментальнага даследавання маладых супрацоўнікаў аддзела народазнаўства — Сяргея Грунтова, Наталлі Бункевіч, Юлі Пракоф'евай.

Значная работа праводзіцца беларускімі этналогіі па выяўленні этнакультурных асаблівасцяў беларускіх рэгіёнаў і папулярызацыі этнакультурнага спадчыны для турыстычнай дзейнасці. Неабходнасць захавання культурнай спадчыны, уключэння яго ў сферу турыстычнай дзейнасці паслужыла штуршком да даследаванняў акадэміка А. І. Лакоткі, па выніках якіх былі апублікаваныя кнігі: у 2002 годзе — «Гісторыка-культурныя рэгіёны Беларусі», у 2006 годзе — «Гісторыка-культурныя ландшафты Беларусі» і інш.

У 2010 г. супрацоўнікамі аддзела распачата новая серыя выданняў пад назвай «Этнакультурныя працэсы ў гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі». У серыі выйшлі тры кнігі, у тым ліку: «Этнокультурные процессы Гродненского Понеманья в прошлом и настоящем»— Минск : Беларуская навука, 2014.; «Этнокультурные процессы

Центральной Беларуси в прошлом и настоящем» — Минск : Беларуская навука, 2016. Падрыхтаваны рукапіс чацвёртай кнігі, прысвечанай комплекснаму этналагічнаму даследаванню Беларускага Падзвіння (Віцебшчыны). Па выніках Міжнароднага конкурса 2011 года «Навуковая кніга» ў Кіеве, манаграфія «Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем» (2010) была узнагароджана Гран-пры Міжнароднай асацыяцыі акадэмій навук.

Ёсць навуковыя дасягнені этнолагаў у даследаванні традыцыйнай сацыяльнай культуры беларускага этнасу. У 2002 г. этнолагі інстытута апублікавалі абагульняючую працу аб грамадскіх традыцыях беларусаў «Беларусы. Т. б. Грамадскія традыцый». У ёй, апрача традыцыйных грамадскіх аб'яднанняў, разгледжаны формы дваранскага і гарадскога самакіравання (В. М. Бялявіна), звычаёвае права (І. У. Чаквін), судовая сістэма і грамадскія формы выкарыстання вольнага часу (В. М. Бялявіна), дзяржаўныя святы (Л. В. Ракава), прафесійныя (В. М. Бялявіна) і каляндарныя святы (Т. І. Кухаронак), хрысціянскія святы (А. У. Гурко).

Акрамя грамадскіх традыцый, этнолагі інстытута даследавалі і другую важную частку сацыяльнай культуры беларускага этнасу — сям'ю, сямейныя традыцыі. У 2001 г. калектывам этнолагаў інстытута (Г. М. Курыловіч, Л. В. Ракава, Т. І. Кухаронак і інш.) апублікавана абагульняючая праца аб сям'і, сямейных традыцыях беларусаў «Беларусы. Т. 5. Сям'я». Вынікі даследаванняў сямейных традыцый таксама апублікаваны ў манаграфіях: Ракава, Л. В. Эвалюцыя традыцый сямейнага выхавання беларусаў у ХІХ—ХХ стст. — Мінск: Бел. навука. 2009; Романенко, И. В. Трансформация статуса белорусской сельской женщины в ХХ — начале ХХІ в.» — Минск: Беларус. навука, 2015. На аснове праведзеных даследаванняў этнолагамі быў даследаваны механізм пераемнасці традыцый у сучаснай сям'і; прапанавана прагнозная мадэль фарміравання сістэмы сацыякультурнай, адукацыйнай і выхаваўчай працы спецыялістаў з маладымі сем'ямі і моладдзю.

Этнічны вопыт беларускага народа з'яўляецца важным фактарам развіцця сучаснай сусветнай культуры. Этнолагі прымаюць актыўны ўдзел у вывучэнні калектывам інстытута духоўнай культуры Беларусі. Т. І. Кухаронак сабрала, сістэматызавала вялікі палявы этналагічны матэрыял аб радзінных і каляндарных звычаях і абрадах беларусаў у канцы XIX-XX стст. і дала яму глыбокую навуковую ацэнку. Даследаваннямі канфесіянальнай гісторыі, этнаканфесіянальнай структуры грамадства, рэлігійных святаў і традыцый, праблем новых рэлігій у 2010-х гг. займаюцца этнолагі А. У. Гурко І. У. Чаквін, (Верашчагіна), А. Вікт. Гурко, В. В. Шэйбак, Г. А. Крумплеўская і інш. Гісторыі хрысціянскіх традыцый на Беларусі прысвечаны працы А. У. Верашчагінай (Гурко). Ёю напісана навукова-папулярнае выданне «Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси в прошлом и настоящем» (Минск, 2009) і дапаможнік для настаўнікаў «Хрысціянскія святы на Беларусі» (Мінск, 2005). Гурко А. з'яўляецца аўтарам манаграфій «Новые религии в Республике Беларусь: этнологическое исследование» (Мн., 2003), «Новые религии в Республике Беларусь: генезис, эволюция, последователи» (Мн., 2006).

Даследаванне гісторыі этнічных групаў на беларускіх землях і іх культурных асаблівасцяў (у адзенні, жыллі, традыцыях харчавання, прадметах побыту, вераваннях, сямейных адносінах, фальклоры і інш.), узаемауплыў традыцыйных элементаў культуры беларусаў і прадстаўнікоў іншых этнічных груп, сучасны стан міжэтнічных і міжканфесіянальных стасункаў — усе гэтыя праблемы сталі тэмай фундаментальнага даследавання супрацоўнікаў аддзела народазнаўства ИМЭФ НАН Беларусі ў 2006—2010 гг. Вынікам стала выданне кнігі «Кто живет в Беларуси» (2012). Гэта навуковапапулярнае выданне было падрыхтавана пры падтрымцы Апарата Упаўнаважанага па справах рэлігій і нацыянальнасцяў Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь і распавядае аб

этнічных супольнасцях, якія пражываюць на Беларусі, іх этнакультурных характарыстыках, укладзе ў развіццё культуры беларускага народа. Па выніках Міжнароднага конкурсу на лепшы навукова-выдавецкі праект «Навуковая кніга — 2013» Міжнароднай асацыяцыі акадэмій навук (МААН) у Маскве кніга «Кто живет в Беларуси» атрымала «Гран-пры».

Акрамя этнічных груп або супольнасцяў, прадстаўленых на тэрыторыі Беларусі доўгі гістарычны перыяд, у апошнія дзесяцігоддзі характэрна з'яўленне новых этнічных груп, звязаных як з працоўнай міграцыяй, так і з міграцыяй насельніцтва з ачагоў канфліктаў. Сённяшняя сітуацыя патрабуе распрацоўкі механізмаў этнічнай адаптацыі мігрантаў да ўмоў пражывання ў Беларусі, іх інтэграцыі ў беларускае грамадства. Улічваючы актуальнасць праблемы, Прэзідыум НАН Беларусі зацвердзіў асобны праект «Вывучэнне этнічнай адаптацыі мігрантаў у Беларусі» (2008–2010) (кіраўнік — А. У. Гурко). Новай тэме ў беларускай этналогіі таксама прысвечана манаграфія Сакумы С. Л. «Особенности этносоциальной адаптации вьетнамцев, китайцев, корейцев и японцев в Беларуси в 1980–2011 гг.» (Минск : Беларуская навука, 2014).

Сучасная беларуская этналогія распаўсюджвае сферу сваіх даследаванняў на ўвесь беларускі этнас незалежна ад дзяржаўных межаў, і вывучэнне дыяспар становіцца адным з важных і новых напрамкаў работы. У аддзеле народазнаўства Цэнтра даследаванне беларускай дыяспары было распачата параўнальна нядаўна. У 2014—2015 гг. супрацоўнікамі аддзела (Гурко А., Раманенка І., Шэйбакам В., Бункевіч Н., Сакумай С.) быў выкананы асобны праект навуковых даследаванняў НАН Беларусі «Беларуская дыяспара: беларусы Калінінградскай вобласці». Быў ажыццёўлены комплексны этналагічны аналіз сучаснага стану беларускай дыяспары у гэтым рэгіёне. Распрацаваны рэкамендацыі па інтэнсіфікацыі эканамічных і культурных кантактаў з беларусамі, якія пражываюць у гэтым рэгіёне.

3 2014 г. аспіранткай аддзела народазнаўства Аленай Ізергіной праводзіцца даследаванне беларусаў Літвы. Пачынаючы з 2015 года старшы навуковы супрацоўнік аддзела народазнаўства Сяргей Сакума выконвае даследаванне беларускай дыяспары ў Японіі (Кіёта), дзе ён знаходзіўся на стажыроўцы. Этнолагі Цэнтра А. В. Гурко, А. У. Гурко, В. В. Шэйбак, Н. С. Бункевіч прынялі актыўны ўдзел у рабочых кіраўнікоў нацыянальна-культурных аб'яднанняў мерапрыемствах Беларусі прадстаўнікоў беларускай дыяспары ў Малдове, Украіне, Польшчы, Аўстрыі, Італіі ў маікастрычніку 2016 г. Этнолагі правялі апытанні прадстаўнікоў беларускай дыяспары аб асаблівасцях іх культуры. Па выніках экспедыцый былі апублікаваны артыкулы ў газеце «Веды» і часопісе «Навука і інавацыі» (2015–2017).

Праблема міжэтнічнага ўзаемадзеяння з'яўляецца важнай для добрасуседскага супрацоўніцтва і суіснавання з сумежнымі краінамі, братэрскімі народамі. У 2000—2012 гг. разам з даследчыкамі Інстытута этналогіі і антрапалогіі імя Н.Н.Міклуха-Маклая Расійскай акадэміі навук (Грыгор'евай Р. А., Мартынавай М. Ю., Лістовай Т. А., Дземецер Н. Г. і інш.) беларускія этнолагі (Лакотка А. І., Каспяровіч Г. І., Гурко А. У., Гурко А. Вікт., Ракава Л. В.) вывучалі беларуска-рускае пагранічча. Вынікі сумеснай працы былі апублікаваныя ў калектыўнай манаграфіі «Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование» (2005) і зборніку навуковых артыкулаў «Границы культуры и идентичности: этнология восточнославянского пограничья» (Москва, 2012). Па выніках выканання беларуска-расійскага міжнароднага праекта «Апотропейные функции материальной культуры народов Урала и Беларуси (конец XIX—XXI вв.) быў выдадзены сумесны навуковы зборнік «Апотропейные функции материальной культуры народов Урала и Беларуси: материалы международного семинара (Минск, 7–8 октября 2012 г.). — Пермь, 2012».

У сучаснасці працягваецца супрацоўніцтва беларускіх этнолагаў з шэрагам вядучых замежных навуковых цэнтраў — Расійскай акадэміяй навук, Румынскай акадэміяй навук, Акадэміяй навук Украіны, Пермскім дзяржаўным універсітэтам, Расійскім этнаграфічным музеям і інш.

Такім чынам, вынікі працы этнолагаў на пачатак XXI стагоддзя ўвасобіліся ў шэрагу фундаментальных прац, сярод якіх шматтомная серыя «Белорусы», калектыўныя манаграфіі «Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы» (2009), «Кто живёт в Беларуси» (2012), серыя «Современные этнокультурные процессы в историкоэтнографических регионах Беларуси» (2010–2016) і інш.

Праца этнолагаў была высока ацэнена дзяржаўнымі ўзнагародамі. Вышэйшай з іх з'яўляецца уручэнне Прэзідэнтам Рэспублікі Беларусь прэміі «За духоўнае адраджэнне» за 2008 г. аўтарскаму калектыву шматтомнага выдання «Беларусы». Супрацоўнікі аддзела шмат разоў станавіліся лаурэатамі стіпендыі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь для таленавітых маладых навукоўцаў.

У аддзеле народазнаўства працягвае развівацца створаная ў папярэднія дзесяцігоддзі навуковая школа ў вобласці этналогіі і этнаграфіі. Адначасова ў аддзеле ідзе праца па фарміраванні навуковых школ у сферы вывучэння праблемы паходжання і этнічнага развіцця беларускага народа, яго матэрыяльнай і духоўнай культуры, сацыяльнай арганізацыі; сучасных міграцыйных і этнаканфесійных працэсаў. Навуковыя школы, якія развіваюцца і фарміруюцца ў аддзеле народазнаўства, вядуць свае даследаванні ў адпаведнасці з сусветнымі тэндэнцыямі развіцця этналагічнай навукі.

Такім чынам, развіццё беларускай этналогіі ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фольклору імя К. Крапівы, які зараз уваходзіць у склад Цэнтра беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, на працягу постсавецкага перыяду з'яўляецца плённым. За гэты час значна ўдасканалена тэарэтычная база даследаванняў, пашырылася іх тэматыка. Вучоныя інстытута істотна ўзбагацілі этналагічныя веды аб беларускім народзе, узмацніліся навуковыя сувязі беларускіх этнолагаў з вучонымі другіх краін. Узрос аўтарытэт беларускай этналогіі ў суседніх краінах. Беларуская этналогія становіцца састаўной часткай еўрапейскай этналагічнай навукі.

**Дмитренко А. А.** (Украина, г. Луцк)

# ОБЫЧАИ НАЧАЛА СОБИРАНИЯ МЁДА В СЕЛАХ ПРАВОБЕРЕЖНОГО ПОЛЕСЬЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

Пчеловодство – древнее занятие, которое в течение многих веков аккумулировано в себе не только всевозможные производственные навыки, но и многочисленные обычаи, мировоззренческие представления. Одним из таких обычаев, который корнями уходит в древние времена, есть традиция угощения собранным мёдом, характерная для белорусов и украинцев. В Беларуси она известна под названием «бонда». В. Гурков и С. Терехин рассматривает бонду как проявление коллективизма, один из видов древней взаимопомощи, в котором прослеживаются следы охотничьего быта, когда все соплеменники имели право на долю добычи [1, с. 61–62].

Обычай угощения выбранным медом зафиксирован во многих селах Правобережного Украинского Полесья и связан именно из лесным пчеловодным промыслом, хотя, в меру его сокращения, распространился на домашнее пчеловодство и частично сохранился до нашего времени: «И до сёгоднишнёго дня вгощаем мэдом. Обезательно»<sup>1</sup>. Но традиция

\_

 $<sup>^1</sup>$  Зап. автором // Дэржавный науковый цэнтр захысту культурнои спадщыны вид тэхногэнных катастроф, г.

касается в основном именно первого выбранного мёда: «От я мэд пэршый выбырала, я всим своим такым сусидам порозносила мэду. Кожного, кожного року»<sup>1</sup>.

Опрошенные респонденты неоднократно сообщали, что мёдом угощали всегда: «Зроду частувалы! [...] Там сусиды в нас булы и зроду, дид выбырав мед [...]. От зроду, зроду [...]. Ну, то цэ вси так роблять. А хиба його шкода?». Но в то же время отмечали, что именно угощали, давали попробовать, но не раздавали мёд: «Исти — так. Роздавать — не. А поисты, попробуваты» <sup>2</sup>; «От мы выбираем тожэ мэд, то мы по всих сусидах розносымо. Потроху. Всим сусидам даем по баночци»<sup>3</sup>.

Обычай угощения вновь собранным мёдом многие рассматривают в основном как некий неписанный «закон»<sup>4</sup>, который неукоснительно соблюдали. С. Полюхович из с. Соломыр Бэрэзнивського района Ривнэнской области, вспоминая своего дедапчеловода, сообщил, что: «... такый був закон. Шо если був выбраный мэд, то и сусидыв туда он зовэ, и диты зовэ, и старых. Вжэ в його е мэд, вын усим дае покоштуваты»<sup>5</sup>. О трансформации обычая свидетельствует то, что молодые пасечники считают его не «законом», а чертой характера человека, его потребностю сделать что-то приятное людям, отмечая, что раньше это делали чаще, чем теперь: «Мэни здаеться, шо нэ обовъязково, а всэ ривно вгостыть хочэться просто людыну. Так, колысь бильшэ такого звычаю було, прыятного людям шось зробыть. Идэ людына там дажэ, от подывывса пчолы свои, глядив [...] и дав меду, я попробував»<sup>6</sup>. Поэтому, если человек хороший – угощает, плохой – нет: «Як хто. Добрые людэ, то кусочок дасть йому добрий, да врыжэ мэду и вон подякуе. А е такие, шо нэ дають»<sup>7</sup>.

Раньше вновь выбранным мёдом угощали соседей, родственников, тех, кто был рядом, когда собирали мёд. Если борти были далеко в лесу, то там обычно никого не было. Если ж не очень далеко, то встречались пастухи: «Пастушок прыйдэ, прымерно, к мэд выбырае, то хоч дасть кусочок»<sup>8</sup>; женщины-ягодницы: «Ну, там вжэ по лисы вжэ тэ врэмне, то ныкого там. Тыкы хто можэ ягоды бэрэ [...]. Мусиш дати [мёда — А. Д.]»<sup>9</sup>; работающие на полях около леса: «Допустим, он там работае [...] на поли своём, чы шо, пчоли выбрав там, то взяв кусочок там одрызав и трошки хлеба дав, положыв на хлеб и занис да й дав»<sup>10</sup>. Не обходили вниманием и проходящих мимо, их тоже обязательно подзывали к дереву и угощали медом: «... старые люды кажуть, як глядиш пчолы на хвуйцы, да йде жонка, чы чоловек, альбо пастух, обизательно позвы, дай йому мэду. Погодуй мэдом»<sup>11</sup>. Человека нельзя было отпускать от улья, не угостив: «Алэ ж було такэ, шо од вулля нэ должон пустить, шоб нэ попробовав хто-то мэду, проходящый, якшо йдэ»<sup>12</sup>.

Зафиксированы некоторые особенности в угощении мёдом около дерева. Например, в с. Вэлыка Глумча Емильчынського района Житомирской области запрещали даже

Киев, ф. Лугыны-2005 (Лугынськый, Коростэнськый и Овруцькый р-ны Жытомырськои обл.). — Ед. хр. 16-5.  $^1$  Зап. автором // Там жэ, ф. Сарны-2008 (Сарнэнськый и Дубровыцькый р-ны Ривненськои обл.). — Ед. хр. D 6S3.

 $<sup>^2</sup>$  Зап. автором // Дтам жэ, ф. Емильчынэ-2011 (Емильчынськый и Новоград-Волынськый р-ны Жытомырськой обл.). – Ед. хр. D 13S3.

 $<sup>^3</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Володымырэць-2009 (Володымырэцькый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. D 10S7.

 $<sup>^4</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 10-2, 17-2; 7. Ед. хр. D 12S1.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Зап. автором // Там жэ. ф. Заричнэ-2010 (Заричнэнськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ел. хр. D 14S6.

<sup>6</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 18-1.

<sup>7</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 20-1.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Володымырэць-2009 (Володымырэцькый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. D13S7.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Володымырэць-2009 (Володымырэцькый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. D12S2.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськой обл.). – Ед. хр. 12-3.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 15-2.

 $<sup>^{12}</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 14-3.

смотреть бортника, который выбирал мед на дереве. И только когда работа была завершена, бортник приглашал всех угоститься мёдом: «А той, хто выбырає мэду, шоб нэ только деты и хтось чужих, з любых – чы стареэ, чы малэ, шоб нэ дывылос туды. Да. Выбрав – погукае. Погукае навэть встречного-попэрэчнього»  $^{1}$ .

Братья Якив и Сэмэн Труханэнкы из с. Камъянэ Рокытнивського района Ривнэнской области сообщили, что их дедушка-бортник запрещал есть мёд до того времени, пока не спуститса с дерева на землю, объясняня это тем, что в это время его буду кусать (есть) пчёлы: «То-то, кажуть, нэ мона давать [...]. То так дед мый розказував [...], то як дед кинэ там трохы мэду и спустит, шоб я нэ ев, покуды он нэ злез. А вжэ як злезэ, то вжэ еш скоко хоч. Шоб його пчолы нэ кусали [...]. Да, як я им мэд, то вжэ там деда пчолы кусають, едять»<sup>2</sup>; «... дид казав: "Сохрань Бог ести той мэд". Пока, як дед гледыть, то його пчоли там вэльмы кусають»<sup>3</sup>.

Во многих селах считают, что во время выбирания мёда его можна давать только детям, а взрослым — позже: «Я знаю, дети бегалы, то мы забежымо до улья, як мэд выбырае якый дядько, то вын кынэ нам кусочок. З оттуда [из дерева — А. Д.]. Кусок мэду»  $^4$ ; «И цэ в пэршу очэрэдь, значыть, мы [дети — А. Д.] попробуем того мэду. Пид дэрэвом»  $^5$ . В с. Князивка Бэрэзнивського р-на Ривнэнской обл. этот обычай объясняли тем, что мёд будет расти, как и дети (подобное вызывает подобное). Кроме того, взрослые очень «жырави» (завистливы), потому и мёд им в первые дни не давали, чтобы не сглазили: «Ну, як деты ростуть, шоб так и мэд. Поднымався мэд у хазяина того. А старые деды [...], то зразу нэ давать, а вжэ чэрэз днив два-тры мона дать [...]. Як нэсэтэ з лесу, детям трэба дать по чуть [...]. Бо дорослы [...] жырава людэна [...]. Завыдющый»  $^6$ .

Когда мёд был выбран, им угощали всех родственников и соседей. Происходило это по разному. В одних селах всех приглашали домой: «Идэ-но покушаеш мэду»<sup>7</sup>; «А вин усим давав. Вин ны тико дитём, вин и старэм, хто до його прэйдэ. А шэ, як выбырае, то вин ныколы ны вэпустыть из того, из двору, тыко дае мэд»<sup>8</sup>; «Та то в нас уся вульця сходылась [...]. Дид качае мєд, то там диті все»<sup>9</sup>.

В других местностях мёд носили каждому соседу и родственнику домой: «Мой по-койный дид, як выбырае мэд [...], дак дид ложыть воск, з воском мэд, сталныка и там в кого сколько душ — там пъять, чы чотыры, чы тры — кажному по кусочку на тарылочку и я носыла по хатах. Ну, бо цэ мэд, я знаю, вси казалы, шо цэ трэба дэлыться [...]. Мэду ж в каждого нэма»  $^{10}$ .

Во многих деревнях мёдом традиционного угощали во время осенних престольных праздников: на Прэчысту, Воздвыжэння, Покрову, Дмытра и др.: «У нас у прэстольный празник, одэ Дмытро. Мы [...] всих людэй мэдом угощаем. Дитворэча до нас заходыть,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Емильчынэ-2011 (Емильчынськый и Новоград-Волынськый р-ны Жытомырськои обл.). – Ед. хр. D 4S3.

 $<sup>^2</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 11-5.

<sup>3</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 12-1.

<sup>4</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Рокытнэ-2006 (Рокытнивськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. 9-2.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Емильчынэ-2011 (Емильчынськый и Новоград-Волынськый р-ны Жытомырськои обл.). – Ед. хр. D 7S4.

 $<sup>^6</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Бэрэзнэ-2013 (Бэрэзнивськый, Костопильськый и Сарнэнськый р-ны Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. D 5S2.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Каминь-Кашырськый-2012 (Каминь-Кашырськый и Ратнивськый р-ны Волынськой обл.). – Ед. хр. D 13S2.

 $<sup>^8</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Каминь-Кашырськый-2012 (Каминь-Кашырськый и Ратнивськый р-ны Волынськой обл.). – Ед. хр. D11S1.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Володарка-2012 (экспедиция к переселенцам из Чернобыльской зоны). – Ед. хр. D 382

 $<sup>^{10}</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Володарка-2012 (экспедиция к переселенцам из Чернобыльской зоны). — Ед. хр. D 2S2.

то частуем» $^1$ ; «Прыежжаєш до родычив. — Добрый дэнь! — Добрый дэнь. Сядайтэ мэдку попробуйтэ» $^2$ .

За угощение мёдом принято было блыгодарить хозяина. Словесные формулы включали пожелания, чтобы пчёлы роились, садились на пасеке и носили много мёда: «Дякувать трэба. Дай, Божэ, щоб тоби пчолы багато мэду носили! [...] Шоб пчолы родилися и плодилися»<sup>3</sup>; «Щоб садились пчолы»<sup>4</sup>; «Шоб пчолы роилыса. Да. Так казалы»<sup>5</sup>; «А тые дякують, шоб воны вам родылы»<sup>6</sup>.

Относительно мотивации обычая угощать нововыбранным мёдом, то большинство респондентов убеждены, что это способствует хорошему развитию пчелиных семейств и урожаю мёда: «Я взагали чула, шо трэба дилытыся, частоваты, то будуть бджолы водытыся»<sup>7</sup>; «Шоб вэлыся пчолы. Шоб мэд водывся»<sup>8</sup>; «Шоб сядалы пчолы. Шоб носылы мэд»<sup>9</sup>; «Бо як нэ дасы, то пчолы пидуть з вулыка»<sup>10</sup>.

Как видим, обычай угощения нововыбранным мёдом известен практически на всей территории Правобережного Полесья. Будучи наиболее характерный для периода сесного пчеловодства, в некоторых местностях частично сохраняется и до сегодняшнего дня. Респонденты убеждены, что мёдом, как даром природы, нужно делиться, что способствует хорошему развитию пчел и успешному ведению промысла.

#### Литература

1. Гурков, В. С. Занятие, издревле благородное / В. С. Гурков, С. Ф. Терехин. — Мн. : Полымя,  $1987.-136~\mathrm{c}.$ 

Дорожкин А. С.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

# МОЛОДЕЖНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ОТЛИЧЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ

Современное общество характеризуется стремительным, непрерывным ускорением и обновлением всех сфер жизни человека. Результатом научно-технической революции явилось наступление искусственно-технологической эры. Возможность фабрикации привела к утрате индивидуальности и уникальности: сначала в материальной, а затем и в ду-

 $<sup>^1</sup>$  Зап. автором // Дэржавный науковый цэнтр захысту культурнои спадщыны вид тэхногэнных катастроф, г. Киев, ф. Лугыны-2005 (Лугынськый, Коростэнськый и Овруцькый р-ны Жытомырськой обл.). – Ед. хр. 4-3.

 $<sup>^2</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Сарны-2008 (Сарнэнськый и Дубровыцькый р-ны Ривненськои обл.). – Ед. хр. D 10S2.

 $<sup>^3</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Сарны-2008 (Сарнэнськый и Дубровыцькый р-ны Ривненськои обл.). — Ед. хр. D 15S2.

 $<sup>^4</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Сарны-2008 (Сарнэнськый и Дубровыцькый р-ны Ривненськои обл.). – Ед. хр. D 11S2.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Зап. автором // Там жэ, ф. Заричнэ-2010 (Заричнэнськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. D14S6.

 $<sup>^6</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Емильчынэ-2011 (Емильчынськый и Новоград-Волынськый р-ны Жытомырськой обл.). – Ед. хр. D 9S1.

 $<sup>^7</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Каминь-Кашырськый-2012 (Каминь-Кашырськый и Ратнивськый р-ны Волынськой обл.). – Ед. хр. D 3S2.

 $<sup>^8</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Каминь-Кашырськый-2012 (Каминь-Кашырськый и Ратнивськый р-ны Волынськой обл.). – Ед. хр. D 1S1.

 $<sup>^9</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Емильчынэ-2011 (Емильчынськый и Новоград-Волынськый р-ны Жытомырськой обл.). – Ед. хр. D 4S1.

 $<sup>^{10}</sup>$  Зап. автором // Там жэ, ф. Заричнэ-2010 (Заричнэнськый р-н Ривнэнськои обл.). – Ед. хр. D 2S4.

ховной культуре. Процесс поиска индивидом своего «Я» значительно усложнили проявления шаблонности, стереотипности, массовости и универсальности.

Необходимо отметить, что молодежные субкультуры стали активно оформляться в 1950-х годах, параллельно с формированием такого феномена как «массовое общество».

Термин «субкультура» был впервые использован в 1930-х годах в трудах американского социолога Т. Роззака, применявшего его к различным социальным группам, которые можно было выделить на основании определенного критерия (социальный статус – «богема»; место рождения – «земляки» и т. д.) [1, с. 9].

Трактовка указанного феномен подвергалась многочисленным уточнениям и корректировкам. Несмотря на это, в настоящее время не утратило своей актуальности определение американского социолога и культуролога М. Брейка, который описал субкультуры как «системы, объединяющие множество значений, способов выражения и жизненных стилей» определенных социальных групп, которые характеризуются общими увлечениями и схожими мировоззренчискими установками [2, с. 12].

Наиболее частой причиной возникновения молодежных субкультур называют конфликт «отцов и детей», но в действительности же разногласия между представителями разных поколений существовали на протяжении всей человеческой истории. Поэтому можно утверждать, что несоответствия в системах ценностей и норм, мировоззрении и восприятии действительности не всегда приводили к возникновению указанного феномена.

В настоящее время наиболее явными причинами представляются стремление молодежи к самовыражению, а также отсутствие у индивида четко определенного социального статуса. В результате стремления молодых людей облегчить процесс собственной социализации и возникают молодежные субкультуры.

Таким образом, если говорить о современном молодежном социокультурном пространстве, то субкультуры могут быть определены как:

- 1. эзотерические, эскапистские, урбанистические культурные объединения, созданные молодежью «для себя» [3, с. 76], поскольку, в первую очередь, они призваны упростить процесс социализации молодых людей.
- 2. частичные социальные подсистемы, базисом для которых служит культура большинства общества. В то же время, данные группы имеют собственные ценностные и жизненные установки, а также особое мировоззрение, объединяющее приверженцев конкретной субкультурной общности.

Проанализировав труды С. И. Левиковой – одного из ведущих специалистов, занимающихся разработкой молодежной проблематики, – можно выделить следующие характеристики, свойственные современным молодежным субкультурам:

- молодежные субкультуры представляют собой социальные общности, приверженцы которых сами определяют себя как представителей данной группы (самоидентификация) [4, с. 36];
- процесс вхождения индивида в определенную субкультурную общность сопровождается принятием им ценностных установок, образа жизни, языка и стиля данной группы;
- предпосылками для возникновения субкультуры могут служить пристрастия в музыке, схожее мировоззрение, одинаковые способы проведения свободного времени и т. д.;
- господствующая система ценностей и идеология субкультурных объединений нередко репрезентируется посредством особых знаков, символов и атрибутики.

Принимая во внимание тот факт, что процесс активного возникновения молодежных субкультур хронологически совпадает со вступлением общества в постиндустриальную эпоху со свойственными ей постмодернистскими тенденциями в развитии глобально-

го социокультурного пространства, необходимо отметить общие черты субкультурных групп и культуры постмодерна. Так, постмодернизм характеризуется плюрализмом, множественностью смыслов и трактовок, неопределенностью, фрагментарностью, изменчивостью и эклектизмом.

Данные характеристики свойственны и большинству молодежных субкультур, которые по своей природе также:

- плюралистичны, так как субкультурные объединения чаще всего мирно сосуществуют в одном социокультурном пространстве и нередко активно взаимодействуют;
- множественны, ввиду того, что многие из них не обладают стержневым единством;
- неопределенны, поскольку, принимая во внимание многоаспектность данного феномена, невозможно дать ему четкое и однозначное определение;
- фрагментарны, так как даже при принятии внутригрупповых норм и ценностей каждый индивид привносит в нее часть своих особенностей и своеобразия;
- изменчивы, поскольку каждой субкультуре свойственно периодическое обновление (от смены поколений представителей до пересмотрения ценностей и мировоззренческих установок);
- эклектичны, ведь данные социальные группы могут характеризоваться наличием на первый взгляд совершенно несовместимых составляющих, которые при детальном рассмотрении оказываются способными замещать или дополнять друг друга.

Развивая тему отличительных особенностей современных субкультур, стоит отметить, что данные объединения всегда стремятся к закреплению важнейших мировоззренческих смыслов в ярких экспрессивных формах, которые могут быть не поняты в контексте доминирующей культуры, но определенно вызывающих интерес.

В результате чего, выражение эстетического начала молодежных субкультур происходит посредством использования игровых форм, которые становятся одним из способов самопредставления и самовыражения молодых людей. Публичная жизнедеятельность представителей молодежных субкультур характеризуется наличием обрядов и ритуалов, в которых используются элементы театрализации.

Элементы артизации поведенческих сценариев представителей молодежных субкультур проявляются в демонстративно-эпатажных манерах, которые также можно определить как одну из форм эстетических игр в процессе функционирования субкультурных групп.

Другими словами, в своем большинстве молодежные субкультуры можно описать наличием игровой составляющей, которая активно используется в процессах формирования собственных языков (сленгов), поведенческих сценариев и выбора знаковосимволических систем. Также она включается в различные публичные формы межличностной и межгрупповой коммуникации, реализуемой через театрализованные акции, перформансы, хеппенги, манифестации, фестивали.

Наиболее общая и условная классификация субкультурных групп может быть проведена на основании социально-правового признака их участников:

- позитивно направленная деятельность и активная социальная позиция являются основными характеристиками просоциальных (социально активных) субкультур;
- социально пассивные субкультурные группы характеризуются деятельностью, которая является нейтральной или слабо выраженной относительно процессов в обществе;
- представители асоциальных субкультур предпочитают оставаться в стороне от глобальных социальных проблем, но вопреки распространенному мнению не являются угрозой для общества.

Одним из критериев для классификации субкультурных групп может послужить целеполагание их представителей или направленность деятельности. В данном случае классификация будет иметь следующий вид:

- романтико-эскапистской направленности, среди которых можно выделить хиппи, индианистов, байкеров;
- к гедонистическо-развлекательному типу следует отнести мажоров, рэйверов и т. д.);
- к субкультуры анархо-нигилистического толка (радикально-деструктивной направленности) можно причислить панков, скинхедов, футбольных фанатов и т. д.;
- к субкультурам криминальной направленности, которые чаще становятся объектами исследований таких наук как криминология, социология и психология, относят «гопников».

Если взять за основу для классификации молодежных объединений и групп направленность интересов их представителей, то необходимо отметить, что наиболее распространенными в молодежной среде увлечениями представляются следующие:

- предпочтения в музыкальных течениях, стилях и направлениях;
- стремление к порядку и защите окружающей среды;
- заинтересованность в общественной деятельности;
- активные занятия различными видами спорта (на любительском уровне);
- поддержка спортивных клубов и посещение матчей с их участием;
- увлечение философскими учениями, искусством;
- предпочтения в формах проведения досуга.

Использование данного критерия в совокупности с приведенными ранее основаниями позволяет сформировать наиболее полную классификацию, которая позволит выделить субкультурных объединениях молодежи следующие группы:

- субкультуры по музыкальным пристрастиям, к числу которых следует отнести рокеров, металлистов, панков, готов, рэперов и приверженцев транс-культуры;
- субкультуры, мировоззрение которых ярко выраженно в образе жизни, подразумевают представителей хиппи, индианистов, панков, растаманов, байкеров и т. д.;
- спортивные и околоспортивные субкультуры роллеров, скейтеров, трейсеров (любителей паркура), байкеров, стрит-байкеров, футбольных фанатов и др.;
- субкультуры с сильным влиянием игровой составляющей, предполагающие уход в искусственно созданную реальность: данная категория представлена ролевиками, толкиенистами, геймерами;
- субкультурные объединения пользователей компьютерных технологий высшего класса (хакеров);
  - потенциально опасные субкультуры панков, скинхедов и т. д.;
- субкультуры, объединяющие представителей всех направлений в современном искусстве: граффитчиков, брейк-дансеров, просовременных художников и скульпторов, перформеров и др;
- субкультуры элиты («псевдозолотая» молодежь, представленая «мажорами» и рейверами);
- социально активные субкультуры, которые могут быть представлены пацифистами, неформальными объединениями по защите природы и др.

Подводя итог, необходимо отметить, что вхождение молодежи в субкультурные группы стоит рассматривать не только как одну из форм выражения протестных настроений по отношению к старшему поколению или обществу в целом. Ведь на современном этапе развития общества молодежные субкультуры становятся наиболее приемлемым способом самореализации индивида, включенного в процесс социализации. В контексте

нехватки реального общения субкультурные группы позволяют молодым людям найти единомышленников со схожим мировоззрением и интересами.

Немаловажным является и то, что создание единой универсальной классификации молодежных субкультур не представляется возможным, поскольку указанный феномен является неотъемлемой частью белорусской и мировой культуры, которым свойственны постоянное обновление и высокие темпы развития. Между тем, данный факт лишь подтверждает гипотезу о том, что исследования молодежных субкультур еще долго не утратят своей актуальности.

### Литература

- 1. Roszak, T. The Making of a Counter Culture / T. Roszak. San Francisco : University of California, 1969. 313 p.
- 2. Brake, M. Comparative Youth Culture. The Sociology of Youth Culture and Youth Subculture in America, Britain and Canada / M. Brake. London: Routledge & Kegan Paul, 1985. 84 p.
- 3. Левикова, С. И. Две модели динамики ценностей культуры (на примере молодежной субкультуры) / С. И. Левикова // Вопросы философии. -2006. -№ 4. C. 71-79.
- 4. Левикова, С. И. Молодежная субкультура: учебное пособие / С. И. Левикова. М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. 608 c.

Драгой В. В., (Приднестровье, г. Тирасполь) Буня Д. И. (Республика Молдова, г. Кишинев)

# ПЕСЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ЛЕВОБЕРЕЖЬЯ ДНЕСТРА В СБОРНИКАХ ФОЛЬКЛОРА 30-X-40-X ГОДОВ: СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС

Помимо материалов, собранных в фольклорных экспедициях, хранящихся в разных фольклорных архивах Молдавии, важным источником в изучении лирической песни долины Днестра, как одним из самых жизнеспособных, популярных видов лирического жанра современности, являются сборники 30–40 годов XX-го века. В последние годы, благодаря внедрению новых технологий в библиотеки Молдавии, стали доступны некоторые из этих сборников; хотя в то же время, целый ряд других еще является библиографической редкостью. Таким образом, очень актуальным стало рассмотрение содержащегося в них репертуара, в более широком контексте уже собранного на протяжении более полувека и известного на сегодняшний день, с позиций современности. Данная статья основывается на анализе материала двух сборников, опубликованных под редакцией В. Корчинского (1937, Москва)[1] и Д. Гершфельда (1940, Тирасполь) [2]. Первый из этих сборников содержит инструментальные мелодии, второй – вокальные мелодии и хоровые аранжировки.

Еще в XIX веке Теодор Бурада, один из пионеров румынской фольклористики, сделал первые записи о фольклоре румын населявших эти места. В первой половине XX века, в МАССР началось систематическое собирание музыкального фольклора долины Днестра. В то время, следуя еще нечётким, только зарождающимся принципам современной фольклористики, часто песни записывались без паспортизации: «Конечная цель (сбора фольклора) сводилась к практическим целям — изданию сборников, транскрипции на базе собранного материала, хотя в большинстве коллекций проскальзывает методологическая неуверенность в сборе и записи мелодий — даже если среди авторов отмечаются практики, фольклористы или профессиональные музыканты» [3, с. 55]. Так, помимо ряда известных фольклористов, музыкантов, этнографов, как Кьору П., Нениу К., Лебедева Е., Корчинский В., Гершфельд Д., Гуров Л., Смокинэ Н., Штефэнукэ П. и др., в 20-е–40-е годы XX-го века, фольклор собирали так же преподаватели, студенты и школьники региона.

В процессе анализа репертуара именно этих сборников очень важно учесть и исторический контекст — 1937—1940 годы в СССР были отмечены апогеем «внедрения в жизнь» коммунистической идеологии — факт, отмеченный многими исследователями. Как известно, в МАССР культурная деятельность была взята под строгий контроль различных комитетов и структур (таких как: Научный молдавский комитет в Тирасполе (1926), Московский институт истории и культуры (1934), Музей народов СССР и др.). Музыкальный фольклор был призван быть инструментом коммунистической пропаганды и служить целям новой культурной доктрины, а подлежащий изданию фольклор — быть «политкорректным».

Так, репертуар данных сборников содержит:

- 1. Песни, чужеродные фольклорному мелосу (включая советские или сочиненные в народном стиле). Ярким примером такого подхода к составлению сборника может служить «Кынтеше» («Песни»), изданный в Тирасполе в 1940-м году под редакцией Д. Гершфельда, в котором из 50 песен, 10 – это советские и сочиненные в народном стиле мелодии (Интернационал, Хора колхозников, Песня о Советской Молдавии, Марш котовцев и др.). Между тем, составление инструментального репертуара сборника В. Корчинского на первый взгляд не указывает на политическое влияние. Например, из 49 мелодий треть (14) – это дойны. Как известно, эта разновидность лирического жанра в 60-80 годы, была маргинализирована вплоть до «молчаливого» запрета, считаясь несовместимым со «счастливой» жизнью советского человека. Также другую треть (14) составляют свадебные застольные песни – и это тоже интересный факт, поскольку В. Корчинский - единственный автор этого периода, который публикует музыкальные свадебные примеры. Все же, при более внимательном анализе, выявляется, что мелодический аспект некоторых мелодий этого сборника довольно далек или даже полностью не соответствует специфике молдавского фольклорного мелоса. Это относится в первую очередь к ладовой (которая содержит много «искусственных» хроматических ходов и увеличенных секунд) и ритмической структуре (акценты иряд других чужеродных структурных элементов). Этот мелос скорее близок к украинскому и еврейскому, однаков рамках этой небольшой статьи мы не имеем возможности развить этот тезис.
- **2.** Песни из сел Долины Днестра, многие из которых могут быть услышаны и сегодня в репертуаре фольклорных ансамблей и солистов фольклорной музыкиэтого ареала. Варианты многих из этих мелодий мы записали во время наших экспедиций, сделанных в последние годы (Листик полыни; Эй, Иляна; Прийди, любимый; Прийди вечерком; У Днестра, у окраины и др.). По нашему мнению, включение этого репертуара в данные сборники на самом деле отражает реальную картину распространения и функционирования этого жанра в данном периоде.
- **3. Песни широкого распространения,** встречающиеся как на территории между Прутом и Днестром, так и на всем румынском этническом пространстве, популярные в то время, а некоторые даже и сегодня. Этот факт чрезвычайно интересен, поскольку этот репертуар «просочился» в анализируемые сборники вопреки бдительной издательской советской цензуре. (Как известно, цензоры стремились «отмежиться» от всего «вражеского, буржуазно-румынского», дабы как можно больше отдалить все «румынское» от «молдавского». Этот тезис впоследствии (в послевоенные годы) был доведен до абсурда, когда советская идеология пыталась доказать, что румыны и молдаване разные народы.)

Одной из таких мелодий, например, является любовная песня *«Дор, доруле» (Тоска, печаль)* [2, с. 93], в хоровой обработке С. Орфеева. Эта мелодия известна еще с начала XIX века, будучи опубликованной Антоном Панном (известным румынским писателем, композитором и фольклористом) в Бухаресте, в 1831 (в сборнике «Роеzii deosebite sau cântece de lume»). Так же, в конце XIX века, известный румынский композитор Гавриил Музическу сделал хоровую аранжировку одного из вариантов этой мелодии,

которая по сей день фигурирует в хоровых репертуарах и является классикой национальной музыки. Хоровая обработка этой песни в данном сборнике упрощена, схематизирована и дана с другим текстом, о тяжелой судьбе замужней женщины, хотя припев («Дор, доруле»; дор – грусть, тоска, печаль) был сохранен.

Другая песня из этого же сборника — «Bate-i, Doamne, pe ciocoi»(Накажи, Боже, бояр) — так же известна во всем румынском ареале еще с начала XIX века, как «революционная» песня, опубликованная в том же сборнике Антона Панна. Как и предыдущая песня, версия мелодии, включенная в «Кынтеше» упрощена, а в текст добавились несколько строк акцентирующих угнетённость и безысходность крестьянской жизни. Нужно отметить, что именно этот, видоизмененный таким образом вариант бытовал в годы советской власти в Республике Молдова.

И в сборник В. Корчинского, изданном в 1937 году в Москве, были включены мелодии, которые проскочили через коммунистическую цензуру того времени. Среди тех 14 инструментальных дойн о котором упоминалось выше, можно найти варианты очень известной ДойныОлта, повсеместно распространенной в Румынии (особенно в Валахии) тех времен и до наших дней.

Выводы, которые можно сделать из вышеизложенного суммарного анализа содержания репертуара этих двух сборников молдавского музыкального фольклора левобережья Днестра подводятся к нескольким основным предпосылкам, которые нужно принять во внимание в будущих исследованиях:

- 1) Хотя данные сборники составлены с методологическими недостатками, в них содержится ценный фольклорный материал, представляющий репертуар тех лет, часть которого сохранилась до наших дней.
- 2) «В обмен» на включение некоторых «новых», политизированных, сочиненных в народном стиле и т. д., мелодий, составители сборников включили и ряд старинных румынских мелодий, распространенных в более широком ареале, включая левобережье Днестра.
- 3) Выявилась тенденция представления еврейского и украинского мелоса под видом молдавского. Данный тезис подтверждается так же имеющимися записями народных оркестров 50–60 годов.
- 4) Исходя из вышесказанного, необходимо глубокое систематическое сравнительное исследование, репертуара этих сборников и тем что записан или опубликован в наши дни, с позиций современного этномузыкознания.

#### Литература

- 1. Корчинский, В. Молдавские наигрыши и песни / В. Корчинский. М.: Музгиз, 1937. 36 с.
- 2. Гершфельд, Д. Песни / Д. Гершфельд, Л. Гуров. Тирасполь, 1940.
- 3. Музыкальное искусство Молдовы. История и современность. Кишинев : Изд-во Графема либрис, 2009.

Дрозд К.

(Рэспубліка Польшча, г. Варшава)

# ТВОРЧАСЦЬ Ф. АЛЯХНОВІЧА І ЯЕ ЎПЛЫЎ НА РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ ЛАГЕРНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Выключнае месца сярод беларускіх творцаў лагернай літаратуры займае Францішак Аляхновіч<sup>1</sup>. Кніга *У капцюрох ГПУ*, напісаная ў 1934 годзе, пачынае лагерную тэму ў літаратуры Усходняй Еўропы. Аляхновіч апісваў новую з'яву, раней невядомую чытачу. Аўтар прыехаў у БССР у канцы 1926 года і добраахвотна прыняў савецкае

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Беларускую лагерную літаратуру я аналізавала ў кнізе: Drozd, K. *Białoruska literatura łagrowa* / K. Drozd. – Warszawa 2016. У дадзеным артыкуле прадстаўленыя выбраныя галоўныя тэзісы майго даследавання.

грамадзянства. У пачатку 1927 г. яго арыштавалі і асудзілі на 10 гадоў зняволення ў Салавецкіх лагерах. У 1933 г. Аляхновіч выйшаў на волю і адразу пачаў пісаць. Успаміны спачатку друкуюцца па-польску (фрагментамі ў газеце «Słowo»), а ў 1937 годзе — пабеларуску асобным выданнем<sup>1</sup>.

Другое выданне ўспамінаў па-беларуску падзеленае на дзве часткі. У першую аўтар увёў выдуманы персанаж — Попутчіка<sup>2</sup>. Такое імя героя мэтазгодна, бо адлюстроўвае стаўленне аўтара да прыезду ў Беларускую Савецкую Сацыялістычную Рэспубліку, а таксама з'яўляецца прыкметай даверу аўтара да ўлады, ГПУ і новай палітычнай сістэмы — сацыялізму<sup>3</sup>.

Польскае выданне ўспамінаў<sup>4</sup>, у параўнанні з другім беларускім выданнем, пачыналася падзеямі пасля арышту героя: усе здарэнні, якія папярэднічалі зняволенню, апушчаны. У другім выданні па-беларуску Аляхновіч тлумачаць чытачу, чаму ён апускае падзеі, якія прывялі яго да зняволення: вельмі цяжка было прызнацца чытачу ў сваёй наіўнасці і даверы да савецкай улады<sup>5</sup>.

Сваімі ўспамінамі Аляхновіч хоча папярэдзіць кожнага грамадзяніна пра небяспеку, якая зыходзіць з боку улады, што кідае нявінных людзей у турму. Кніга з'яўляецца папярэджаннем для чытача. Адначасна яна — своеасаблівы даведнік па лагернай рэчаіснасці. Таксама кніга выяўляе метады працы супрацоўнікаў ГПУ, палітыку дзяржавы, якая накіраваная на тое, каб асудзіць як можна больш людзей, нягледзячы на неабгрунтаванасць абвінавачванняў<sup>6</sup>.

У сувязі з тым, што пісаць ўспаміны Аляхновіч пачаў амаль адразу пасля падзей, дык лагернае жыццё і здарэнні, якія папярэднічалі арышту, апісаны ў дэталях. Кнігу

482

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Пра жыццё і творчасць Ф. Аляхновіча можна прачытаць: Сабалеўскі, А. *Драма жыцця*, [у:] Аляхновіч, Ф. *Выбраныя творы*. – Мінск, 2005; Сабалеўскі, А. *На адраджэнскай хвалі* // Полымя. – 1992. –№ 5. – С. 110; Сабалеўскі, А. *Адметны след* // Спадчына. – 1990. – № 3. – С. 7–10; Сабалеўскі, А. *Здзяйсненні* — насуперак лёсу. Шляхі Францішка Аляхновіча // Роднае слова. – 1994. – № 5. – С. 7–22; Езавітаў, К. Францішка Аляхновіч // Новы шлях. – 1994. – № 6. – С. 6–7; Няфёд, У. Францішка Аляхновіч : тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць / У. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 142 с.; Мірановіч, Я. Да ўгодкаў Францішка Аляхновіча // Ніва. – 2003. – № 13 (30.03). – С. 4; Крывіцкі, Л. Францішка Аляхновіч // Ніва. – 1990. – № 2 (14.01). – С. 1, 6; Крывіцкі, Л. Францішка Аляхновіч // Ніва. – 1990. – № 3 (21.01) – С. 6–7; Бяляцкі, А. Як я памру... // Спадчына. – 1990. – № 10. – С. 156–164; Туронак, Ю. Загадка сьмерці Францішка Аляхновіча / Ю. Туронак // Мадэрная гісторыя Беларусі / Ю. Туронак ; рэд. В. Булгакаў. – Вільня, 2008. – С. 688–691; Ponarski, Z. *Franciszek Olechnowicz* – wydawca, redaktor, publicysta // Białoruskie Zeszyty Historyczne. – 1996. – Nr 2. – S. 58–59; Ponarski, Z.*Franciszka Olechnowcza żywot burzliwy* // Znad Wilii. – 2003. – Nr 1. – S. 35–53; Głogowska, H. *Przygody Kaziuka Surwilly i inna nieznana polskojęzyczna twórczość F. Olechnowicza* // Аста Albaruthenica. – 2009. – Nr 9. – S. 82–107.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Слоўнік замежных слоў падае: Poputczik — «towarzysz podróży [...], okolicznościowy, przygodny sprzymierzeniec (zwłaszcza o członkach grupy pisarzy radzieckich, niekomunistów, popierających w zasadzie politykę rządu radzieckiego w dwudziestych i trzydziestych latach XX w.)». – Kopaliński, W. Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. – Warszawa, 1994, – S. 403.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Пра 20-я гады XX стагоддзя і змены ў грамадстве можна прачытаць: Głogowska, H. *Białoruś 1914–1929. Kultura pod presją polityki* / H. Głogowska. – Białystok, 1996. – 238 s.; Szybieka, Z. Historia Białorusi : 1795–2000 / Z. Szybieka. – Lublin : Inst. Europy Środkowo-Wschodniej, 2002. – 571 s.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> На польскай мове былі друкаваны фрагменты ўспамінаў у газеце «Kurier Wileński», якія пасля (часам у змененым выглядзе) увайшлі ў кніжку. У Польшчы успаміны Ф. Аляхновіча выдадзеныя былі двойчы. У 1937 годзе пад загалоўкам *Prawda o Sowietach: (wrażenia z 7-letniego pobytu w więzieniach sowieckich r. 1927–1937)* – Warszawa, 1937 і ў 1990 пад загалоўкам: *7 lat w szponach GPU*. – Warszawa, 1990.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Аб палітычных рэпрэсіях можна прачытаць: Маракоў, Л. *Рэпрэсаваныя літаратары, навукоўцы, работнікі асветы, грамадскія і культурныя дзеячы Беларусі 1794—1991 : энцыкл. даведнік : у 3 т. /* Л. Маракоў. — Мінск, 2003—2005; Адамушка, У. *Палітычныя рэпрэсіі 20-50-ых гадоў на Беларусі /* У. Адамушка. — Мінск : Беларусь, 1994. — 158 с.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Пра ГУЛАГможна прачытаць: Ciesielski, S. *GUŁag w radzieckim systemie represji 1930–1953* / S. Ciesielski. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005; Supady, J. *Życie i śmierć w łagrach sowieckich* / J. Supady. – Łódź, 2001. – 196 s.; Applebaum, A. *Gułag* / A. Applebaum. – Warszawa : «Świat Ksiąźki», 2005. – 624 s

можна назваць энцыклапедыяй жыцця ў савецкіх лагерах. Аўтар рэгулярна падае даты і робіць гэта, каб чытач меў храналогію апісаных падзей.

На фоне іншых твораў лагернай літаратуры кніга *У капцюрох ГПУ* вылучаецца своеасаблівым стаўленнем аўтара да чытача. У сувязі з тым, што ўспаміны Аляхновіча распачынаюць лагерную тэматыку, аўтар імкнецца заставацца ў кантакце з чытачом, выкарыстоўваючы непасрэдныя звароты да чытача, напрыклад: «Тут пяро мае вывальваецца з рукі... Цяжка пісаць. Баюся, што чытач не паверыць мне. Гэта такая жудасьць!.. Аднак гэта факт – і зусім ня вылучны...»<sup>1</sup>. Непасрэдны кантакт з чытачом павінен дапамагчы праверыць у сапраўднасць апісаных падзей.

Некалькі разоў аўтар выкарыстоўвае апавяданне ад трэцяй асобы ў выпадках, калі апісвае самога сябе. Дзякуючы гэтаму, аўтар становіцца адным з групы зняволеных, з натоўпу. Аляхновіч нагадвае чытачу, што перш за усё аўтар успамінаў – вязень, а апісанае ім жыццё ў лагерах, гэта пазнаны ім вопыт: «Час ляцеў, гады йшлі... Аляхновіч усё сядзеў і сядзеў" [1, с. 207] lub "Аляхновіч узяў паслухмяна пяро ў рукі й пачаў»<sup>2</sup>.

Характэрнай рысай У капиюрох  $\Gamma\Pi V$  з]яўляецца падзел на раздзелы, загалоўкі якіх адпавядаюць апісаным ў іх падзеям (на прыклад  $\Gamma$ осьць зь Mенску, V Беларускай Pадзе). Выключэнне мы знаходзім толькі двойчы ( $\Pi$ ершая лыжка дзёгцю,  $\Pi$ ерад аэропагам). Празрыстыя загалоўкі, якія ствараюць ясную, выразную структуру ўспамінаў, служаць галоўнай мэце — дзеля лепшага разумення твора чытачом. Апрача таго, Аляхновіч тлумачыць чытачу ўсе словы і выразы, якія выкарыстоўваюцца ў турэмным жаргоне і з якімі ён сустракаўся падчас зняволення<sup>3</sup>.

Варта адзначыць, што Аляхновіч — нібы назіральнік звонку — паказваючы лагер, зазірае таксама ў жаночую зону, нягледзячы на тое, што ён там не жыве. Жаночая зона апісаная ім у асобным раздзеле, у якім пададзеная інфармацыя пра працу жанчын у лагерах, адносіны паміж імі і мужчынамі, а таксама пра дзяцей, народжаных у лагерах. Аўтар не пазбягае і такіх складаных тэм, як прастытуцыя ў лагерах. Гэта пацвярджае, што ён імкнецца, каб апісаныя падзеі выглядалі як верагодныя і былі падрабязнымі.

Важную ролю ў створаным пісьменнікам вобразе лагераў адыгрывае чалавек: як наратар, так і іншыя героі, лёсы якіх служаць дзеля таго, каб падкрэсліць трагізм акалічнасцей, выявіць пэўныя этычныя і маральныя праблемы, а таксама каб ўвекавечыць подзвіг ці маральнае падзенне чалавека.

Аляхновіч, паказваючы ва ўспамінах іншых зняволеных, хоча каб іхнія гісторыі выявілі механізмы дзеяння савецкай улады і стварылі поўную карціну жыцця ў турмах і лагерах. Такім чынам, аўтар, апісваючы зняволеных, падае дэталі і акалічнасці, якія прывялі іх да арышту, а таксама паказвае паўсядзённае жыццё, выкарыстоўваючы героя ці то «адзіночнага», ці то «калектыўнага».

Пісьменнік падае ва ўспамінах гісторыі розных зняволеных. Тут, відавочна, выразна выяўляецца такая функцыя лагернай літаратуры, як запамятанне людзей, з якімі аўтар сустракаўся падчас свайго зняволення. Вельмі часта тыя, хто не дажыў да канца адбывання кары, заставаліся жыць у памяці сваіх таварышаў. Мэтай улады было пазбаўленне зняволеных індывідуальнасці (выяўлялася гэта ў пахаваннях у брацкіх магілах, адсутнасці пахавальнага абраду, адсутнасці дакладнай даты і прычын смерці), таму аўтар імкнецца падаць індывідуальныя асаблівасці зняволеных, вярнуць тое, што забралі ўлады. Менавіта таму ў ходзе апавядання падаюцца ўспаміны людзей з іх

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ф. Аляхновіч, *У капиюрох ГПУ*, Мінск 1994, с. 155.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Тамсама, с. 104. Ponadto narracja trzecioosobowa we fragmencie: «Аляхновіч тады яшчэ ня ведаў аб сваіх «гэройскіх подвігах, аб сваім атаманстве над узбунтаванымі салавецкімі вязьнямі», *Ibidem*, с. 199.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Лягавы (с. 92); філон (с. 138); акалодак (с. 139); паставіць на колакал (с. 139); лекпом (с. 139); самарубы; хахалы (s. 154); завы (заведваючыя) (с. 154); начы (начальніцы) (с. 154); брацкія магілы (с. 157) ; сэксот (с. 157); дастаць цэнтральную справу (с. 158); паехаў на допыты да Дзяржынскага, паехаў на месак (с. 166).

ўласнымі справамі, адметнымі характарамі, прыгадваюцца імёны і прозвішчы. Пісьменнік узнаўляе тыя факты, дзякуючы якім зняволеныя засталіся у яго памяці. Гэта характэрна для лагернай літаратуры, таксама як і асцярожнасць ў дачыненні да асоб, якія яшчэ застаюцца ў зняволенні або жывуць на савецкай тэрыторыі. Тады яны згадваюцца ананімна, з тлумачэннем, што нельга называць іхнія імя і прозвішча з-за боязі наклікаць новыя рэпрэсіі:

«Тут магу ўспомніць адно прозьвішча, бо гэты чалавек памёр ужо, і капцюры ГПУ яго не дастануць. Гэта мой віленскі знаёмы, б. рэдактар, Мар'ян Сьвяхоўскі. Ён гэтым часам жыў у Варшаве і горача ўзяў да сэрца справу майго вызваленьня. Не займаючы ніякага адказнага становішча, ён, аднак, меў вялікія ўплывы і зь ім лічыліся людзі, якія кіравалі дзяржаву» [1, с. 201].

Аляхновіч апісвае ў творы такія ўчынкі зняволеных, якіх не чакаў ні ён, ні прадстаўнікі ўлады. Ён хоча не толькі падаць тыповыя рысы лагернага жыцця і тым самым стварыць яго энцыклапедыю, але таксама звяртае ўвагу на адметнае, што робіць яго ўспаміны ўнікальнымі сярод усяе лагернае літаратуры. Вось таму аўтар прыгадвае ва ўспамінах забастоўку зняволеных, якія адмовіліся працаваць у выходныя дні. Пісьменнік падкрэслівае, што працаваць у нядзелю адмовіліся крымінальнікі, а не палітычныя, якія, як правіла, лічыліся небяспечнымі элементамі, што маглі пагражаць уведзеным парадкам у лагеры.

Ва ўспамінах *У капцюрох ГПУ* адметны персанаж таксама асоба, які з'яўляецца даносчыкам-інфарматарам. Варта адзначыць, што аўтар не ацэньвае паводзіны такіх асоб. Адначасова ён закранае прычыны, якія змусілі зняволенага згадзіцца даносіць. Аляхновіч апісвае яго характэрныя паводзіны, спосабы правядзенне гутаркі, а таксама спробы апраўдання пастаянна знаходжання ў турме, нягледзячы на тое, што ён ужо даўно атрымаў прысуд.

Пішучы пра інфарматараў, Аляхновіч, несумненна, імкнецца да мэты ўспамінаў: найбольш поўна і дакладна адлюстроўваць свет, размешчаны на другім баку калючага дроту, каб чарговыя зняволеныя ведалі, як дзейнічаць. Пісьменнік не ведаў, якія метады выкарыстоўваюць улады, не ведаў таксама, з кім можна сустрэцца пасля арышту: з сапраўднымі злачынцамі ці сумленнымі людзьмі. Варта падкрэсліць, што прысутнасць інфарматараў у ягонай камеры не разглядаецца пісьменнікам як дзеянні ўлады, накіраваныя толькі супраць яго, але, як прынятая працэдура ў дачыненні да кожнага арыштаванага.

Аляхновіч падрабязна апісвае жыццё і побыт у лагерах. Гэтае апісанне датычыць як зняволеных (іх знешні выгляд, катэгорыі заняволеных), іерархіі паміж імі, так і ўмоў жыцця: выгляд баракаў, харчаванне, праца, арганізацыя вольнага часу. Аўтар апісвае размяшчэнне лагера, агульную характарыстыку зняволеных, у тым ліку іх колькасць і нацыянальнасць. Такое дакладнае адлюстраванне ўмоў жыцця ў лагеры служыць стварэнню панарамы лагернага свету:

«Назаўтра мы дабраліся на абток Мяч.

Маленечкі вастравок, які ў найшырэйшым месцы меў крыху больш за дзесяць кілёмэтраў. Недалёка ад берагу, да якога мы падыходзілі, стаялі шэсьць драўляных баракаў, стайня, лазьня, прачкарня, сушыльня адзежы і збоку дамок, дзе жыла адміністрацыя й канвой.

Разьмясьцілі нас у вадным з баракаў. Цесна тут было бадай таксама, як на карантыне ў Кемі. Пасярэдзіне бараку стаяла гліняная печка зь зялезнай трубой, якая выходзіла празь сьцяну. Над печкай вісела малюсенькая сьмярдзючая лямпачка з разьбітым шклом, кідаючы слабое сьвятло на нашую новую кватэру. У гэтым брудным, цёмным, поўным вошаў і блышыцаў памешканьні, з праклёнамі, з лаян-

кай і крыкам, мы, змучаныя й прамерзлыя, здабывалі для сябе месца на нарах» [1, с. 134–135].

З лагернай структурай звязаная складаная сістэма адносін сярод зняволеных. Аляхновіч звяртае ўвагу на іерархію сярод зняволеных, на пэўную сістэму адносін, дзе слабейшы выконвае загады мацнейшага. Выключнае месца ў гэтай сістэме займаюць крымінальнікі, якія ўстанавілі правілы, якія мусяць усе выконваць. Яны таксама кантралююць іншых зняволеных. Акрамя таго, звычайна яны займаюць пэўныя пасады пры адміністрацыі лагера або выконваюць іншую прывілеяваную працу. Іерархія абавязковая ў зоне, а таксама і па-за ёй, напрыклад, на працы.

Аляхновіч падкрэслівае, што больш моцныя зняволеныя часта пагражаюць слабейшым. Аўтар звяртае ўвагу на гэты аспект, бо такія паводзіны зняволеных адпавядаюць пажаданням улады. Не маючы ніякай міласэрнасці да слабых, яны даводзяць іх да хуткага знясілення, а часта і да смерці. Аўтар таксама звяртае ўвагу на псіхіку чалавека ў экстрэмальных умовах. Ён неаднаразова падкрэслівае, што каб выжыць у лагерах, чалавек павінен спадзявацца толькі на сябе:

«І трэба сьцьвердзіць, што гэтыя зьняволеныя наглядачы былі шмат стражэйшымі, шмат больш вымагальнымі і шмат менш гуманітарнымі ў дачыненьні да сваіх таварышоў-вязьняў, чымся наглядачы вольныя. Бо на Салоўках заведзеная такая сыстэма, што кажны, хто меў нейкую ўладу, прыгнятаў тых, хто яму падлягаў: дзесятнік бязьлітасна прыганяў звычайнага работніка, кіраўнік прадпрыёмства быў пострахам для ўсіх ніжэйшых працаўнікоў. Кажны стараўся выслужыцца, падлабуніцца начальству, дастаць нейкую палёгку — ці то дазвол жыць у васобнай каморцы пры прадпрыёмстве заміж агульнай, поўнай блышыцаў роты, ці дазвол купляць якія-небудзь прадукты, ці — і гэта было найважней! — трапіць у сьпіс тых, якім зьмяншалі час адбываньня кары» [1, с. 151].

Аляхновіч, ствараючы як найбольш магчыма поўны вобраз жыцця ў лагерах, дэталёва апісвае ўмовы працы зняволеных, у тым ліку пачатак працоўнага дня, гадзіну выхаду на працу і дарогу, а перадусім, від працы, які найчасцей па-за фізічнымі магчымасцямі зняволеных. Аўтар падкрэслівае паспешнасць і нервовасць як абавязковы элемент паўсядзённага жыцця зняволенага. Ён апісвае ўсе магчымыя аспекты, звязаныя з працаю зняволеных, каб дакладна паказаць іх цяжкае становішча, а таксама падкрэсліць рабскія ўмовы працы і факт, што больш слабы, які не можа выканаць норму, асуджаны на гібель.

Аляхновіч інакш піша пра паўсядзённую працу памораў. З аднаго боку, ён падкрэслівае, наколькі рызыкоўная гэта праца, а з другога, — што ахвотных перавозіць карэспандэнцыю зімою хапала. Апісваючы і старанна тлумачачы «паморы», Аляхновіч дапаўняе вобраз лагераў, а таксама яшчэ раз паказвае спосаб успрыняцця свету зняволенымі ды іх стаўленне да ўласнага жыцця. Гатоўнасць да рызыкі сярод вязняў — вынік няпэўнасці іх жыцця ў лагерах і невялікага значэння жыцця зняволеных для ўлады. Адносіны вязняў да памораў, такім чынам, адлюстроўваюць стаўленне ўладаў да зняволеных:

«А тое, што паморы загінуць – аб гэтым ніхто не задумваецца. Жывучы ўсьцяж у небясьпецы, ністожаныя масава хваробамі, заслабелыя ад голаду, маючы перад сабой пагрозу расстрэлу, салавецкія вязьні звыклі мала цаніць чалавечае жыцьцё. Душа ў іх зачарсьцьвела, непадзельна запанаваў эгаізм, загубіліся ўсе лепшыя чалавечыя пачуцьці – літасьць, спагадлівасьць…» [1, с. 175].

Апісваючы штодзённае жыццё зняволеных, Аляхновіч не толькі гаворыць пра цяжкасці існавання ў лагеры, але таксама згадвае пра забавы. Ён падкрэслівае, што нягледзячы на нечалавечыя ўмовы і няпэўнасць будучыні, чалавек не можа заставацца ў пастаянным напружанні і думаць толькі пра выжыванне. Зняволеныя, каб зняць эмоцыі,

стараліся выкарыстаць любую магчымасць для забавы. Аднак аўтар зазначае, што большасць гульняў было вынаходніцтвам крымінальных, якія не адчувалі аж так моцна нягоды жыцця ў лагеры:

«Крымінальныя вязьні, ведама, пачуваюць сябе ў вастрозе шмат лепш, чымся вязьні палітычныя. Дзеля іх вастрог не звязаны з трагічным пераломам у жыцьці, а становіць адзін із этапаў жыцьця. Дык іх ніколі не пакідае гумар, які адзначаецца нейкім дзікім жаданьнем зьдзеквацца над бліжнімі. Кажны іхны жарт ці забава злучаныя ізь зьдзекам над сваім таварышам.

Прыкладам, вастрожная гульня ў "паховіны бабы" абмяжоўваецца тым, што аднаго вязьня (ахвяру) кладуць на падлозе, а іншыя б'юць яго скручанымі ручнікамі» [1 с. 165].

Аўтар у творы У капцюрох  $\Gamma\Pi V$  звяртае ўвагу на ўмовы жыцця ў турмах і лагерах. У сувязі з абранай мэтай настолькі дакладна, наколькі гэта магчыма, паказаць штодзённае жыццё зняволеных, апісваючы месца іх побыту, ён паводзіць сябе як кінааператар, выклікаючы ўражанне, што чытач ўваходзіць у камеру з аўтарам і стаіць у яго за спінай. Пісьменнік найперш звяртае ўвагу на размяшчэнне пакоя, яго памеры, прадметы, якія ёсць у ім, і толькі тады на людзей, якія там знаходзяцца.

Важным ва ўспамінах Аляхновіча з'яўляецца вобраз самога аўтара, хоць у сувязі з тым, што пісьменнік у першую чаргу хоча паказаць рэпрэсіўны апарат, стварэнне ўласнага вобраза не з'яўляецца асноўным. Але несумненна, што адметным прыёмам стварэння ўласнага вобраза мы можам лічыць увядзенне ў першую частку ўспамінаў Попутчіка і пазбаўленне яго палітычнага досведу ў краіне саветаў<sup>1</sup>. Аўтар мог не ведаць аб рэальнай палітычнай сітуацыі ў БССР, і гэта адна з прычын пазбаўлення ім Попутчіка палітычных перакананняў. Трэба яшчэ сказаць, што у кнізе Аляхновіча вобраз аўтара розны ў першай і другой частках. У частцы, дзе галоўным героям з'яўляецца Попутчік, вобраз аўтара вызначае ход падзей. Пісьменнік, увёўшы вобраз Попутчіка, дыстанцаваўся ад сваіх ўласных пераканання ў адносінах да савецкай улады пасля прыезду ў БССР. Ён стварыў вобраз сумленнага грамадзяніна, які не арыентуецца ў палітыцы і тым самым асуджанага на няўдачу ў супрацьстаянні з уладамі. А вось у частцы, дзе апісваецца побыт у турме, роля вобраза аўтара другасная. Аўтар даволі стрыманы ў прадстаўленні інфармацыі аб сабе, абмяжоўваецца мінімумам, неабходным для разумення адлюстраваных падзей. Там самым Аляхновіч падкрэсліў, што галоўнай мэтай успамінаў, з'яўляецца стварэнне панарамнага вобраза жыцця ў лагерах і выкрыццё метадаў працы таталітарнай ўлады.

Аляхновіч больш часта і ахвотна кажа пра іншых зняволеных, чым пра сябе. Апрача таго, матывацыяй да ўвядзення ва ўспаміны гісторыі іншага чалавека з'яўляецца больш дакладнае адлюстраванне лагернага жыцця. Менавіта таму ў кнізе няма апісання адносін паміж аўтарам і іншымі вязьнямі або спробы стварэння сваёй ўласнай характарыстыкі на аснове розных здарэнняў. Аўтар выразна пазбягае пісаць пра сябе, напрыклад, праца, якая выконвалася на працягу доўгага часу, апісваецца так:

«Тэатр ужо зьліквідаваны. Я мяняю работу. Працаваў на дрывяным складзе, у канцылярыі УСЛОНу, за стоража і на іншых пасадах. Урэшце ўладзіўся ў ІЗО (ізобразіцельный отдел), дзе маляваў лёзунгі, розныя плякаты і да г. п.» [1, с. 202].

\_

latach 1939–1956. – Warszawa, 2011. – S. 65–66.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ю. Грыбоўскі прыгадвае словы Ф. Аляхновіча, які тлумачыў свой выезд у Савецкую Беларусь так: «Propagandzie radzieckiej ulegali nawet najbardziej doświadczeni i wcześniej antybolszewicko nastawieni Białorusini. Po latach F. Olechnowicz w ten sposób tłumaczył swoją decyzję o wyjeździe na Białoruś Radziecką: «[...] jechałem do państwa sowietów jako [...] sympatyk, wierząc święcie, że tam tworzy się nowe, piękne życie, że tam na kulturalnej niwie białoruskiej będę miał szerokie pole do pracy[...]. Otrzeźwienie przyszło zbyt późnow; Grzybowski, J. *Pogoń między Orlem Białym, Swastyką i Czerwoną Gwiazdą. Białoruski ruch niepodległościowy w* 

Падсумоўваючы, Аляхновіч у кнізе *У капцюрох ГПУ* стварыў панараму лагернага жыцця, падрабязна апісаў стаўленне ўладаў да зняволеных, а таксама зняволеных між сабою. Успаміны Аляхновіча займаюць важнае месца ў літаратуры не толькі з-за закранутае тэмы, але яшчэ і таму, што падаюць узор і адзін з магчымых спосабаў як апісваць траўматычныя для чалавека падзеі. Яны таксама адлюстроўваюць палітычную свядомасць грамадства другой паловы 1920-х гадоў.

#### Літаратура

1. Аляхновіч, Ф. У капцюрох ГПУ / Ф. Аляхновіч. – Мінск : Маст. літаратура, 1994.

Дутчак В. Г.

(Украина, г. Ивано-Франковск)

## КОМПЛЕКСНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОСТАВЛЯЮЩИХ ИСКУССТВА УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ. КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАУЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

В исследовании представлен междисциплинарный проект системного функционирования и стилевого взаимодействия разновидностей искусства украинской диаспоры периода конца XIX – начала XXI веков – литературы, фольклора, музыкального, изобразительного, декоративно-прикладного, театрального, хореографического искусства и архитектуры.

Сегодня культура и искусство украинской диаспоры в ее территориальном и временном разнообразии исследуются многими ученым Украины и зарубежья, на уровне исторического, стилевого, образовательного и научного осмысления, в т. ч. учитывая персонификацию достижений. Однако большинство наработок предусматривают дифференцированный, хотя и профессиональный, подход, направленный на анализ отдельных видов искусства и жанровых образцов. Соответственно, не обобщаются межвидовые художественные связи интегральной плоскости функционирования искусства украинской диаспоры как целостной системы с конца XIX и до сих пор. Очевидное взаимодействие различных видов искусства, общая историческая динамика их развития и стилевая эволюция, общность образно-тематических поисков художников обуславливают необходимость их рассмотрения в целостном развертывании.

Автор статьи актуализирует проект исследования искусства украинской диаспоры как системно-функциональной модели во взаимодействии его видов сквозь призму единства и преемственности традиций материковой и диаспорной ее составляющих. Целью работы является анализ направлений исследования истории, культуры и искусства украинской диаспоры в их комплексном взаимодействии, необходимости универсальных принципов в изучении различных видов литературы, фольклора и искусства.

С конца 80-х гг. XX в. в украинской гуманитаристике четко выделяется новое перспективное направление исследований, связанное с бытием и достижениями украинской эмиграции на протяжении XX века, формированием украинской диаспоры как нового социального образования. Это направление продолжило деятельность ученых диаспоры в украиноведческих институциях за рубежом (преимущественно в Канаде, США, Германии). А непосредственно в Украине активно стало развиваться благодаря демократическим процессам в обществе в конце 80-х гг., а позже, после провозглашения Независимости, – как результат взаимодействия и активного сотрудничества отечественных и зарубежных ученых, налаживания тесных творческих и научных контактов, переиздания ранее запрещенной литературы, открытия доступа к фондам архивов и библиотек, передачи в Украину материалов личных архивов ученых и деятелей культуры, возвращение в Украи-

ну многих культурных ценностей (раритетных артефактов), формирования новых центров, организаций и библиотек украиники (Киев, Львов, Острог, Чернигов, Черновцы и др.).

О значимости научных исследований украинской диаспоры свидетельствует Постановление Президиума НАН Украины (от 16 марта 1994 года), в котором и указано новое перспективное направление гуманитарного характера, которое получило название диаспороведение (диаспориана). Большинство первых исследований этого нового направления касались проблематики истории, политологии, международных отношений, социологии, а позже начинают охватывать более конкретные сферы – языкознание, литературоведение, отдельные направления искусствоведения (архитектуру, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, музыкальное искусство, фольклор).

В последние десятилетия вышли в свет научные труды историков, философов, филособов, искусствоведов, посвященные исследованию различных сфер научного и культурно-образовательного направлений в украинской диаспоре стран Европы, Америки и Австралии, что позволило составить совокупную картину деятельности украинцев диаспоры, сформировать объективный взгляд на украинское зарубежье.

Фундаментальные монографии и диссертационные работы историков (Т. Бублик, С. Виднянського, В. Евтуха, В. Трощинского, Е. Вагиной, А. Крыськова, В. Макара, В. Потульницкого, Л. Преварской, Ю. Покальчука, Т. Сидорчук, В. Стремидла, В. Череватюка и др.) раскрыли новые исторические факты и впервые рассматривали украинскую диаспору не отдельно, а как составную часть национальной истории и культуры. Вопросы функционирования украинской прессы в эмиграции были освещены в работах М. Присяжного, Н. Сидоренко и др. В работах философско-психологического характера (М. Гримич, В. Школьняк) была сделана попытка обосновать специфику характера и ментальности украинцев зарубежья, обобщить результаты исследований ученых украинской диаспоры (в частности В. Янива) и Украины.

Рассматривая бытие украинской диаспоры в отдельных странах или на отдельных направлениях, авторы предлагали комплексный системный подход к изучению собственно предмета исследования. Но их работы не выходили за рамки своей отрасли, и многие художественные тенденции оставались на маргинесе.

В языковедении и литературоведении достижения украинской диаспоры стали предметом исследований у М. Ильницкого, Г. Ильевой, О. Слоньовской и др. Отдельные научные работы посвящены ярким личностям — писателям Елене Телиге, Наталии Левицкой-Холодной, Ивану Багряному, Евгению Маланюку, Василию Барке, Уласу Самчуку и др.

Относительно искусствоведческого направления, то изучение вклада украинской эмиграции и диаспоры в культурное национальное наследие уже имело своих исследователей за рубежом во второй половине XX века. Так, украинскую музыкальную культуру за рубежом в 60–70-х гг. первыми начали изучать музыковеды и публицисты М. Антонович, В. Витвицкий, А. Залесский, З. Лисько, С. Максимюк, П. Маценко, С. Нарижный, А. Рудницкий, Р. Савицкий-мл., И. Соневицкий, в 90-х — Т. Булат, В. Мишалов, О. Попович и другие.

Параллельно в Украине в годы Независимости были опубликованы работы О. Бенч, М. Бурбана, Т. Данник, Н. Калуцкой, Л. Кияновской, Л. Лехника, Е. Немкович, С. Павлишин, Л. Пархоменко, Г. Шебанова и др. Их монографии, диссертации, статьи были посвященные отдельным деятелям, музыкальным организациям, художественным коллективам (А. Кошицу, Н. Городовенку, А. Гнатышину, С. Туркевич-Лукиянович, М. Кузану, И. Соневицкому, Ю. Олийныку и др.).

Диссертация и монография В. Шульгиной впервые в украинской культурологии обозначила источниковедческую проблематику изучения музыкальной украиники [26].

Специфика развития украинского музыкального фольклора в среде диаспоры разных стран Европы и Америки, как продолжение исследований эмигрантского народного творчества С. Грицы, рассматривается в современных работах Л. Дуды, О. Фабрики-Процкой [23], Н. Федорняк и др.

Историко-культурологические, источниковедческие, исполнительские проблемы развития украинского искусства и искусствоведения в странах украинской эмиграции (Австрии, Аргентины, Германии, Канады, Чехословакии, США) в различные периоды анализируют О. Билас, У. Граб, И. Демьянец, А. Калиниченко, Т. Кметюк, О. Мартыненко, Т. Прокопович, Ю. Покальчук, А. Терещенко, Л. Филоненко, В. Черноус, Ю. Ясиновский и др.

Проблематика развития сценических форм — театрального искусства и сценического чтения в культуре украинской диаспоры рассматривается в работах В. Гайдабуры и Н. Кукурузы. Хореографическому направлению, в частности творчеству В. Авраменка, посвящена диссертация Л. Косаковской.

Отдельным аспектам изобразительного и декоративно-прикладного искусства украинского зарубежья, а также персоналиям художников посвящены работы И. Дундяк, П. Кузенка, О. Пеленской, Д. Степовика, Б. Тымкива, А. Федорука, Р. Шмагала, Р. Яцива, диссертации А. Бирюковой, С. Бедаковой, Р. Галишича, А. Кулешова и др.

Комплексное рассмотрение различных отраслей музыкального искусства в авторской монографии и дисертации позволило А. Карась предложить новое направление в культурологии — музыкальная диаспориана [10]. Синтезирование вокального, инструментального и хорового аспектов в бандурном искусстве украинского зарубежья в монографии и диссертации В. Дутчак продолжило данное направление в искусствоведческом ракурсе [4]. Современные исследования О. Бобечко, Л. Курбановой, Л. Обух, К. Скрипки также касаются проблем развития музыкального искусства в украинской диаспоре в исполнительском, музыковедческом и образовательном направлениях.

В последние десятилетия также издаются обобщены работы и каталоги с анализом художественных работ художников диаспоры, нотные сборники композиторов украинского зарубежья, каталоги музыкальных записей. Относительно последних, то продолжением работ исследователя звукозаписи в диаспоре С. Максымюка, в Украине публикуются статьи и монографии И. Довгалюк, В. Дутчак, А. Карась, И. Клименко, Н. Федорняк и др.

Всеми вышеупомянутыми авторами обобщаются историко-стилевые тенденции, творчество отдельных художников и художественных групп (коллективов), предлагаются новые синтезированные методологические принципы анализа художественного и литературного творчества с учетом сохранения и трансформации традиций национального искусства, компаративных аспектов функционирования различных видов искусства в иноэтнической среде стран поселения украинский в мире.

Сегодня активно проводятся конгрессы и конференции, организованные научными украиноведческими институтами, неизменной составляющей которых является актуализация культурных достижений (Львов, Острог, Чернигов, Черновцы, Ивано-Франковск). Большинство публикаций представляют изобразительное и музыкальное художественные направления, изучение взаимодействия культуры Украины и отдельных стран. Однако преобладающим в исследованиях остается дифференцированный подход к отдельным видам искусства, отсутствие комплексного системного изучения динамики художественных процессов в среде украинской диаспоры.

Как следует из анализа, некоторые работы последнего десятилетия уже отличались системным принципом в рассмотрении отдельных тематических срезов — религиознодуховного (Т. Прокопович [16], Д. Степовика [19; 20]), социокультурного (Е. Чернова [24]), литературного (О. Слоньовская [17; 18]), образовательного (Р. Шмагало [25]).

Постепенно публикуются и работы универсального характера, которые ставят

обобщенную проблематику в исследовании диаспоры. Логику культурологических процессов в течение четырех волн эмиграции в философском аспекте рассматривает Н. Кривда [12]. Актуализацию источниковедческих проблем изучения диаспоры предлагают в своих работах М. Палиенко (архивные центры) [15] и А. Атаманенко (общественные организации) [1]. Обобщение исторических процессов формирования украинской диаспоры в мире представляют С. Вдовенко [2], О. Забужко [7], В. Моцок, В. Макар, С. Попик [14].

Но в целом, существующие на сегодня научные исследования представляют дифференцированный принцип изучения отдельных видов искусства в функционировании украинской диаспоры (по временным этапам и территориальными центрами). До сих пор в украинском искусствоведении не представлено обобщенного подхода к анализу динамики развития художественных процессов в среде украинской диаспоры в их комплексном функциональном взаимодействии ни на одном из исторических этапов развития на протяжении XX — начала XXI в., сравнение динамики развития различных видов искусства украинской диаспоры в исторической протяженности и территориальном распространении.

Поэтому. автором статьи предлагается идея системного анализа взаимодействия функционирования искусства украинской диаспоры в пределах как исторических этапов (в соответствии с эмиграционными волнами), так и в территориальных рамках стран поселения, которые нашли отражение в образно-тематических, ценностно-эстетических, жанровых, стилевых приоритетах художников и интерпретации их идей и смыслов.

Рабочими гипотезами такого исследования могут быть следующие: дифференциация исторических этапов развития различных видов искусства в диаспоре в соответствии со стилевыми, смысловых и ценностных показателей; структурированность системы функционирования искусства украинской диаспоры; тенденции динамичного движения художественной традиции от локального до национального, от национального к глобальному проявлениям; этнонациональная целостность искусства украинской диаспоры в условиях глобализации; диалектическая сущность искусства как средства этнонациональной идентичности украинцев в мире и основания для кросскультурного диалога; конвергенция художественных процессов в среде украинской диаспоры; вариативность художественных жанров и форм в достижениях украинской диаспоры в соответствии со спецификой культурного окружения; системное функционирование плоскостей взаимодействия видов искусства в диаспоре (литература и музыка, литература и театральное искусство, литература и изобразительное искусство, музыка и театр, музыка и изобразительное искусство, архитектура и изобразительное искусство, хореография и музыка, хореография и декоративно-прикладное искусство, музыка и декоративно-прикладное искусство, музыка и этнодизайн и др.).

Актуальность темы определяют необходимость системного и комплексного подхода к взаимодействию различных видов искусства, которые представляют украинскую диаспору; потребность в обобщении сохранения как традиций украинского искусства в инонациональном окружении, так и специфика его интегрирования с другими культурами, что создает новые формы, жанры, направления в литературе и искусстве.

Полифункциональность искусства предопределяет использование и интердисциплинарных подходов, в частности методов эстетики, философии и психологии искусства, смежных видов искусства, в т. ч. как визуально-пространственных, так и временных. Сложность проблематики исследования искусства диаспоры, специфики его предмета, который охватывает широкий спектр вопросов, обусловливают комплексный характер методологии, объединяющей различные методы универсального, общенаучного и специального характера.

Значительные творческие достижения представителей искусства украинского зару-

бежья, их результаты, зафиксированные в социально-общественной, педагогической, издательской сферах, выделяют искусство диаспоры в важное многовекторное направление, которое в значительной мере сохраняло и развивало давние национальные традиции, но и внесло инновационные векторы в творчество, содействовало критическому и объективному освещению проблем современного искусства в научных исследованиях и СМИ.

Искусство диаспоры актуализирует культурный диалог Украины и стран зарубежья, существенно влияет на их сближение, общий поиск новых путей развития художественного творчества.

Развитие и трансформация искусства украинской диаспоры в пространстве XX — начала XXI в. как системной функциональной модели, может послужить образцом для последующих исследований как в компаративной плоскости изучения ее составляющих, так и в сопоставлении с национальными традициями других этносов и их диаспор.

Результаты такого исследования смогут реализовываться как в научной и учебнометодической, так и непосредственно в культурно-художественной (практической) сферах.

Новизну такого научного исследования определяет уникальность комплексного анализа различных видов искусства (музыкального, изобразительного, декоративноприкладного, театрального, хореографического, а также литературы как искусства слова) в единстве их национальной парадигмы как «мета-искусства» (С. Маценка) [13], ментально-психологических и образно-тематических аспектов анализа, разновекторной деятельности художников, сохранении и популяризации культурных традиций. Предлагаемая идея совместного проекта представляет уникальную возможность сотрудничества ученых гуманитарного искусствоведческого, культурологического и литературоведческого профиля объединить усилия в создании комплексного исследования развития искусства украчиской диаспоры на протяжении XX — начала XXI в. и интегрирования его достижений в мировое и отечественное научное пространство.

Модель функционирования искусства украинской диаспоры в его видовом, стилевом и тематическом разнообразии может стать образцом для изучения трансформации национальных традиций в условиях глобализации, конвергенции культур, синтезирования различных видов искусств.

Результаты исследования могут реализоваться в выставочной и концертнопросветительской деятельности, авторских радио- и телепередачах, научных и информационных справочниках, учебниках, энциклопедиях и глоссариях. Частично такой опыт уже предлагается в изданиях В. Евтуха [6], Б. Лановика, Р. Громяка, М. Трафяка [9] и др.

Разработанная автором статьи программа учебной дисциплины «Культура и искусство украинской диаспоры», которая преподается уже более пяти лет в Научно-учебном Институте Искусств Прикарпатского нацинального университета имени Василия Стефаника, наочно свидетельствует о необходимости развития данного направления и в учебной студенческой практике.

Аккумулирование предыдущего опыта исследователей в едином научном направлении будет способствовать комплексному системному рассмотрению искусства диаспоры во временной и стилевой динамике, определению характера направлений и стилей, присущих художественным сферам искусства украинской диаспоры в течение функционирования ее исторических этапов; исследованию тематических приоритетов в литературе и искусстве украинской диаспоры, что позволит в полной мере интегрировать достижения деятелей диаспоры в украинскую культуру.

### Литература

1. Атаманенко, А. Українське Історичне товариство : ідеї, постаті, діяльність / А. Атаманенко. – Острог : Вд-во Національного університету «Острозька академія», 2010. – 672 с.

- 2. Вдовенко, С. М. Закордонне українство в національному державотворчому процесі: ідентифікація, організація, взаємовідносини : монографія / С. М. Вдовенко. Чернігів : ЧДТУ, 2004. 209 с.
- 3. Дундяк, І. Фактори збереження західноукраїнського релігійного мистецтва у др. пол. XX ст. / І Дундяк // Zeszyt maukowy prac ukrainoznawczych. Gorzow Wielkopolski, 2016. С. 59–66.
- 4. Дутчак, В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія / В. Г. Дутчак. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
- 5. Дутчак, В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен XX початку XXI століть / В. Дутчак // Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 34–47.
- 6. Євтух, В. Етнічність : глосарій / В. Євтух. К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. 170 с.
- 7. Забужко, О. Філософія української ідеї та європейський контекст / О. Забужко. К. : Основи, 1993.-126 с.
- 8. Зубалій, О. Д. Історія української діаспори : навч. посіб. для студентів вузів / О. Д. Зубалій, Б. Д. Лановик, М. В. Траф'як ; за заг. ред. Б. Д. Лановика. К., 1998. 145 с.
- 9. Історія української еміграції : навч. посібник / Б. Д. Лановик [та ін.]. К. : Вища школа, 1997. 520 с.
- 10. Карась,  $\Gamma$ . Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія /  $\Gamma$ . Карась. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
- 11. Клименко, І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010 : ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками / І. Клименко. Київ, 2010. 360 с.
- 12. Кривда, Н. Ю. Українська діаспора : досвід культуротворення : монографія / Н. Ю. Кривда. К. : Академія, 2008. 279 с.
  - 13. Маценка, С. Метамистецтво / С. Маценка. Львів, 2017. 120 с.
- 14. Моцок, В. Українці та українська ідентичність у сучасному світі / В. Моцок, В. Макар, С. Попик. Чернівці : Прут, 2005. 400 с.
- 15. Палієнко, М. Архівні центри української еміграції (створення, функціонування, доля документальних колекцій) / М. Палієнко. К. : Темпора, 2008. 688 с.
- 16. Прокопович, Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX століття : дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Т. Ю. Прокопович. Рівне, 2001. 225 с.
- 17. Слоньовська, О. Слід невловимого Протея: (міф України в літературі української діаспори 20-х 50-х років XX століття): монографія / О. Слоньовська; наук. ред. М. М. Ільницький. Вид. 2-ге. Івано-Франківськ: Плай; Коломия: Вік, 2007. 684, [2] с.
- 18. Слоньовська, О. Ефект амальгами : міф України в літературі української діаспори 20–50-х років XX ст.. : монографія / О. Слоньовська. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. 584 с.
  - 19. Степовик, Д. Історія української ікони Х-ХХ століть / Д. Степовик. К.: Либідь, 1996. 440 с.
- 20. Степовик, Д. Українська ікона: Іконотворчий досвід діаспори / Д. Степовик. К.: Балтія-друк, 2003. 160 с.
- 21. Тимків, Б. Мистецтво України та діаспори : дереворізьба сакральна й ужиткова : монографія / Б. Тимків. 2-ге вид., переробл. і доповнене. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. 316 с.
- 22. Трощинський, В. Українці в світі / В. Трощинський, А. Шевченко // Україна крізь віки. К., 2001.-T. 15.-142 с.
- 23. Фабрика-Процька, О. Р. Пісенна культура лемків України : монографія / О. Р. Фабрика-Процька. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. 398 с.
- 24. Чернова, К. О. Українська діаспора як соціокультурна система / К. О. Чернова. К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2007. 347 с.
- 25. Шмагало, Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX середини XX ст. : структурування, методологія, художні позиції. / Р. Т. Шмагало. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.
  - 26. Шульгіна, В. Д. Музична україніка / В. Д. Шульгіна. К. : НМАУ, 2000. 232 с.

## НАЦЫЯНАЛЬНА-КУЛЬТУРНАЯ АДМЕТНАСЦЬ ПРОЗВІШЧАЎ ПЕРСАНАЖАЎ АЎТАБІЯГРАФІЧНАЙ ПРОЗЫ БЕРАСЦЕЙСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ

Усведамленне мовы як культурна-гістарычнага асяроддзя, якое ўвасабляе духоўную і матэрыяльную культуру этнасу, спасціжэнне мовы як скарбніцы культуры, што спрыяе перадачы культурных каштоўнасцяў ад пакалення да пакалення, прыводзіць да неабходнасці апісання нацыянальна-культурнай спецыфікі лексічных адзінак, у тым ліку антрапонімаў, якія адлюстроўваюць як унутраныя законы функцыянавання моўнай сістэмы, так і сістэму сацыяльных норм, звязаную з умовамі жыцця і асаблівасцямі мыслення народа — носьбіта мовы. Нацыянальныя традыцыі, рэлігія, сацыяльная ідэалогія, жыццёвы вопыт, сістэма каштоўнасцяў, мастацкія вобразы — усё гэта ўтрымлівае антрапанімікон, у тым ліку такі яго складнік, як прозвішчы. Карэктна выдзеліць і прачытаць нацыянальна-культурную інфармацыю онімаў — наша задача. Вывучэнне прозвішчаў спецыялісты параўноўваюць з археалогіяй: «раскрыты», растлумачаны онім, як і знойдзены ў зямлі прадмет далёкай даўніны, дазваляе даведацца пра людзей, які жылі ў мінулым, іх культуру, побыт, узаемаадносіны, густ, заняткі, веру.

Адкрыта і пранікнёна расказваючы гісторыі свайго чалавечага і творчага сталення, узнімаючы вечныя праблемы прызначэння чалавека на зямлі, жывой памяці пра тых, каго няма на гэтым свеце, берасцейскія аўтары Г. Марчук, А. Філатаў М. Сянкевіч, У. Калеснік, У. Гніламёдаў уваскрашаюць постаці родных і блізкіх людзей ва ўсім іх чалавечым багацці. Пры гэтым пісьменнікі ўмела выкарыстоўваюць прагматычны патэнцыял, нацыянальна-культурную інфармацыю, вобразна-выяўленчыя магчымасці ўласных імёнаў. Важная сэнсавая і эмацыянальная нагрузка ў творах прыпадае на **прозвішчы** герояў.

У антрапанімічнай прасторы беларускай мовы XX стагоддзя можна выдзеліць, па-першае, прозвішчы, утвораныя ад каляндарных імён, па-другое, прозвішчы, што ўзніклі ад мірскіх імён апелятыўнага паходжання. Гэтыя групы прозвішчаў ужываюцца на старонках аўтабіяграфічнай прозы берасцейскіх пісьменнікаў. Прозвішчы першай групы ўтвораны галоўным чынам пры дапамозе суфіксаў -еўск-, -овіч-, -евіч-, -к-, -аў-, -чык-, -чук-, -юх- і інш.: Васілеўскі, Навумчык, Серафімовіч, Яфімка, Арцёмаў, Клімаў, Аўдзяйчук, Петрыкевіч, Навумовіч, Уласевіч, Арцюх і інш. Прозвішчы другой групы ўтварыліся ад апелятываў як лексіка-семантычным спосабам (Барадач, Кіт), так і з дапамогай суфіксаў (Царук, Капітанаў). У аснове гэтых прозвішчаў ляжаць былыя мянушкі апелятыўнага паходжання: 1) празванні-характарыстыкі чалавека па ўзросце, знешнім выглядзе і фізічных уласцівасцях: Бакач ('з поўнымі, круглымі бакамі' [1, с. 35]), Барадач, Шыманоўскі (ад цюркск. 'тоўсты чалавек [1, с. 240]', Смалянка ('падобны на смаль, чарнамазы, чарнявы' [1, с. 383]); 2) мянушкі, якія акрэсліваюць маральныя якасці асобы, становішча чалавека ў грамадстве, прафесію, нацыяльнасць, абставіны з'яўлення ў паселішчы і сям'і: Царук, Кузняцоў, **Кавалеўскі, Капітанаў, Цішчанка** (ад **цішко** 'ціхоня' [1, с. 439]), **Бандарык, Хваль** ('хвалько' [1, с. 429]), **Навіцкі** (ад **новік** 'новы чалавек у сяле', 'новы член сям'і' [1, с. 294]), **Пазняк** 'апошняе дзіця ў старых бацькоў ці дзіця, якое нарадзілася праз доўгі час пасля папярэдняга і [1, с. 308]); 3) празванні, утвораныя ад назваў з'яў грамадскага жыцця: Завадская (ад завада 'недахоп, перашкода, непаразуменне, валакіта (1, с. 153); 4) ахоўныя імёны-мянушкі, якія павінны былі адхіліць ад носьбіта імені хваробы, няўдачы, смерць: *Найдзеннік*; 5) найменні, утвораныя ад назваў прадметаў матэрыяльнай культуры: *Саладуха, Брылевіч, Рагуля, Кісялёў;* 6) мянушкі, утвораныя ад назваў жывёл, насякомых, птушак, раслін і іх частак, ад найменняў з'яў прыроды: Сініцына, Жук, Баран, Буй ('адкрытае для вятроў высокае месца' [1, с. 65]), Капыто, Арабей, Громаў, Качановіч, **Жураўлёў, Рамашка, Бусько** (бусень 'бусел' [1, с. 71]), **Пучко** ('тупы канец яйка') [11, 339]), **Крук** ('воран' [1, с. 219]), **Лось**. Асобна выдзелім прозвішчы адтапанімічнага паходжання **Мірскі, Асколка**.

Адметная рыса антрапанімікону аўтабіяграфічнай прозы — выкарыстанне рэальных прозвішчаў блізкіх пісьменнікам людзей. Прыгадваючы прозвішча сваіх продкаў, пісьменнікфілолаг У. Калеснік разважае пра паходжанне антрапоніма: «Маці мая мела прозвішча Балабановіч. Яно было настолькі распаўсюджана ў вёсцы, што я ў дзіцячым узросце успрыняў яго як прэстыжнае і пазней доўга, ледзь не да апошніх курсаў педінстытута, не ўлоўліваў у гэтым прозвішчы татаршчыны ў квадраце: бала-бан, бала-бан... У беларускай мове балабонь, што азначае павярхоўнага безадказнага гаваруна. Можа таму, што носьбіты гэтага прозвішча былі ў вёсцы людзьмі паважанымі, статэчнымі гаспадарамі, мне і ў галаву не магло прыйсці, што лінгвістычная этымалогія прозвішча маёй маці выглядае так непрыглядна» [4, с. 114]. Назіральныя людзі, творцы, спасцігаючы сутнасць чалавечай прыроды, нярэдка заўважаюць сугучча паміж сэнсавай нагрузкай прозвішча і сутнасцю ягонага носьбіта. Так, А. Філатаў трапна заўважае: «Дзіва, як часам пасуе чалавеку яго прозвішча: вайсковы старшына — Халяўка, судззя — Судноўскі, кухар — Яечня, інспектар рыбааховы — Верхаводка, пчаляр — Гніламёдаў, дырыжор — Скрыпка» [7, с. 20].

Большасць прозвішчаў герояў аўтабіяграфічнай прозы пісьменнікаў-берасцейцаў адносіцца да ліку ўскоснагаваркіх. Значнасць такіх паэтонімаў спасцігаецца праз асэнсаванне мастацкіх характараў, створаных пісьменнікамі. Прыкладам гаваркова оніма з'яўляецца прозвішча галоўнага героя рамана «Кветкі правінцыі» **Доля**. У аснове паэтоніма – назва аднаго з найстаражытнейшых уяўленняў-персаніфікацый, што міфалагічным спосабам тлумачыць прадвызначанасць чалавечага лёсу. Жыццё Адася Долі цяжкае, поўнае розных выпрабаванняў, перашкод, на шляху хлопца больш страт, слёз, нягод, чым радасці, смеху. Часам Адасю здавалася, што чалавек нічога не можа змяніць у сваім жыцці: «Мо сапраўды я няўдачнік. Бывае такое... Воўк расказваў, не пад той зоркай народзішся і ўвесь час гібееш, пакуль душа твая знойдзе новы прытулак, калі міне багата часу» [5, с. 57]. Але спакваля, прайшоўшы шлях расчараванняў і пакут, герой упэўніваецца, што, хоць чалавечая доля сапраўды прадвызначана, кожны можа напоўніць сваё жыццё глыбокім сэнсам і праз гэта адчуць сябе шчаслівым. Сэнс чалавечага жыцця – у адказнасці і любові да чалавека, які побач, і гэтая любоў перамагае смерць. «Кожны чалавек мусіць цярпліва змагацца за жыццё, усведамляць адказнасць за яго, за дзяцей, за род свой. Трэба знайсці ў сабе сілы і смеласць насіць у сабе мінулае, і яно дапаможа не баяцца смериі. Ave vita!» [5, с. 258].

Мікола Сянкевіч адзначає спярша сугучча, а з цягам часу дысгармонію паміж сэнсавай нагрузкай прозвішча Дарын і характарым асобы: «Вялікія шэрага колеру вочы заўсёды выпраменьвалі зычлівасць. І само прозвішча — Дарын — надзвычай пасавала да яго манеры гаварыць, да звычкі не крыўдаваць, не затойваць у сабе злосць» [6, с. 160]. Праўда, жыццёвыя выпрабаванні ператварылі зычлівага, незласцівага хлопца ў панурага чалавека, які не можа ўжыцца з жанчынай, крыўдуе на дачку і зяця і ўвесь час скардзіцца на жыццё: «Спачуваць не хацелася, а наадварот вырывалася нейкая невытлумачальная злосць і на Міхасёву — у ланцужках і пярсцёнках — дачку, і на самога Міхася. Ужо не Дарына, а, хутчэй, Жаліна ці Бедака, у якога так і не даведаўся за паўтары гадзіны анічога новага пра гэтае жыццё» [6, с. 175].

Часам сэнсавая нагрузка гаваркіх прозвішчаў суадносіцца са значэннем дыялектных лексем. Семантыка прозвішча настаўніка *Гвозда* (яно называе героя рамана У. Гніламёдава «Вяртанне») пераклікаецца з зафіксаванай у слоўніку У. Даля лексемай *гвозда́шть, гва́зэнсивать, гвозда́нуть* 'бить, колотить кого или что, бить по голове' [2, с. 26]. *Гвозд* жорсткі і бязлітасны да беларускіх вучняў, якіх біў і за брудныя ад працы рукі, і за рускія словы. Прозвішча здаўна было паказчыкам нацыянальнай прыналежнасці, таму пісьменнік часам выкарыстоўвае такі прыём, як *набілізацыя* — «акультурванне» ўласных імёнаў з мэтай стварэння сарказму, іроніі, камізму» [8, с. 80]. У рамане «Вяртанне» сродкам характарыстыкі настаўніка-прыстасаванца, які стаў «палякам», змяніў перакананні, каб зрабіць кар'еру і зарабіць больш грошай, становіцца свядомае змяненне формы прозвішча: «Да вайны ён працаваў тут жа, у адной з вёсак, у рускай школе. І прозвішча ў яго было *Гвоздзев*. Цяпер канчатак стаў лішнім і адпаў. І калі Галёнкаў

Мікіта аднойчы з ім павітаўся "Здравствуйте!", зняўшы з галавы шапку, — **Геозд** накінуўся на яго: чаму гаворыш па-расійску, а не па-польску! Яшчэ больш сярдзітым станавіўся, калі ў класе чуў ад вучняў мясцовае слова, тады юшыўся, хапаўся за лінейку і біў "вінаватага" па руках» [3, с. 174]. <u>Набілізацыя</u> ў творы У. Гніламёдава — адзін са спосабаў саркастычна-з'едлівай ацэнкі чалавека, які прыстасаваўся да новых палітычных абставінаў, змяніў свае перакананні і «адкарэктаваў» такі важны складнік чалавечай асобы, як прозвішча.

Як бачым, найважнейшыя рысы антрапанімікону аўтабіяграфічнай прозы сучасных берасцейскіх аўтараў — выкарыстанне прозвішчаў рэальных асобаў (родных, блізкіх людзей), а таксама ўжыванне гаваркіх прозвішчаў-паэтонімаў, якія характарызуюць і ацэньваюць пэўныя жыццёвыя з'явы. Важнай з'яўляецца і наяўнасць каментараў пісьменнікаў, якія даюць удумлівае тлумачэнне паходжання, этымалагічнага значэння, сэнсавай нагрузкі ацэначна-характарыстычных прозвішчаў.

#### Літаратура

- 1. Бірыла, М. В. Беларуская антрапанімія : прозвішчы, утвораныя ад апелятыўнай лексікі / М. В. Бірыла. Мінск : Навука і тэхніка, 1969.-508 с.
- 2. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. М. : Рус. яз., 1978–1980. Т. 2. 1979. 779 с.
  - 3. Гніламёдаў, У. В. Вяртанне: раман / У. В. Гніламёдаў. Мінск: Маст. літ, 2008. 429 с.
  - 4. Калеснік, У. Доўг памяці / У. Калеснік. Брэст : ААТ «Брэсцкая друкарня», 2005. 548 с.
  - 5. Марчук, Г. Без ангелаў : раман, апавяданні / Г. Марчук. Мінск : Маст. літ., 1993. 256 с.
- 6. Сянкевіч, М. І. Незваротны шлях : аповесць, апавяданні, абразкі / М. І. Сянкевіч. Брэст : Альтернатива, 2012. 220 с.
- 7. Філатаў, А. Г. Страла жыцця : мініяцюры, апавяданні, народны гумар, аповесці, вершы / А. Г. Філатаў Брэст : ААТ «Брэсцкая друкарня», 2007. 248 с.
- 8. Шур, В. Уласнае імя ў мастацкім тэксце : манаграфія / В. Шур. Мазыр : МДПУ імя І. Шамякіна, 2010. 207 с.

Іконнікава Л. У.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

#### ФАЛЬКЛОР І СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ П'ЕСА: МЕЖЫ СУДАКРАНАННЯ

Ва ўсе часы фальклор выступаў крыніцай літаратурнага натхнення пісьменнікаў. У розныя перыяды багацце і разнастайнасць форм вуснай народнай творчасці садзейнічала развіццю ў большай ці меншай ступені нацыянальнага беларускага прыгожага пісьменства. Ва ўмовах сучаснасці, калі літаратура характарызуецца глыбокім філасафізмам і псіхалагічнай тонкасцю, зварот мастакоў да фальклорных традыцый, сюжэтаў, вобразаў дазваляе аўтару больш шырока асэнсоўваць сённяшнюю рэчаіснасць і гісторыю, усебакова даследаваць асобу ў розных жыццёвых калізіях.

Матывы і элементы народнай творчасці садзейнічаюць узмацненню ідэйнай і мастацкай функцыі твора, пашыраюць жанравыя межы драмы і папулярызуюць фальклор. У першую чаргу, тут неабходна адзначыць п'есы, напісаныя для дзяцей. У дачыненні да дзіцячай літаратуры адной з асноўных і важных асаблівасцей літаратурна-фальклорных сувязей з'яўляецца шырокае распаўсюджванне і развіццё казачных форм.

У адносінах да літаратуры як для дарослых, так і для дзяцей сутнасць фалькларызму як ідэйна-эстэтычнай катэгорыі застаецца нязменнай: гэта выкарыстанне (дакладнае ўзнаўленне, адаптацыя ці трансфармацыя) фальклору ў мастацкім творы. Зменьваюцца толькі прыватныя моманты, якія абумоўлены спецыфікай дзіцячай і юнацкай літаратуры (арыентацыя на ўзрост чытача, улік магчымасцей дзяцей, іх жыццёвага вопыту, псіхалагічных асаблівасцей).

Бясспрэчна, што казка (як літаратурная, так і фальклорная) — жанр універсальны, які можа ўключаць у сябе іншыя жанры вуснай народнай творчасці: песні, загадкі, прыказкі, лічылкі. Сінкрэтызм твораў фальклору праяўляецца найперш у драматызаванай казцы. Казка выступае своеасаблівым эталонам эстэтычнага і духоўнага выхавання. У ёй на працягу стагоддзяў выкрышталізоўваўся нацыянальны характар, адметнасці ўкладу грамадскага жыцця, светапогляд чалавека.

Значнай асаблівасцю фалькларызму дзіцячай літаратуры з'яўляецца гульнёвы пачатак, які абумоўлівае ў п'есе-казцы тэатральную, сцэнічную ўмоўнасць і ўлічвае здольнасці дзіцяці да суперажывання і саўдзелу. Адсюль выкарыстанне ў п'есах песень, лічылак, загадак, гульняў. Сустракаецца і непасрэдны зварот да гледача (такія магчымасці закладваюцца аўтарам у тэксце). Разлік на водгук дзіцяці бяспройгрышны: дзеці малодшага школьнага ўзросту схільны ставіць знак роўнасці між жыццём і гульнёй, што набывае для іх анталагічны сэнс. Яркі прыклад — навагодняя казка Н. Марчук «Цётухна Прастуда і Новы год».

У названым творы ў аснову пакладзены ўласна літаратурны сюжэт. Аўтарка выкарыстоўвае не толькі добравядомыя фальклорныя вобразы (Дзед Мароз, Снягурка, ваўкалак, Паляўнічы), але і стварае арыгінальных персанажаў — Цётухна Прастуда, Кашаль, Насмарк, якія па сутнасці выконваюць ролю знаёмых дзецям «зладзеяў» казак: Бабы Ягі і яе памагатых. Заканамернай з'яўляецца рэалізацыя традыцыйнага закона казкі — дабро, ісціна і сумленне заўсёды перамагаюць зло.

У адносінах да выкарыстання фальклорнага матэрыялу ў беларускай дзіцячай драматургіі Ф. Драбеня адзначае, што адбываецца апрацоўка вядомых фальклорных сюжэтаў, пераасэнсаванне шматлікіх фальклорных матываў. Падкрэсліваючы вядучую ролю народных твораў у працэсе станаўлення беларускага дзіцячага тэатра, даследчык падкрэслівае, што «нават калі ў п'есе-казцы відавочна не прасочваецца сувязь з фальклорам (сучасны сюжэт, героі-сучаснікі і г. д.), гэтую сувязь можна заўважыць у выкарыстанні традыцыйных казачных персанажаў (напрыклад, Дзед і Баба ў п'есах «Качка Гапа» Н. Марчук, «Дзівоснае куранятка» В. Корнева) ці ў наследаванні традыцыйным фальклорным казачным элементам: паходы ў далёкія краіны ў пошуках чаго-небудзь, матыў выратавання прыгажуні, барацьба са звышнатуральнай істотай і перамога героя, нават проста траістасць дзеяння і г. д. («Бог дасць – і ў акно падасць» А. Дыбчы, «Як Гаўка ў космас збіраўся» А. Зэкава і інш.)» [2, с. 200–201].

Шырока выкарыстоўваюцца сюжэты каляндарна-абрадавых свят, у першую чаргу, зімовага цыкла (сярод апошніх публікацый — «Калядная зорка» Паданне ў дыялогах Я. Конева), і сюжэтаў аднаго з самых таямнічых свят летняга цыкла — Купалля. Апрацоўка сюжэта пра пошукі чароўнай папараць-кветкі адбываецца і ў паэзіі, і ў прозе, і ў драматургіі, што абумоўлена, найперш, патэнцыялам падання пра цуда-кветку да стварэння займальных, вострасюжэтных твораў. Перад майстрамі слова адкрываюцца шырокія, неабмежаваныя магчымасці пры выбары шукальнікаў кветкі і тых, хто павінен ім ладзіць перашкоды. На такой аснове ўзнікаюць цікавыя, дынамічныя і займальныя гісторыі, сувязь якіх з міфалогіяй і фальклорам добра прасочваецца: «Шукайце кветкупапараць» Г. Каржанеўскай, «Ноч на Івана Купалу» Ю. Куліка.

Ф. Драбеня, аналізуючы асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай драматургіі для дзяцей, падкрэслівае, што дамінуючую ролю сярод твораў, напісаных на аснове фальклорных сюжэтаў ці па матывах фальклорных твораў і абрадаў, займае «п'есаказка, якая ў розных варыянтах захоўвае пазнавальнасць сюжэтных матываў, але разам з тым прыводзіць нас у свет новаствораных вобразаў, развівае ў дзіцяці вобразнае мысленне і фантазію» [2, с. 201].

Разам з тым, фальклорны матэрыял патрабуе ад пісьменніка, як заўважае П. Васючэнка — вядомы літаратуразнаўца, аўтар п'ес для дарослых і дзяцей, — «далікатнага

абыходжання, не церпіць безгустоўнай стылізацыі, спрашчэння» [1, с. 64]. Шэраг дзіцячых п'ес, дзе прасочваюцца фальклорныя матывы, напісаны на аснове ўласна-аўтарскіх, арыгінальных сюжэтаў, прысвечаных, аднак, святам каляндарна-абрадавага цыкла. Для прыкладу: «Спадчына бабулі Зімавухі» Навагодняя п'еса-казка ў дзвюх дзеях Л. Рублеўскай, «Новы год у лесе» Г. Аўласенкі, «Хохлік» С. Кавалёва, «Навагодні дэтэктыў» П. Васючэнкі, згаданая вышэй «Цётухна Прастуда і Новы год» Н. Марчук і інш. Акрамя таго, у асобную групу можна вылучыць творы, галоўнымі героямі якіх выступаюць жывёлы. Сувязь такіх п'ес-казак з фальклорам выяўляецца на аснове вобразаў: персанажы будуюцца адпаведна ўяўленням пра таго ці іншага прадстаўніка жывёльнага свету ў вуснай народнай творчасці.

Судакрананне фальклору і дзіцячай драматургіі яскрава прасочваецца і ў творах, дзе адбываецца «захаванне самога фальклорнага духу, парадаксальнасці, гумару, нацыянальнага каларыту, трапнай стылістыкі, пры ўмове стварэння новых, арыгінальных сюжэтаў, вобразаў, або "ажыўленне", разгортванне, кантамінацыя ўжо існуючых персанажаў і матываў» [1, с. 65]. Сярод іх — «Несцерка» В. Вольскага, «Новыя прыгоды Несцеркі» Г. Марчука, «Збавіцель» І. Сідарука, «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага і Заблоцкага» П. Васючэнкі і С. Кавалёва.

Такім чынам, беларускую дзіцячую драматургію, дзе ярка выражаны ўплыў вуснай народнай творчасці, можна падзяліць на дзве асноўныя групы: 1) пераапрацоўка фальклорных сюжэтаў і п'есы, напісаныя па матывах фальклорных твораў; 2) стылізацыя ўласна-аўтарскага сюжэта пад фальклорны твор. У асноўным майстрамі слова элементы фальклору выкарыстоўваюцца (у большай ці меншай ступені) на ўзроўні кампазіцыйнай будовы, мастацкага вобраза і канфліктнай калізіі. У названых вышэй п'есах пісьменнікі даступнымі для дзяцей сродкамі даносяць тое самае каштоўнае і карыснае, што захоўвае вусная народная творчасць, што выхоўвае ў асобе станоўчыя якасці характару.

У драматургічных творах для больш дарослай аўдыторыі выявіць фальклорныя элементы часцей за ўсё можна на ўзроўні вобраза і канфлікту. Вусная народная творчасць беларусаў уваходзіць у палатно п'ес апасродкавана, з дапамогай прыказак і прымавак, прыпевак, замоў, песень, апісанняў рытуалаў. Пераважная большасць такой драматургіі адносіцца да гістарычнай тэматыкі (напрыклад, «Вітаўт» А. Дударава, «Кракаўскі студэнт» Г. Марчука). Зварот пісьменнікаў да такога прыёму дапамагаюць ім дасягнуць некалькі мэт: узнавіць перад чытачом і гледачом рэальнае жыццё мінулых эпох, надаць твору асаблівы нацыянальны каларыт.

Сярод апошніх часопісных публікацый цікавасць з пункта погляду судакранання з фальклорам уяўляе п'еса «Магічнае люстра пана Твардоўскага» С. Кавалёва. Аўтар свой твор суадносіць з жанрам драмы, а больш дакладна вызначае яго як *«негістарычная драма ў 2-х дзеях»*. У вызначэнні жанру маркіроўка «негістарычная», на нашу думку, ужыта драматургам з мэтай падкрэсліць фантастычнасць некаторых падзей, апісаных у творы. Ды і сама гісторыя кахання літоўскай князёўны Барбары Радзівіл і польскага караля Жыгімонта Аўгуста абрасла неверагоднай колькасцю легенд, дзе фігуруе і прывід, і варажба, і праклёны, і чарнакніжнікі.

Фальклорны вобраз, які і з'яўляецца ключавым, сустракаецца ўжо ў назве. Люстра ў славянскай міфалогіі выступае сімвалам своеасаблівага падваення рэчаіснасці, выступае мяжой паміж гэтым, зямным, і тым светам, светам духаў. У люстэрку, дзякуючы здольнасці паказваць адбітак акаляючага свету, як лічылі нашы продкі, можна пабачыць мінулае, цяперашняе і будучае. У п'есе гэты незвычайны прадмет набывае вялікую колькасць асацыятыўных значэнняў, выступае арганізацыйным цэнтрам твора, яднае ў адно цэлае два пласты — рэальны і фантастычны, звязвае розныя часавыя і прасторавыя вымярэнні.

Пралог, ірэальнасць якога падкрэслена аўтарскай рэмаркай, акрамя асноўнай сваёй задачы (знаёмства з дзеючымі асобамі і папярэднімі падзеямі) адразу ж задае, так бы мовіць, «інтэртэкстуальную» танальнасць твора. Ужо ў ім мы можам пабачыць даволі вядомы казачны сюжэт, калі мужык заключае ўгоду з чортам на сваю душу і потым хітрыкамі намагаецца пазбегнуць пекла. Тут жа прыгадваецца і гётаўскі доктар Фаўст, які, дарэчы, як і Твардоўскі С. Кавалёва, зацікавіўся напрыканцы жыцця алхіміяй з мэтай спасцігнуць усе чалавечыя таямніцы, знайсці адказы на пытанні. Інтэртэкстуальна звязваецца з раманам О. Уайльда «Партрэт Дарыяна Грэя» адна з апошніх сцэн «Магічнага люстра пана Твардоўскага» (маецца на ўвазе момант, калі люстра было разбіта, а Ганна пачала на вачах старэць).

Такім чынам, фальклорныя элементы ў драме С. Кавалёва прысутнічаюць на ўзроўні мастацкага вобраза (люстра як арганізацыйны цэнтр п'есы) і канфліктнай калізіі.

Фальклорныя матывы найбольш шырока і з вялікім мастацкім эфектам выкарыстоўвае Я. Конеў у сваёй п'есе «Калядная зорка». Жанр твора пісьменнік вызначае як *«паданне ў дыялогах»*, падкрэсліваючы тым самым, па-першае, непасрэдную адсылку да вуснай народнай творчасці, а па-другое, характарызуе форму падачы фальклорнага матэрыялу.

У творы адбываецца наслаенне фальклорных і рэлігійных матываў. Мастак выкарыстоўвае біблейскі міф пра з'яўленне на зямлі збавіцеля і накладвае яго на старажытныя ўяўленні славян пра Каляды. Гэтае свята ў меншай ступені было звязана з сельскагаспадарчым цыклам, а больш з будовай і рухам сусвету. Каляды былі прымеркаваны да зімовага Сонцастаяння, калі павялічвалася працягласць дня. Нашы продкі лічылі, што ў гэты дзень адбываецца нараджэнне новага сонца, якое яны ўвасаблялі ў вобразе дзіцяці, што з кожным новым днём набірае сілы.

Ужо даўно як аксіёма ўспрымаецца сцвярджэнне, што пасля хрышчэння Русі, Каляды, як і некаторыя іншыя святы, былі падпарадкаваны пад рэлігійныя святы, а традыцыі святкавання з цягам часу былі крыху змененыя на царкоўны лад. У п'есе Я. Конеў ідзе крыху адваротным шляхам і біблейскі міф перакрыжоўвае з народным паданнем. Добра вядома гісторыя нараджэння Хрыста: калі на зямлі з'явіцца сын Божы — на небе заззяе зорка, якая ўкажа шлях тым, хто прыйдзе да нованароджанага з дарункамі. Гэта мы і назіраем у п'есе. На зямлі, дзе пануе ноч і цемра, нарадзілася дзіця, якому было наканавана перамагчы ўладара цемры Чарнабога. Бацькі далі яму імя Каляда.

Канфлікт у п'есе вырашаецца ў традыцыйным рэчышчы барацьбы дабра са злом, дзе заканамерным вынікам становіцца перамога першага. Аднак цікавымі выглядаюць некаторыя прыёмы абмалёўкі вобраза галоўнага героя. Каляда не з'яўляецца героемпераможцам апрыоры, для таго, каб ім стаць ён павінен прайсці выпрабаванне, паддаўшыся страху, уразумець і знайсці ў сабе сілу (якая, дарэчы, па сцвярджэнні аўтара ў каханні) працягваць барацьбу. Першапачаткова герой паўстае перад намі як уцякач, які хаваецца ад паслугачоў Чарнабога і не робіць ніякіх захадаў для супрацьстаяння ворагу. І толькі сустрэча з Радай, наканаванай яму лёсам, яе каханне і вера прымушаюць хлопца паверыць у свае сілы і выступіць супраць ворага.

Хацелася б адзначыць, што ў п'есе прэваліруе фальклорны пачатак. Ён тут — галоўны жанра- і формаўтваральны элемент. Сам твор утрымлівае ў сабе вялікую колькасць калядных песень, якія падаюцца ў нязменным варыянце, містэрыі. Традыцыйныя вобразы калядных прадстаўленняў — Каза і Мядзведзь — у п'есе персаніфікаваны. Падаецца досыць цікавая інтэрпрэтацыя з'яўлення зоркі ў калядоўшчыкаў. Героі «Каляднай зоркі» жывыя, яны не могуць быць адназначна аднесены да станоўчых ці адмоўных, у кожнага з іх ёсць і добрае, і злое. Гэта безумоўная заслуга аўтара, які не паддаўшыся законам народнага жанру, што даволі аднабока падзяляе ўсё на чорнае і белае, паказаў чалавека з яго светлымі і цёмнымі бакамі душы.

Зварот да фальклору, ужыванне яго элементаў і матываў у драматургіі ўзмацняе не толькі ідэйнае гучанне твора, але і стварае неабходную эмацыянальную атмасферу і настрой, дазваляе больш ёміста паказаць нацыянальны характар. У сучаснай беларускай драматургіі апеляцыя да фальклорных традыцый з'яўляецца адным з актуальных метадаў паказу традыцыйнага нацыянальнага быту і рэгіянальнага кампанента. На ўзроўні падтэксту і інтэртэксту выкарыстоўваюцца вобразы, матывы, асобныя сюжэты фальклору з дапамогай прыёму асацыяцыі і трансфармацыі, што вылучае на першы план аўтарскі пачатак

#### Літаратура

- 1. Васючэнка, П. Праблемы развіцця сучаснай беларускай дзіцячай драматургіі / П. Васючэнка // Сучасная беларуская драматургія: па выніках фестываляў Нац. драматургіі імя В. І. Дуніна-Марцінкевіча : зб. матэрыялаў рэсп. навук.-творчай канферэнцыі, Бабруйск, 19–22 лістапада 1998 г., 29 лістапада 2 снежня 2001 г.; рэд. Р. Б. Смольскі, В. А. Грыбайла. Мінск, 2004. С. 64–69.
- 2. Драбеня, Ф. Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай драматургіі для дзяцей / Ф. Драбеня // Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння: матэрыялы міжнар. навукова-практычнай канферэнцыі да 80-годдзя НАН Беларусі, Мінск, 28 мая 2008 г. / Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі; рэдкал.: В. А. Максімовіч (навук. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2008. С. 200–205.

Иоффе Э. Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

#### ЕВРЕИ МЕСТЕЧКА МИР В XVII-1939 Г.

Одним из древнейших населённых пунктов Беларусь является местечко Мир Кореличского района Гродненской области, которое с 1940 года именуется городским посёлком. Оно впервые упоминается в исторических источниках под 1395 годом. В 15 веке Мир назывался городом и был обнесен линией укреплений. С 1555 года Мир стал центром Мирского графства. В 1589 году он входил в состав Несвижской ординации как отдельное графство.

Советские историки совершенно не изучали вопросы истории евреев Мира. В качестве примера можно привести историко-экономический очерк белорусского исследователя М. Ф. Гурина. Во всём этом 80-страничном очерке вы ни разу не встретите слово «еврей» [1].

Из современных белорусских историков впервые данную проблему начали изучать А. К. Кравцевич и Г. Н. Якшук [2].

Израильские историки считают, что впервые евреи поселились в Мире в начале 17 века [3, с. 365].

Тогда Мир входил в состав Речи Посполитой. Другой источник отмечает: «Евреи жили в Мире с 3-й четверти 17 в.» [4, с. 419].

Есть сведения, что магнаты Радзивиллы пригласили евреев в своё поместье Мир в начале XVII века. В 1678 году Бернгард Танэр в своём «Описании путешествия польского посольства в Москву» отмечал, что в Мире довольно много евреев.

В начале своего существования община Мира находилась под юрисдикцией общины Несвижа, но уже через несколько лет из-за быстрого увеличения численности еврейского населения получила собственную юрисдикцию, членство в Литовском вааде.

Важно, что именно в Мире три раза – в 1697, 1702 и 1751 годах проходили съезды Литовского ваада.

Евреи составляли свою отдельную религиозно-административную общину (кагал). На них не распространялись право купли полевых участков на городских землях. В Мире

евреи занимались торговлей, ротовщичеством, некоторыми видами ремесла, селились преимущественно недалеко от рынка. Они платили за «базарные пляцы» чинш в три раза больший, чем остальные жители Мира [5].

Знаменательным в жизни еврейской общины Мира стал 1685-й год, когда владевшие Миром до 1812 года магнаты Радзивиллы передали в её ведение всех судебных дел между евреями.

В конце 17 века благодаря активной деятельности еврейских купцов Мир превратился в крупный центр торговли с Лейпцигом, получавшим из Мира меха, и портами Балтики – Кенигсбергом, Мемелем (Клайпедой) и Либавой (Лиепаей).

Два раза в год — 9 мая и 6 декабря — крупные ярмарки в Мире привлекали не только еврейских, но и польских, белорусских купцов со всей Речи Посполитой. Они продолжались по четыре недели. На ярмарках в мире торговали мехом, лошадями, зерном, лакомствами, табаком, вином и другими товарами. Ярмарку обслуживали кучера-евреи [6, s. 487].

Нельзя не согласиться с мнением А. К. Кравцевича и Г. Н. Якшук, что приезд торговцев на ярмарку в Мир не обходился без конфликтов, которые выливались в судебные споры. Например, долгое время враждовали брестские и минские купцы-евреи [7, с. 35–36, 119, 138, 141, 152–153, 463–464].

Мирскому старосте Станиславу Казимиру Кгратовскому стоило больших усилий организовать безопасность прибывших на ярмарку торговцев из названных кагалов [7, с. 141].

Купцы обращались с жалобами и к владелице Мира. Каролина Радзивилл передала их дела на рассмотрение еврейского суда, но это не улучшило взаимоотношений еврейских купцов из Бреста и Минска. В 1693 году Кароль Радзивилл был вынужден выдать универсал, который обеспечивал всем прибывшим на ярмарку полную безопасность от «напастей и арестов» [8, s. 644].

До конца 17 века в Мире было 4 цеха. В них входили ремесленники-христиане: католики. униаты, православные. Не принимались в цехи татары-мусульмане и евреи. Деятельность ремесленников-евреев, которые входили в цех как исключение, контролировалось радой.

После Северной войны выросли налоги. Среди них появился новый вид платы – рейторщизна, которую брали четырьмя частями в год из мещан, по 70 злотых за каждую часть. В 1717 году еврейский кагал Мира выплатил магнату 900 злотых подымного [6, s. 487].

В 1765 году в Мире и его окрестностях проживало 607 евреев-налогоплательщиков. Со второй половины 18 века торговое значение Мира упало.

После третьего раздела Речи Посполитой в 1795 году Мир вошёл в состав Российской империи. С 19 по начало 20 века Мир был местечком, центром волости Новогрудского уезда Минской губернии.

В конце 18 – первой половине 19 века одним из самых распространённых типов отношений, связывавших евреев с землевладельцами на территории Беларуси, в том числе и в окрестностях Мира, была аренда. Арендатором нескольких деревень во владениях князей Радзивиллов был дед знаменитого белорусского и немецкого философа Соломона Маймона. Анализируя написанную им автобиографию, мы осознаём, что жизнь арендатора складывалась совсем непросто, хлопотно и многотрудно, выглядела очень скромной и богатства удавалось достигнуть лишь единицам. Об этом свидетельствую следующие строки:

«Главная пища состояла в смешанном с отрубями ржаном хлебе, в мучной и молочной пище и огородной овощи, мясо было очень редко. Одежда состояла из худого халата и грубого сукна» [9, с. 191, 194].

В 1806 году в Мире проживало 807 евреев, в том числе 30 купцов и 106 портных. В 1847 году здесь жило 2 273 еврея.

Более богатые купцы вели крупную торговлю лесом, зерном, лошадьми. Резники, извозчики, портные, плотники – вот далеко не полное перечисление профессий евреев Мира.

«Вольные» ремесленники-евреи местечка Мир были серьёзными конкурентами для цеховых ремесленников-христиан. Нередко это приводило к конфликтам. Интересно, что ещё с 1686 года здесь существовал христианский ткацкий цех, и ремесленники-христиане не скрывали всё время, что они не желали бы, чтобы этим делом занимались евреи.

В 1824 году еврей Мовша Ицкович Шмухлер начал заниматься ткачеством, и вскоре к этому занятию присоединились ещё 40 еврейских семей. Прибыли ремесленников-христиан стали падать. Дело дошло до конфликта. В 1825 году евреи ткачи-жаловались: «...ткацкий цех начал воспрещать нам заниматься ткацким ремеслом и покупать на торгах тальки под сим предлогом, что будто бы евреям не позволено заниматься никакими промыслами, забрал у нас публично самовольным и насильственным образом материалы».

В 1827 году цехмейстер Трушинский обратился в Радзивилловскую комиссию, созданную в Вильно, «домогаясь удаления евреев от ткаческого промысла в м. Мир». Комиссия удовлетворила эту просьбу. Гродненский губернатор был не против: решением от 16 октября 1830 года он в рапорте министру внутренних дел Российской империи отметил:

«...Судя по положению здешнего края, нельзя признать выгодным воспрещение в м. Мире евреям заниматься ткацким ремеслом по недостаточному количеству ремесленников и малому усовершенствованию их изделий, но так как местечко вотчинное, то надо предоставить собственному усмотрению князей Радзивиллов все хозяйственные распоряжения...» [10].

Белорусский культуролог и историк О. А. Соболевская, ссылаясь на материалы первого фонда Национального исторического архива Беларуси в Гродно, в своей монографии приводит таблицу под названием «Удельный вес еврейского населения в местечках Новогрудского уезда Гродненской губернии в 1833 году».

В то время в Мире жило 294 христиан мужского пола и 219 евреев мужского пола. Кроме того в Мире жили 798 евреек. Количество женщин-христианок не указано [11, с. 413].

Мы уже отмечали, что большинство евреев Мира были ремесленниками. Но кроме многочисленных специальностей ремесленников, которыми занимались христиане, в еврейских общинах имелось ремесло, связанное с выполнением религиозных предписаний. Среди этих профессий следует назвать шойхерта (резника), сойфера (переписчика Торы), моэля (обрезальника), хазана (или кантора. Певца в синагоге, который вёл синагогальное богослужение. В 1834 году в Мире насчитывалось 4 хазана, 3 резника, 6 обрезальников 2 – значительно больше, чем в других местечках [12, табл. 24].

В 1886 году в Мире были 2 церкви, 7 синагог, мечеть, уездное училище, школа, заезжий дом, 74 лавки. В 1893 году здесь был построен винокуренный завод. С конца 19 века м. Мир стало собственностью князей Святополк-Мирских.

По Всероссийской переписи 1897 года в Мире проживало 5401 житель, в том числе 3 319 евреев, что составляло 62 % всего населения местечка. Большинство евреев были ремесленниками, а некоторые – крупными купцами.

В конце 19 — начале 20 века активную деятельность в Мире вели организации таких еврейских политических партий, как Бунд и «Поалей Цион». Сюда, в местечко Мир в 1901 году была выслана за революционную агитацию известная революционерка и

будущая большевичка, член Петроградского городского комитета, ответственный организатор, потом секретарь Василеостровского райкома РСДРП(б), член исполкома Петроградского Совета, делегат 7-й (Апрельской конференции РСДРП(б), 6-го съезда РСДРП(б) Вера Слуцкая (1874—1917).

В 1914 году была основана сионистская организация.

В 1904–1905 годах здесь действовал отряд еврейской самообороны.

В 1913 году в Мире работали еврейская библиотека, больница «Бикур-хойлим» с единственным врачом-евреем. Евреям принадлежали единственная аптека и склад аптечных товаров, 23 лавки (в том числе 8 мануфактурных, обе галантерейные).

В 1921–1939 годах Мир находился в составе Польши и стал центром гмины Столбцовского уезда Новогрудского воеводства. В 1920-х годах в Мире работали школы сети «Тарбут», «Явне» и «Бейс Яаков».

В 1920 году в Мире проживало 2 100 евреев, что составляло 55,4 % всего населения, а в 1921-м - 2074 (около 55 %).

В 1920 году членом Кореличского ревкома был Иона Файвелевич Меерович, а участником Еремичского подполья – Исаак Григорьевич Барабаш.

В 1924—1925 годах в состав Несвижского подпольного райкома партии, который тогда находился в Мире, был житель Мира Семён Нос.

Евреи жили главным образом в центре Мира, а христианское население селилось на окраинах. Большую часть еврейской общины составляли бедняки. Их обычный рацион питания — это главным образом картошка и хлеб.

В книге белорусского историка И. Романовой и белорусского этнолога И. Маховской о местечке Мир есть такие строки:

«Цэнтрам Міра з'яўлялася рынкавая плошча. Па перыметры рынкавай плошчы ў два рады размяшчаліся яўрэйския крамы. Магазінаў было шмат [называюць лічбы каля сотні і нават да паўтары]. Уся цэнтральная плошча была ў магазінах. Усе магазіны яўрэйскія, але быў адзін польскі дзяржаўны — вспулдэльня...

У цэнтры ў магазінах было вельмі прыгожа. Калі багаты чалавек заходзіў у магазін, яўрэй дарагое прапаноўва, калі бедны — то таннае. Усе такія невялікія лавачкі, яўрэі там гандлявалі і селядцамі. І прадуктамі. Яўрэі гандлявалі ўсім, чым толькі можна: гузікамі, тапачкамі, адзеннем, прадуктамі. Прадавалі селядцы, рыбу, хлеб, ніткі, іголкі. У яўрэя Азэльма ў магазіне чаго толькі не было: і цыроп. І сыры, і селядцы такія прыгожыя, а семачак белых мяхі стаялі. Самым багатым яўрэем быў Рабіновіч. Ён меў два сваіх магазіны. Я з бацькам хадзіў у магазін і прасіў бацьку купіць рыбы [шпроты].

З успамінаў У. У. Лабазы: «побач з касцёлам размяшчалася цагляная хібарка. Там быў гадзіннікавы майстар Глуск. За гадзіннікавым майстрам быў аптэчны склад Чарнага. Далей — магазін Пісэцнера. Цыгарэты можна было купіць, шпроты. Я памятаю, купляў для шваграў сваіх..., як збяруць дзе-нібудзь на плшку. Яны дарагія былі. але не нашым роўня зараз шпротам. О-о-о! Далёка гэтыя шпроты!...У самім пасёлку было некалькі яўрэйскіх пякарняў, чатыры ці пяць. Адна з іх — Цвіка. Любы хлеб пяклі: хлеб чорны і булачкі выпякалі, любыя, якія хочаш. Ой, якія булачкі, пальцы абліжаш! Яны з цукрам, вось, разынкамі, макам пасыпаныя» [13, с. 20–21].

С другой стороны, местечко имело не особенно приятный вид. Бездорожье, хождение коров по улицам, отсутствие электричества и коммунальных удобств в большинстве домов, проблемы с телефонной связью, а рядом — знаменитый замок Радзивиллов, который принадлежал тогда Святополк-Мирским.

После включения Мира в состав СССР в сентябре 1939 года деятельность некоммунистических еврейских организаций была запрещена.

С 15 января 1940 года Мир — городской посёлок, центр Мирского района Барановичской области. С 17 декабря 1956 года он находится в Кореличском районе Гродненской области.

Начиная с 18 века по 1939-й год Мир был одним из важнейших духовных центров евреев Восточной Европы. Среди выдающихся раввинов, живших в Мире. Были галахист и проповедник Меир бен Исаак Эйзенштадт (1670–1744) талмудист р. Соломон Залман бен Иегуда Лейб Миркиш (Миркес, 18 век), который одно время был раввином в Франкфурте-на-Одере, р.. Иосиф Давид Айзенштадт (1776–1826), Талмудист Э. Д. Рабинович-Теомии (1842/1843–1905), талмудист и крупный торговец Ш. б. Х. Тиктинский (умер в 1835 году).

После создания в январе 1940 года Мирского района Барановичской области первым секретарём Мирского райкома партии с 15 января 1940 года по июнь 1941 года работа Евно Исаакович Сосинов, который до этого был ответственным работником Совета Народных Комиссаров БССР.

В исторической литературе утверждается, что жертвами политических репрессий, особенно депортаций в отдалённые районы СССР, в Мирском районе стали только поляки и белорусы. Это неверно. Среди них было немало и еврейских семей.

По неполным данным, в 1939–1940 годах в Мира были арестованы, осуждены и выселены несколько еврейские семей. Это — Хаим Юделевич Гальвер, 1892 года рождения, который был арестован в сентябре 1939 года и осуждён в июле 1940 года Он был освобождён в в сентябре 1941 года. Реабилитирован в 1989 году.

После его ареста в 1940 году были выселены из Мира его жена Фейга Пинхусовна Гальвер, 1898 года рождения, его дочери — Софья Хаимовна, 1922 года рождения, роза Хаимовна, 1925 года рождения и пятилетний Иосиф Хаимович Гальверы. Все они были реабилитированы в 1995 году [14, с. 154].

Также в сентябре 1939 года был арестован и в июле 1940 года осуждён житель Мира Хаим Тодрисович Файнберг. Его реабилитировали в марте 1989 года.

После ареста Х. Т. Файнберга 3 апреля 1940 года выселили его сестру Геню Тодрисовну Файнберг, а также Ольгу Рыловну Файнберг, 1902 года рождения и Вилема Рылемевича Файнберга, 1922 года рождения. Все они были реабилитированы 14 мая 1997 года [14, с. 168].

Этнографическая история евреев местечка Мир в XVII–1939 г. требует дальнейшего углубленного изучения.

#### Литература

- 1. Гурин, М. Ф. Мир: историко-экономический очерк / М. Ф. Гурин Мн.: Беларусь, 1985. 80 с.
- 2. Краўцэвіч, А. К. Стары Мір / А. К. Краўцэвіч, Г. М. Якшук. Мн. : Навука и тэхніка, 1993. 85 с.
- 3. Краткая Еврейская Энциклопедия : в 11 т. / гл. ред. Ицхак Орен (Надель). Иерусалим, Еврейский университет в Иерусалиме, 1976–2005. Т. 5 : Ма'аган-Михаэль–Нюрнбергские законы. 1990. 864 кол
- 4. Российская Еврейская Энциклопедия / гл. ред. Г. Г. Брановер. М. : Рос. акад. естеств. наук [и др.], 2000—\_\_\_\_. Т. 5 : Историческое краеведение. К–М / сост. И. Г. Буров. 2004. 493 с.
  - 5. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ).  $\Phi$ . 694. Оп. 4. Д. 1305а. Л. 115.
- 6. Slownik Geograficzny Krolewstwa Polskiego i innych krajów słowiańskich : w 15 t. / pod redakcją B. Chlebowskiego. Warszawa : nakł. Filipa Sulimierskogo i Władyslawa Walewskiego ; Druk. «Wieku», 1880–1902. T. 6 : Malczyce–Netreba. 1885.
- 7. Акты Виленской археографической комиссии : в 39 т. Вильна : Типография А. К. Киркора, 1865–1915. Т. 29 : Акты о евреях. 1902. 594 с.
- 8. Encyclopedia powszechna : w 28 t. Warszawa : S. Orgelbranda Synowie, 1859–1868. T. 18 : Maremmy–Mstów. 1864.
- 9. Из автобиографии Соломона Маймона // Еврейская библиотека : историко-литературный сборник. СПб. : Издание А. Е. Ландау, 1881. T. 1. 404 с.
  - 10. Российский государственный исторический архив.  $\Phi$ . 1286. Оп. 5. Ед. хр. 443. Л. 4–12.

- 11. Соболевская, О. А. Повседневная жизнь евреев Беларуси в конце XVIII первой половине XIX века / О. А. Соболевская. Гродно : ГрГУ, 2012. 443 с.
- 12. Сабалеўская, В. А. Яўрэі Беларусі ў канцы XVIII— першай палове XIX ст. : лад жыцця і культура : дыс. ... канд. культуралогіі : 24.00.02 / В. А. Сабалеўская. Гродна, 1999.
- 13. Раманава, І. Мір : гісторыя мястэчка, што расказалі яго жыхары / І. Раманава, І. Махоўская. Вільня :  $E\Gamma V$ . 2009 247 с.
  - 14. Памяць. Карэліцкі раён / рэдкал.: В. К. Кунашка [і інш.]. Мн. : Ураджай, 2000. 645 с.

Калачова I. I.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# СЯМ'Я, БАЦЬКОЎСТВА, ДЗЯЦІНСТВА ЯК ЦЭНТРАЛЬНАЯ ПРАБЛЕМА ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНАЛАГІЧНАЙ НАВУКІ: ДАСЯГНЕННІ, ПЕРСАНАЛІІ, ПЕРСПЕКТЫВЫ

За 60 год станаўлення і развіцця беларускай этналагічнай навукі назапашана шмат даследаванняў, якія тычацца праблематыкі сям'і і сямейна-шлюбных адносін. Нездарма тэма сям'і, выхавання дзяцей, бацькоўства і пераемнасці сувязей паміж пакаленнямі лічыцца адной з цэнтральных у этналагічных даследаваннях. На працягу ўсяго перыяда існавання беларускай этналогіі гэта тэматыка была ў полі зроку айчынных даследчыкаў.

І гэта невыпадкова: сям'я — асноўная крыніца ўзнаўлення нацыі, захавальнік багатых традыцый беларусаў, сістэмы роднасці і адносін паміж блізкімі, транслятар нацыянальнай спадчыны і адвечных духоўных каштоўнасцей. Маральныя асновы сям'і і яе матэрыяльнае становішча, мікраклімат у ёй, яе дабрабыт, духоўныя ідэалы аказваюць дзейсны ўплыў на сацыяльна-эканамічнае і культурнае развіццё краіны, фарміруюць аснову стабільнасці ў будучым. Гэты тэзіс асабліва актуальны сення: сямейная палітыка, адукацыя і выхаванне дзяцей, моладзі — прыярытэтныя кірункі дзяржаўнай сацыяльнай палітыкі ў Рэспубліцы Беларусь. Галоўны з іх у адносінах да сям'і — ствараць умовы для яе гарманічнага развіцця, спрыяць трываламу ўмацаванню і раскрыццю яе патэнцыяла.

Раскрыцце і вывучэнне праблем сям'і і шлюбу, сямейнай абраднасці і культуры ўзаемаадносін зафіксавана ў даследаваннях вялікага кола беларускіх этнолагаў і гісторыкаў, варта пералічыць іх імены. Гэта У. М. Іваноў, М. Ф. Піліпенка, В. К. Бандарчык, А. М. Міцкевіч, В. М. Бялявіна, Э. Р. Сабаленка, Г. І. Каспяровіч, Г. М.Курыловіч, І. М. Браім, А. У. Гурко, Т. І. Кухаронак і інш. У розныя перыяды развіцця айчыннай этналогіі яны даследавалі семейны побыт, захаванасць традыцый, новыя з'явы і абрады, якія ўзнікалі ў працэсе ўдасканалення грамадскіх адносін. На сучасным этапе тэматыка працягвае цікавіць даследчыкаў. Сярод новых іменаў этнолагаўдаследчыкаў можна пералічыць наступныя: Якубінская А. Дз., Луйгас Н. Я., Міхайлец М. А., Раманенка І. В. і інш.

На даследававанне сямейнай тэматыкі значны ўплыў аказвала сітуацыя, якая характарызавала той ці іншы перыяд грамадскага развіцця. У 50–60–70-я гг. ХХ ст. адбывалася станаўленне беларускай этналогіі, пошук тэм, якія адказвалі запытам дзяржаўнай нацыянальнай палітыкі, грамадскім працэсам, характэрным для савецкай дзяржавы. Сямейная тэматыка, устоі сямейнага ладу жыцця вывучаліся вучонымі, краязнаўцамі, настаўнікамі. Адзначым значную работу гэтага часу гісторыка і этнографа М. М. Нікольскага «Паходжанне і гісторыя беларускай вясельнай абраднасці» (1956 г.). Аўтар разгледзеў паходжанне беларускай вясельнай абраднасці, састаўныя кампаненты абраду, яго рэлігійныя, сацыяльна-бытавыя асаблівасці, распрацаваў класіфікацыю вясельнай абраднасці. В. К. Бандарчык, А. М. Міцкевіч, М. Ф. Піліпенка даследавалі дынаміку сямейна-бытавой абраднасці, змяненняў, звязаных з трансфармацыямі ў яе

структуры. У гэты час кандыдацкую дысертацыю, прысвечаную вывучэнню сялянскай сям'і беларусаў падрыхтаваў М. Ф. Піліпенка. Гэта праца стала важкім укладам у даследаванні беларускіх этнографаў таго часу.

Як вядома ў 60–70- я гг. XX ст. назіраліся працэсы актыўнага перамяшчэння сельскіх жыхароў у гарады. Праблематыка захавання сямейнай абраднасці і адаптацыя яе да новых умоў жыцця аказалася значнай для фіксацыі змяненняў не толькі ў дробязях, што тычыліся новых з'яў, але ж і для канцэптуальнай ацэнкі гэтых тэндэнцый.

Значнай працай гэтага перыяду з'яўляецца даследаванне, праведзенае айчынным гісторыкам У. М. Івановым, які вывучыў тэндэнцыі ў сямейным побыце гараджан — наваселаў і даў ацэнку захаванасці традыцыйных норм ва ўзаемаадносінах у сям'і ў сувязі са зменай месцажыхарства.

Ён зафіксаваў змяненні ў структуры рабочай сям'і, яе складзе, функцыях, вывучыў асаблівасці сямейнай абраднасці і вызначыў змены, звязаныя з увядзеннем у жыццё рабочай сям'і новых элементаў бытавой культуры. Ім былі даследаваны 3 тыс. сем'яў рабочых Беларусі. Сярод даследаваных сем'яў большую частку складалі малыя (нуклеарныя) сем'і, у якіх жылі бацькі і іх нежанатыя/незамужнія дзеці. Большасць даследаваных ім сям'яў складалася з двухці трох пакаленняў. Аўтарам была вызначана тэндэнцыя да зніжэння нараджальнасці дзяцей, заўважана, што нормай сямейнага жыцця становіцца нараджэнне двух ці трох дзяцей. Даследчыкам былі заўважаны змяненні ў выхаваўчай функцыі: аўтар падкрэсліў, што пакаленне бацькоў не ў стане забяспечыць дзяцей сучаснымі ведамі, бо бацькі могуць перадаць іх сваім дзецям толькі ў форме асабістага вопыту. Таму дзейсны ўплыў грамадскіх устаноў на выхаванне дзяцей значна пашыраецца. Ім вывучаны каштоўнасці савецкай сям'і, матывацыя маладых людзей да ўступлення ў шлюб.

Сямейныя абрады таксама даследаваны аўтарам: ім апісаны змяненні ў сувязі з выкараненнем з побыту рэлігійных традыцый і прапагандай атэістычнага выхавання. Вянчанне ў храме становіцца прыватнай справай, а ўрачыстая цырымонія шлюбу, нараджэння сям'і — вялікім грамадскім святам, якое праводзілася ва ўстановах культуры, ЗАГСах гарадоў рэспублікі, — адзначаў аўтар у сваіх працах. Можна адзначыць, што У. М. Іваноў амаль упершыню выкарыстаў метад сацыялагічнага апытання ў правядзенні даследавання сямейных праблем, што значна пашырыла магчымасці працы з вялікай колькасцю матэрыялаў, стала затым больш актыўна выкарыстоўвацца іншымі этнолагамі.

У навуковых артыкулах, кнігах, манаграфіях В. М. Бялявінай, Э. Р. Сабаленкі, Г. І. Каспяровіч, В. К. Бандарчыка, І. М. Браіма працягваецца даследаванне працэсаў сацыяльна-эканамічнага развіцця гарадоў. Імі вывучаюцца такія пытанні, як міграцыйныя зрухі, этнічна-канфесіянальны склад насельніцтва гарадоў, функцыянальна-структурныя змяненні сям'і, праблемы дэмакратызацыі ўнутрысямейных адносін, галавенства і вольны час сям'і гараджан.

Працэсы арганізацыі вольнага часу гарадскога насельніцтва рэспублікі даследуе В. М. Бялявіна. Як паказалі матэрыялы этнасацыялагічных даследаванняў, праведзеных у 1971, 1972, 1982, 1986, 1989 гг. адбыліся значныя змяненні ў структуры часу людзей, што аказала ўплыў на развіцце маладых людзей, сферу іх міжасабовых зносін.

Ступень захаванасці сямейна-бытавых абрадаў такіх як вяселле, радзінныя і памінальныя абрады ў 70—90-гг. даследуе Т. І. Кухаронак. Яна піша, што ў давясельных абрадах амаль знікла сватанне, ролю свахі сталі выконваць службы знаемстваў, распаўсюджанымі былі аб'явы аб пошуку нявесты ці жаніха ў газетах, часопісах (70-я гг.). Вяселле маладых праводзілася сумесна, у адной хаце, што паўплывала на захаванасць такіх абрадавых элементаў, як развітанне маладой з родным домам, пасад маладой, расплятанне касы і інш. Аўтар апісвае правядзенне сучаснага застолля, падзелу каравая, абрада пераапранання гасцей у цыганоў. Этнолаг канстатуе, што ў 80—90-я гг. зніклі з

ужытку абрадава-магічныя прыемы, звязаныя з родамі і дзеяннямі бабкі-павітухі, скарацілася колькасць вераванняў, звязаных з цяжарнасцю жанчыны. Існуе звычай наведвання парадзіхі пасля выпіскі з бальніцы, захоўваецца традыцыя святкавання хрэсьбін у нядзелю. Памінальныя абрады бытуюць у сямейным асяроддзі: Радаўніца і Дзяды найбольш адзначаюцца людьмі ў сем'ях, у кругу блізкіх і родных сваякоў.

Фарміраванне структуры гарадскога насельніцтва адбывалася за кошт пераездаў моладзі з рэгіёнаў краіны на вучобу і працу. Моладзь як найбольш масавая група перасяленцаў валодала значным рэсурсам для развіцця этнакультурных працэсаў у сям'і, бо ўяўляла сабой новую супольнасць гараджан першага пакалення, у самасвядомасці якіх былі моцна ўкаранёны традыцыі беларускага народа, яго светаўспрымання. Работа, прысвечаная побыту дашлюбнай моладзі, стала адметнай з'явай гэтага перыяда (Быт і культура гарадской моладзі, 1989 г., Л. В. Ракава). Асэнсаванне праблем захавання традыцыйнай абраднасці ў сям'і і ўкаранення элементаў вясельнага, радзіннага абрадаў у дзейнасць культурна-асветных устаноў было зроблена у працы Каспяровіча В. А., які даследаваў ролю устаноў культуры у прапагандзе сямейнай абраднасці на працягу 1920—1980 гг., а Каспяровіч Г. І. распрацавала праблему больш фунламентальна: яна паказала дынаміку этнакультурных працэсаў на Беларусі ў ХХ ст. (доктарская дысертацыя на тэму «Этнакультурнае развіцце Беларусі ў 20–80-я гг. ХХ ст.»).

Тэма горада і вескі, уклада жыцця людзей, сем'яў розных тыпаў вывучыў доктар гістарычных навук І. П. Корзун. І. П. Корзун – адзін з першых даследчыкаў беларускай этналогіі, які паставіў пытанні трансфармацыі сям'і і яе ладу ў сувязі з новымі ўмовамі быту і культуры, тым самым унес значны ўклад у гісторыю даследавання сям'і беларусаў у XX ст.

Грунтоўнай публікацыяй з'явілася калектыўная манаграфія «Этнічныя працэсы і лад жыцця: на матэрыялах даследавання насельніцтва гарадоў БССР» (1980 г.). Значны раздзел у ёй падрыхтаваны беларускім этнографам, гісторыкам Э. Р. Сабаленка. Ёй зафіксаваны працэсы трансфармацый у сямейна-шлюбных адносінах, ахарактарызаваны стан выканання асноўных функцый сям'і, адзначана роля сям'і ў этнічных пытаннях. Калектыўнай манаграфіяй гэтага часу стала манаграфія «Сям'я і сямейны быт беларусаў», выкананай пад кіраўніцтвам В. К. Бандарчыка (1990 г.).

Пераломным момантам у развіцці беларускай этналогіі сталі падзеі к. ХХ ст., а менавіта, разбурэнне Савецкага Саюза, падзенне яго ўстояў і крах усей сістэмы грамадскіх адносін. Высокія эканамічныя паказчыкі, якія былі дасягнуты ў 60-я гады ХХ ст., рост нацыянальнага даходу, поспехі ў развіцці розных галін народнай гаспадаркі прывялі да памылковых разважанняў аб перспектывах і стратэгіях далейшага шляху краіны. Сталі адчувальнымі працэсы заняпаду савецкай сістэмы, якія набылі асобую сілу ў 80–90-я гг. ХХ ст. Менавіта ў 90-я гады ХХ ст. адбыліся важнейшыя падзеі, якія паўплывалі на далейшае развіццё рэспублік былога Саюза: па-першае, распад саюза дзяржаў, па-другое, імкненне кожнай з былых савецкіх рэспублік да самастойнасці і незалежнасці.

Распад Савецкага Саюза — гэта падзея, якая стала паваротнай у цывілізацыйным развіцці грамадства, у вырашэнні задач, якія ніколі раней не стаялі перад краінамі былой дзяржавы. Станаўленне маладых рэспублік, вырашэнне праблем суверэнітэту, атрыманне статуса незалежнасці і самастойнасці аказалася складанейшым пытаннем сучаснасці, якое закранула важнейшы бок жыцця народаў — іх нацыянальны менталітэт, самасвядомасць, ідэнтычнасць.

Калі ў 60–70 гг. і пазней ў 80-я гг. даследаванні сямейнай праблематыкі тычыліся ў асноўным побытавай культуры сям'і, яе матэрыяльнага і духоўнага жыцця, то ў навейшы час пасля 90-х гг. сфарміравалася новая тэматыка. Найперш, яна была звязана з працэсамі станаўлення дзяржаўнасці і ўмацавання этнічнай ідэнтычнасці. Паўстала пытанне дэмаграфічнай бяспекі маладой дзяржавы, абароны яе сямейных каштоўнасцей. У

навуковых дыскурсах падымаюцца пытанні сацыяльнай накіраванасці: збядненне сем'яў, сямейныя канфлікты, праблемы п'янства, праблемы сацыяльнага сіроцтва, міжпакаленная адчужанасць і інш. Даследаванне гэтых праблем адносіцца да сферы сацыяльнай культуры сям'і.

Можна канстатаваць, што ў 90-я гады XX — пачатку XXI ст. у айчыннай этналогіі традыцыйная тэматыка пашыраецца за кошт даследаванняў этнасацыяльных праблем сям'і, шлюбу, бацькоўства, дзяцінства. У цэнтры ўвагі даследчыкаў — урбанізацыйныя працэсыў гарадах і іх уплыў на структуру гарадскога насельніцтва, дэмаграфічны крызіс, рэпрадуктыўная і выхаваўчая функцыі сям'і і інш. Адначасова ў гэты перыяд пашыраецца кола даследчыкаў, якія вывучаюць актуальныя для развіцця сям'і і ўвогуле беларускага этнаса пытанні такія як нацыянальная свядомасць і выхаванне дзяцей у сям'і, каляндарная абраднасць і яе пашырэнне ў школьным і пазашкольным навучанні, рэлігійныя традыцыі і абрады, сямейна-бытавыя абрады такія як вяселле, радзіны, абрады ўшанавання продкаў і інш.

Сярод імён даследчыкаў, якія унеслі ўклад у падрыхтоўку навуковых прац гэтага перыяда наступныя: Г. М. Курыловіч, Т. І. Кухаронак, Л. В. Ракава, І. І. Калачова і інш. Пералічым некаторыя працы даследчыкаў: Г. М. Курыловіч «Грамадскі, сямейны быт і духоўная культура насельніцтва Палесся» (раздзел), 1987 г.; Т. І. Кухаронак «Радзінныя звычаі і абрады беларусаў: канец XIX — пач. XX стст.», 1993 г.; Л. В. Ракава «Традыцыі сямейнага выхавання ў беларускай весцы», 2000 г.; І. І. Калачова «Ад добрага кораня — добры парастак», «Народныя традыцыі і звычаі выхавання: этнапед. спадчына народаў Беларусі», 1999 г..

Значны ўклад у пашырэнне даследаванняў тэматыкі дзяцінства і традыцый народнага выхавання ўнесены Т. І. Кухаронак, Л. В. Ракавай, І. І. Калачовай.

Л. В. Ракава, І. І. Калачова абаранілі доктарскія дысертацыі па гэтай тэматыцы, выдалі манаграфіі (2009 г.). Трэба адзначыць, што тэматыка народнага педагагічнага вопыту, педагагічнай культуры бацькоў зацікавіла даследчыкаў навейшага часу і шэраг аўтараў такіх, як Г. П. Арлова, В. С. Болбас, А. А. Грымаць, С. П. Жлоба, В. П. Канаш, В. А. Салееў, В. У. Чэчат падрыхтавалі працы, якія аказалі значны ўплыў на падрыхтоўку новага пакалення настаўнікаў, сацыяльных педагогаў, псіхолагаў, выхавальнікаў. Іх уклад у распрацоўку тэматыкі сям'і значна пашырыў кола даследаваных праблем, што дазволіла разгледзець многія пытанні, якія ставіліся беларускімі этнолагамі раней, а затым уключыць іх у педагагічны працэс.

Працы Г. П. Арловай, В. С. Болбаса, А. А. Грымаць сталі вядучымі ў педагагічным асяроддзі сучасных настаўнікаў, а іх уклад ў навуковую педагагічную спадчыну Беларусі відавочным не толькі сучасным пакаленням спецыялістаў, якія працуюць з дзецьмі, але ж і карысным для наступных пакаленняў выхавальнікаў.

У канцы XX ст. і пачатку XXI ст. былі значна пашыраны ўяўленні людзей розных сацыяльных груп аб нацыянальных традыцыях і культуры сям'і беларусаў. Узнік запыт да літаратуры аб вясельных, радзінных, пахавальных абрадах беларускага народа. Навукоўцамі былі падрыхтаваны шэраг такіх прац. Вылучаюцца аўтары І. І. Крук, А. В. Катовіч, Т. В. Валодзіна, І. І. Сучкоў і інш. І. І. Крук, А. В. Катовіч стварылі серыю прац па вясельнай абраднасці і адаптавалі матэрыял да патрэб моладзі, якая ўступае ў шлюб, іх кнігі вялікімі тыражамі прадаюцца на паліцах кніжных крамаў краіны. І. І. Сучкоў стаў кіраўніком навуковага калектыву, які стварыў эксперыментальную пляцоўку па ўкараненні беларускага фальклору ў сучасны педагагічны працэс. Эксперымент пад назвай «Этнашкола» цягнуўся 10 год і быў дастаткова паспяховым.

Фундаментальным даследаваннем стала праца беларускіх даследчыкаў пад назвай «Беларусы: гісторыка-этнаграфічнае даследаванне», выдадзенае на працягу 1995–2007 гг. у 10 тамах. 5 том выдання прысвечаны сям'і беларусаў. Гэта выданне было высока

ацэнена: калектыву аўтараў была прысуджана прэмія за духоўнае адраджэнне беларускага народа ў 2008 г.

У 2013 г. пачалося выданне серыі кніг пад назвай «Нарысы гісторыі культуры Беларусі», у шматтомным выданні падрыхтаваны радзелы, прысвечаныя сям'і і сямейным традыцыям, пачынаючы з папярэдніх стагоддзяў. У выданні апублікаваны такія радзелы «Сямейны побыт гараджан» (Калачова І. І.), «Побыт гараджан ў Беларусі ў XIX – пач. XXI стст.» (Яшчанка А. Р.), «Традыцыі харчавання» (Навагродскі Т. А.) і інш.

Навуковы плён і дасягненні этнаграфічнай навукі немагчымы без супрацоўніцтва і ўзаемасувязей этнографаў і фалькларыстаў краіны, таму нельга не адзначыць намаганні беларускіх фалькларыстаў, якія унеслі ў даследаванні вуснай народнай творчасці сямейнай тэматыкі значны ўклад і заваявалі самыя прыстойныя навуковыя ўзнагароды. Гэта такія навукоўцы, як А. С. Фядосік , Г. А. Барташэвіч, У. А. Васілевіч, В. С. Новак, А. Ю. Лозка, У. М. Сысоў, Т. В. Валодзіна, Т. Б. Варфаламеева і і інш. Вылучаюцца працы Г. А. Барташэвіч, якая займалася дзіцячым фальклорам, вывучала беларускую казку як мацнейшую крыніцу выхавання і перадачы народнай мудрасці беларускім дзецям.

Даследаванне праблем сям'і як ячэйкі грамадства, як асновы беларускага этнасу ўяўляецца актуальным і значным. На сучасным этапе грамадскага развіцця іх значэнне ў навуковай прасторы не губляецца, а наадварот, павялічваецца, бо сям'я мяняецца, мяняюцца яе функцыі, формы, структура, абраднасць, што патрабуе пастаяннага вывучэння і экспертнай ацэнкі этнолагамі.

Каяниди Л. Г.

(Российская Федерация, г. Смоленск)

# СМОЛЕНСКИЕ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РГАЛИ)<sup>1</sup>

В 2015 году специалистом Государственного архива Смоленской области Л. Л. Степченковым был обнаружен значительных массив фольклорных записей [9], сделанных в конце 1930—1940-е годы полузабытым собирателем смоленского фольклора Василием Константиновичем Ефременковым [8]. Это собрание в силу исторических причин (оккупации Смоленска и эвакуации его держателя) оказалось рассредоточено в разных городах (в основном Москве). Наиболее широко фольклорные материалы представлены в РГАЛИ, Архивах РАН и Государственного литературного музея. Эти материалы являются разножанровыми и включают в себя обрядовые и внеобрядовые песни, сказки, легенды, анекдотические рассказы, а также малые фольклорные жанры<sup>2</sup>.

Василий Ефременков родился в 1913 г. в деревне Красносвятское Смоленского уезда Смоленской губернии. После окончания школы Ефременков стал работать продавцом в книжном магазине, где приобщился к чтению, заинтересовался краеведением. В 1935 году он увлекся собиранием фольклора. Эту работу Ефременков вел под руководством областного института краеведения. В течение предвоенных лет, особенно интенсивно в 1936—1937 гг., Ефременков сделал несколько сот записей фольклорных текстов самых разных жанров: сказок, обрядовых и внеобрядовых песен, легенд, частушек, пословиц, загадок. Собиратель провел работу с 28 исполнителями, от которых было записано от одного до 60 текстов.

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта «Фольклорное наследие Смоленщины в записях белорусских и русских исследователей», №17-24-23001.

<sup>2</sup> Обзор архивных фольклорных материалов В. К. Ефременкова, хранящихся в Государственном архиве Смоленской области и (частично) в РГАЛИ, представлен в наших публикациях [6], [7].

\_

Фольклорные песни наполняют отдельную единицу хранения в РГАЛИ. В ней содержится в общей сложности более 50 текстов. На основании заметок собирателя, тематики и мотивики песен нами было вычленено 19 обрядовых песен. 13 из них являются календарно-обрядовыми, а шесть — свадебными. В составе календарно-обрядовых песен выделяются по четыре колядных (святочных) и духовских песен, две — ранневесенние, по одной волочёбной, егорьевской и пасхальной (радуничной).

## Святочные (колядные) песни.

Песни, помеченные Ефременковым как колядные, исполнялись не во время обряда колядования, а, по всей видимости, после него, во время святочных посиделок. Собиратель отмечает, что они пелись всеми членами коллектива, парнями и девушками, сопровождаясь танцевальными движениями:

У мяне у молодёшеньки, У мяне ж-то молодёшеньки Кривошлыкая свякроўшка. Ой, ляле, ляле, лялешеньки. Кривошлыкая свякроўшка была. Ни пускала кривошлыкая На вулицу гулять. Ой, ляле, ляле, лялешеньки. А я, млада, ды замешкалася, Зилина вина натрескалася. Ой, ляле, ляле, лялешеньки, Натрескалася. Многа-мала пуплисала – Дома сделалось несчастье. Ой, ляле, ляле, несчастье. Свекырь з печи звалиўся, Зы карыта зывалиўся Мыкиныю падавиўся. Мне свякрова приказывала, Штоб никому ни сказывала. Ты, свякроўшка лихая, Ты сама была такая: День и ночку ни ўсыпала, Все з ребятами гуляла. Ой, лелешеньки-люли, 3 ребятами гуляла. Все с такими удалыми Ребятыми холостыми Ой, лели, лелешеньки, холостыми<sup>1</sup>.

Ключевые мотивы песни (осмеяние свекрови, сомнение в ее моральном авторитете, комичная смерть свекра, ночные встречи с неженатыми мужчинами, пьянство) отражают на себе основной смысл переходного времени — хаотизация, разрушение привычных социально-семейных норм и утверждение карнавальных, травестийных отношений. Основное назначение данной песни — разрушение барьеров между разнополой молодежью с целью ее сближения и формирования будущих семейных пар. Этой цели способствует как карнавальное содержание песни, так и совместность исполнения во время святочных посиделок.

\_

 $<sup>^{1}</sup>$  РГАЛИ. – Ф. 1451. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 70–71.

**Ранневесенние песни**, сохраненные Ефременковым, приурочены к дню Сорока мучеников Севастийских (Сурокам) и связаны с одной из важнейших ранневесенних обрядовых практик – ритуальным качанием на качелях [14, с. 11]:

На горе бабы сядели,

Сядели, сядели.

Кулаком землю пробили,

Пробили, пробили.

Про нявестушек судили,

Судили, судили.

«Нявестушка негодяй,

Негодяй, негодяй.

Дочушечка проворна,

Проворна, проворна:

Что у Бога день, то пристен,

То пристен, то пристен;

Что няделичка – стеничка, стеничка.

Нявестушка негодяй,

Негодяй, негодяй:

Что у Бога день, то мычачка,

Мычачка, мычачка;

Что няделюшка, то кроснички,

Кроснички, кроснички»<sup>1</sup>.

Песня отмечена корильным характером и основана на антагонизме (родная дочь – невестка). Это соответствует представлению о скрытой либо явной соревновательности, присущей ранневесеннему фольклору [1, с. 143–146]. Семейно-родственная антитеза «невестка – родная дочь», лежащая в основе фольклорных текстов разных жанров, здесь выражается не самым очевидным способом – с помощью лексики, отсылающей к хозяйственным работам.

Образ родной дочери связан с пристеном и стеничкой. В смоленских говорах пристен — это жилая пристройка к дому [12, с. 22], а стеничка — забор [13, с. 115]. Характеристика дочери строится с помощью градации, указывающей на конструктивное расширение пространства, а потому подразумевающей положительную коннотацию: Что у Бога день, то пристен; / Что няделичка — стеничка.

Образ невестки связывается с мычечкой и кроснами. Мычечка (мычка) — это пакля, остатки от прядения в виде свалявшегося волокна [11, с. 124], а кросна — нитяная основа, т. е. полотно еще неготовое [10, с. 110]. Лексика, характеризующая невестку, имеет явную пренебрежительную коннотацию, она акцентуирует ничтожность, бесполезность всего, что связано с чужой дочерью. Необходимо отметить параллелизм в конструировании образов невестки и родной дочери. При их характеристике используются 1) тождественные анафорические конструкции с темпоральной семантикой (Что у Бога день...; Что няделюшка...) и 2) восходящая градация, получающая положительную (пристройка — забор) или отрицательную коннотацию (остатки пряжи — неоконченное полотно).

## Егорьевские песни.

Ой ты, красненький пятух, Дярявенский лапатух! Не ўставай раненько, Не буди галасненько! Ты тада мяне ўзбуди,

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> РГАЛИ. – Ф. 1451. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 144.

Када солнышко взайдеть, Када солнушко придеть, Раса на землю падеть. Пустах выйдет на лужок И зайграить ў рожок – Выгоняйте животину На широкую долину. Гонють бабы, гонють деўки, Гонють стары старики. Выгоняли на лужок -Становились ў кружок. Одна деўка вышла, На кругу плясать пошла. Она пляшет, локтями машет, Пастушка к сабе заветь: «Пастушок, пастушок, Пастух, миленький дружок, Животину паси, A ко мне на нычь не приходи!» $^{1}$ .

Песня отражает значимые моменты смоленской егорьевской обрядности [14, с. 200–209]. Он совершался на восходе солнца. Важно было, чтобы скот прошел по росе, так как в этот день она обладала магическими свойствами, апотропеическими и усиливающими репродуктивную силу. Участниками обряда становились представители широких гендерных и половозрастных групп (бабы, девки, старики). Сигналом к выгону скота служил пастуший рожок.

Главным действующим лицом егорьевских обрядов был пастух. Он стоял в центре всех ритуальных действий. Наиболее значимым было взаимодействие пастуха с девушками и женщинами. Известно, что на Смоленщине они перекатывали его по земле вокруг стада. В песне участница обряда иронически напутствует пастуха охранять стадо, сторонясь ночных любовных свиданий. За иронией проступает нескрываемое внимание к противоположному полу. Эротический подтекст отмечается на структурном уровне, с помощью кольцевой переклички инициального и финального образов. Пастух, к которому кокетливо обращается девушка, соотносится с петухом (традиционным эротическим символом), причем эта связь маркирована еще и анаграмматически (ПасТУХ – ПеТУХ) и деривативно (суффикс -тух).

## Волочёбная песня.

Ай жили-бряли волочёбники! Христос воскрес, Сыне Божий!<sup>2</sup> Волочёбныи люди добрые До того двора допыталися. Ай де ж тый двор? На горе стоить, Три кола ўбито, корытом накрыто. А хозяинька ды наш батюшка, А твайво двора мы допыталися, Не томи доўга, подари скоро Пару яец, колбасы конец, На закусочку — кусок сили<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> РГАЛИ. – Ф. 1451. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 98–99.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Этот припев повторяется после каждой строки.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> РГАЛИ. – Ф. 1451. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 118.

Смоленщина находится на восточной границе ареала, в котором получил распространение волочёбный обряд, известный в большей степени на территории Белоруссии [4]. Он заключается в обходе дворов с пением особых волочёбных песен, носивших благопожелательный характер хозяевам дома. В белорусской традиции обход дворов совершался главным образом в первую пасхальную ночь и лишь на некоторых территориях мог возобновляться в две последующие. В смоленском регионе обряд происходил на протяжении всей пасхальной недели, иногда мог длиться до Радуницы или Егорьевого дня [14, с. 229]. В Белоруссии его участниками становились в основном мужчины средних лет и молодые парни, на Смоленщине — представители всех половозрастных и социальных групп [14, с. 226].

Представленная песня строится по композиционной схеме, описанной в исследовательской литературе [5]: зачин с описанием того, как участники обряда ищут хозяйский дом; основная часть величально-благопожелательного характера; просьба одарить за величание.

Необходимо отметить, что данная волочебная песня содержит космогонический образ – хозяйский двор, стоящий на горе и представляющий собой три кола, накрытых корытом. Этот образ комически «снижен» в духе народной смеховой культуры, характерной для традиционных праздников.

Волочёбные песни, как правило, пелись под окном, и одаривали волочёбников освященной едой (яйцами, куличом, салом, водкой) и деньгами тоже через окно. Это общение и передача даров через окно указывает на то, что волочёбники, как и колядовщики, символизировали сакральных существ иного мира, добрых духов, ангелов, которые, возвещая о Воскресении Христовом, несут благо добрым людям [3, с. 134–145]. Символичен и сам характер обмена дарами: из-за окна поступает нематериальная энергия (благопожелание), а из окна – материальная (продукты, деньги). На сакральный статус волочебников указывает Л. Н. Виноградова: «Зачины волочебных песен, посвященных хозяевам, содержат мотивы, отражающие представления о приходе сакральных гостей из иного мира» [5] (сюда относятся мотивы дальней дороги и преодоления водного рубежа).

## Пасхальная песня.

Как у поле-полюшке Хмялинушка стелется, Дочька с маткой делится: «А ты, матушка моя, Што ў тябе, то тябе, А што ў мяне, то мяне. Я зыплачу дый пойду, У край па вулицы войду, На могилычку взойду, К могилычке приляжу, Свою матю разбужу. Ўстань, мама, не ляжи, Моему горю пумаги!» — «А деточка, не гукай! Сама к горю привыкай!»<sup>1</sup>.

Собиратель отмечает, что песня исполнялась на Радоницу на кладбище. Она стоит на границе между обрядовым и внеобрядовым фольклором. С одной стороны, текст наполнен лирическим содержанием – горестной жалобой на несчастную судьбу и призывом к умершей матери об утешении. Однако наличие в песне указания на обрядовое дей-

 $<sup>^{1}</sup>$  РГАЛИ. – Ф. 1451. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 121.

ствие, гукание, позволяет отнести ее к обрядовым, а не чисто лирическим. Собственно, сама песня и является формой этого гукания, т. е. обращения к умершему предку как живому и действующему. Гукание было отличительной чертой смоленской радуничной обрядности [14, с. 193]. Оно находилось в одному ряду с совместной трапезой с умершими, христосованием с ними, поминанием [2]. Как правило, гукание состояло в приглашении умершего к совместной трапезе или причитании по нему, однако, как показывает песня «Как у поле-полюшке», это общение с умершим могло принимать форму эмоциональнолирически окрашенного диалога, передающего опыт межличностных отношений и утверждающего определенные ценности (в данном случае – терпение) как норму поведения.

**Духовские песни**, собранные Ефременковым, сопровождают обе симметричные части первого этапа троицкой обрядности: завивание и развивание венков. Точнее говоря, их исполняли, отправляясь завивать венки и возвращаясь обратно, т. е. между непосредственными ритуальными действиями:

Пойдемте-ка, девочки,

У луги-лужочки.

Маюшки, маю зилянова.

У луги-лужочки

Завивать вяночки.

Маюшки, маю зилянова.

Белая береза у двора стояла.

Маюшки, маю зилянова.

У ворот стояла,

У ворот стояла

Дый ветвями махала.

Маюшки, маю зилянова.

Деўки-мыладухи,

Жнитя пашеницу.

Маюшки, маю зилянова.

Либо сами жнитя,

Либо скот пуститя.

Маюшки, маю зилянова.

Не хочу стояти,

Колосов держати.

Маюшки, маю зилянова.

Буйные колосочки

С плеч головку ломять.

Маюшки, маю зилянова.

Мыладая Машенька

По двору ходила,

Брату говорила.

Маюшки, маю зилянова.

«А братишка, мой братишка,

Братишка любимый,

Либо сам женися –

Мяне замуж выдавай!

Не могу ходити,

Буйну голову носити.

Русая косица

С плеч головку ломить,

Мяне к земле клонить» $^{1}$ .

Собиратель отмечает, что эта песня исполнялась на Троицкой неделе во время ухода завивать из березы венки. Это происходило после обеда в Духов день (так на Смоленщине принято было называть Пятидесятницу). Примечательно, что песня содержит матримониальные мотивы — призыв девушки выдать ее замуж. Эти мотивы неслучайны, они имеют обрядовые корни. Нужно отметить, что свадебный элемент имплицитно содержится в троицкой обрядности. Ее центральный элемент — кумление половозрелых девушек — мог представать в виде травестийной свадьбы: во время завивания венков одна женщина одевалась женихом, другая — невестой, и играли свадьбу, которая носила комический характер [14, с. 332].

Песня построена с помощью нескольких образных парадигм. Первая — «девушка → пшеничный колос». Этот образ формируется метонимическим и метафорическим переносом: девушка метонимически отождествляется с косой, а эта последняя (метафорически) — с пшеничным колосом. Взросление девушки, знаком которого становится рост косы и увеличение ее тяжести, соотносится с ростом пшеничного колоса, который, наливаясь, клонится к земле. Таким образом, проступает еще один структурно значимый образ — «взросление девушки → рост колоса». Отсюда понятным становится призыв жать жито. Он соотносится с желанием не пропустить момент для замужества:

Уж вы, кумушки,

Вы, голубушки.

Ай люли, ай люли.

Вы кумитеся, не бранитеся,

Вы по совести разойдитеся.

Ай люли, ай люли.

А во поле конюхи свищут.

Ай люли, свищут.

Ай люли, кобыл ищут.

«Уж вы, кумушки, вы, голубушки.

Ай люли, ай люли.

Ти ня видели трех кобыл наших?

Ай люли, люли, наших»

«Наши кобылы ўсе примечены.

Ай люли, люли, примечены.

Гриўки подстрыжены,

На лбу звездочки.

Aй люли, люли»<sup>2</sup>.

Эта песня пелась при возвращении с завивания венков. Она строится на двух бинарных оппозициях. Первая — мужское/женское: девушки, совершившие обряд кумления, противопоставляются пастухам, потерявшим своих лошадей. Эта оппозиция подчеркивает женский характер обряда кумления, в котором участвовали исключительно женщины или девушки. Инициальный песенный императив (Вы кумитеся, не бранитеся // Вы по совести разойдитеся) содержит не только указание на окончание ритуального действия, но и на требование к его участницам сохранять установленные дружеские связи. Вторая оппозиция — порядок, гармония/беспорядок, дисгармония. Мужское сообщество отмечено потерей коней, отсутствием порядка, а женское — строгой упорядоченностью: их кони находятся под присмотром, они ухожены и украшены.

#### Литература

1. Агапкина, Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. – М.: Индрик, 2002. – 816 с.

¹ РГАЛИ. – Ф. 1451. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 156–157.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ. – Ф. 1451. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 150.

- 2. Агапкина, Т. А. Радоница // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 2009. Т. 4 : П (Переправа через воду)–С (Сито). С. 389–391.
- 3. Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. –Л. : Наука, 1983. 192 с.
- 4. Виноградова, Л. Н. Волочебный обряд // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1 : А–Г. С. 424.
- 5. Виноградова, Л. Н. Волочебные песни // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1 : А–Г. С. 425.
- 6. Каяниди, Л. Г. Фольклорные материалы В. К. Ефременкова: ценное и бесценное / Л. Г. Каяниди // Край Смоленский. -2015. -№ 6. C. 41–43.
- 7. Каяниди, Л. Г. Фольклор Смоленской области: архивные материалы В. К. Ефременкова // Региональные аспекты современных историко-правовых, филолого-культурологических, психолого-педагогических, естественнонаучных и экономических исследований: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию Брянского гос. ун-та им. акад. И. Г. Петровского и 20-летию филиала ун-та в г. Новозыбкове, Новозыбков, 15–16 октября 2015 г.: в 2 ч. / БГУ им. акад. И. Г. Петровского; редкол.: В. В. Мищенко [и др.]. Новозыбков; БГУ, 2015. Ч. 1. С. 118–126.
- 8. Кочанова, Е. Забытый собиратель старины: Василий Константинович Степченков / Е. Кочанова, Л. Степченков // Край Смоленский. -2015. -№ 4. -C. 18–25.
- 9. Кочанова, Е. Фольклорное наследие В. К. Ефременкова / Е. Кочанова, Л. Степченков // Край Смоленский. 2015. N 6. C. 32–41.
- 10. Словарь смоленских говоров : в 11 вып. / редкол.: А. И. Иванова [и др.]. Смоленск : Изд-во Смоленского гос. пед. института, 1988. Вып. 5. 146 с.
- 11. Словарь смоленских говоров: в 11 вып. / редкол.: А. И. Иванова [и др.]. Смоленск : Изд-во Смоленского гос. пед. института, 1993. Вып. 6. 155 с.
- 12. Словарь смоленских говоров: в 11 вып. / редкол.: А. И. Иванова [и др.]. Смоленск : СГПУ, 2000. Вып. 9. 195 с.
- 13. Словарь смоленских говоров : в 11 вып. / редкол.: А. И. Иванова [и др.]. Смоленск : СГПУ, 2002. Вып. 10. 224 с.
- 14. Смоленский музыкально-этнографический сборник : в 3 т. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; редкол.: О. А. Пашина (отв. ред.) [и др.]. М. : Индрик, 2003. Т. 1 : Календарные обряды и песни. 760 с.

Кнурэва Я. С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ТРАДЫЦЫІ ВЫКАРЫСТАННЯ ДЗІКАРОСЛЫХ РАСЛІН У ДР. ПАЛ. XX СТ. (НА ПРЫКЛАДЗЕ В. МІКАЛАЕВА І В. БАРАВА ІЎЕЎСКАГА РАЁНА)

У дакладзе на падставе матэрыялаў уласных палявых даследаванняў аўтара ў Іўеўскім раёне Гродзенскай вобласці характарызуюцца традыцыі выкарыстання дзікарослых раслін жыхарамі вёсак Мікалаева і Барава ў др. пал. XX ст. Мэтай даследавання з'яўляецца вызначэнне агульнараспаўсюджаных і вузкалакальных традыцый ужывання раслін у абрадах каляндарнага і сямейнага цыкла, а таксама ў штодзённым жыцці.

Важнасць вывучэння традыцый беларусаў, звязаных з дзікарослымі раслінамі, абумоўлена перш за ўсе спецыфікай прыродных умоў, у якіх спрадвеку знаходзілася тэрыторыя краіны. Дзякуючы наяўнасці значных ландшафтных масіваў з велізарнай відавай разнастайнасцю раслін, іх выкарыстанне ў рытуальна-магічных практыках і ў штодзённым жыцці насельніцтва спрадвеку мела важнае значэнне і насіла масштабны характар.

У каляндарнай абраднасці, на Троіцу жыхары вышэйадзначаных вёсак, згодна шырокараспаўсюджанай традыцыі, выкарыстоўвалі бярозу. У в. Мікалаева ўнутры хату ўпрыгожвалі толькі бярозай, пяць галінак ставілі і ў вароты. Пад вокнамі на вуліцу часам ставілі клён, а таксама ліпу. У суседняй в. Барава ўжывалі выключна бярозу. У абедзвюх вёсках, як і па ўсёй Беларусі, бярозавы май пасля асвячэння выкарыстоўваўся як апатрапейны сродак, у якасці абярэга ад грому: «Патом ужо прыносяць іх з цэрквы,

прыносяць дадому, і падтыкаюць ужо пад крышу, каб гром...В обшчэм, ахрана ад грому» [1, л. 18].

На Вялікдзень вяскоўцы перавязвалі вербныя галіны суконнай ніткай, якая потым шырока выкарыстоўвалася ў лекавай магіі: «Если я долго пораблю, то у меня тут навереджвается рука. Тады я беру гэтую ниточку, три раза обмотаю ей, узелочком завяжу — и мне памагае» [1, л. 14]. У якасці дадаткаў да вербы ў в. Мікалаева выкарыстоўвалі рамонкі [1, л. 6], а таксама ядловец («ялавец») і барвінак («берлінец»): «Есць такая зялененькая...берлінец. Берлінчык во такі. І вот мы нарвем, і дажэ ялавец...» [1, л. 9]. У в. Барава дадавалі і вечназялёную тую: «А про вербочку, я иду туда под профилакторий — там туи растут. Туя — вечназялёнае деревце. Я беру этую тую и украшаю ей» [1, л. 13].

Паводле мясцовай традыцыі, на Юр'я ў в. Барава выкарыстоўваліся ў гаспадарчай магіі расліны з жоўтымі суквеццямі — «мянушкі», відавую прыналежнасць якіх, на жаль, не ўдалося высветліць. Травы папярэдне асвячалі ў храмах на Благавешчанне, а затым на Юр'я давалі скаціне ў якасці дадатку у корм, ад шкоданоснага ўздзеяння: «Тады, як карову выганяюць — маці бывае патрэ, патрэ гэтую траву, у хлеба галушкі — дасць карове. Гэта, казалі, ад ўрокаў харашо» [1, л. 19].

На Купалле ў в. Мікалаева побач з іншымі распаўсюджанымі раслінамі збіралі чабор, настой на гарэлцы з якога выкарыстоўваўся для лячэння алкагалізму: «Каб тыя не паспіваліся... Ну гавораць, што гэта трэба яго на Яна сабраць. І тады заліць водкай, і даваць ім» [1, л. 1]. Падобныя ўяўленні аб дадзеных уласцівасцях расліны, на думку аўтара, заснаваныя не толькі на павер'ях аб надзвычайнай моцы купальскіх траў, але і на уласна біялагічных характарыстыках чабора. Ён утрымлівае цімол — рэчыва, якое пры ўжыванні выклікае трывалае непрыняцце алкаголю.

Дзікарослыя расліны, згодна агульнабеларускай традыцыі, актыўна ўжываліся жыхарамі вёсак у абрадах сямейнага цыкла. У вясельнай абраднасці для пляцення вянка маладой выкарыстоўвалі барвінак і плавун («дзераза»), у в. Барава дадавалі і папараць. Па ўспамінах вяскоўцаў, пасля вяселля вянок зашывалі маладым у падушку [1, л. 17]. Барвінак характарызуецца лекавымі снатворнымі ўласцівасцямі, таму ў аснове дадзенай традыцыі пакладзены і рацыянальныя веды аб расліне.

У каравайным абрадзе в. Мікалаева для ўпрыгожвання каравая з эстэтычнай мэтай ужываліся рамонкі: «Ну там рамашачка была беленькая, на караваі. Маленькая» [1, л. 10]. Яны ж актыўна выкарыстоўваліся і ў абрадзе першага купання дзіцяці.

У ваду на першае купанне немаўляці ў в. Мікалаева дабаўлялі ў ваду траву румянку, часта немаўлятам давалі і адвар гэтай расліны для моцнага здароўя і ад зглазу: «Такая травушка мяккая. ...Яна такая дробненькая-дробненькая, зялёненькая, вяршочкі кругленькія" [1, л. 8]. Лісце румянкі ўтрымлівае не толькі вітаміны С і Е, але і супакойваючыя нервовую сістэму рэчывы. Аднак пры перабольшванні дазіроўскі расліна аказвае негатыўны эфект, так што выкарыстоўвалі яе з асцярожнасцю. Жыхары в. Барава купалі дзяцей ў адвары лісця чорнай смародзіны, календулы, ваўчкоў. Ваўчкі дабаўлялі з асцярожнасцю, выконваючы дазіроўку: «Еслі кожа сухая ў дзяцей, то харашо і ў рамашкі купаць, і ў чарадзе. Но тожа нада с астарожнасцю глядзець, каб не перасушыць кожу» [1, л.17].

Выкарыстанне лекавых раслін з'яўляецца неад'емнай часткай штодзённага жыцця беларусаў. І па сенняшні дзень травы актыўна ўжываюцца для лячэння самых разнастайных хвароб. Дзеля лячэння прастудных захворванняў выкарыстоўвалі агульнавядомыя лекавыя расліны — ліпу, рамонкі, святаяннік. Пры страўнікавых хваробах эфектыўнымі сродкамі лячэння былі святаяннік і дзівасіл, яны ж выкарыстоўваліся і як агульнаўмацоўваючыя сродкі [1, л. 2].

Жыхары в. Мікалаева пры хваробах на горла ўжываюць расліну чорнагалоў, якая ў дадзенай мясцовасці носіць назву «гарлянка». Рэчывы, што ўтрымлівае расліна,

стымулююць імунітэт і спіняюць вірусныя захворванні і запаленні. Прымячальна, што акрамя дадзеных прыродных уласцівасцей, мясцовае насельніцтва, па павер'ях, лічыць расліну дзейснай «ад спуду», некаторыя вяскоўцы нават вешаюць пучок траў каля забора: «А гэта што я...Нядаўна на кладбішчы была — нарвала, можа на заборы вісяць. Гэта ўсё казалі — ад іспуга, гарлянкі, дык такія сіненькія-фіялетавыя...» [1, л. 4]. У суседняй весцы «ад спуду» насельніцтва выкарыстоўвала піжму, а таксама ваўчкі, якімі акурвалі дзяцей [1, л. 19].

У в. Барава пры хваробах суставаў вяскоўцы выкарыстоўваюць свежыя лісты лопуха, якія спачатку аббіваюць, каб змягчыць жылле, а затым накладваюць на хворае месца на ноч, трымаючы ў цяпле [1, л.12]. Для лячэння суставаў вяскоўцы загатаўлівалі настой, а таксама на аснове тлушчу выраблялі мазь з жывакосту: «Можна растапіць жыру, давесці да кіпення, наёрці жывакосту — каб палучылася мазь. Яно застыне і будзе самая настаяшчая мазь. Я ж было паламала. Як укладзеш — застыне, цёмнае-цёмнае, як гіпс. Жывакост харашо памагае пры ушыбах, пры паломах» [1, л. 21].

Актыўна мясцовымі жыхарамі ў якасці апатрапея і лекавага сродка выкарыстоўваецца палын, які сушаць натуральным шляхам, у ценю. Пры неабходнасці ўжываюць адвар расліны для лячэння хвароб скаціны, таксама дадаюць ёй у корм.

Супраць хвароб дыхальных шляхоў у в. Барава актыўна прымяняюць адвар маці-імачахі: «Яна памагае ад бранхіальнай астмы, ад кашля, ад прастуды п'юць... Кіпяткам заліваю яе» [1, л.15]. Для спынення крывацёку і пры лячэння язваў выкарыстоўвалі крываўнік: «Яно тожа — пры усякіх васпаліцельных працэсах, і язвы, еслі краваточаць язвы. Еслі параніла палец — узяла гэтых лісцікаў — размяла-размяла, і абцерла. І прылажыла. Унімецца кровацечэнне» [1, л. 16]. Расліна дапамагала і пры лячэнні ўнутранай хваробы жывёлы, якая насіла адпаведную назву — крываўка: «Як скаціна захварэе на крываўку, дык давалі крываўнік гэты, з кроўю» [1, л. 20].

Для лячэння жаночых хвароб у в. Барава выкарыстоўваюць «глухую крапіву», а дакладней яснотку белую [1, л. 16]. З гэтай жа мэтай, пры запаленчых працэсах і супраць бясплоддзя, у в. Барава ўжываўся настой мыльнянкі лекавай («мыльніца») — таксічнай расліны, корань якой выкарыстоўваўся даўней не толькі ў якасці лекавага сродка, але і як касметычнае мыла. Коранем мыльнянкі мыліся самі, а таксама выводзілі плямы з адзення: «Яе в апцеке называюць мыльніца, но мы некалі яшчэ ў дзецтве называлі яе мылам. Патаму што ёсць дваякае — хадзілі кала рэчкі і рвалі эту траву і мылі ногі, уместа мыла» [1, л. 16].

Падводзячы вынікі, адзначым, што выкарыстанне дзікарослых раслін у каляндарнай і сямейнай абраднасці, а таксама ў штодзённым жыцці жыхарамі вёсак Мікалаева і Барава ажыццяўлялася ў рэчышчы як агульнабеларускай традыцыі, так і пад уплывам мясцовых рэгіянальных уяўленняў. У межах агульнабеларускай традыцыі на Троіцу ўжываліся бяроза і клён, у вясельнай абраднасці фігуравалі барвінак і папараць, у штодзённасці ў якасці лекавых сродкаў актыўна выкарыстоўваліся расліны-універсалы з шырокім спектрам лекавага дзеяння.

Так, лакальная спецыфіка рэгіёна, у сваю чаргу, адлюстроўваецца ў значнай відавай разнастайнасці раслін, ужываемых у якасці дадаткаў да вярбы на Вербніцу (барвінак, ядловец, туя); а таксама ў багацці мясцовай наменклатуры лекавых раслін («мянушкі», «гарлянка», «мыльніца» і г. д.), як і ведаў аб спосабах іх выкарыстання.

### Літаратура

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Фонд 6. Оп. 14. Д. 214.

# ПРОЗАИЧЕСКИЙ ДИСКУРС «СТРЕЛЫ» КАК ОСОБЫЙ РОД ТЕКСТА В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ И РЕТРОСПЕКТИВЕ

Есть ли в народном творчестве неучтенные жанры, неосвоенные области, неизученные явления? Оказывается, есть, и немало. Их обнаружению способствуют два обстоятельства: 1) современный подход к фольклору как к интегративному феномену, включенному в сетку многообразных культурных связей; 2) возможность точной фиксации народных высказываний о своей собственной культуре в ее местных версиях и вариантах. Не будет ошибкой сосредоточить внимание на календарной обрядности как явлении, сокращающем в наше время зону своего активного бытования. «Стрела», иначе обряд вождения и захоронения «стрелы», еще в недавнем прошлом отличался массовостью проведения. Вот уже около полусотни лет данная локально-региональная парадигма, охватывающая пограничье Гомельщины, Брянщины, Черниговщины, находится в зоне повышенного внимания со стороны собирателей и ученых. Однако приходится констатировать, что сами прозаические высказывания о «Стреле» как таковые пока не стали предметом исследования. Что они собой представляют? Как их квалифицировать? Какая методика изучения наиболее приемлема? Каково их место в фольклорной культуре? Как они соотносятся с фольклорной несказочной прозой? Возможно ли их изучение в антропологическом аспекте с учетом типологии собирателей и информантов? На последний вопрос мы постараемся ответить. Затрагивая антропологический момент, невольно поднимаешь и обозначенные, что вполне естественно.

Начнем с небольшого экскурса в историю. В свое время не был оценен научный посыл статьи В. С. Бахтина «Один из неучтенных песенных жанров (к вопросу об индивидуальном творчестве в фольклоре)», опубликованной в 1976 году. Не будем дискутировать с автором по теоретическим вопросам. Для нас более важен общий подход к объекту изучения. У В. С. Бахтина речь шла о произведениях, пограничных «между фольклором и литературой, между индивидуальным и коллективным творчеством» [1, с. 233], то есть о чем-то третьем – не кондово фольклорном, но и не литературном: о сочинениях местных авторов, имеющих «узко местное значение и столь же узкое распространение» [1, с. 231]. плоды деятельности поэтов-любителей, ориентирующихся, В. С. Бахтину, на групповое сознание, относятся к инициарной, «начинательной» (лат. initiare – начинать) сфере, существующей в словесном творчестве наравне с фольклором и литературой. Креативность и примитивность – два крайних полюса инициарной сферы, а между ними - огромное количество промежуточных форм, только частично учтенных фольклористами. Так, до 1990-х годов никто из специалистов не озаботился хотя бы в общем плане систематизировать безжанровую фольклорную прозу – хранительницу культурных кодов этноса на локальном уровне. Для ученых она обладала качеством народного документа, источником сведений о магии, мифологии, календарных и семейных обрядах, народном христианстве и т. д., многократно, в разных контекстах цитировалась, подчас подменяя собой научный анализ, но не стала объектом серьезного теоретического осмысления, оставаясь на подсобных ролях.

Сдвиг наметился в работах российских этнолингвистов, которые, в частности, определяли прозаические мотивировки ритуальных действий как особый род фольклорного текста (С. М. Толстая), особый жанр (Л. Н. Виноградова). Вслед за ними считать жанром народные интерпретации любого этнографического факта предлагает А. Б. Мороз. Попробуем подойти к проблеме с другой стороны. На наш взгляд, система полноценных фольклорных жанров является тем экраном, на фоне которого выделяется в качестве объекта специального интегративного исследования дискурсивная народная проза. Она прин-

ципиально безжанровая, хотя и допускает выделение квазижанров, к которым можно отнести мотивировки ритуальных действий. Дискурсивная проза состоит из определенных тематических сегментов, содержащих комплекс разноплановых сведений — этнографических, мифологических, лингвистических, религиозных, исторических и т. д. Здесь нет нужды останавливаться на множественности значений термина «дискурс». Их, к примеру, подытожил Патрик Серио [см.: 6]. Отталкиваясь от общего смысла понятия, под дискурсивной народной прозой вообще и относящейся к «Стреле» в частности мы понимаем неограниченное количество естественных, как правило, недоступных наблюдению, и спровоцированных собирателями высказываний, в центре которых находится не Событие, как в нарративных жанрах (сказках, легендах и т. д.), а Сообщение [см.: 4].

Коммуникативная ситуация собиратель — информант включает антропологический момент определяющий как характер высказываний, так и качество записей. Достоверность научных выводов во многом зависит именно от них. Среди собирателей выделяются три основных типа: аутентики, описатели, пересказчики.

Самый ценный, надежный, выверенный материал находится у аументиков — особого типа «полевиков», прекрасно владеющих методикой собирания и расшифровки записей. Представление о результатах их работы дают записи «Стрелы», сделанные И. Мазюк, И. Смирновой, Е. Боганевой [7, с. 231–235]. Аументики фиксируют свои уточняющие вопросы, как это сделал Г. Лопатин: «Што за чучала?», «Дзе палілі?», «На стряле яйцы падкідалі?». Предикативная сгущенность нужной собирателю информации отличает фольклорный дискурс от обыденной речи. Например: «На Ушэсьця ў нас стрялу вадзілі. Сабіраліся пажылыя і дзеці. Усе браліся за рукі, ішлі з вуліцы на вуліцу і пелі: «Із Халецкія на Савецкаю…» Халецкая была крайняя вуліца. «З Халецкія на Савецкаю правядом стрялу да па ўсём сялу…» Сабіраліся ўсе на цэнтры, на бугрэ. Сабіраліся, выносілі стол, складаліся (…), і пашлі стрялу вадзіць па дзярэўні» [7, с. 234].

Аументики обладают даром располагать к себе людей, и тогда повествование о «Стреле» отходит от голой предикативности. Информант свободно включает пояснения, песенные отрывки, приговорки, воссоздает реальную обстановку действа: «На Ушэсце ў трэцім часу сабіраюцца людзі. Вядом разгавор «Куда стралу весці?» Весці трэба толькі ў жыта. Водзім карагоды. Садзім дзетак у тры кучкі і водзім вакол іх карагоды і пяем песню... Потым вядом стралу ў жыта. У нас казалі, што страла ходзя па малання, то людзей б'е, то хаты паля. Так кажуць, што нада яе адвесці ў поле і закапаць, каб яна не хадзіла па дзярэўне і шкоды не рабіла» [2, с. 161–162].

Линейная («фабульная») форма изложения материала в беседе с *аутентиками* может эмоционально подсвечиваться разными деталями, сопровождаться отступлениями, риторическими вопросами, восклицаниями, очень важными для создания психологического портрета «автора»-информанта.

Описатели являются непосредственными наблюдателями обряда или его части. Благодаря им ученые получают сведения «из первых рук». Все увиденное и услышанное описатели фиксируют на бумаге или с помощью техники. С самими участниками обрядового действа они в этот момент не контактируют. Результатом становится авторский текст. В зависимости от цели и задач, которые ставил перед собой собиратель, его наблюдательных способностей и писательского таланта из-под пера выходит сухой отчет с более-менее точной фиксацией обстоятельств, эмоционально окрашенный рассказ или нечто промежуточное. В любом случае последующий исследователь «Стрелы» будет иметь дело с личностным восприятием обряда и должен учитывать этот «возмущающий» фактор.

Пересказчики опираются на сообщения информантов, но по той или иной причине не фиксируют их, а потом пересказывают своими словами. Их записи могут содержать вкрапления аутентичных деталей — цитат, песенных текстов, замечаний и др., а в ряде случаев — собственные замечания и интерпретации. Публиковать подобные материалы це-

лесообразно с пометой «Сообщение». Как правило, такого рода тексты характерны для студенческих работ. Неопытный собиратель, не вооруженный техникой, просто не успевает зафиксировать живую народную речь.

Интенсивное накопление прозаического материала по «Стреле» началось с 70-х годов прошлого века и шло параллельно с попытками рассеять «туман первозданной тайны» (Л. Шестов) над обрядностью, показательной по меньшей мере в трех аспектах: 1) локусном – с характерной кольцевой драматургией действа, включающего сбор по улицам, выход на площадь, шествие по улице, ведущей к полю, действия на поле, возвращение в деревню; 2) темпоральном – с двойной приуроченностью захоронения символов стрелы на ржаном поле за деревней: к празднику Вознесения и ко второй половине дня; 3) песенном, представленном рядом вариантов и версий основной песни о стреле, имеющей целью некую жертву – человека, птицу, животное, которая окружена группой хороводных песен, где нет никаких упоминаний о стреле, – как и основная, они также называются стрэльными, стралавыми, стральными или лёлюшками (по припеву лёли).

В ситуации эпистемологической неуверенности относительно «Стрелы» исследователь просто вынужден следовать за народными интерпретациями, добровольно принимать их как истинные или отвергать как наивные, не выдерживающие критики, но игнорировать их не может. В любом случае он имеет дело с краткими или более-менее развернутыми образцами мы-повествования на тему «Вот как у нас водят «Стрелу».

Что бы ни говорили о тесной связи фольклористики и этнологии, задачи исследования фольклорно-этнографических комплексов у фольклористов и этнологов совершенно разные, даже если они и пользуются одним и тем же материалом. Для этнолога дискурсивная проза — источник сведений о том, как проходил или проходит сейчас обряд «Стрела». Фольклорист сосредоточится на особенностях самого дискурса, на стиле высказываний о «Стреле», на том, кто и как говорит об этом обряде. Этнофольклорист попробует объединить оба подхода, однако практика подобного исследования еще не стала прочной научной традицией. Совершенно очевидно, что слово информанта и типология информантов заслуживают самого пристального внимания и представляют собой актуальное научное пространство, достойное специального рассмотрения.

Даже при поверхностном взгляде на прозаический дискурс «Стрелы» заметно, насколько по-разному говорят об обряде разные типы информантов — иллюстраторы, функционалисты и (гипотетически) когнитивисты.

Информанты-*иллюстраторы*, по большей части, простые визуалисты. Рассказ визуалистов представляет собой вербализацию зрительной картины, регистрацию того, что происходило перед глазами, и не более того. Например: «Сабіраюцца людзі каля палудня... Па ўсём сяле ідзе карагод. Паюць песню «Я пушчу стралу па ўсяму сялу»... Патом этат карагод выходзіць за аколіцу, у поле, там у нас усё жыта расцёць. Водзяць карагоды. Закапваюць стралу. Эта вельмі інцярэсна і весела. Закапваюць усякія прадметы, вешчы — у каго што ёсць: вяровачкі, гузікі, шпількі. Дзяцішкі стаяць у кругу, а вакруг водзяць карагоды. Пяюць яшчэ розныя песні, весяляцца. Патом ідуць у дзярэўню, дзелаюць вячэру. Ждуць цёплых дней» [5, с. 147].

Сообщение *иллюстраторов* формируется из видимого материала. Они, например, просто перечисляют, что закапывается в землю. Предметный язык обряда для них просто данность. Их не смущает несоответствие между песенной стрелой-убийцей своей жертвы и «стрелой» в обряде, где ее символизируют разные предметы, даже отдаленно не напоминающие боевую стрелу: «Стралу вадзілі, як ляльку хавалі... І ляльку неслі ў канец дзярэўні, і ету ляльку закапвалі, штоб уражай быў харошы, лён рос. Ляльку называлі «Страла». Карагоды вадзілі, песні пелі разныя, старынныя. Пелі песню: «Як ішла страла / Да і ўдоўж сяла. / Ой, лю-лі, лю-лі, / Да і ўдоўж сяла. Да ўбіла страла / Добра моладца...» [5, с. 149].

Информанты-функционалисты, рассказывая о «Стреле», без всякой просьбы со стороны собирателя обязательно пояснят, с какой целью проводится данный обряд. Для примера сравним два высказывания. Первое чисто информативное, содержащее к тому же местное название обряда — «Сула»: «На Ушэсце сулу вадзілі па сялу, якія харашэ пелі, не ў маём узросце. Пелі харошо, вадзілі і пелі песні. Ідуць удоўж вуліцы і пяюць: «Сула, сула рэчка...» [5, с. 149]. Второе заканчивается пространным пояснением полифункциональности действия: «Вадзілі стралу пасля Паскі на Ушэсце. Збіраліся жанчыны і браліся за рукі. Яны перагарожвалі дарогу... Ішлі за вёску ў поле. У руках маглі несці каменьчыкі, ветачку. Пелі песні і доўга ішлі. Рабілі гэта, каб кароўкам добра было. Гром атварочаў ад вёскі, каб дождж ішоў, смярцей меней было» [5, с. 148]. Ясно, что перед нами мифоритуальное сообщение, сформированное для коммуникации с собирателем, о чем сигнализирует оборот: «Рабілі гэта, каб...»

Информанты-когнитивисты в настоящее время, видимо, отсутствующее коммуникативное звено, минус-явление, свидетельствующее об исчезновении из сознания народа эпистемологического звена обрядности, совершившееся в незапамятные времена. Никто из аутентичных информантов не пытался, если судить по известным записям, объяснить, почему водят «стрелу», хотя в семиотическом плане обряд по-прежнему представляет собой действия, направленные на формирование специфического канала связи между земным миром с его земными заботами и сакральным, знаком которого можно считать мистическую стрелу. Эта стрела опасная (её, к примеру, захоранивают, «каб гром атварочаў ад вёскі») и живительная («каб дождж ішоў»), но кто тот субъект, атрибутом которого является стрела, не скажет никто. Здесь начинается область научных интерпретаций. Через целеполагание обряда и мифосемантику стрелы фольклористы пытаются «вычислить» статус сакрального персонажа, оставшегося по ту сторону эпистемологического разрыва. После него аутентичные исполнители обряда ориентировались исключительно на значимость старой традиции и позитивные цели обрядности. Если традиция требовала обряжаться в «старца» и «старчыху», т. е. нищих, или в «паніча» и «паненку», то такие пары со свойственной им драматургией присутствовали в обрядности. Сочетание в высказываниях иллюстративного материала «как» и объяснительного «для чего» - характерная черта дискурса информантов-функционалистов, но когнитивное «почему» им неведомо. Для них обряд замкнут в себе, а в дискурсе визуализация сочетается с феноменологическим моментом. Так, например, рассказ о шествии к полю с «панічом» и «паненкай» под песню «Як пушчу стралу па ўсяму сялу» включает ряд объяснений действий: «Пакуль ідуць к жыту, хлопец-паніч нясе ляльку. Прыходзяць да жыта, качаюцца ў ім, каб не балець, каб быць здаровымі. Тады ўсе становяцца ў круг, паніч пасярод круга. Ён закапывае ў жыце ляльку, а ўсе плачуць, каб лялька не абіжалася, штоб паліваў дождж, штоб лялька дабра жалала і штоб быў харошы ўраджай» [5, с. 149].

Всегда следует с большой осторожностью экстраполировать в прошлое современные трактовки обрядовой традиции, исходящие из уст информантов. Она не была окаменевшей, раз и навсегда данной, и, видимо, неоднократно подвергалась различным влияниям. С каждым новым поколением что-то неуловимо менялось в самом обрядовом «тексте» и прозаическом дискурсе. Панич, паненка, танец, песня, пара, шеренга, лялька, закапывание, возвращение, стол, мёд, угощение — вот неполный словарь текста из д. Михальки Гомельского района. Дискурс информантки из д. Глыбокое, переселившейся сюда из д. Амельное Ветковского района, сочетает в себе две локальные традиции и, соответственно, два «словаря». Глыбоковский обрядовый «словарь» имеет следующий вид: стрела, лялька, хоровод, закапывание. У Амельновского он иной: дед, баба, лохмотья, встреча, кавалер, невеста-красавица, фата, кривой танок [5, с. 150]. Как видим, локальный дискурс «Стрелы» обладает чертами, общими для многих высказываний. Серия высказываний демонстрирует как повторяемость отдельных деталей, так и определенные расхождения

между ними. Культурный багаж информанта выявляется через сочетание общего и особенного в его высказывании. Серия составляет макротекстовое единство, включающее наряду со значимыми деталями также пустоты, зияния, провалы, а наряду с достоверными фактами – абсолютно недостоверные. В этом плане фольклорный дискурс мало чем отличается от прозаических жанров. Как проницательно заметил С. Жижек, «... любое, даже самое гармоничное произведение искусства всегда в первую очередь фрагментарно, в нем всегда чего-то недостает по отношению к пространству. И весь фокус успеха в искусстве заключается в способности художника превратить этот недостаток в преимущество – искусно манипулировать этой пустотой в центре и тем откликом, который она вызывает в окружающих ее элементах. Тогда можно рассчитывать на «парадокс Венеры Милосской»...» [3, с. 60].

Какие выводы следуют из всего сказанного?

- 1. Тот вид прозаического дискурса, который с учетом антропологического момента рассмотрен на примере «Стрелы», явление нашего времени. Он результат развертывания собирательской работы на качественно иной, чем ранее, основе.
- 2. Изучение локальных календарно-обрядовых дискурсов важно для установления качественного уровня и общей структуры современной этнической культуры, а также отношения информантов к традициям как к живым, действенным, когда обряд еще существует в быту, так и к мемориальным, редуцированным до феноменологического факта, когда обряд актуализируется исключительно в виде рассказа о нем.
- 3. Дискурсивная проза подлежит интегративному изучению. К примеру, этнофольклористу в отличие от чистого этнолога небезразличен функциональный дискурс обряда. Дискурсный анализ дает мифофольклористу возможность заметить отблески мифов, питающих ритуал «Стрелы». Он исходит из представления о мифе как ментальном посыле, облеченном в дискурс. В свою очередь, лингвофольклорист нацеливается на расшифровку семантики дискурсного слова. Вопрос, требующий особо пристального внимания фольклористов, наличие или отсутствие художественного компонента в высказываниях об обрядности. Когда историко-этнографический подход заслоняет фольклористическую проблематику, это ведет к одностороннему восприятию народной речи и недифференцированному подходу к информантам.
- 4. Никакой серьезный ученый не станет заниматься тавтологией или изучать дискурсные факты ради самих фактов. В конечном счете ему важно знать, что несет дискурсная серия: хаотичный набор обрядовых мотивировок, множество разрозненных смыслов или данное множество сигнализирует о некоем единстве, сохранявшем идентичность при всех формообразованиях на протяжении длительного времени.

### Литература

- 1. Бахтин, В. С. Один из неучтенных песенных жанров (к вопросу об индивидуальном творчестве в фольклоре) / В. С. Бахтин // Русский фольклор : историческая жизнь народной поэзии / АН СССР, ИРЛИ ; отв. ред. А. А. Горелов. Л., 1976. Т. 16. С. 227–235.
- 2. Вечнае: фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-укл. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. Гомель: УА «ГДУ імя Ф. Скарыны», 2003. 362 с.
  - 3. Жижек, С. Чума фантазий / С. Жижек. Харьков : Гуманитарный центр, 2014. 386 с.
- 4. Кавалёва, Р. М. Фальклорная няказкавая проза : метад. указанні і іл. матэрыял для правядзенння фальклор. практыкі студэнтаў І курса філал. фак. / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава, В. С. Дзянісенка. Мінск : БДУ, 2012. 115 с.
- 5. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сіст., тэкст. праца В. С. Новак. Гомель : ААТ «Полеспечать», 2007. 454 с.
- 6. Серио, П. Анализ дискурса во французской школе (дискурс и интердискурс) / П. Серио // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. M., 2001. C. 549–562.
- 7. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. Мн. : Бел навука: Выш. шк., 2001–2012. Т. 6, кн. 1 : Гомельскае Палессе и Падняпроўе / Т. В. Валодзіна [і інш.].—2012. 910 с.

## РОЛЬ И ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДВЫ

Происходящие в современном мире процессы модернизации и трансформации социокультурного пространства являются одним из основных факторов ускоренного изменения традиционных социальных институтов, межличностных и общественных связей, всего образа жизни. Все это неизбежно сказывается на процессах формирования и сохранения национального самосознания и такого его базового феномена, как национальная идентичность. Недаром многие исследователи в настоящее время отмечают так называемый «кризис идентичности», т. е. ее размывание, как на уровне этноса, так и регионов.

Среди важнейших факторов сближения людей одной нации, их консолидации специалисты традиционно называют значимые элементы этнической культуры, в частности, традиционный костюм. Национальная одежда мордвы развивалась по двум направлениям, соответствующим культуре мокши и эрзи, а широкие исторические границы расселения мордвы обусловили появление локальных вариантов костюма. Исследователи выделяют двенадцать таких вариантов [1, с. 179–188]. В данной статье, написанной на основе полевых материалов, в качестве этнического маркера нами рассматривается костюм мордвыэрзи восточной группы, проживающей в северо-восточных районах Республики Мордовия. В результате различных трансформаций, связанных с иноэтничным влиянием, изменением социально-экономических условий и т. п., в настоящее время в национальной одежде жителей этих селений сочетаются разновременные элементы XIX—XXI вв.

Наибольшей модификации традиционная одежда мордвы, как впрочем, и большинства других народов, подверглась в XX в. Это было связано с развитием промышленного производства тканей, головных уборов, украшений, элементов верхней одежды, которые стали активно внедряться в быт мордовского народа. Так, например традиция украшения многих деталей народного костюма вышивкой стала исчезать, так как это занимало много времени и требовало кропотливого труда. Одежда стала декорироваться цветными лентами, фабричным кружевом, полосками позумента, кумача и т. п. В качестве украшений также преимущественно стали использоваться покупные ювелирные изделия и бижутерия.

В связи с этим в 1920–1930-е гг. в эрзянских районах почти повсеместно прекращается изготовление национального костюма. Лишь в Кочкуровском, Дубенском и Большеберезниковском районах его, естественно в модернизированным виде, представители старшего поколения носили вплоть до 60-х гг. ХХ в. В настоящее время, элементы национальной одежды в основном используются во время различных праздников и обрядов.

Основой традиционного женского костюма эрзянок Кочкуровского, Ардатовского и сел Старые Найманы и Пермиси Большеберезниковского районов Мордовии попрежнему остается рубаха – панар. Для ее изготовления изначально использовался домотканый холст, который изготавливался из конопляного волокна. Но со второй четверти XX в. холст, как правило, стали выделывать из фабричных хлопчатобумажных нитей, такие рубахи получили название кручинкань панар. С 1960-х гг., когда подобная одежда стала использоваться преимущественно в празднично-обрядовой сфере рубахи стали шить из льняных или других плотных тканей промышленного производства. Панар, как правило, носят в комплекте с набедренным украшением – пулай, в декоре которого встречаются раковины, цепочки, медные пуговицы и монеты еще дореволюционной России. Это сви-

детельствует о том, что данный элемент костюма сохраняется в семьях сельских жителей на протяжении нескольких поколений (рис.1).



Что касается комплекса современного национального костюма жительниц Дубенского, Ардатовского, а также сел Симкино, Паракино, Шугурово и Косогоры Большеберезниковского районов, то в своей основе он представляет собой модернизированный комплекс общегородской одежды, которая получила распространение у мордвы в начале XX в. Главные его компоненты это юбка и кофта. Юбка (эрзянь юпка) делается очень широкой. По сообщениям информаторов на нее необходимо колмо кельт, т. е. приблизительно около трех метров ткани. На поясе юбка присборивается, а по ее подолу делается три поперечных строчки, на которые нашиваются кружево, тесьма, ленты. Праздничные юбки шьются из шелка, атласа, сатина ярких расцветок (зеленых, красных, желтых, синих и т. п.) (рис.2).



Кофты, которые носят с подобными юбками, как правило, изготавливаются из ткани другого цвета более нежных, пастельных тонов — голубые, розовые, персиковые и пр. Хотя иногда костюмный комплект состоит из кофты и юбки одинаковой расцветки. Покрой кофты свободный, с втачными чуть присборенными рукавами и круглым вырезом для горловины, иногда с квадратной кокеткой. Украшением кофты служат бейка, кружево, ленты, которые располагаются на рукавах, кокетке, вокруг выреза горловины.

Обязательным атрибутом национального женского костюма является передник. В рассматриваемом регионе до настоящего времени сохраняется архаичный тип передника без грудки – икельга паця. Он представляет собой прямоугольный кусок ткани, сосборенный в верхней части и закрепляющийся с помощью завязок. Праздничные передники шьют из разноцветных тканей, но они по правилам должны отличаться по цвету от юбки.

Подол передника украшается продольными полосками сутажа, кумача, лентами, кружевом и т. п. $^1$ 

В 1920-е гг. в мордовских селениях Кочкуровского, Атяшевского и Большеберезниковского района повсеместно появляется закрытый передник с рукавами — рукават. Он был заимствован от русских и представляет собой кофту с рукавами и пришитым к ней сборчатым фартуком. Причем кофта и фартук, как правило, различаются по цвету. Носят такие передники обычно в комплексе с рубахой — панаром, хотя в настоящее время все чаще надевают его и поверх общегородского платья (рис.3).



Значительную модернизацию в современных условиях претерпели такие элементы одежды как головные уборы и обувь. В прошлом у мордвы данного региона были распространены головные уборы, имевшие ярко выраженные возрастные особенности. В настоящее время они практически не сохранились и повсеместно заменены всевозможными платками. В 1920—30-е гг. в качестве праздничного головного убора девушки и молодые женщины стали носить венок из бумажных цветов — живой цвет [3, с. 48]. В настоящее время его могут носить по праздникам женщины различных возрастов. Но, как правило, у людей более молодого возраста эти венки дополняются разноцветными лентами (рис. 4).



К началу 1960-х годов из обихода эрзянок совершенно исчезли традиционные лапти. На смену им пришла различная фабричная обувь. У некоторых женщин и сейчас сохраняется своеобразная кожаная обувь – котат. Это низкие ботинки на небольшом каблучке, которые стали носить в качестве праздничной обуви еще в начале XX в. Как правило, сохранившиеся экземпляры этой обуви небольшого размера и поэтому они подходят

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Полевые материалы Ватаниной Л. И. и Корнишиной Г. А., собранные в Дубенском и Большеберезниковском районах Республики Мордовия, 2014 г.

далеко не всем. В связи с этим, даже если в семье имеется подобная обувь, она редко используется.

Надо отметить, что и при выборе повседневной одежды, особенно женщинами старшего поколения, соблюдаются определенные традиции. Их костюм обычно состоит из традиционной широкой юбки с кофтой или платья темных расцветок. Поверх них обычно дополнительно одевается темная плотная кофта или пиджак. Сохраняется среди женщин среднего и пожилого возраста и своеобразная манера ношения платка. Обычно на голову надевают два платка: нижний, хлопчатобумажный платок светлых тонов повязывается непосредственно на волосы и его концы связывают на затылке, а поверх него накидывается шелковый или шерстяной платок, который завязывается под подбородком. В Дубенском районе старые женщины часто носят вместо нижнего платка мягкий чепц (олосник, чехлик), под который подкладывают мягкий округлый валик. Этим самым имитируется очертание прежнего традиционного убора [2, с. 20]. Обувь также предпочитают темных тонов, с ней одевают темные плотные чулки или колготы. Некоторые пожилые женщины продолжают до сих пор носить рубаху — панар из домотканного холста в качестве нательной одежды.

Что касается мужского традиционного костюма, то он практически не сохранился, хотя изредка встречается отдельные элементы праздничного комплекса. В основном же мужчины используют современную покупную одежду и обувь, или носят костюм, сшитый из фабричных тканей.

Подводя итог можно сказать, что национальный эрзянский костюм на рубеже XX— XXI веков претерпел значительные изменения. Общегородская форма одежды вытеснила его из повседневного быта, хотя одежда женщин старшего возраста продолжает сохранять национальное своеобразие. Функциональное применение национального костюма все более перемещается в сторону использования его в качестве празднично-обрядового и сценического. И именно в этом качестве он является важным этническим маркером, способствующим не только сохранению определенных народных традиций, но и их обновлению и дальнейшему развитию.

### Литература

- Белицер, В. Н. Народная одежда мордвы / В. Н. Белицер, М.: Наука, 1973. 142 с.
- 2. Корнишина,  $\Gamma$ . А. Знаковые функции народной одежды мордвы : учеб. пособие /  $\Gamma$ . А. Корнишина. Саранск : ИП Ковалева, 2008. 68 с.
- 3. Мордовский народный костюм : альбом / сост. Т. П. Прокина, М. И. Сурина. Саранск : Мордовское кн. изд-во, 1990. 384 с.

Крумплевская А. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

## ОСОБЕННОСТИ МИГРАЦИИ НАСЕЛЕНИЯ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ. И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЭТНИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ

Миграционные процессы тесно связаны с социально-экономической, политической идемографической ситуацией в стране в конкретный исторический период. Во второй половине XX – начале XXI вв. произошли значительные изменения в направленности, объемах и интенсивности миграционных потоков, на которые повлияли распад СССР, а также перестройка экономической и политической жизни в республике и последствия катастрофы на Чернобыльской АЭС (апрель 1986 г).

Цель исследования – выявить особенности миграции населения Витебской области во второй половине XX – начале XXI и определить ее влияние на этнические процессы.

В начале 50-х гг. XX в. население городов Витебской области в значительной степени формировалось за счёт сельских мигрантов. Основные потоки были направлены в крупнейшие города страны – областные центры и г. Минск. В результате миграции из села в город возникли существенные диспропорции между спросом и предложением рабочей силы, профессиональными и демографическими характеристиками работников в сельских регионах. В региональном разрезе темпы миграционных перемещений населения Беларуси были также неравномерными, что приводило к дефициту трудовых ресурсов. К примеру, при наличии дефицита трудовых ресурсов в Витебской области, где обеспеченность колхозов кадрами составляла лишь 78,4 %, отток сельского населения являлся самым высоким в стране [1, с. 39–40].

С начала 60-х гг. обозначилась новая тенденция миграции населения БССР в целом и Витебской области, в частности, связанная со строительством крупных промышленных объектов (ПО «Нафтан», «Полимир», «Стекловолокно» и др). Так, возведение Полоцкого нефтеперерабатывающего завода было объявлено важнейшей стройкой республики. На строящийся завод прибывали специалисты с крупных центров нефтепереработки — Ангарска, Куйбышева, Перми, Омска, Уфы [2, л. 11]. Кроме этого, стремительными темпами строились новые города, население которых формировалось целиком из мигрантов (Новополоцк). В начале 60-х гг. сюда прибыло более двух тысяч молодых комсомольцев 20 национальностей [3].

Активные миграционные процессы продолжались и в 1970–1980-е годы. Механический прирост городского населения Витебской области осуществлялся как за счет притока сельского населения, так и за счет межреспубликанской миграции, что в свою очередь оказывало влияние на изменение этнического состава региона [4, с. 69]. Так, за годы, прошедшие между переписями населения 1970 и 1989 гг., численность русских в Витебской области возросла со 167 тысяч до 213 тысяч [5, с. 28]. Также в данный период наблюдается увеличение численности украинского населения и сокращение количества польского населения.

В 1980-х гг. крупнейшие промышленные центры Витебской области по-прежнему характеризовались миграционным приростом населения, в то время как малые городские поселения и сельские населенные пункты имели устойчивый миграционный отток населения. Так, в городах проживало 98,5 % евреев, 81,4 % русских, 79,5 % украинцев. Белорусов в городах проживало 60,8 %, в сельской местности — 39,2 %. Поляки, наоборот, в большинстве своем проживали в сельской местности (65 %) [6, л. 4].

В конце 80-х – начале 90-х гг. в Витебской области первое место по объемам занимала внутриобластная миграция, основным потоком которой является «село-город». На втором месте по миграционному обороту была межреспубликанская миграция, с конца 1980-х гг. – миграция населения из республик Средней Азии, Закавказья, Прибалтики. Третьей по мощности и приросту в начале 1990-х гг. являлась межобластная миграция. В этот период наиболее мощный приток населения наблюдался из загрязненных радионуклидами районов Гомельской области. В отличие от других регионов страны (например, Гродненской и Минской областей) в Витебской области самой незначительной по удельном весу среди всех видов миграции являлась международная. Хотя ее объемы за 1970-1989 гг. и возросли почти в 5 раз, однако доля механического прироста за ее счет невелика [7, с. 9]. С распадом СССР и образованием Республики Беларусь значительно изменился характер миграционных процессов. В первую очередь следует отметить резкое сокращение объемов миграции в Витебской области. Если в 1990 г. общий объем прибывших составлял 72,9 тысячи человек, а выбывших – 60,3 тысячи человек, то в 1994 г. соответственно 39, 3 и 41,8 тысячи человек, или на 46,1 и 30,6 % меньше [8, л. 1]. Уменьшились объемы как межобластной и межреспубликанской, так и внутриреспубликанской миграции. В общем объеме миграции по-прежнему преобладала внутриобластная миграция -59.3% (в 1990 г. -40.2%) [8, л. 2].

По данным на 1994 г. был практически прекращен прием переселенцев из зон, пострадавших от аварии на Чернобыльской АЭС: в 1990 г. было принято 5,2 тысячи человек, а в 1994 — только 71 человек. Наполовину сократилось количество мигрантов, прибывших в Витебскую область из других республик бывшего СССР. Самый большой поток мигрантов, как прибывших в область, так и выбывших за ее пределы, приходился на Российскую Федерацию (54,1 и 83,5 % от всей межреспубликанской миграции). Продолжали прибывать в область жители стран Балтии (15,9 %), Республики Казахстан (6,8 %). В то время как выбыло туда соответственно 3 % и 1,3 % от всей межреспубликанской миграции [8, л. 3].

В возрастной структуре мигрантов преобладали лица трудоспособного возраста (71 %), лица пенсионного возраста – 9 %. Из числа мигрантов, прибывших в Витебскую область в 1994 г. 15,5 % имели высшее (законченное или незаконченное) образование, 25,7 % – среднее специальное, 42,2 % – среднее общее [8, л. 4].

Соответственно большинство прибывших составляли белорусы — 65 % и русские — 26 %, украинцы — 4 %, поляки — 2 %. В область приезжали жить люди разных возрастов. Из всех прибывших 39 тысяч, или 70 % — в трудоспособном возрасте, две трети из них — молодежь от 16 до 29 лет. Мужчин в трудоспособном возрасте прибыло 19 тысяч. В город и село, в основном вместе с родителями, переехало жить по 6 тысяч детей [9, л. 2].

Половина приехавших в городскую местность совершеннолетних мужчин состояли в зарегистрированном браке, 39 % — никогда не состояли в зарегистрированном браке, 9 % — разведенные и вдовые. У женщин эти показатели были следующие: состоящих в браке 44 %, никогда не состоящих в браке 43 %, разведенных и вдовых 13 %. Распределение мигрантов по семейному положению, приехавших в село, было несколько другое. Состоящие в браке мужчины и женщины составляли 58 %, никогда не состояли в зарегистрированном браке треть мужчин и четверть женщин, разведенных и вдовых соответственно 11 % и 17 % [9, л. 2].

Согласно данным о численности отдельных этнических общностей Витебской области за 1989 – 1999 гг., количество белорусов за счет внутренней и внешней миграции увеличилось на 9 662 человек (в 1989 г. проживало 1 119479 человек и соответственно в 1999 г. – 1 129141 человек). Что касается других основных этнических общностей Витебской области, то отмечено уменьшение их численности и удельного веса в этнической структуре региона, что связано главным образом с неблагоприятными тенденциями в демографическом возобновлении региона, миграциями и этнотрансформационными процессами [10, с. 148].

По данным на 1997 год, в Витебскую область прибыло 11,1 тысячи человек, в том числе из других областей республики 6,6 тысячи, из других стран СНГ и Балтии — 4,4 тысячи, из-за пределов бывшего СССР — 94 человека. Выбыло из области 10,4 тысячи человек. Больше всего выехало в другие области Беларуси — 8,1 тысячи, в другие страны СНГ и Балтии — 1,3 тысячи. За границу бывшего СССР выехало 1035 человек. Положительное сальдо миграции было только в обмене населения со странами СНГ и Балтии: число прибывших превысило число выбывших на 3,1 тысячи [9, л. 6].

В настоящее время Витебская область является единственным регионом Республики Беларусь, население которого уменьшается. Тенденция уменьшения численности населения Витебщины наблюдается с 1989 года — по итогам переписи на тот момент в области насчитывалось 1 млн. 409, 909 жителей. Перепись 1999 года зафиксировала 1 млн. 377,161 жителей, перепись 2009 г. — 1 млн. 230,8 жителей [11].

Уже в 2012 году число убывших превысило число прибывших, тем самым увеличило естественную убыль населения на 5,8 %. Процессы внутренней миграции характери-

зуются оттоком населения из сельской местности и перераспределением населения (особенно молодежи) в города областного подчинения и столичный регион [11].

На ситуацию с миграцией существенное влияние оказала реализация мероприятий Региональной программы инновационного и инвестиционного развития Витебской области на 2011–2015 годы, которой было предусмотрено создание принципиально новых предприятий с общим количеством 31 тыс. новых рабочих мест. Так, за полтора года реализации этой программы было создано 1500 новых рабочих мест, в том числе 25 в сфере здравоохранения. В области таким образом создаются условия для привлечения внешних мигрантов и замедленияоттока населения [12]. Учитывая значимость внешней миграции как фактора, компенсирующего естественную убыль населения, в каждом регионе области должна быть программа по расселению иностранных граждан, лиц без гражданства с учетом социально-экономических условий и демографической структуры.

В настоящее время в миграционном обмене наблюдается стабильный баланс со странами СНГ: среди прибывших – 93 % из России, Украины и Казахстана. Иностранные рабочие работают, в основном, в приграничных с Россией районах. Так, молдавские бригады работают в СПК «Берсеево», в СПК «Мальковский» и в ОАО «Рубежница» трудятся украинцы [13]. В ближайшей перспективе государство будет вынуждено искать замену трудовым ресурсам и активней привлекать иностранных граждан для работы на территории Беларуси в целом и Витебской области, в частности. Уже имеются примеры создания китайских рабочих поселков в некоторых населенных пунктах Беларуси.

Таким образом, среди особенностей миграции в Витебской области во второй половине XX – начале XXI вв. можно выделить следующие: первое место по объемам и второе по доле механического прироста занимает внутриобластная миграция, основным потоком которой является «село-город». На втором месте по миграционному обороту и первом (с 1989 г.) по механическому приросту находится межреспубликанская миграция, с конца 1980-х гг. – миграция населения из республик Средней Азии, Закавказья, Прибалтики. Третьей по мощности и приросту с начала 1990-х является межобластная миграция. На сегодняшний момент, благодаря реализации Региональных программ развития, в Витебской области создаются условия для привлечения внешних мигрантов и замедление оттока населения из региона.

### Литература

- 1. Кельник, А. В. Регулирование внутренней миграции населения в аспекте регионального развития Республики Беларусь / А. В. Кельник. Минск: Беларус. навука, 2012 161 с.
  - 2. Зональный государственный архив в г. Полоцке. Ф. 2176. Оп. 7. Д. 1.
- 3. История города Новополоцка [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://novopolock.ru/novopolotsk/istoriyanovopolotska/istoriya-goroda.html. Дата доступа: 10.08.2017.
- 4. Этнические процессы и образ жизни : на материалах исследований населения городов БССР / Академия наук БССР, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора ; В. К. Бондарчик [и др.] ; ред. В. К. Бондарчик. Мн. : Наука и техника, 1980. 280 с.
- 5. Григорьева, Р. А. Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация / Р. А. Григорьева, Г. И. Касперович. Мн. : ИООО «Право и экономика», 2004. 80 с.
  - 6. Государственный архив Витебской области (ГАВО). Ф. 1974. Оп. 32. Д. 412.
- 7. Бобрик, М. Ю. Этнодемографические особенности Витебской области (географический анализ) : автореф. дис. ... канд. геогр. наук : 11.00.02 / М. Ю. Бобрик ; Санкт-Петербургский госуд. ун-т. Санкт-Петербург, 1994. 18 с.
  - 8. ГАВО. Ф. 1974. Оп. 35. Д. 76.
  - 9. ГАВО. Ф. 1974. Оп. 35. Д. 25.
- 10. Касперович, Г. И. Этнокультурные процессы на Витебщине в современный период / Г. И. Касперович // Беларускае Падзвінне : вопыт, методыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. прац міжнар. навук.-практ. канф., Полацк, 21–23 красав. 2011 г. : у 2 ч. / Полацкі дзярж. ун-т ; пад агульн. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача. Наваполацк, 2011. Ч. 2. С. 148–158.
- 11. За год население Витебской области уменьшилось почти на 6 тысяч человек [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ximik.info. Дата доступа: 02.08.2017.

12. О ходе реализации региональной программы демографической безопасности Витебской области на 2011–2015 годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.vitebsk.vitebsk-region.gov.by/sites/default/files/imce files/edi\_fevral.doc – Дата доступа: 02.08.2017.

13. Экономико-демографическая ситуация в регионах развивается по неблагоприятному сценарию [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://belarusinfocus.info/by/regiyony/. – Дата доступа: 11.07.2017.

Кухаронак Т. І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

## ДЗЕНЬ МАЦІ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСІ

Свята як феномен культуры пастаянна прыцягвае ўвагу даследчыкаў-гуманітарыяў, паколькі святочная культура з'яўляецца неад'емнай складовай часткай культуры ў цэлым і пэўнаю формай жыццядзейнасці этнасу [1, с. 34–37]. На рубяжы XX–XXI стагоддзяў свята зазнала значныя змены, выкліканыя трансфармацыямі ў палітычнай, эканамічнай, сацыяльнай і культурнай сферах, чым і абумоўлена актуальнасць яго даследавання. Для вывучэння рэальнага становішча святочнага календара ў сучасны перыяд былі праведзены палявыя даследаванні і анкетаванне пры дапамозе стандартызаванага інтэрв'ю (апытана 107 рэспандэнтаў рознага ўзросту, адукацыі, прафесіі, пераважна беларусаў, у сельскай мясцовасці і беларускіх гарадах, 64 % сярод іх склалі жанчыны, 36 % – мужчыны).

Аб'ектыўным вынікам афармлення дзяржаўнага сувернітэту Рэспублікі Беларусь у 1991 годзе стала фарміраванне новай сістэмы святаў, новае структураванне часу, у постсавецкі перыяд святочны каляндар беларусаў значна трансфармаваўся. Адбываецца працэс уваходжання новых святаў і памятных дат у каляндар. Адным з такіх святаў з'яўляецца Дзень маці, які з 1996 года святкуецца 14 кастрычніка<sup>1</sup>.

Мэта даклада — ахарактарызаваць сучасны стан, тэндэнцыі ў правядзенні свята Дзень маці, выявіць яго структуру, функцыі, асноўныя сэнсы, вобразы, сімвалы, вызначыць ролю і месца дадзенага свята ў святочна-абрадавай сферы сучаснага беларускага грамадства.

Падчас правядзення нашага даследавання апытаным было прапанавана назваць святы, якія яны адзначаюць у сям'і, у працоўным ці сяброўскім калектывах, сярод якіх 73 % апытаных указалі свята Дзень маці. Аналіз палявых этнаграфічных матэрыялаў і матэрыялаў анкетавання, перыядычнага друку, інтэрнэт-рэсурсаў паказаў, што найболей актыўна развіваюцца агульна-грамадскія формы свята. Абрадава-рытуальны комплекс свята, які ўключае сцэнарыі мерапрыемстваў і сімволіку, абапіраецца на прадуманую канцэпцыю свята. На дзяржаўным узроўні яно падмацавана інфармацыйна, праводзяцца разнастайныя сустрэчы, лекцыі, круглыя сталы, прысвечаныя тэме мацярынства і самога свята, ладзяцца дыскусіі, выпускаюцца віншавальныя газеты, плакаты, паштоўкі. У школах праводзіцца абавязковае інфармаванне навучэнцаў і правядзенне выхаваўчай працы ў мэтах асвятлення гісторыі і значнасці гэтага свята [2, с. 1]. У кожнай вобласці, раёне нашай краіны пры абл- і райвыканкамах ствараецца аргкамітэт свята, у які ўваходзяць прадстаўнікі ўлады, царквы, грамадскіх арганізацый, што дэманструе ўсеагульнасць пастаўленых задач. Самы актыўны ўдзел у правядзенні Дня маці прымае Беларускі саюз жанчын.

Гэта свята дэкларуецца як зварот да традыцыйных духоўных каштоўнасцяў беларускага народа, накіраваны на вырашэнне актуальных сацыяльных праблем. У традыцыйнай культуры беларусаў спрадвеку шанавалася і шануецца маці. Сёння ў нашай

<sup>1</sup> Указ № 277 Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 30 чэрвеня 1996 г.

краіне на дзяржаўным узроўні ўдзяляеццца вялікая ўвага падтрымцы мацярынства. Праблемы сацыяльнай аховы сям'і, паляпшэння яе стану ў грамадстве, ахова мацярынства і дзяцінства — гэтыя пытанні з'яўляюцца прыярытэтнымі ў дзяржаўнай сацыяльнай палітыцы. Жанчыны ўносяць вялікі ўклад у развіццё краіны, яны прадстаўлены ва ўсіх сферах сацыяльна-эканамічнага, палітычнага і культурнага жыцця Рэспублікі Беларусь, прымаюць актыўны ўдзел у рабоце органаў дзяржаўнай улады і грамадскіх аб'яднанняў, уносяць уклад у ахову здароўя, гандлёвае і бытавое абслугоўванне, развіццё прамысловасці і сельскай гаспадаркі, у выхаванне падрастаючага пакалення [2, с. 2].

Святкаванні ў гонар маці праходзяць звычайна ва ўстановах культуры, у арганізацыях і на прадпрыемствах, а таксама ў дзіцячых садках, школах і навучальных установах Рэспублікі Беларусь. На Беларусі ў гэты дзень урачыста вітаюць маці, а таксама цяжарных жанчын – будучых маці, арганізуюць вечары паэзіі, дзіцячыя канцэрты. Структура свята ўключае ўрачысты сход з выступленнем кіраўніка адпаведнай установы, віншаванне/услаўленне матуль, уручэнне ім падарункаў, у тым ліку, зробленых уласнымі рукамі іх дзяцей, святочны канцэрт, часам агульнае частаванне. У кожным раёне, кожнай вобласці праслаўляюць і віншуюць лепшых маці: шматдзетных, маці прыёмных дзяцей, матуль, чые дзеці дасягнулі значных вынікаў у розных галінах на рэспубліканскім, міжнародным узроўнях, а таксама тых, якія ўдала спалучаюць мацярынскі абавязак з працай на вытворчасці, у іншых сферах, з грамадскай работай. У іх гонар ладзяцца прыёмы кіраўніцтвам адпаведных уладных структур нашай краіны. Напрыклад, у Віцебску штогод на ўрачыстым прыёме ў аблвыканкаме лепшых жанчын Віцебшчыны ўзнагароджваюць прэміямі імя Героя Савецкага Саюза З. М. Тусналобавай-Марчанка. Гэта прэмія была зацверджана ў мэтах павышэння прэстыжу мацярынства, умацавання аўтарытэту сям'і Віцебскім аблвыканкамам па ініцыятыве абласной арганізацыі Беларускага саюза жанчын. З моманту зацвярджэння прэміі 422 жанчыны Віцебскай вобласці ўдастоены гэтага ганаровага звання [3, с. 1].

Для ўшанавання шматдзетных маці ў 2004 годзе была ўсталявана беларуская дзяржаўная ўзнагарода — Ордэн Маці<sup>1</sup>. Ордэнам Маці ўзнагароджваюцца жанчыны, якія нарадзілі і добра выхавалі пяць і больш дзяцей ва ўзросце да 18 гадоў. Усяго за перыяд, на працягу якога ўручаецца гэтая ўзнагарода, яе атрымалі болей за 500 беларусак.

У многіх раёнах святу папярэднічае «Тыдзень маці», у рамках якога праходзіць шмат мерапрыемстваў, творчых конкурсаў. Праводзяцца разнастайныя семінары, кансультацыі і майстар-класы, прысвечаныя ўмацаванню сям'і, выхаванню дзяцей і ролі жанчыны ў сучасным жыцці. Папулярнасцю карыстаюцца акцыі «Жанчына і сям'я – пад аховай дзаржавы», «Здароўе жанчыны – здароўе нацыі», «Жанчыны супраць п'янства», «Міласэрнасць», «Клопат», «Нашы дзеці» і іншыя. Падчас іх прапагандуецца лепшы вопыт сямейнага выхавання, сумесная дзейнасць бацькоў і дзяцей. Ужо традыцыйным стаў конкурс на «Лепшую шматдзетную сям'ю». У школах праходзяць конкурсы сачыненняў, выставы малюнкаў, канцэрты. Напрыклад, у БДУ, на працягу «Тыдня маці» праводзяцца разнастайныя мерапрыемствы. Пачынаецца ён штогадовай дабрачыннай акцыяй «Мы памятаем Вас» з наведваннем жанчын-ветэранаў БДУ. Для студэнтаў універсітэта калектыў гарадскога клуба аматарскіх тэатраў «Таленты і паклоннікі» прадстаўляе літаратурна-музычную гасцёўню пад дэвізам «Сваёю маці ганарыся!» У ліцэі БДУ праходзіць традыцыйны святочны канцэрт, прысвечаны Дню маці з удзелам знакамітых артыстаў беларускай эстрады і творчых калектываў універсітэта. Серыю святочных акцый працягвае выстава кветак, дзе можна абмяняцца насеннем кветак, а

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Закон Рэспублікі Беларусь ад 18.05.2004 № 288-3 (рэд. Ад 04.05.2005) «Аб дзяржаўных узнагародах Рэспублікі Беларусь».

таксама набыць насенне шматгадовых раслін, кустоў і дрэваў. Абавязкова ладзіцца вечарына для шматдзетных сем'яў з віншаваннямі, уручэннем падарункаў і канцэртам. Завяршаецца тыдзень традыцыйнай сустрэчай рэктара БДУ з маці таленавітых студэнтаў [4, с. 253]. Пасля свята ў многіх населеных пунктах нашай краіны прынята высажваць дрэвы ў алеях мацярынскай славы.

У сённяшнім беларускім грамадстве, у яго духоўна-каштоўнаснай сферы назіраецца аднаўленне рэлігійнай абраднасці. Дзень маці ў нашай краіне прымеркаваны да свята Пакрова Прасвятой Уладычыцы нашай Багародзіцы і Вечнадзевы Марыі. Лічыцца, што ў 910 годзе ў Ерусаліме цудоўным чынам Багародзіца явіла сябе, падчас набажэнства многія людзі ўбачылі ў небе Маці Божую, якая пакрывала ўсіх людзей шырокім белым покрывам, імкнучыся абараніць ўсіх дзяцей Божых [5, с. 54–55]. Менавіта таму ва ўсіх праваслаўных цэрквах на Беларусі ў гэты дзень праводзіцца святочнае набажэнства, малебны ў гонар маці.

Актыўна фарміруюцца і неафіцыйныя хатня-сямейныя абрадава-рытуальныя формы святкавання Дня маці. Большасць нашых суайчыннікаў, у каго ёсць маці, віншуюць іх – падарункамі, кветкамі, СМС ці званком па тэлефоне, паштоўкай. У многіх сем'ях праходзяць сямейныя трапезы, гасцяванні, ушанаванне матуль і бабуль, уручэнне ім падарункаў, ладзіцца святочны стол. Калі ж маці ўжо няма ў жывых, дзеці па магчымасці ў сам святочны дзень ці ў бліжэйшы выхадны дзень наведваюць яе магілу, ускладаюць кветкі.

Такім чынам, праведзены маніторынг зафіксаваў сучасны стан і актуальныя тэндэнцыі ў правядзенні свята Дзень маці ў сучаснай Беларусі. Гэта свята з'яўляецца своеасаблівым спосабам ўмацавання традыцыйных сямейных каштоўнасцяў, маральных асноў, устанаўлення ў сучаснай беларускай сям'і правільных жыццёвых арыенціраў, душэўнай, сардэчнай сувязі паміж дзецьмі і маці, а таксама, як і іншыя дзяржаўныя святы, інструментам ідэалагічнага ўздзеяння. Разам з тым, свята садзейнічае грамадскай салідарнасці, этнакультурнай інтэграцыі, структураванню культурнага жыцця. Стаўленне беларусаў да той ці іншай сяточнай даты абумолена не толькі статусам свята як дзяржаўнага, але і сувяззю з народнымі традыцыямі, распрацаванасцю атрыбутыкі і рытуалаў, актыўнай дзяржаўнай падтрымкай і прапагандай праз СМІ. Светапоглядны падмурак, абрадавы кампанент свята Дзень маці ў сучаснай Беларусі ўтрымліваюць павагу як да традыцыйнай культуры, так і да сімволікі зацвярджэння і развіцця беларускай дзяржаўнасці, таму пазітыўна ўспрымаецца супольнасцю і амаль не выклікае дыскусіі.

#### Літаратура

- 1. Орлов, О. Л. Праздничная культура России / О. Л. Орлов. СПб. : КультИнформПресс, 2001. 165 с.
- 2. Святкуем Дзень маці [Электронны рэсурс]. 2017. Рэжым доступу. https://bel.sputnik.by/event/20151014/1017857301.html. Дата доступу: 09.06.2017.
- 3. Беларускі саюз жанчын [Электронны рэсурс]. 2017. Рэжым доступу: http://www.vitebsk-region.gov.by/by/news-by/view/belaruski-sajuz-zhanchyn-stanovitstsa-use-bolsh-masavaj-arganizatsyjaj-marjana-shchotkina-14915-2017. Дата доступу: 10.07.2017.
- 4. Беларусы : сучасныя этнакультурныя працэсы /  $\Gamma$ . І. Каспяровіч [і інш.] ; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.].— Мінск : Беларус. навука, 2009. 607 с.
- 5. Булгаков, С. В. Православие. Праздники и посты. Богослужение. Требы. Расколы. Ереси. Секты. Противные христианству и православию учения. Западные христианские вероисповедания. Соборы Западной Церкви / С. В. Булгаков. М. : Современник, 1994. 576 с.

## ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ БЛАГОВЕЩЕНСКОГО ЛЯДЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ

В истории Беларуси XVII–XVIII столетия являются периодом, который характеризуется сложными и противоречивыми событиями, касающихся внешней и внутренней политики, экономики, межконфессиональных и межнациональных отношений. Вместе с этим рассматриваемое время стало ярким и самобытным периодом в развитии белорусской культуры. Это был период роста политического и патриотического самосознания белорусов, синтез средневековых религиозных традиций и ренессансо-гуманистических тенденций, расширение идей просвещения. Белорусская культура включалась в европейский культурно-исторический процесс, пользовалась лучшими достояниями материальной и духовной культуры соседних народов и сама вносила соответствующий вклад в этот сложный и многогранный процесс.

Своей созидательной и новаторской деятельностью направленной на сохранение и развитие белорусской культуры на территории Минского повета прославилась Тереза Тышкевич, дочь кравчего великого литовского Владислава Тышкевича (1644–1684) и Теодоры Александры Сапеги (1639–1678) [2, с. 681–682]. Воспитанная в духе религиозного мировоззрения и страдая тяжелой болезнью благочестивая женщина совершила паломничество в Свято-Успенский Жировичский монастырь и молясь перед чудотворной Жировичской иконой Божией Матери, Тереза получает исцеление от своего недуга. В знак благодарности было принято решение пожертвовать в Ляденскую православную церковь список чудотворной Жировичской иконы. Список по ее просьбе выполнил на доске восьмидесятилетний иконописец, мастер Киево-Печерской Лаврской иконописной школы Василий Стефанович, проживавший тогда в Минске. Икона получила название Ляденская и в скором времени от нее стали совершаться многочисленные чудеса. По поводу возникновения церкви в деревне Малые Ляды у местных жителей имеется легенда, которая гласит, что Царица Небесная, сжалившись над населением окрестностей из-за тяжелого труда и бездуховного быта, восхотела укрепить его Своей благодатной помощью. Она явилась селянину по имени Кирик и указала место для возведения православной церкви, которая вскоре была построена ляденским и ближайшим населением. Об этой деревянной церкви известно, что она существовала с конца XVII века.

Распространившаяся молва о чудесах, совершавшихся перед благодатным образом Пресвятой Богородицы, и возрастающее почитание этого образа побудили Терезу и ее мужа минского воеводу Христофора Станислава Завишу (1666—1721) в 1690 году построить вместо обветшалой новую церковь и основать при ней в 1732 г. базилианский мужской монастырь [1, с. 638—639]. Кроме этого на содержание монастыря из своего имения Смиловичи была выделена земля, подарены деревни Слободка и Грива, 4 000 польских злотых, а также право бесплатного помола зерна на Смиловичской мельнице. Акт дарения был утвержден в Трибунале Великого Княжества Литовского.

Вскоре в семье Терезы и Христофора Завишей родилась дочь Барбара (1690–1770), которая вышла замуж за воеводу новогрудского, князя Николая Фаустина Радзивилла (1688–1746) и сын – Игнатий (ок. 1694–1738), взявший в жены Марцибеллу Огинскую (1696– до 1762). Игнатий впоследствии выбрал военную карьеру, дослужился до звания генералмайора кавалерии армии ВКЛ.

Спустя несколько лет, продолжая деятельность, начатую своей матерью, в 1737 г., Игнатий Завиша по случаю болезни своей жены дал обет построить в Лядах вместо деревянной новую каменную церковь (в стиле барокко) и монастырский корпус, но обет исполнить не удается вследствие скорой его смерти. Супруга же его выздоровела и в течение последу-

ющих пятнадцати лет (с 1746 по 1760 гг.) в воспоминание обета мужа и свекрови передает монастырю денежное пожертвование в виде 10 000 польских злотых. Благодаря этому строительство каменной церкви в честь Благовещения Пресвятой Богородицы завершается к концу 1794 г. при настоятеле иеромонахе Иулиане (Шумском). В рапорте о посещении монастыря в 1797 г. сообщается, что церковь, построенная в Лядах, «гонтом крытая, в ней же три алтаря искусно расписанные, вблизи же ея другая старая деревянная церковь, в оней же служба церковная не справлялась. Монастырь дерева брусчатого, также уже старый». Строительство каменного монастырского корпуса вместо старого деревянного начинается в 1811 г. Свой нынешний вид, за исключением небольших изменений, корпус приобретает к 1853 году, при настоятеле архимандрите Иосафе (1841–1856). Кроме этого, по ходатайству и содействию рода Тышкевичей и Завишей, в Лядах были учреждены ярмарки в дни Благовещения Пресвятой Богородицы и Рождества св. Иоанна Предтечи, что способствовало расширению финансовых возможностей монастыря.

Монастырь оказывал значительное влияние на духовное и нравственное воспитание населения, просвещение молодежи. В последней четверти XVIII в. при нем была основана богадельня. Имея в наличии капитал и угодья, которые обеспечивали ему достойное существование, позволило открыть среднюю школу для учеников из бедных семей, которых более «для вознаграждения, ожидаемого в «будущей» жизни», учили «читать и писать попольски и по-русски, считать и христианской науке». Содержание и характер обучения в них мало чем отличались от светских школ, преподавали здесь учителя-монахи, в связи с чем «сама наука словно приобретала святость». Программы школ, включали материал по истории родного края, имели духовную и патриотическую направленность. С этого времени монастырь был не только сакральным местом, но и учебным центром, где обучалось до 140 молодых людей [3].

В 1809 г. по инициативе настоятеля иеромонаха Мелетия (Сержбутовского) при монастыре открыто и им же возглавлено четырёхклассное, с правами уездного, духовно-светское училище, в котором воспитывались и обучались дети духовенства, дворянского и других сословий. Срок обучения составлял пять лет (IV класс был рассчитан на два года). Количество учебных часов в неделю колебалось от 23 до 29. Основными преподаваемыми дисциплинами были чтение, письмо, начальные основы христианского закона, сокращенный катехизис, священная истории, арифметика, общая история, география, механика, физика, рисование. Обучение велось на польском языке, а в высших классах и на латинском языке. Таким образом, при желании и соответствующим материальном положении можно было получить образование разного уровня и на разных языках. Училище просуществовало до 1838 г., затем было преобразовано в духовное уездное училище с подчинением Святейшему Синоду, а в 1848 г. передано Минскому Богоявленскому монастырю.

В 1837 году произошли коренные изменения в монастырском укладе, наиболее важным из которых было установление чина совершения церковного богослужения по уставу Православной церкви. При этом превращение Ляданского монастыря в православный прошло без духовных и социальных потрясений, в чем немалая заслуга тогдашнего его настоятеля иеромонаха Пия Маевского.

В 1878 году, по благословению Минского Архипастыря Преосвященнейшего Евгения, монастырскую церковь существенно обновили: заменили купол и крышу, увеличили иконостас, обновили роспись. Работы завершились к 20 августа 1878 г., в этот же день храм был освящен. В 1900 году произведен его первый капитальный ремонт.

В начале 1920-х гг. во время развернувшейся кампании «богоборчества» Ляденский монастырь был закрыт с выселением монашествующих: некоторые разошлись по квартирам, другие разъехались. Монастырские помещения были переданы в распоряжение Наркомата образования. Храм продолжал действовать как приходской, но в 1939 г. закрыли и его. С де-

ревянной колокольни, располагавшейся справа от входа в храм, сбросили колокола, а саму ее разрушили.

В период Великой Отечественной войны богослужения в храме возобновились. Местные жители приходили молиться о своих близких, стране и народе, а также об окончании войны, о чем просили Спасителя и Его Пречистую Матерь перед Ляденской чудотворной иконой. 2 июня 1942 г. немецкая служба безопасности доставила в монастырь Митрополита Минского и всея Белоруссии Пантелеимона (Рожновского) с келейником Иулианом. Насильственный переезд был вызван тем, что организованная в годы войны Белорусская Православная Церковь, возглавляемая Митрополитом Пантелеимоном, противостояла вмешательству в церковные дела немецких властей, которые затеяли против Владыки интригу, завершившуюся его отстранением от церковных дел и ссылкой в бывший Ляденский монастырь.

Весной 1944 г. священника, служившего в храме монастыря, немцы схватили по подозрению в связях с партизанами. О его дальнейшей судьбе ничего не известно. Богослужения в храме стали совершаться вновь после окончания войны, когда по просьбе местных жителей, организовавших церковный приход, осенью 1946 г. в Ляденский храм назначили нового священника. В конце 1950-х годов с новой силой возобновилась атеистическая пропаганда. Искоренялась и уничтожалась не только православная вера, но и все, что о ней напоминало. Гонения коснулись и Ляденского монастыря. По настоянию директора местной школы, размещённой в братском корпусе обители, Благовещенскую церковь окончательно закрыли. Свое прошение директор школы мотивировал тем, что проводимые в храме богослужения отрицательно влияют на детей и мешают им хорошо учиться. И это несмотря на то, что более полутора веков монастырь являлся источником духовности, просвещения и нравственного воспитания местного населения. К просьбе директора было приложено заявление о закрытии церкви «по причине ее вреда», составленное деревенскими жителями. В действительности, заявление составили местные власти, обманом собрав подписи сельчан на чистом листе бумаги для открытия школьной столовой. В результате этого весной 1960 г. церковь закрыли, а приход при ней упразднили.

Здание церкви передали в распоряжение спиртзавода, который находился в д. Слободка в 2-х км от д. Малые Ляды, но директор завода использовать храм отказался. Несколько лет убранство храма вместе с чудотворным образом оставалось нетронутым, но в 1963 г. по указанию вышестоящего начальства местные власти начали разорять храм. Большинство икон, находившихся в церкви, передали действующим приходам близлежащих деревень. Некоторые иконы выкупили сами прихожане. Благодаря этому многие ляденские иконы удалось сберечь. Писанные на холстах, они до сих пор украшают храм великомученика Георгия Победоносца в д. Заболотье Смолевичского р-на. Остальное убранство храма, в том числе иконостас, богоборцы вывезли на грузовике в лес, порубили и сожгли.

Через время с храма варварским образом сорвали купол – подпилили и стянули трактором, а саму церковь превратили в зернохранилище. Главная святыня храма – Ляденская икона Божией Матери – исчезла и до сих пор неизвестно, где она находится. Прошли годы, и храм стал непригодным для зернохранилища, пришел в совершенное запустение: он стоял без ремонта и присмотра с прогнившей кровлей и проваливающимся полом, уничтоженной росписью и отваливающейся штукатуркой, выломанными окнами и дверями. Весь вид изуродованного, полуразрушенного храма являлся ярким свидетельством катострафического падения духовности некогда боголюбивого и богомольного народа.

В 1992 году по благословению Высокопреосвященнейшего Филарета, Митрополита Минского и Слуцкого, было совершено официальное открытие церкви в д. Малые Ляды как приходской. Богослужения в ней совершал настоятель храма в честь великомученика Георгия Победоносца г. п. Смиловичи протоиерей Валериан Бугаенко.

Спустя два года по благословению Священного Синода Белорусской Православной Церкви началось возрождение Ляденского монастыря. Наместником был назначен насельник

Жировичского монастыря архимандрит Софроний (Ющук), с 2001 г. – епископ Могилевский и Мстиславльский. Много сил отдал архимандрит Софроний на восстановление поруганной, находящейся в запустении Благовещенской церкви и возрождения монашеских духовных традиций. Храм отремонтировали, восстановили купол и звонницу. Под древними сводами зазвучало церковное пение, в обители появились первые монахи и новые послушники.

С 2001 по 2007 гг. послушание наместника монастыря нес игумен Афанасий (Ванкевич), также бывший насельник Жировичского монастыря, который приступил к полномасштабной реконструкции Ляденской обители, которая стала возможна из-за упразднения Ляденской средней школы. Была восстановлена первоначальная планировка келий, заново построена каменная монастырская ограда.

С 2007 по 2009 г. обителью управлял иеромонах Патапий (Пронин).

В 2009 г. намесником обители назначен архимандрит Вениамин (Тупеко), с 2010 г. – епископ Борисовский, викарий Минской епархии.

10 ноября 2011 г. Ляденскую обитель посетила делегация Ватопедского монастыря Святой Горы Афон во главе с настоятелем архимандритом Ефремом, который передал в дар монастырю точный список Ватопедской иконы Божией Матери «Отрада и Утешение». Согласно иконописной традиции Святой Горы Афон, краски для написания иконы были соеденены с частицами мощей афонских подвижников, а сама ватопедская братия молилась Пресвятой Богородице в течении всего времени написании иконы. В 2013 году усердием благочестивых попечителей Ляденской обители переданы, выполненные монахами Святой Горы Афон, точные списки чудотворных икон Божией Матери «Всецарица» и «Геронтиса», икона священномученика Киприана и мученицы Иустины. Каждую неделю после вечернего богослужения братией читается акафист Пресвятой Богородице перед Ее чудотворными образами.

Сегодня Ляденский монастарь по своему Уставу – общежительный. Общая жизнь – общая молитва, общие труд и трапеза – обучают монахов кротости, смирению и братской любви. Молитва о спасении человечества является основой жизни православных иноков. Каждый из них большую часть своего времени посвящает чтению келейного молитвенного правила, совершаемого в тишине келий, и молитвам в храме на богослужениях, которые отличаются особой глубиной, силой и красотой. Братия монастыря несет также послушания по благоустройству обители, совмещая, таким образом, молитву и труд. Насельники и паломники трудятся в столярной и пошивочных мастерских, в саду и огороде, на ферме и кухне. В пекарне иноки выпекают хлеб, а содержание пчелиной пасеки дает запас целебного меда.

Усердие и любовь к святой Ляденской обители и вера в помощь Небесной Заступницы никогда не оскудевали в окрестном населении. Сегодня, как и прежде, монастырь является местом паломничества православных христиан. Пример образа жизни монахов дает мирянам силы для борьбы с пороками и злом в себе, напоминает о существовании высоких целей и ценностях, несет опыт духовного восхождения. Из разных уголков Беларуси, а также других стран они приезжают в святую обитель, мир особой культуры, для укрепления духа и исцеления души.

#### Литература

- 1. Насевіч, В. Завішы / В. Насевіч // Вялікае княства Літоўскае : ВКЛ : энцыклапедыя : у 3 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. Мн., 2005. Т. 1 : Абаленскі—Кадэнцыя. С. 638—639.
- 2. Грыцкевіч, А. Тышкевічы / А. Грыцкевіч // Вялікае княства Літоўскае : ВКЛ : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. Мн., 2007. Т. 2 : Кадэцкі корпус–Яцкевіч. 792 с.
- 3. Уніяцкая адукацыя [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://belchrist.narod.ru/pages/1\_kanf\_hist/16-18/uniackaja\_adukac.htm. Дата доступа: 25.06.2017.

## ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА МОРДВЫ КАК ОБЪЕКТ ЭТНИЧЕСКОГО ТУРИЗМА: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Мордовия — многонациональная республика, где издавна сложились гармоничные межэтнические отношения и самобытная национальная культура. Мордва — крупнейший по численности финно-угорский народ России. Республика Мордовия обладает уникальным культурным наследием, на ее территории более 1000 историко-культурных памятников, среди них 52 общероссийского значения. В преддверии Чемпионата мира по футболу 2018 г. руководство Республики признало формирование современной индустрии туризма и гостеприимства в Мордовии одной из приоритетных задач. В Республике принята целевая программа «Развитие внутреннего и въездного туризма в Республике Мордовия» (2013—2018 гг.).

Праздничная культура является важным объектом этнического туризма и это не случайно. Происхождение праздника связано с поддержанием стабильности антропосоцио-культурной системы. По всей видимости, истоки происхождения праздника связаны с магическим ритуалом, в котором ярко выражена компенсаторная функция

Праздник был символическим пространством выражения общественного и индивидуального отношения к сакральным смыслам культуры, он функционировал циклично, с четкой периодичностью. Каждый календарный обрядовый праздник осенне-зимнего, весеннего и летнего сезонов совершался мордвой, как и другими земледельческими народами, прежде всего для того, чтобы установить взаимоотношения с природой в данный момент года, а также с тем божеством, от которого, по мнению участников, зависит благополучие.

С XVI века в проведении праздников отчетливо прослеживается два пласта – дохристианский и православный, так как с этого времени у мордвы начался сложный и длительный процесс принятия христианства. Как отмечает Г. А. Корнишина, «языческие моления мордвы, сохранившиеся вплоть до начала XX века, постепенно сгруппировались вокруг крупных христианских праздников. Есть сведения о том, что мордва устраивали встречи и проводы Пасхи. Пасху в мордовских песнях и молитвах величали сыном (или дочерью) верховного бога Шкая (м.), Вере паза (м.), который являлся воплощением солнца [1, с. 25]. С одной стороны, праздник для мордвы был напрямую связан с мифом, который воплощал в себе с помощью песен, танцев, ритуалов образец поведения. С другой стороны, праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами, где жизнь выходит из своей обычной, узаконенной и освещенной колеи и вступает в сферу утопической свободы. Празднества освобождали человека от тяжести запретов будничной жизни, создавая условия для создания новых форм поведения. Праздник, как и «смеховой мир» в целом, выворачивает наизнанку весь существующий, прежде всего, нормативный мир культуры, выявляя тем самым его условность и противоречивость. Нарушение обязательных во всякое другое время правил - не просто всплеск подавленных эмоций, это акт экспрессивного поведения, представляющий собой некую альтернативу общепринятым культурным кодам, ценностям и нормам.

Праздники составляют аспект духовной памяти народа. В обществе с традиционной культурой через них осуществлялось ценностное восприятие времени, закреплялись определенные нормы поведения, создавались новые. Праздники имели религиозное, магическое, нравственное значение.

Следует отметить довольно устойчивую тенденцию функционирования праздников среди мордовского этноса на современном этапе. Так, согласно проведенным этносоциологическим исследованиям НИИ Регионологии в 1993 году, «46,4 % мокшан и, 44,9 % эрзян отмечают все или большинство праздников, 43,4 % мокшан, и 39,7 % эрзян празднуют некоторые из них [4, с. 95]. Социологические исследования, проведенные среди студентов в 2007 году автором, показали, что 69, 2 % опрошенных студентов мордовской национальности знают национальные праздники мордвы, 47,4 % – отмечают все праздники, 57,4 % – некоторые из них [3, с. 341]. В 2011 году автором проведено исследование среди студентов по теме: «Влияние национальных традиций на формирование духовнонравственного мира личности в семье». В ходе исследования были опрошены студенты гуманитарных, технических и естественнонаучных направлений. На вопросы, касающиеся национальных праздников, почти 50 % респондентов ответили, что знают их и отмечают некоторые из них, а познакомились с национальными праздниками благодаря преподавателям гуманитарных циклов и сокурсникам. Почти половина респондентов (46 %) считают целесообразным соблюдение традиционных свадебных обрядов, 76 % студентов считают целесообразными возрождение и развитие национальных традиций мордвы [2, с. 43].

В последнее время к жизни возвращаются традиционные формы проведения праздников. Например, в селе Вадовские Селищи Зубово-Полянского района ежегодно на Троицу проходит праздник Акше келу (м.) 'Белая береза'. В селе Чиндяново Дубенского района праздник Велень озкс (э.) 'Моление села' также приурочен к празднику Троицы. Раз в три-четыре года в селе Чукалы Б. Игнатовского района проходит праздник Раськень озкс (э.). Сохраняются такие элементы традиционной праздничной культуры, как борьба на поясах (м.) плетение венков из березовых (м.) и кленовых (э.) веток и колосьев пшеницы (м.), обряд ритуальной еды (м., э.), зажигание штатола (э.) 'свеча', танец девушек (м., э.), гадание (м.) и др. Следует отметить, что для праздничной культуры мордвы характерно ценностное отношение к таким символам, как Умарина (э.), Иненармонь (м.) и др. Дохристианские праздники отмечаются также у марийцев — Кереметь, Шорок ел и др. У обских угров, как и у многих народов Севера и Сибири проходят Медвежьи праздники.

В обществе с традиционной культурой праздникам придавалось, прежде всего, магическое значение. В современной праздничной культуре внимание уделяется, главным образом, театрализованному представлению. Тем не менее, праздники способствуют сохранению этнического самосознания мордвы, бережному отношению к традициям, имеют духовное и нравственное значение.

Можно отметить, что элементы традиционной праздничной культуры (народный костюм, песня, танец, игра, национальная кухня, этнические символы и т. д.) занимают значительное место в социокультурном пространстве. В Республике Мордовия и местах компактного проживания мордвы ежегодно проводятся фестивали народного творчества «Шумбрат, Мордовия», праздники районов, традиционные праздники Акше келу (м.) (Белая береза) и Раськень озкс (э.) (Родовое моление). В Нижегородской области — Эрьзянь лисьма пря (э.) (Эрзянский родник) Событием мирового значения стало проведение в Мордовии 19–21 июля 2007 г. первого Международного фестиваля национальных культур финно-угорских народов «Шумбрат, Финно-угрия», во время которого представители финно-угорских народов продемонстрировали наиболее яркие элементы праздничной культуры своих народов.

Совместно с российскими и зарубежными центрами из Финляндии, Венгрии, Эстонии Научно-исследовательская лаборатория финно-угорской культуры реализует научно-исследовательские образовательные, социокультурные, медиапроекты в области финно-угроведения, в том числе в сфере этнокультурного туризма. Разработанные нами этно-культурные туры знакомят с традиционной обрядовой культурой мордвы (мокши, эрзи, шокши). В программе тура Вастома (м. э) (Встреча) у гостей имеется уникальная воз-

можность принять участие в этнических праздниках Раськень озкс, Акше келу, фестивале *Медень чи* (э.) (День меда), *Празднике снопа*. Спеть вместе с аутентичными фольклорными ансамблями, приобщиться к уникальному явлению в музыкальной мировой культуре — мордовскому многоголосию, закружится в вихре мордовской плясовой *Кезэрень киштемат* (э.) (Древние пляски), принять участие в свадебных обрядах с Кудавой; продегустировать и научиться мастерству изготовления национальных блюд.

Проект по этнокультурному туризму, представленный Научно-исследовательской лабораторией финно-угорской культуре МГУ им Н. П. Огарева совместно с Обществом «Финляндия—Россия» признан самым успешным проектом 2016 года и представлен на XVII Российско-Финляндском культурном форуме в г. Тампере Е. Н. Ломшиной.

Праздники мордвы представляют собой динамичные явления. Тем не менее, несмотря на значительную степень изменений, и неизбежных эволюционных преобразований, праздничная культура сохраняет отдельные элементы весьма архаичных структур и глубинной мифологической семантики, что является привлекательным моментом в брендировании территорий в сфере этнического туризма.

### Сокращения

м. - мокшанский

э. - эрзянский

### Литература

- 1. Корнишина,  $\Gamma$ . А. Календарная обрядность мордвы как фактор укрепления этнической идентичности /  $\Gamma$ . А. Корнишина // Этнографическое обозрение. 2011. № 4. C. 23–28.
- 2. Ломшина, Е. Н. Этноэтика мордвы: традиции и современность / Е. Н. Ломшина // Научное мнение. -2012. -№ 10. -C. 38–45.
- 3. Ломшина, Е. Н. Праздничная культура мордвы / Е. Н. Ломшина // Регионология. -2008. -№ 2. C. 339–341.
- 4. Межнациональные отношения в Мордовской ССР / НИИ регионологии при Мордов. ун-те. Саранск, 1993. Вып.4. 100 c.

Мазурына Н. Г.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# АКТУАЛЬНЫЯ МЕТАДАЛАГІЧНЫЯ ПАДЫХОДЫ ДА ВЫЗНАЧЭННЯ ІНВАРЫЯНТА Ў ПЕСЕННЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

Праблема варыянтнасці ў вуснай традыцыі адрозніваецца асаблівай шматмернасцю і складанасцю, яна можа быць арыентавана на вырашэнне пытанняў самага рознага профілю. Метад даследавання варыянтаў амаль непазбежны для вывучэння ўсіх пытанняў фалькларыстыкі, шырэй — народнай культуры. Па сутнасці, гэта агульны метад навуковага даследавання незалежна ад сферы выкарыстання. Выяўленне інварыянтнага пачатку — важнейшае патрабаванне параўнальнага аналізу фальклору пры генетычных, гістарычных, структурных і семантычных даследаваннях.

Беларускія народныя песні, якія бытуюць зараз, захоўваюць традыцыі мінулага і развіваюць іх, абапіраючыся на інварыянтныя канстанты — вобразнасць, семантыку і сімволіку, паэтыку і інтанацыйны слоўнік папярэдніх узораў традыцыйнага фальклору. Сучасныя носьбіты фальклорных ведаў карыстаюцца тымі ж вербальнымі і інтанацыйнымі сродкамі, традыцыйна ўстойлівымі ладавымі папеўкамі-формуламі, засвойваючы якія сучасныя пакаленні авалодваюць нацыянальным песенным слоўнікам. Комплекснае даследаванне мовы народных песень патрабуе комплекснага падыходу.

Дыяхронная варыянтнасць, пад якой разумеецца бытаванне твораў народнай культуры ў варыянтах, з'яўляецца формай існавання і эвалюцыі беларускага песеннага фальклору. Семантыка і структура песні ўтвараюць асноўную і непарыўную сістэму каардынат,

у якой, згодна ўнутраным заканамернасцям, забяспечваецца жыццяздольнасць і ўстойлівасць народнай традыцыі, адбываецца працэс стварэння і гістрычнага развіцця бясконцага мноства варыянтаў твораў.

У песеннай, як і ў музычнай мове адсутнічае жорсткая замацаванасць семантыкі за структурнымі элементамі. Гэта ўяўляе пэўную складанасць даследавання. Разам з тым, наяўнасць структурна-семантычных паўтораў, якія праяўляюцца ў жанрах, стылях, формах, інтанацыях, гэта значыць, у сістэмах, што ўтвараюцца мовай, нельга адмаўляць. Дыялектычнай прыродзе гэтай з'явы адпавядаюць паняцці варыянта і інварыянта, якія, на наш погляд, найбольш дакладна адлюстроўваюць сутнасць працэсаў і характар паўтораў.

Варыянтнасць разумеюць як спецыфічную рысу фальклору, якая праяўляецца ў існаванні твораў народнага мастацтва ў варыянтах. Разгляд фальклорнага працэсу з пазіцый аб'яднання намаганняў філалагічнага і музыказнаўчага кірункаў фалькларыстыкі будзе спрыяць фарміраванню цэласнага ўяўлення аб заканамернасцях эвалюцыі песеннага фальклору.

Інварыянтнае ядро можа быць знойдзена ў кожнай з'яве вуснай мовы. У дачыненні да народных песень гэта могуць быць:

- 1) вербальныя і музычныя знакі і іх семантыка;
- 2) рытмаінтанацыйная структура;
- 3) паэтычная кампазіцыя;
- 4) драматургія;
- 5) выканальніцкая інтэрпрэтацыя;
- б) стыль.

З'ява варыянтнасці—інварыянтнасці патрабуе глыбокага аналізу ў дачыненні да наступных дыялектычна звязаных параметраў народнай песеннай мовы:

- 1. Структурныя параметры:
- а) музычныя і вербальныя знакі;
- б) сінтаксіс (кампазіцыя).
- 2. Функцыянальныя параметры:
- а) традыцыйныя, лакальна-традыцыйныя і выканальніцкія інтэрпрэтацыі інварыянтных форм лексікі на прыкладзе знакавых і сінтаксічных структур розных эпох (ад старажытнасці і да сучаснасці);
- б) працэсы песеннай фальклорнай камунікацыі.

У сучаснай навуцы ўяўленне аб інварыянце, які захоўваецца пры ўсіх пераўтварэннях дадзенага тыпу, становіцца ўсё больш прадуктыўным. Больш таго, інварыянт вызначаецца сукупнасцю гэтых пераўтварэнняў. Важнасць такога падыходу для навукі, па меркаванню Вяч. Ус. Іванава і У. М. Тапарова [7, с. 44], у тым, што з дапамогай гэтага паняцця (інварыянта, які захоўваецца пры трансфармацыі), па-першае, атрымліваецца ўзнавіць з найбольшай, раней недасягальнай паўнатой сінхронную схему, што ляжыць у аснове ўсіх тэкстаў пэўнага тыпу. Па-другое, адноўленая такім чынам схема змяшчае ў сябе правілы разгортвання тэкста, якія можна інтэрпрэтаваць і ў сінхронным, і ў дыяхронным плане; і, па-трэцяе, набор трансфармацый і іх паслядоўнасць дазваляюць зрабіць, выкарыстоўваючы параўнальны метад, важныя назіранні над асобнымі этапамі эвалюцыі адпаведных тэкстаў і іншых знакавых сістэм, што ляжаць у іх аснове.

Фальклорны працэс ідзе пераважна праз вар'іраванне. Вялікім дасягненнем у фалькларыстыцы стала ўсведамленне варыятыўнасці як нормы бытавання твора народнага мастацтва. Дыяпазон змяненняў можа быць выключна шырокі — ад нязначных разыходжанняў да якасных трансфармацый і семантычных перакадзіровак. У гісторыі фальклору і ў працэсе яго развіцця ўсе варыянты раўназначныя, хаця кожны з іх валодае сваёй ступеняй паўнаты, цэласнасці, мастацкасці, функцыянальнай, пазнавальнай і эстэтычнай каштоўнасці. Нават калі варыянт фіксуе памылку выканаўцаў і яе выпраўленне па ходу, то і

такі прыклад можа служыць каштоўнай ілюстрацыяй ходу эвалюцыі фальклорна-песенных форм.

Пры непасрэдным разглядзе праблемы варыянтаў у песенным фальклоры трэба звярнуць увагу на паняцце «парадыгма» (рагаdeigma (грэч.) — узор, які можа змяняцца). Пад фальклорнай песеннай парадыгмай разумеюць мноства варыянтаў адной мадэлі, якія адрозніваюцца на аснове прадметна-паняццевых прыкмет мадэлі [4, с. 23]. На наш погляд, парадыгма абавязкова ўключае ў сябе і інварыянтнае ядро. У гэтым выпадку варыянт з'яўляецца адзінкай песеннай парадыгмы і характарызуецца тоеснасцю апазіцыйных прыкмет мадэлі. Калі вар'іраванне выходзіць за межы дапушчальных змяненняў гэтых прыкмет, тады на аснове даўняй парадыгмы можа ўзнікнуць новая. Паняцце парадыгмы служыць зыходным пунктам ці абмежавальнай адзінкай у вывучэнні вар'іравання і пераходаў калькасных змяненняў у якасныя.

Ужыванне тэрміна «фальклорная парадыгма» дапамагае, на наш погляд, пазбавіцца ад сучаснай літаратуразнаўчай трактоўкі паняцця «варыянт» у фалькларыстыцы. Зыходзячы з яе, існуе адзін фальклорны твор і мноства яго варыянтаў, версій, рэдакцый і г. д. Атрымліваецца, што асобны варыянт (у нашым выпадку песенны) — гэта ўжо не твор народнага мастацтва? Што пры гэтым мы будзем лічыць «творам»? Пры такім падыходзе даследчыкі забываюцца пра генезіс фальклору, асаблівасці яго ўзнікнення і функцыяніравання.

З практыкі мы ведаем, што фальклорны працэс ідзе праз бязконцы шэраг актаў народнай творчасці. Для кожнага народнага выканаўцы яго прадукт творчасці — песенны варыянт у дадзеным выпадку — з'яўляецца такім жа паўнапраўным творам, як і другі варыянт песні для другога выканаўцы. І менавіта свой варыянт кожны спявак лічыць «правільным». Варыянт — вынік кожнага акта выканання-стварэння твора (ці яго часткі) народнага мастацтва. У гісторыка-культурным кантэксце варыянт разглядаецца як адносна самастойны твор, вынік культурнага дзеяння, адзінка фальклорнай парадыгмы і культуратворчага працэсу, якая ўзнікла на тыпалагічнай і тыповай аснове і адлюстроўвае эвалюцыю фальклорнага твора з яго канкрэтнымі гістарычнымі, часавымі, прасторавымі і мастацкімі адзнакамі.

Трэба улічваць і тое, што ў песеннай парадыгме ўзаемадзейнічаюць дзве сістэмы камунікацыі — славесная і музычная, у якіх працэсы вар'іравання неадназначныя. Хаця напеў і верш у песні ўтвараюць непарыўнае адзінства, кожны з кампанентаў мае сваю траекторыю руху ў часе і прасторы ў сувязі з уласцівымі ім аўтаномнымі маштабамі абагульнення рэчаіснасці. Славесны тэкст з'яўляецца носьбітам пэўнай інфармацыі і здольны адлюстроваць усе падрабязнасці рэчаіснасці. Ён ніколі не страчвае значэння сэнсапазнавальнага кода для песні і з'яўляецца важным арыенцірам у азначэнні яе тэматычных характарыстык. Для напеву адзінай рэальнай формай увасаблення з'яўляецца форма гукаў, якая не валодае ўласцівасцю канкрэтнага выяўлення, але ж яна здольна да шырокіх семантычных абагульненняў і надае пэўныя жанравыя фарбы твору. Асаблівасць адлюстравання рэчаіснасці кожным з кампанентаў вымушае не аналізаваць іх у прамой залежнасці адзін ад другога, а знаходзіць тыпалогію ў іх узаемаадносінах, якая існуе ў дыялектыцы іх функцыянавання, у спецыфіцы перадачы інфармацыі кожным з кампанентаў.

Пры вар'іраванні адной песеннай парадыгмы могуць узнікаць вельмі складаныя перапляценні. Пры гэтым назіраецца адносная незалежнасць напеву і верша, спецыфічная для кожнага з іх траекторыя руху і іх здольнасць, акрамя агульных варыянтаў у межах адной парадыгмы, ствараць і асобныя ланцугі вырыянтаў.

Фальклор існуе ў бясконцым мностве варыянтаў, але зносіны магчымы толькі пры наяўнасці ў народнай творчасці пастаянных, інварыянтных элементаў зместавага, семантычнага, структурнага, стылявога і іншых узроўняў. Дыялектычнай прыродзе гэтай з'явы адпавядае паняцце інварыянта, пад якім разумеюць праяўленне нязменнага ў зменлівым,

стабільнага ў мабільным, што выражана як у адначасовасці, так і ў разгортванні, у з'явах любога маштабу, пачынаючы з драбнейшых адзінак фальклорнага твору і заканчваючы стылямі. Таму катэгорыя інварыянта мае прымяненне да ўсіх тыпавых з'яў фальклору. Інварыянт (ад лац. invario — які не змяняецца) разумеюць як «абагульненне істотных варыянтных адзнак у адцягненні ад варыянтнай канкрэтыкі» [3, с. 100]. Адносіны паміж песенным інварыянтам і варыянтамі носяць такі ж характар, як і адносіны паміж віртуальнай і актуальнымі песнямі.

Фальклорная песенная парадыгма ўключае ў сябе мноства варыянтаў адной мадэлі. У якасці такой мадэлі і выступае інварыянт. Адзінкамі парадыгмы аказваюцца варыянты, звязаныя паміж сабой тоеснасцю інварыянта і супрацьпастаўленыя сваімі адрозненнямі. Сукупнасць варыянтаў, якая мае агульнае інварыянтнае ядро, і ўтварае парадыгму. Інварыянт з'яўляецца тым цэнтрам, у якім акумуляваны прыкметы і заканамернасці, што ўласцівы ўсім адзінкам парадыгмы.

Сучаснае музыказнаўства сабрала дастаткова вялікі вопыт у раскрыцці заканамернасцяў, што ўласцівы моўным сістэмам, у вывучэнні ўстойлівых, інварыянтных прынцыпаў музычнага мыслення і ўспрыняцця. У працах музыказнаўцаў яны даследуюцца з розных бакоў: пошуку ўстойлівых тыпаў інтанацый, пераінтанавання ў музыцы (Б. У. Асаф'еў), сродкаў музычнай выразнасці (Л. А. Мазэль), канстантнасці ўспрыняцця (Я. В. Назайкінскі), форм музычнага мыслення (Ф. Г. Арзаманаў), музычных функцый (В. П. Баброўскі, А. П. Мілка), мастацкага канону (А. В. Івашкін), рэдуцыраванай формы (В. В. Медушэўскі). Даследуецца камунікатыўная накіраванасць твораў на слухача (Я. В. Назайкінскі, В. В. Медушэўскі), усе часцей з'яўляюцца працы, звязаныя з сінтаксісам (Б. В. Кац) і знакавай сістэмай музыкі (В. В. Медушэўскі, С. М. Мальцаў). Дзякуючы развіццю цэлага комплексу навук, якія даследуюць прыроду розных моў (лінгвістыка, семіётыка, тэорыя інфармацыі), з'яўляецца магчымасць зірнуць на музычную мову з пазіцый агульнамоўных з'яў.

Вар'іруемасць знакаў музычнай мовы стварае магчымасць яе «перакладу» — творчага працэсу пераносу значэння з адной мовы на другую. У дадзеным выпадку пад «перакладам» разумеюць змяненне семантыкі знака пры захаванні інварыянтнага ядра (такі працэс роднасны з'яве аманіміі ў вербальнай мове — утварэнне розных значэнняў аднаго слова пры захаванні нязменнай канструкцыі). Прыкладам служыць пераход каляндарна-абрадавых песень у прымеркаваныя і пазаабрадавыя цыклы. Падобнае, па выразу Б. У. Асаф'ева [1], пераінтанаванне і ёсць пераклад знака з мовы аднаго стылю (жанра) на мову іншага (з абрадавага песеннага фальклору ў пазаабрадавы).

З дапамогай інварыянтаў становіцца магчымым кіраванне ўспрыманнем. Адной са спецыфічных асаблівасцяў музычнай камунікацыі ў такім выпадку з'яўляецца здольнасць звязваць пачутае праз інварыянтныя формы з тым, што гучала раней. Інварыянты служаць «адрасам» да аднаўлення генатыпу канкрэтнай інтанацыі. Такім чынам, музыка з'яўляецца той мовай, у якой вар'іруецца не толькі семантыка, але і структура знака.

У залежнасці ад задач, якія пастаўлены даследчыкам, інварыянт і парадыгма могуць трактавацца з рознай ступеняй абагульнення. Напрыклад, І. І. Зямцоўскі ў працы «Па слядах вяснянкі...» [6] меў на мэце з дапамогай метаду параўнальнай марфалогіі высветліць шляхі эвалюцыі і распаўсюджання адной з веснавых песень. Дзеля гэтага вучоным у якасці інварыянтных быў абраны шэраг характэрных асаблівасцяў структуры песні, у адпаведнасці з якімі даследчык вылучыў сотні варыянтаў з агульнаславянскага песеннага фальклору. Пры апісанні ж і вывучэнні арэальнай тыпалогіі, напрыклад, абрадавага меласу, ахопліваецца матэрыял у адпаведных этна-геаграфічных межах. Пры вывучэнні песні па сукупнасці яе варыянтаў у шырокіх тэрытарыяльных і храналагічных рамках інварыянт павінны адлюстроўваць найбольш агульныя заканамернасці будовы песні. Чым вузейшыя гэтыя рамкі, тым менш абагульненым будзе інварыянт.

Упершыню у музычнай фалькларыстыцы праблема варыянтаў узняла Е. Э. Лінёва, падобны шлях даследаванняў характэрны і для савецкіх фалькларыстаў, прычым найбольш значныя навуковыя вынікі дасягнуты ў вывучэнні метрарытмікі і кампазіцыйнай будовы песень, узаемаадносін паэтычнага тэксту і напеву. У 70–80 гады гэтыя пытанні ставілася ў асноўным у аспекце пошуку і даследавання інварыянтнай асновы песні. Аспекты вывучэння ўласна варыятыўных элементаў, значная колькасць якіх звязана з песеннай мелодыкай, разглядаюцца ў працах А. І. Мельнік і Я. В. Яфрэмава на матэрыяле лакальных лірычных традыцый.

Як паказалі даследаванні П. П. Сакальскага, Ф. М. Калесы, К. В. Квіткі, Я. У. Гіпіуса, А. В. Рудневай, А. А. Баніна, інварыянтныя элементы слоўнага тэксту і метрарытмікі песні з'яўляюцца важнейшымі кампанентамі песеннай асновы, што характарызуюць яе канструктыўны бок. Пры гэтым істотна тое, што складарытмічная форма песні (яе складарытмічная мадэль) выражаецца ў катэгорыях, якія ўзгадняюць рытміку верша і напеву.

Згодна з дадзенымі фалькларыстыкі, галоўным структурнаарганізуючым элементам народнай песні з'яўляецца рытм складоў тэксту. «У пераважнай большасці выпадкаў, – пісаў К. В. Квітка, — менавіта рытмічныя формы з'яўляюцца галоўным вызначальным момантам у стварэнні песенных напеваў (у тым ліку і ў т. зв. ператэкстоўках), а таксама і апорай памяці ў іх традыцыйным падтрыманні і вар'іраванні» [5, с. 50]. Адзначым, што ва ўсходнеславянскай фалькларыстыцы [8; 9] стала звычайным выводзіць тыпалогію песень, зыходзячы, у першую чаргу, са складарытмічнай асновы песеннай страфы. Таму пошук мадэлі інварыянта пачынаецца з выдзялення складарытмічнай мадэлі.

Такім чынам, формула абагульненага складавага рытму выконвае ролю своеасаблівага рытмічнага сінтаксісу твору вуснай традыцыі. Асноўнай рытмасінтаксічнай адзінкай народнай песні з'яўляецца складарытмічны перыяд — адна, дзве ці некалькі канфігурацый АСР, якія перыядычна паўтараюцца ў тэксце песні, як правіла, без змен. У кантэксце такога перыяду абагульненая складанота валодае ўласцівасцю пазіцыйнасці, што «дазваляе здзяйсняць унутры- ці міжстрофную, а таксама міжварыянтную парадыгматыку, гэта значыць, вывучаць вар'іраванне элементаў музычна-слоўнага тэксту, якія знаходзяцца ў ідэнтычных пазіцыях песеннай формы» [2, с. 169].

Для ўсебаковага аналізу асаблівасцяў песенных варыянтаў, аналіз толькі складарытмічнага інварыянта з'яўляецца недастатковым, неабходны пошук устойлівых элементаў мелодыкі ў варыянтах адной парадыгмы. Карыстаючыся методыкай, якая склалася ў савецкай этнамузыкалогіі, шляхам здымання індывідуалізаваных элементаў распеву мы атрымліваем абагульненую меладычную ці лада-інтанацыйную мадэль напеву, суаднесеную са складарытмічнай формай песні. У такой мадэлі ясна выяўляюцца ладавыя функцыянальныя сувязі апорных таноў і накіраванасць меладычнага руху. Яны і з'яўляюцца інварыянтнымі для ўсіх (ці большасці) выканальніцкіх варыянтаў адной песні. Тэарэтычнае абгрунтаванне такога падыходу знаходзім у працах Б. У. Асаф'ева, Ф. А. Рубцова, Я. В. Яфрэмава. Абагульненая лада-інтанацыйная мадэль (рытмаінтанацыйная форма песні) з'яўляецца неабходным дадаткам да складарытмічнага інварыянта і дазваляе супастаўляць стылявыя асаблівасці асобных варыянтаў.

З прычыны таго, што ў народнай песні дзейнічае прынцып адзінства рытмікі верша і напеву, унутранае чляненне напеву, якое праяўляецца праз кадансаванне і наяўнасць больш ці менш выразнай цэзуры, адпавядае ўнутранаму чляненню тэкставай страфы (на радкі ці паўрадкі). Таму фактычна кожная фраза (рытмаінтанацыя, ладавая папеўка) напеву (што суаднесена з адным радком, а ў больш доўгіх вершах і з кожным паўрадком) змяшчае меладычны каданс, які завяршаецца на апорным тоне лада.

Канструктыўны падыход да вывучэння інварыянтнасці абумоўлены перш за ўсё тым, што песня ў выглядзе інварыянта – абстрактная схема, якая, галоўным чынам, нясе ў

сябе інфармацыю аб структуры (на ўзроўні верша, складавага рытма, лада, напеву і фактуры) песеннай страфы і праз іх – аб унутрыжанравай разнавіднасці песні. Інварыянтная схема не мае канкрэтна-вобразнага пачатку, яна адлюстроўвае аб'ектыўна ўласцівыя песні заканамернасці яе будовы, выпрацаваныя традыцыйнай практыкай спеваў, а таму патрабуе інтанацыйнай рэалізацыі ў адпаведнасці з мясцовай выканальніцкай школай. Тады і надыходзіць чарга мастацка-вобразнага аналізу песень, без якога аналіз твораў песеннага фальклору няпоўны.

Такі падыход дае ключ да разумення цэласнай арганізацыі песеннай мовы. Інварыянт з'яўляецца стрыжнем розных кампанентаў, што складаюць шматмернае цэлае песні, і аказваецца ўласцівым усім сістэмам, якія ўтвораны песеннай мовай (знакам, ладавым папеўкам, рытмаінтанацыйным формулам, працэсам стварэння і інтэрпрэтацыі, стылям, жанрам). Кожная з утвораных сістэм мае дваістую будову: пастаянную частку (інварыянтнае ядро, якое таксама эвалюцыяніруе) і частку, што вар'іруецца і ўтвараецца ў працэсе трансфармацый. Інварыянт з'яўляецца цэнтрам фальклорнай песеннай парадыгмы, у якім акумуляваны прыкметы і заканамернасці, што ўласцівы ўсім адзінкам парадыгмы. Ён змяшчае самыя істотныя рысы песеннай структуры, яе рытмаінтанацыйнай формы, якія дазваляюць разглядаць іх у якасці важнейшых адзнак песеннага тыпу. Галоўнымі з іх, на наш погляд, з'яўляюцца абагульненая складарытмічная мадэль (рытмаформула) песеннай страфы і абагульнены песенны сюжэт.

#### Літаратура

- 1. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев ; сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л. : Музыка, 1987.-248 с.
- 2. Банин, А. А. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма: вопросы методики и методологии / А. А. Банин // Памяти К. В. Квитки: сб. ст. / ред.-сост. А. Банин. М., 1983. С. 165–179.
- 3. Восточнославянский фольклор : слов. науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. Минск : Наука и техника, 1993. 478 с.
- 4. Грица, С. И. Парадигматическая природа фольклора и принципы идентификации вариантов / С. И. Грица // Народная песня : проблемы изучения : сб. науч. тр. / сост. В. Е. Гусев, И. В. Мациевский, И. И. Земцовский. Л., 1983. С. 22–34.
- 5. Ефремов, Е. В. Вариантность и имправизационность в фольклорном исполнительстве (на материале традиционной песенной лирики Киевского Полесья): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. В. Ефремов. Киев, 1989. 173 с.
- 6. Земцовский, И. И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: историческая морфология народной песни: исследование / И. И. Земцовский. Л.: Музыка, 1987. 128 с.
- 7. Иванов, В. В. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Типологические исследования по фольклору : сб. ст. памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 44–76.
- 8. Квитка, К. В. Избранные труды : в 2 т. / К. В. Квитка. М. : Сов. композитор, 1971. Т. 1. 384 с
- 9. Можейко, З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья. Село Тонеж / З. Я. Можейко ; ред. Е. В. Гиппиус. Минск : Наука и техника, 1971. 264 с.

Мілаш Я. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ХРЫСЦІЯНСКІЯ ТРАДЫЦЫІ НА БЕЛАРУСІ Ў ЧАСЫ ДРУГОЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ

Адным з самых цікавых для вывучэння бакоў жыцця сённяшняга грамадства з'яўляецца рэлігійнае жыццё. Многія навукоўцы звяртаюцца да тэмы этнаканфесійнай гісторыі, гісторыі цэркваў, гісторыі рэлігіі, асаблівасцяў рэлігійных традыцый на Беларусі і г. д. Не сакрэт, што ў розныя гістарычныя перыяды развіццё пэўнай рэлігійнай традыцыі

мела свае асаблівасці, але, бадай, адным з самых цікавых, супрацьмоўных і адначасова цяжкіх з'яўляецца для беларускай гісторыі ў агульным і для гісторыі развіцця хрысціянскіх традыцый у прыватнасці перыяд Другой сусветнай вайны. Шматлікія беларускія і замежныя гісторыкі ў сваіх працах прама ці ўскосна краналі названую тэму. Найперш хочацца адзначыць такіх аўтараў, як Ю. Туронак, А. Ул. Гурко, Ф. Крыванос і У. Навіцкі, якія ў сваіх манаграфіях і навуковых артыкулах неаднаразова звярталіся да праблемы развіцця беларускіх хрысціянскіх традыцый, рэлігійнага і царкоўнага жыцця падчас нямецкай акупацыі. Асобнае даследаване, прысвечанае становішчу праваслаўнай царкве на Беларусі ў часы Другой сусветнай, належыць Н. Сілавай.

З пачаткам вайны становішча ўсіх канфесій на беларускіх землях рэзка змянілася. Нямецкія захопнікі з самага пачатку пазіцыянавалі сябе як вызваліцелі ад бальшавізму, таму стаўку ў сваёй палітыцы адносна рэлігіі рабілі на абвяшчэнне свабоды веравызнання і нацыянальнага самавызначэння. Асабліва значныя змены адчуваліся на ўсходніх тэрыторыях Беларусі, дзе ў папярэднія дзесяцігоддзі хрысціянскія традыцыі выкараняліся ўсімі магчымымі сродкамі. Прычым да Праваслаўнай царквы адносіны былі найбольш лаяльнымі, а да каталіцкай і пратэстанцкай канфесій стаўленне было неадназначнае з-за іх моцнага польскага ўплыву.

На тэрыторыі ўсёй Беларусі было створана 6 праваслаўных епархій; за гады вайны толькі ва ўсходнім рэгіёне было адчынена 306 праваслаўных храмаў, была абвешчана аўтакефалія Беларускай праваслаўнай царквы, створаны Навучальны камітэтправаслаўнай царквы і выдадзены часовыя школьныя правілы, якія дазвалялі навучанне любой рэлігіі [1; 7, с. 165–167]. З лістапада адбылася першая за доўгі час епіскапская хіратанія Філафея (Нарко), якую здзейснілі мітрапаліт Панцеляймон Ражноўскі і епіскап Венядзікт. Але сярод духавенства не было адзінства меркавання наконт далейшага лёсу Праваслаўнай царквы на Беларусі, перш за ўсё маецца на ўвазе пытанне аўтакефаліі. Частка духавенства падтрымлівала ідэю Генеральнага камісарыяту і беларускіх нацыянальных дзеячаў аб аўтакефаліі і беларусізацыі царквы, другая частка ставілася да гэтай ідэі рэзка адмоўна і не прымала аддзялення ад Маскоўскага патрыярхату, а трэцяя — не падтрымлівалініадныхнідругіх [9]. У выніку аўтакефалія фармальна была прынятая і начале Беларускай Аўтакефальнай Праваслаўнай царквы стаў епіскап Філафей. Але ў рэальнасці аўтакефалія была прызнана некананічнай, а сітуацыя, якая у гэтай сувязі склалася, спрыяла нарастанню напружанасці ўнутрыцаркоўных адносін.

Падобная становішчаіснавала і ў Каталіцкім касцёле. Беларускія ксяндзы з самага пачатку імкнуліся скарыстацца сітуацыяй станоўчага стаўлення акупацыйных уладаў да пытання нацыяналнага самавызначэння і адраджаць беларускія каталіцкія традыці. Была выказана прапанова В. Гадлеўскім стварыць асобную беларускую мітраполію, якая б падпарадкоўвалася непасрэдна Ватыкану. Але далей мемарандума на імя В. Кубэ гэта справа не дайшла. Са свайго боку захады па аднаўленню дзейнасці касцёла рабіў і віленскі арцыбіскуп Рамуальд Яблжыкоўскі, які ў кастрычніку 1941 года быў прызначаны Апостальскім адміністратарам для Мінскай і Магілёўскай дыяцэзіі. Вядома, што гэты іерарх адстоўваў інтарэсы менавіта польскага касцёла. Таму канфлікт паміж беларускімі і польскімі ксяндзамі аднавіўся [1]. А сродкам барацьбы сталі ўзаемныя даносы і звароты ў нямецкую адміністрацыю. Палякі-католікі абвінавачвалі беларускае каталіцкае духавенства ў сімпатыях да камунізму, а беларусы католікаў – у апалячванні польскімі ксяндзамі беларусаў. Праваслаўныя бачылі ў адраджэнні каталіцкага жыцця небяспечную канкурэнцыю свайму ўплыву на грамадства. Яны выступалі ў бок каталіцкіх святароў з абвінавачваннямі апошніх у сувязях з антынямецкім патрыятычным падполлем, польскай Арміяй Краёвай і іх удзеле ў «польскай місіі на ўсходзе». Такім чынам, умовы для развіцця хрысціянскіх традыцый у гэты час былі не самымі спрыяльнымі, а ўзаемныя скаргі і даносы рабіліся падставай для ліквідацыі святарства як каталіцкага, так і праваслаўнага, што было на руку толькіакупантам [1].

Цікава, што такое становішча ўнутры цэркваў амаль не ўплывала на рэлігійнае жыццё вернікаў. Гэты час стаў часам сапраўднага адраджэння хрысціянства на беларускіх землях. Увогуле, адкрыццё храмаў адбывалася стыхійна, як толькі нямецкія ваенныя часткі захоплівалі пэўны населены пункт. Так, ужо на другі дзень акупацыі Гродна ў праваслаўным кафедральным саборы адбыўся малебен удзячнасці за вызваленне ад бальшавізму і Чырвонай Арміі, таксама на другі дзень акупацыі Мінска вернікамі была адчынена царква Аляксандра Неўскага на вайсковых могілках Мінска. Да канца 1941 года толькі ў межах Мінскай праваслаўнай епархіі было адчынена каля 120 святыняў [6; 9, с. 78]. Вернікі ставіліся з вялікім інтузіазмам: сваімі сіламі аднаўлялі святыні, вярталі ў храмы культавыя рэчы, якія захоўвалі ў сябе дома ў часы рэлігійнага пераследу. У адчыненых храмах адбывалася вялікая колькасць хростаў і вянчанняў. Толькі ў Мінску ў першыя некалькі месцаў пасля пачатку акупацыі было здзейснена 22 тысячы хростаў, а вянчаць прыходзілася адначасова па 20-30 параў [6].

5 кастрычніка 1941 года ў касцёле св. Сымона і св. Алены адбылася урачыстасць Першай камуніі: «Выспаведаўшыся, прыгожа адзеўшыся, зь сьвечкамі ў руках, з роднай беларускай песьняй на вуснах прыступілі яны да Божага стала» [10, с. 423–424]. Да сакрамэнту ў той дзень прыступілі 200 дзяцей.

Адбылося вяртанне мноства рэліквій і святынь, як, напрыклад, мошчаў Сафіі Слуцкай і дзіцяткі Гаўрыіла, цудатворнай іконы Мінскай Божай Маці і г. д. Цудадзейны абраз знаходзіўся ў фондах Мастацкага музея. Спатрэбілася яе рэстаўрацыя мастаком і іканапісцам Г. Віерам, пасля чаго абраз быў перададзены ў Свята-Петрапаўлаўскую царкву, дзе знаходзіўсяда 1944 года [5, с. 164]. Мошчы святога Дзіцяткі Гаўрыіла знаходзіліся ў Мінску ў былым жаночым манастыры, але ўжо ў ліпені 1944 года з нагоды наступлення савецкіх войск былі высланы ў Гродна [9, с. 28]. У кастрычніку 1943 года з антырэлігійнага музея былі перанесены мошчы святой Е. Полацкай да месца яе пастаяннага прабывання — у адроджаны Спаса-Еўфрасіннеўскі манастыр. Але другая паловаманастырскіхбудынкаў з галоўным храмам была занята акупантаміпадканцлагер [7, с. 165–167; 8].

Але гэты час стаў спрыяльным для свабоднага ўжывання беларускай мовы як для каталіцкага, так і для праваслаўнага духавенства. Нешматлікія беларускія ксяндзы адразу пачалі праводзіць прапаведніцкую дзейнасць па-беларуску. Віктар Шутовіч у парафіі Харошч, Антон Зянкевіч на Глыбоччыне, Эдвард Юневіч у Драгічыне. У Мінску пачалі працу Г. Глябовіч, С. Глякоўскі, Д. Малец, К. Рыбалтоўскі. Намаганнямі ксяндза Станіслава Глякоўскага быў падрыхтаваў да друку і выдадзены ў снежні 1941 года «Кароткі малітаўнік для беларусаў-каталікоў» ў дзвух варыянтах – лацініцай і кірыліцай. Таксама пры дапамозе бурмістра Мінска В. Іваноўскага быў перавыдадзены «Кароткі катэхізм для беларусаў-каталікоў» Язэпа Рэшаця [10, с. 423–427]. Што датычыцца праваслаўнай царквы, то ўся царкоўная канцэлярыя вялася на беларускай мове, пропаведзі таксама чыталіся па-беларуску, а мовай літургіі і набажэнстваў заставалася царкоўна-славянская. Напачатку выявілася праблема ў валоданні беларускай мовай праваслаўным духавенствам. Абсалютная большасць ёю не валодала, хоць падчас анкетавання праваслаўнага святарства 90 % назвалі сябе беларусамі. Але праблему павінна была вырашыць арганізаваная падрыхтоўка новых святароў, тым больш, што адчуваўся іх паўсюдны недахоп.

Навучальным камітэтам праваслаўнай царквы, які ўзначальваў А. Мартас, былі створаны курсы падрыхтоўкі кандыдатаў на пасады царкоўных служыцеляў. Яны працавалі ў Мінску, Гродна, Навагрудку, Гомелі, Віцебску, Смаленску і Жыровічах. У красавіку 1943 года ў Мінску пачалі працу другія шасцімесячныя багаслоўска-пастарскія і

курсы, а таксама курсы па падрыхтоўцы псаломшчыкаў. З 1941 па 1945 год было падрыхтавана і высвечана 213 праваслаўныхсвятароў [9, с, 24–27].

Разам з тым нямецкія акупацыйныя ўлады моцна сачылі за дзейнасцю ўсіх рэлігійных арганізацый і рэгламентавалі іх унутранае жыццё. Нельга было здзяйсняць богаслужэнні ў буднія дні, а ў нядзелі яны павінны былі адбывацца да 8 гадзін раніцы. Калакольны звон быў забаронены. У Мінску ні на адным з вернутых храмаў немцы не дазволілі ўсталяваць крыжы [6]. Мясцовае насельніцтва і святарства, асабліва з Заходняй Беларусі, дзе рэлігійнае жыццё і да вайны было актыўным, негатыўна ставілася да такіх захадаў. На Гродзеншчыне, напрыклад, існавала забарона на правядзенне ўсіх службаў, акрамя спаўнення таінства вянчання і пахаванняў. Такая забарона трывала да чэрвеня 1942 года [4, с. 164]. Асабліва гэта датычылася каталіцкай канфесіі, да якой адносіны акупантаў былі найбольш перадузятымі, бо ўсе ксяндзы ў іх вачах былі пасобнікамі салдат Арміі Краёвай.

Пачалі адраджацца і пратэстанцкія традыцыі беларусаў. І менавіта хрысціянебаптысты пачалі дзейнічаць у новых умовах найбольш актыўна. Толькі на Міншчыне ў перыяд з 1941 па 1942 гады былі адчынены сем новых дамоў малітвы хрысціян-баптыстаў. Восенню 1941 года пачала дзейнічаць абшчына Віцебску. За кошт прыняцця вялікай колькасці водных хрышчэнняў выраслі колькасна ўжо існуючыя абшчыны вернікаў, напрыклад у г. Орша. У 1945 годзе на Беларусі дзейнічала ўжо 139 абшчын хрысціянбаптыстаў. Павялічылася і агульная колькасць абшчын і вернікаў, па завяршэнні вайны ў Палескай вобласці налічвалася 17 абшчын ЕХБ.На ўсходзе краіны з'явіліся нямецкія місіянеры, дзейнічалі нядзельныя школы, вернікі прымалі воднае хрышчэнне [2].

Такім чынам, нягледзячы на жахі вайны, акупацыйны рэжым, а таксама ўнутраныя рознагалоссі ў цэрквах, перыяд Другой сусветнай вайны стаў часам адраджэння хрысціянскіх традыцый на беларускіх землях. З неверагоднай хуткасцю адчыняліся і аднаўляліся святыні, на працу вярталіся святары, ішла падрыхтоўка мясцовых духоўных кадраў. Вернікам былі вернуты шматлікія рэліквіі: мошчы свв. Еўфрасінні Полацкай і Сафіі Слуцкай, Дзіцяткі Гаўрыіла, а таксама цудадзейны абраз Маці Божай Мінскай. Такі ўсплеск у развіцці хрысціянскіх традыцый стаў тым фундаментам, дзякуючы якому захаваліся рэлігійныя традыцыі ў наступныя часы новых ганенняў вернікаў у пасляваенныя савецкія часы.

## Літаратура

- 1. Анофранка, Н. Агляд моўнай палітыкі рыма-каталіцкага касцёла ў Беларусі ў XX ст. / Н. Анофранка, А. Гардзенка // TerraHistorica. Менск, 2002. С. 5–23.
- 2. Болтрушевич, Н. Г. Религиозная ситуация на территории Беларуси в годы Великой Отечественной войны (на примере Протестантской конфессии) [Электронный ресурс] / Н. Г. Болтрушевич. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/religioznaya-situatsiya-na-territorii-belarusi-v-gody-velikoy-otechestvennoy-voyny-na-primere-protestantskoy-konfessii. Дата доступа: 15.08.2017.
- 3. Васілевіч, Н. Ідэалогія беларускай дзяржаўнасці і Вялікая Айчынная вайна: «патрыятычная пазіцыя Царквы» [Электронны рэсурс] / Н. Васілевіч. Рэжым доступу: http://churchby.info/bel/602. Дата доступу: 16.08. 2017.
- 4. Гурко, А. Вл. Этноконфессиональные процессы в Гродненской области во второй половине XX начале XXI в. / А. Вл. Гурко // Этнокультурные процессы Гродненского Понеманья в прошлом и настоящем / А. В. Гурко [и др.]. Минск, 2014. С. 157–236.
- 5. Гурко, А. Вл. Этноконфессиональная история Центрального региона Беларуси / А. Вл. Гурко // Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем / А. В. Гурко [и др.]. Минск, 2016. С. 44–209.
- 6. Коржич, Н. Вместе с народом Божиим. Церковное служение и патриотическая деятельность белорусского православного духовенства в 1941–1944 годах [Электронный ресурс] / Н. Коржич. Режим доступа: http://nevsky.by/hram/prihod-blagovernogo-knjazja-aleksandra-nevskogo/news/vmeste-s-narodom-bozhiim-cerkovnoe-sluzhenie-i-patrioticheskaja-dejatelnost-belorusskogo-pravoslavnogo-duhovenstva-v-1941-1944-gg. Дата доступа: 01.09.2017.

- 7. Кривонос, Ф. Белорусская Православная Церковь в XX столетии : спец. курс лекций для Минской Духовной Семинарии / Ф. Кривонос. Мн. : ВРАТА, 2008. 255 с.
- 8. Новицкий, В. Религиозная жизнь Беларуси в военные годы (1941–1945 гг.) [Электронный ресурс] / В. Новицкий. Режим доступа: http://www.pac.by/dfiles/001358\_186733\_novickii2.pdf. Дата доступа: 01.09.2017.
- 9. Силова, С. Православная церковь в Белоруссии в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) [Электронный ресурс] / С. Силова. Режим доступа: militera.lib.ru/research/0/pdf/silova\_sv01.pdf.—Дата доступа: 12.09.2017.
  - 10. Туронак, Ю. Канфесіі / Ю. Туронак // Мадэрная гісторыя Беларусі. Вільня, 2008. С. 394–400.

**Міхалевіч А. Г., Мордас Н. Р.** (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ЛЕКСІЧНАЯ ТРАНСФАРМАЦЫЯ ПРЫ ПЕРАКЛАДЗЕ ТЭКСТАЎ САКРАЛЬНАГА ХАРАКТАРУ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ

Пераклад з'яўляецца сёння самастойнай полікультурнай камунікатыўнай адзінкай, у якой менавіта перакладчык садзейнічае ажыццяўленню абмену навуковай інфармацыяй, эквівалентна трактуючы яе як раўназначнасць аб'ёму перадачы аб'ёму інфармацыі і нормам мовы перакладу. Вялікую цікавасць у гэтым плане выклікае пераклад тэкстаў сакральнага характару, у прыватнасці Бібліі, на беларускую мову.

Біблія належыць да найвялікшых кніг у гісторыі чалавецтва як першакніга еўрапейскай цывілізацыі, што стала падмуркам усёй еўрапейскай культуры, у тым ліку і беларускай, адыгрываючы асаблівую ролю ў жыцці мільёнаў людзей розных часоў і народаў.

Згодна з падлікамі, на сённяшні дзень Біблія застаецца адзінай кнігай, якую часцей за ўсё перакладаюць у свеце. Актыўны пераклад царкоўна-рэлігійнай літаратуры на беларускую мову пачынаецца ў апошнія дзесяцігоддзі ХХ ст.: Евангеллі ў перакладзе Анатоля Клышкі (1989–1990 гг.), Святыя Евангеллі паводле Матфея, Марка, Лукі, Іаана ў складзе грэка-славяна-руска-беларускай тэтраглоты былі выдадзены Беларускай Біблейскай камісіяй (экзархат) (Мінск, 1991), Васіль Сёмуха пераклаў Новы Запавет (Мінск, 1995) і Біблію цалкам (Мінск, 2002), ксёндз Уладзіслаў Чарняўскі пераклаў Новы Запавет (Мінск, 1999; 2003).У 2007 г. упершыню тэкст Свяшчэннага Пісання быў перакладзены на сучасную беларускую мову ў форме, прызначанай для выкарыстання пры богаслужэннях. Безумоўна, гэта вельмі актуальна ў цяперашняй духоўнай і моўнай сітуацыі на Беларусі.

З усіх разнавіднасцяў міжмоўнага перастварэння пераклад Бібліі на беларускую мову вылучаецца сваім якасным адрозненнем, уяўляючы сабой у непасрэдным сэнсе вытлумачальнае данясенне шмат'яруснай змястоўнасці Свяшчэннага Пісання ў кожнай ячэйцы тэксту. У ім, да прыкладу, недапушчальнае так званае творчае перастварэнне, якое часта выкарыстоўваецца ў мастацкім перакладзе, што дазваляе параўнальным шляхам дасягнуць дастаткова аўтэнтычнага набліжэння да зместу арыгінала. Затое за строга літаральным узнаўленнем зместу ўнікальнай мовы біблейскага аўтэнтыка на тэкставым, лексіка-сінтаксічным, экспрэсіўна-рытмічным узроўнях тоіцца больш глыбінная творчасць — гэта ў непасрэдным значэнні літаралізм усвядомлены, разгаданы, экзегетычны.

Паводле сучаснай агульналінгвістычнай тэорыі перакладу, цяжкасць перакладчыцкай творчасці абумоўлена ўзгадненнем некалькіх узаемасупрацьпастаўленых задач. Першая і вызначальная — пранікненне ў змястоўныя глыбіні арыгіналу, асабліва ўскладненае ў біблейскім тэксце яго экзегезай, другая — ідэнтыфікаванне, па магчымасці дакладна літаральнае перастварэнне яго адрознымі сродкамі новай (беларускай) мовы на

ўсіх узроўнях змястоўна-фармальнай структуры. Канчатковым вынікам павінен атрымацца тэкст, які б успрымаўся «сваім» (беларускім) носьбітам мовы-ўспрымальніцы. Разам з тым, пераклад з адной мовы на другую ў прынцыпе немагчымы без пэўных змен. Сучасныя лінгвісты, якія распрацоўваюць тыпалогію перакладчыцкіх трансфармацый, адзначаюць, што аб'ектам перакладу з'яўляецца тэкст арыгінала, на аснове якога ствараецца іншы моўны твор — тэкст перакладу. Дасягненне перакладчыцкай эквівалентнасці («адэкватнасці перакладу»), нягледзячы на разыходжанні ў фармальных і семантычных сістэмах дзвюх моў, патрабуе ад перакладчыка перш за ўсё «...умения произвести многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования — так называемые переводческие трансформации — с тем, чтобы текст перевода с максимально возможной полнотой передавал всю информацию, заключенную в исходном тексте» [1, с. 214].

Пераклад біблейскага тэксту мае сваю спецыфіку, таму што любы пераклад Бібліі адначасова з'яўляецца і яе тлумачэннем. Таму асноўным патрабаваннем да перакладу выступае экзегетычная дакладнасць, а не лінгвістычная эфектнасць. Для дасягнення гэтай дакладнасці закранаецца цэлы сувой няпростых гістарычных, тэалагічных, лінгвістычных і іншых пытанняў. Некаторыя даследчыкі новабеларускіх біблейскіх перакладаў адзначаюць схільнасць перакладчыкаў (А. Луцкевіча, Л. Дзекуць-Малея, Я. Станкевіча, Я. Пятроўскага, М. Мацукевіча, А. Клышкі, В. Сёмухі) да «...упрыгожання беларускага перакладу ў параўнанні з арыгіналам ці, наадварот, спробу перайсці на стылёва прыніжаны бытавы ўзровень» [2, с. 155]. Безумоўна, перакладчыкі дэманструюць багацце і лексічную разнастайнасць беларускай мовы пры перакладзе біблейскага тэксту, аднак не заўсёды пры гэтым захоўваюць высокі стыль.

Пераклад В. Сёмухі з літаратурнага погляду — найлепшы. Аднак у ім назіраецца незвычайная свабода ў выбары лексікі ў кірунку канкрэтызацыі і звужэння семантычнага поля слоў. Хутчэй за ўсё гэта тлумачыцца імкненнем перакладчыка да максімальнай выяўленчасці і выразнасці перакладу. Так, В. Сёмуха у адным з урыўкаў Новага Запавету, у адрозненне ад іншых перакладчыкаў, замест слова *разбойнік* выкарыстоўвае лексему *грабежнік* (Евангелле ад Марка 14:48), тым самым звужаючы семантыку першага слова: «Тады Ісус сказаў ім: *як на грабежніка* выйшлі вы з мячамі і каламі, каб узяць Мяне» (пераклад В. Сёмухі); «І, адказваючы, Ісус гаворыць ім: « *Як на разбойніка* выйшлі вы з мячамі і палкамі, каб схапіць Мяне» (пераклад У. Чарняўскага); «І, азваўшыся, Ісус сказаў ім: « *Як на разбойніка* выйшлі з мячамі і каламі, каб схапіць Мяне» (пераклад А. Клышкі); «Тогда Иисус сказал им: *как будто на разбойника* вышли вы с мечами и кольями, чтобы взять Меня» (синодальный перевод).

На нашу думку, больш паэтычным з'яўляецца наступны пераклад Паслання апостала Пятра (1 Пятра 3:7), зроблены В. Сёмухам: «Гэтак сама і вы, мужы, абыходзьцеся разумна з жонкамі, як з самым крохкім посудам, і рабіце ім гонар як супольным спадкаемніцам ». Параўн.: «Так жа і вы, мужы, у супольным жыцці лічыцеся разумна з жанчынай, як з нетрывалай пасудзінай, аддаючы гонар» (пераклад У. Чарняўскага); «Так же и вы, мужья, обращайтесь благоразумно с жёнами, как с немощнейшим сосудом, оказывая им честь» (синодальный перевод).

Слова *сосуд* (рус. – ёмкость для сохранения жидких и сыпучих веществ) у беларускай мове не мае лексічнага адпаведніка з тым жа значэннем, і таму яго пераклад як *посуд* ці *пасудзіна* памяншае стылістычную выразнасць выказвання; словы *крохкі* (посуд) і нетрывалая (пасудзіна) кампенсуюць гэты недахоп.

У. Чарняўскі, напрыклад, пры перакладзе аднаго з урыўкаў Евангелля (паводле Мацвея 23:37) лічыць мэтазгодным выкарыстаць у складзе параўнальнай канструкцыі назоўнік *кураводка* замест *птушка*, які выкарыстоўваюць іншыя перакладчыкі. Слова *кураводка* мае больш вузкае значэнне, яго выкарыстанне з'яўляецца сведчаннем наяўнасці

пэўнай лексічнай трансфармацыі — замены слова зыходнай мовы перакладу з больш шырокім значэннем словам мовы перакладу з больш вузкім значэннем: «Ерузалім, ...колькі разоў хацеў Я сабраць сыноў тваіх, як кураводка збірае пісклянят сваіх пад крылы, а ты не захацеў» (пераклад У. Чарняўскага); « Ерузалім, ... колькі разоў хацеў Я сабраць дзяцей тваіх, як птушка збірае птушанят сваіх пад крылы, і вы не схацелі» (пераклад В. Сёмухі); «Ерусаліме, ...колькі разоў хацеў Я сабраць тваіх дзяцей, як птушка збірае пад крылле сваіх птушанят, ды вы не захацелі! » (пераклад А. Клышкі); «Иерусалим, ...сколько раз Я хотел собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели !» (синодальный перевод).

Такім чынам, супастаўленне выяўленых лексічных трансфармацый у перакладах Новага Запавету, зробленых У. Чарняўскім, В. Сёмухай, А. Клышкам, а таксама ў сінадальным перакладзе на рускую мову, сведчыць пра наяўнасць лексіка-граматычных змяненняў у тэксце пералічаных перакладаў. Гэтыя змены ў большасці выпадкаў неістотныя і не прыводзяць да скажэння сэнсу. Выкарыстанне розных моўных сродкаў у перакладных тэкстах і адначасовае захаванне сэнсавага напаўнення гэтых тэкстаў сведчаць пра багацце беларускай мовы і яе здольнасць перадаваць любую інфармацыю.

#### Літаратура

- 1. Ржавуцкая, М. С. Трансфармацыі пры перакладзе мастацкага тэксту / М. С. Ржавуцкая // Улюбёны ў роднае слова : зб. навук. арт. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка ; рэдкал.: П. А. Міхайлаў (навук. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2009. С. 213–216.
- 2. Сокалаў, Г. Беларуская мова як мова біблейскіх перакладаў / Г. Сокалаў // Канцэптуальныя пытанні развіцця мовы, літаратуры, мастацтва ў святле праблем адраджэння культуры і духоўнасці беларускага народа : зб. матэрыялаў рэсп. навук. канф., Мазыр, 23–24 красавіка, 1998 г. / МДПІ ; рэдкал.: Т. М. Казачэнка [і інш.]. Мазыр, 1998. С. 155–159.

Мишин П. И.

(Республика Беларусь, г. Полоцк)

# К ВОПРОСУ О НАЛИЧИИ ЭЛЕМЕНТОВ ШАМАНСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В НЕКОТОРЫХ ОБОРОТНИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ СЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ

В процессе исследования оборотнических представлений Западной Европы или Дальнего Востока исследователь может опираться на материалы достаточно древнего происхождения. Судебные дела «оборотнических процессов», жития, «рассказы о необычайном» - все это непосредственные свидетельства архаических представлений. Обратившись к текстам восточнославянского происхождения мы можем наблюдать противоположную картину. Рассказы об оборотнических превращениях восточнославянских традиций, имеющиеся в распоряжении исследователей, принадлежат в основном 19-20 вв. Более ранние эпохи, в которых это достаточно архаическое верование переживало пик своего развития и должно было показывать свои самые яркие черты, остаются terra incognita, освещаемее немногочисленными сообщениям, которые пользуются повышенным вниманием исследователей. Одним из таких досконально, по буквам, разобранных свидетельств является помещенный в «Слове о полку Игореве» рассказ о полоцком князе Всеславе: «Всеслав князь людем судяще, князем грады рядяще, а сам в ночь волком рыскаще; из Кыева дорискаше до кур Тмутороканя, великому Хорсови волком путь прерыскаше. Тому в Полотске позвониша заутренюю рано у святыя Софеи в колоколы, а он в Кыеве звон слыша»[6, с. 46].

Следует заметить, что споры о смысле, которые вкладывал автор в эти строки не утихают. Некоторые исследователи предполагают, что в данном случае превращение в волка лишь художественный образ (как, например, Д. С. Лихачев [2, с. 46]) и автор «Сло-

ва» не считал, что Всеслав действительно мог оборачиваться. По мнению других учёных [7, с. 276], перед нами именно описание превращения в волка. Мы разделяем последнюю точку зрения и считаем, что данный отрывок можно использовать как источник для изучения оборотнических представлений. Источник, повторимся, особенно ценный тем, что описывает верования, бытовавшие в весьма древние времена, когда представления о превращении человека в волка находились на пике своего развития.

Итак, предположим, что автор «Слова» ведет речь идет об оборотническом превращении. Что исследователь может из этого извлечь? Перед нами описание быстрого перемещения на большие расстояния в облике волка. Уже одно это выделяет рассказ «Слова» из сообщений об оборотнических превращениях - более поздние тексты в большинстве своем рассказывают о ненамеренном оборотничестве [3, с. 231], когда «оборотень» становится жертвой вредоносной магии или обращается спонтанно. В тех же случаях, когда превращение происходит по собственной воле человека (намеренное оборотничество), целью его является причинение вреда – нападение на скот или человека, что не выходит за рамки инстинктов животного и воспринимается скорее как показатель дикости и враждебности колдуна людям. Сообщение «Слова» содержит описание превращения с целью более осмысленной, поставленной перед собой человеком. То есть в данном случае можно говорить о целенаправленном магическом ритуале, в котором человек получает именно то, чего хочет, а не отдается во власть инстинктов животного. Речь, можно сказать, идет о магической «технологии», аналоге наших современных перемещений с помощью достижений технического прогресса. Это лишний раз подчеркивает актуальность верования, веру в его действенность.

Таким образом, на основании текста «Слова» и вышеприведенных рассуждений выстраивается довольно стройная и непротиворечивая картина трансформации оборотнических представлений вообще. Вначале существовал набор магических ритуалов, в рамках которых превращение в волка осуществлялось с определенной целью – например, с целью перемещения в отдаленные точки пространства. Затем, с приходом христианства и распадом язычества, происходит упадок и искажение методик – превращение теряет осмысленность, целенаправленность, становится актом «выпускания из себя зверя»; мотив превращения теряет связь с ритуалом и начинает появляться в быличках, сказках и произведениях других жанров. Рассказ «Слова», таким образом, доносит до нас сведения об исходном состоянии данного верования, а тексты, записанные в 19–20 вв. содержат описания результатов длительного процесса распада верования.

Обратим теперь наше внимание на религиозно-мифологический фундамент данной магической методики. Параллели тексту «Слова...» можно найти в описаниях так называемых шаманских путешествий. Совершая камлание шаман путешествует по потустороннему миру, вступает в контакты с духами, нередко исследует окружающие места (в поисках людей или добычи для охотников). При этом он как пользуется услугами своих духов, часто принимающих облик животных, так и сам превращается в тех или иных животных, совершая свои странствия по потустороннему миру. Всеслав, согласно «Слову...» двигается в облике волка и пересекает путь Хорсу (божеству Солнца). Учитывая то, что это происходит ночью, а ночью Солнце двигается через подземный (т. е. потусторонний мир), оборотень также путешествует за пределами потустороннего. Подобие между рассказом «Слова...» и шаманским камланием, как видим, налицо. Это позволяет встроить оборотничество в картину эволюционного развития различных форм религии: тотемизм → шаманизм → оборотничество → шаманизм.

Итак, получается, что всякий текст про оборотня если не несет в себе шаманские представления, то, восходит к ним. Но так ли это? Действительно ли в описании перемещений Всеслава можно найти черты шаманского путешествия?

Определим шаманизм как форму религии, для которой характерна вера в возможность воздействия на обитателей потустороннего мира человеком, пребывающем в состоянии транса или экстаза. Актом этого воздействия и является собственно шаманское путешествие — перемещение в потустороннем мире с целью воздействия на его обитателей, происходящее в состоянии транса или экстаза [1, с. 8].

Взглянув на текст «Слова...» исходя из приведенных определений, мы увидим, что в описании действий Всеслава нет собственно следов шаманизма. В нем можно найти лишь некоторые элементы, присущие шаманскому путешествию – собственно перемещение через потусторонний мир. Этот признак можно считать скорее второстепенным, поскольку, например, М. Элиаде подчеркивает, что ключевым, сущностным признаком шаманизма является вхождение в состояние транса, экстаза (ср. название его работы «Шаманизм. Архаические техники экстаза»). Кроме того, в «Слове...» нет и упоминания о втором ключевом признаке шаманизма – взаимодействии с духами, ради которого, собственно, и происходит путешествие шамана. Существует ли другое объяснение, позволяющее соотнести описанное в «Слове...» с основным потоком магических практик народной традиции?

Среди собранных этнографами текстов, касающихся оборотнических превращений, имеется быличка, записанная у старообрядцев Литвы: «Папка мой рассказывал, как в Расеи были въехадши [в эвакуации в годы первой мировой войны], так, говорит, были такие люди. Папке самому предлагали: «Я, говорит, могу, значит, перевернуть в собаку, и ты можешь сбегать на родину и прибечь». Папка не согласился» [5, с. 180]. Данный текст, как видим, описывает магическую практику, позволяющую использующему ее лицу перемещаться на большие расстояния в облике животного — в данном случае в облике собаки. Сходство с тем, что содержится в «Слове...», налицо. Разница заключается лишь в объекте превращения (волк) и в наличие указаний на время и место путешествия.

Учитывая наличие подобного текста, записанного уже в 20 веке, мы можем предположить достаточный уровень распространения подобной магической практики в более раннее время. Таким образом, описанное в «Слове...» не является чем-то выходящим за пределы существующего в традиционной культуре, для объяснения которого необходимо делать отсылки к шаманизму и иным незафиксированным у нас формам религии. Религиозно-мифологическим фундаментом для этой магической методики выступают присущие славянской культуре космологические представления, согласно которым свойства потустороннего мира, по которому происходит путешествие, противоположны человеческим качествам и характеристикам. Мы можем даже предположить причину появления этого отрывка в средневековом тексте. Автор «Слова...» мог использовать описание известной в его время магической практики в качестве аллюзии – чтобы подчеркнуть скорость перемещения своего героя.

Потусторонний мир, через который осуществляется путешествие Всеслава, является частью традиционного Космоса. И в таковом качестве ему приписывается ряд свойств и характеристик. Ключевой среди них является его «анти-человечность», которая органические вытекает из противопоставления всего иного, потустороннего, чужого своему, посуюстороннему, человеческому, проистекает из противопоставления дикого окультуренному. Соответственно, человеку, как обитателю освоенного, противопоставляется зверь, как обитатель иного. Отсюда лишь один шаг до идеи, что для перемещения через область потустороннего лучше всего воспользоваться обликом животного<sup>1</sup>. Обличье волка, который

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Эта мифологема (ее можно называть «ваханизм» от инд. «вахана» – животное, используемое как средство перемещения мифологическими существами) проявляется в многих традициях и может принимать различные формы. В некоторых случаях перемещающийся превращается в животное, в некоторых – использует животное как ездовое. Иногда – по-видимому в более поздних вариантах – для перемещения используются отдельные зооморфные атрибуты (от крылатых башмаков до крыльев).

связан с потусторонним настолько плотно, что может выступать как символ этой области Космоса[4, с. 296], как нельзя лучше подходит для путешествия в этой среде.

Таким образом, мы пришли к следующим выводам. Во-первых, говорить о наличии элементов шаманизма в тексте «Слова» будет слишком смелым обобщением. Автор скорее упоминает магическую практику перемещения на далекие расстояния в облике животного, возможно используя ее как аллюзию, для отражения быстроты перемещения Всеслава. Во-вторых, нет никакой необходимости рассматривать превращение Всеслава как какой-то отдельный феномен, требующий специального объяснения с привлечением материалов иных культур, близких и не очень. Напротив, его вполне можно считать частью присущих традиционной культуре оборотнических верований, зафиксированных в момент их расцвета. Мы, таким образом, причисляем рассказ «Слова о полку Игореве» к текстам о намеренном оборотничестве, которые описывают превращение в животное по своей воле с определенной целью (в данном случае – для путешествия на большое расстояние). Для него, как и для многих инвариантов оборотничества, религиозномифологическим фундаментом выступают космологические представления традиционной культуры, соотносящие область потустороннего с не-человеческим, а значит – звериным и предполагающие превращение человека в зверя и наоборот в ситуации пересечения границы между этой обласьтю и областью человеческого.

#### Литература

- 1. Басилов, В. Н. Избранники духов / В. Н. Басилов. М.: Политиздат, 1984. 208 с.
- 2. Лихачев, Д. С. «Слово о полку Игореве» героический пролог русской литературы / Д. С. Лихачев. Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1967. 119 с.
- 3. Мишин, П. И. Космологические основания представлений об оборотничестве в традиционной культуре белорусов/ П. И. Мишин // Беларускае Падзвінне : вопыт, методыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. арт. ІІ Міжнар. навук. канф., Полацк, 17–18 красав. 2014 г. : у 2 ч. / пад агульн. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача, С. А. Шыдлоўскага. Наваполацк, 2014. Ч. 1. С. 227–236.
- 4. Мишин, П. И. Представления белорусов о связи волка со сферой «чужого» и их использование в традиционной культуре / П. И. Мишин // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 10–11 лістапада 2011 г. ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; гал. рэд. А. І. Лакотка. Мн., 2011. С. 293–297.
- 5. Новиков, Ю. А. По заветам старины: мифологические сказания, заговоры, поверья, бытовая магия старообрядцев Литвы / Ю. А. Новиков. СПб. : Тропа Трояна, 2005. 296 с.
- 6. Слово о полку Игореве : сборник исследований и статей / под. ред. П. Адриановой-Перетц. М.-Л. : Изд-во Акад. Наук СССР, 1950. – 483 с.
- 7. Творогов, О. В. Волк. / О. В. Творогов // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» : в 5 т. / редкол. : Л. А. Дмитриева [и др.]. СПб., 1995. Т. 1. С. 276.

Мішына В. I.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

# КАНЦЭПТ ГРАНІЦЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ ПСКОЎСКА-ВІЦЕБСКАГА І СМАЛЕНСКА-ВІЦЕБСКАГА ПАМЕЖЖА: СОЦЫЯКУЛЬТУРНЫ І РЫТУАЛЬНА-МІФАЛАГІЧНЫ АСПЕКТЫ<sup>1</sup>

У міфапаэтычнай каріне свету катэгорыя «граніцы» выступае як адзін з інструментаў мадэлявання і структуравання прасторы і з'яўляецца важным складнікам узаемадачыненняў паміж рознымі прасторавымі локусамі, найперш паміж «сваім» і «чужым». Прасторавае ўвасабленне канцэпту граніцы набывае асаблівую актуальнасць у

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Работа выканана ў рамках праекта БРФФД-РГНФ (ПР) «Традиционный этнокультурный и языковой ландшафт Витебско-Псковского пограничья в конце XIX — начале XXI в.: уровни репрезентации и динамика кросскультурных связей», дамова №  $\Gamma$ 16РП-004.

рытуальна-абрадавым кантэксце, паколькі «сцэнарыі» сямейных, каляндарных, аказіянальных абрадавых комплексаў патрабуюць абавязковых кантактаў са сферай «чужога» ў самых розных яе праяўленнях.

Аднак, варта прымаць пад увагу, што канцэпт граніцы ў абрадзе ўвасабляецца не толькі ў прасторавым вымярэнні. Полісемантычнасць рытуальна-абрадавых комплексаў (асабліва такіх складаных і разгорнутых як вяселле) дазваляе вылучыць і іншыя яго аспекты (соцыякультурны, тэмпаральны і інш.).

Найперш варта звярнуцца да сутнасці самога вяселля як абрада пераходу, падчас якога адбываецца змена соцыякультурнага статусу яго галоўных удзельнікаў. Як вядома, А. ван Генепам для абазначэння пераходнага (памежнага) стану выкарыстоўваўся тэрмін «лімінальнасць» («лімінарнасць»), а сам працэс пераходу уключаў этапы аддзялення ад ранейшага статусу (групы), лімінальнасці і далучэння да новага статусу (групы) [6, с. 15]. Такім чынам, абрадавы пераход, як змена статусу прадугледжвае пераадоленне пэўнай мяжы паміж старым і новым статусамі. У кантэксце вясельнага абраду гэта ўвасабляецца шляхам паступовай страты жаніхом і нявестай рыс старога (дашлюбнага) статусу і набыцця імі рыс статусу новага (шлюбнага).

Аднак, абрадавы пераход ажыццяўляецца праз памежную (лімінальную) стадыю, адна з галоўных асаблівасцей якой — няпэўнасць статусных характарыстык. Таму лімінальны ўдзельнік абраду можа яшчэ мець рысы старога статусу і ўжо набыць рысы новага, або быць пазбаўлены канкрэтных статусных характарыстык увогуле. Так, статусная няпэўнасць выражаецца перш за ўсё ў найменнях галоўных удзельнікаў вяселля: пасля заручын адносна іх пачыналі ўжывацца назвы «малады», «маладая», «маладыя» (у Віцебскім павеце — «мыладзенец», «мыладуха», «мыладыя» [10, с. 356]), гэта значыць, ужо не «хлопец» і «дзяўчына», але яшчэ не «мужчына» і «жанчына». Этнаграфічныя матэрыялы сведчаць аб спецыфіцы знешняга віду і паводзін маладых. У найбольшай ступені гэта датычылася нявесты, якая не толькі пераходзіла ў іншую полаўзроставую групу, але і ўваходзіла ў чужую сям'ю, змяняла месца жыхарства: «Паводле звычаю, што існаваў у недалёкім мінулым, нявеста пасля засватання хадзіла з распушчанымі валасамі і ў вянку (...). Ён надзяваўся на самыя вочы, зверху вянка павязвалася чырвоная шоўкавая хустка. Такі вянок рабіў непрыгожай самую прыгожую нявесту» [12, с. 2].

У разглядаемым рэгіёне адной з самых спецыфічных рыс, што характарызуюць парогавы статус маладой, з'яўляюцца яе галашэнні. Галашэннямі адзначаюцца абрадавыя контуры лімінальнага стану: па матэрыялах розных лакальных традыцый, першы раз нявеста галасіла ўжо на запоінах (Веліжскі павет) [13, с. 33], а апошні — у доме жаніха перад павязваннем жаночага галаўнога ўбору (Невельскі павет) [10, с. 449]. Найбольш насычаны галашэннямі былі перадвясельны дзень і дзень самога вяселля да моманту сустрэчы жаніха (або да моманту ад'езду нявесты ў дом жаніха) [1, с. 156–175; 13, с. 76–78; 10, с. 439–444]. Па сутнасці, галашэнне на гэтым этапе вясельнага абраду замяняе «нармальную» камунікацыю нявесты з навакольным асяродззем, што якраз і падкрэслівае яе памежны стан: праз галашэнні яна каментуе свае пачуцці, выказвае просьбы, скаргі і падзякі, нават пэўным чынам кіруе ходам самога вяселля.

Канцэпт граніцы ў яго прасторавым вымярэнні актуалізуецца пры разглядзе вяселля як проціборства дзвюх абрадавых груп, што выступаюць як варожыя, «чужыя» у адносінах адна да адной. Проціпастаўленне «свайго» і «чужога» непазбежна выяўляе неабходнасць маркіравання граніц паміж імі.

На пачатковых этапах вяселля, калі камунікацыя дзвюх вясельных груп адбываецца пераважна ў локусе маладой, у ролі граніц выступаюць асобныя канструктыўныя элементы жылля або пэўныя ўчасткі яго ўнутранай прасторы. Так, сваты падыходзяць пад акно, у хаце яны (або жаніх) спыняюцца ля парога [11, с. 286; 13, с. 33, 74]; перад

вянчаннем маладых у доме нявесты саджаюць за розныя сталы, або па розныя бакі стала [13, с. 36; 10, с. 387].

У далейшым ходзе вяселля ў абрадавую камунікацыю вясельных груп уключаюцца і іншыя элементы локусу маладой (у прыватнасці, двор), а таксама і локус жаніха. Узаемадзеянне вясельных груп у час прыезду дружыны жаніха разгортваецца ў выглядзе яе паступовага руху ад перыферыі да цэнтру локуса маладой. На гэтым шляху жаніх вымушаны паслядоўна пераадольваць адмысловым чынам маркіраваныя граніцы, што адлюстравана як у апісаннях самога абраду, так і ў абрадавым фальклоры: «Паязжалыя маладога, пад'ехаўшы да варот, спыняюцца, а большы дружка стукае ў вароты» [1, с. 175]; «Калі жаніх уз'язджае на двор, то ўсе княгініны сваякі выходзяць на ганак, а жаніховы сваякі становяцца водаль проці ганку» [13, с. 42–43]; «А у цешчы на дварэ тры старожынькі: / Першая старожа ў варотах стаіць, / Другая старожа пысярод двара, / Трэцція старожа пірід ганачкам, / Ласкавая цешчухна пы сянёх ходзіць» [10, с. 371]. Пераадоленне гэтых граніц адбываецца пасля рытуальных дыялогаў, з дапамогай сімвалічных выкупаў, або іншых спосабаў наладжвання камунікацыі паміж «сваім» і «чужым».

Калі жаніху на шляху да нявесты даводзіцца пераадольваць шматлікія граніцы (вароты, ганак, дзверы ў сені, дзверы ў дом), то для нявесты, што прыехала ў дом жаніха, у большай ступені семантычна адзначана толькі адна, а менавіта парог. Прыпарожная зона ў момант сустрэчы нявесты свякрухай становіцца месцам выканання цэлага шэрагу рытуальных дыялогаў і дзеянняў: «Па прыезде малады высаджвае маладую і вядзе яе пад руку. На парозе іх сустракае свякруха і пытае: "З чым ты прыехаў?" Той адказвае: "з добрым здароўем и вясёлым пажыццем"» [11, с. 309]; «Свякроўка переймаеть на дваре. А маладуха эта с иконай едеть, икону везеть с сабой... Тада выходить свякроўка на двор, икону береть, а ей хлеб даеть, буханку, ну, раньши вот бальшии хлебы эты. И тады расстилаеть на пароге шубу, и пиряводить их через парог абаих. Ужо яны разам шагають и идуть у хату» [9, с. 557]. Такім чынам, калі для жаніха актуальным становіцца пераадоленне сістэмы граніц з мэтай «здабычы» нявесты, то для нявесты найбольш важнай задачай з'яўляецца «асваенне» новага локусу, якое пачынаецца менавіта ў семантычна адзначанай прыпарожнай зоне. З аднаго боку, відавочна пазбяганне кантакту непасрэдна з парогам як памежнай зонай, але, з другога боку, менавіта на парозе ажыццяўляецца дэкларацыя «дабра», якое ўвасабляе сабой нявеста для гэтага локусу.

Пераадоленне прасторавых граніц (рэальных і сімвалічных) у кантэксце вяселля адбываецца не толькі ў час абрадавага супрацьстаяння вясельных груп. У вясельным абрадзе вялікую ролю іграюць прасторавыя перамяшчэнні («пераезды») вясельных паяздоў: «Можна сказаць, што ўсе прасторавыя паводзіны ўдзельнікаў вяселля складаюцца з праходжання пэўных граніц і знаходжання ў локусах, што імі раздзяляюцца» [2, с. 91]. Заўважана, што ў вясельным абрадавым фальклоры шлях ад аднаго локуса да другога прадстаўляецца як цяжкі, поўны перашкод і небяспекі, а ўдзельнікам вяселля даводзіцца паступова пераадольваць адну граніцу за другой [7, с. 15]. Акрамя таго, сэнсавае напаўненне канцэпта граніцы, гэтак жа як і канцэпта шляху, узбагачаецца за кошт праецыравання дарогі сімвалічнай (як жыццёвага шляху) на дарогу рэальную, па якой вясельны поезд перамяшчаецца паміж рознымі локусамі (дом жаніха, дом нявесты, царква). Адпаведным чынам сімвалічнае значэнне набываюць усе падарожныя аб'екты, якія могуць выступаць у ролі граніц. А. В. Гура выдзяляе тры найбольш сімвалічна маркіраваныя ландшафтныя граніцы – рака, вада, і лес [7, с. 15]. У вясельным фальклоры заключэнне шлюбу (змена статусу) часта ўвасабляецца з дапамогай матыву пераадолення воднай перашкоды (мяжы): «Клічыць-гукаіць Міллянка, / Лі піравозу стоючы, / Піравозьнічка просючы: / "Піравозьнічык маладэй, / Падай пяравоз залатэй! / Я ж табе дорага заплачу: / За сябе, малайца — чырванца, / За сваю дзеваньку сто

рублей"» [10, с. 362]. Як пераадоленне сукупнасці ландшафтных граніц ў абрадавым фальклоры выступае і шлях жаніха да нявесты, і шлях вясельнага поезда да вянца, і шлях нявесты ў дом жаніха: «Ай, нуце, нуце, сівыя коні, / Пад намі, / Нам яшчэ ехаць чатыры мілі / Палямі, / А пятую — зялёнымі лугамі, / А шостую — драмучымі лясамі, / А сёмую — імшыстымі лясамі, / А восьмую — вялікімі сяламі, / А дзявятую — тою вулачкай, // Дзе мёд п'юць, / А дзясятую — тою хатачкай, // Дзе нас ждуць» [4, с. 427]; «Месяц дарожку прысвяціў // Віхор вароты расчыніў, / Туды брат сястру правадзіў: / Едзь, мая сястрыца, далёка, / Пад тую гару крутую, / Пад тую царкву святую» [5, с. 287–288]; «А ехалі мы барамі, / А сталі барочкі шумеці, // А выйшлі баяры глядзеці, / Ці не пан той едзець барамі, / Ці не паню вязе канямі» [3, с. 69].

Няпэўнасць лімінальнага статусу галоўных удзельнікаў вяселля патрабуе ўключэння ў структуру абраду элементаў апатрапейнага характару. Сярод даволі вялікага арсеналу засцерагальных прыёмаў (вербальных, акцыянальных, атрыбутыўных) у вясельным абрадзе істотнае месца займаюць трохразовыя абыходы, якімі маркіруецца кожнае выпраўленне ў дарогу вясельнага поезда і іншыя важныя моманты абраду: «Када едуть к вянцу, коней абходить, матка, во ў пиредник набираить авса. И вот и пошла – кругом коня абойдить, усих абсыпить. И народ увесь абсыпають авсом. Абсыпають усих – и народ усё, и коней авсом. А патом и паедуть к вянцу» [9, с. 556]; «З'ехаўшы з двара, спыняюцца, і дружка абыходзіць вакол іх тройчы з нашэптваннем, сцябае па адным разе ўсіх коней і тады адпраўляюцца ў дом жаніха» [10, с. 412]; «Месца для сну выбіраюць у хлеве для авечак. (...) Дружка распранае іх (маладых) у прысутнасці дудара і прыданых, потым абыходзіць вакол маладых з нашэптваннем тройчы і кладзе на пасцель, злёгку сцябаючы іх пугай» [10, с. 413]. Падобны абыход, па сутнасці, з'яўляецца актам замыкання магічнага кола, межы якога непранікальныя для магчымага негатыўнага ўздзеяння на вясельны поезд падчас яго знаходжання ў дарозе альбо на маладых падчас кульмінацыйных момантаў абрадавага пераходу. Абсяванне зернем у час абыходу вясельнага поезда ўзмацняе апатрапейную скіраванасць дзеяння: «Пры стварэнні магічнага кола з дапамогай абсявання ўзнікае дадатковая семантыка, абумоўленая сімволікай зерня... як бясконцага мноства, якое нельга палічыць і сабраць. Граніца, створаная такім чынам, распадаецца на бясконцае мноства дыскрэтных перашкод (...), кожную з якіх трэба пераадолець, сабраўшы ці, што раўнасільна, палічыўшы» [8, с. 40].

Памежны характар абрадавай сітуацыі вяселля ўвасабляецца не толькі праз сістэму прасторавых ці соцыякультурных граніц. Як паказвае аналіз вясельнага фальклору, немалое значэнне маюць таксама і граніцы часавыя. У пэўнай колькасці вясельных песень, якія спяваюцца, як правіла, на другі дзень вяселля, прысутнічае размежаванне «учора» і «сягоння»: «У нас учора на ніўкі пшаніца расла, / А сягоні пшаніцушка ў пірагах спічана! / У нас учора нявестушка краснай деушкай была, / А сягоні нявестушка маладушкай заслыла» [10, с. 450]; «А ўчора рэчынька быстра йшла, / А сягоньні рэчынька ціха ідзець, / А ўчора Матрунка весіла была, / А сягоньні Матрунка смутнінька» [12, с. 31]. У прыведзеных і падобных ім узорах «учора» і «сягоння» выступаюць у якасці дзвюх важных часавых каардынат, паміж якімі знаходзіцца кульмінацыйная кропка змены статусу маладой.

Такім чынам, у кантэксце традыцыйнага вясельнага абраду можна канстатаваць наяўнасць некалькіх вымярэнняў канцэпта граніцы:

- соцыякультурнае: лімінальны (пагранічны) стан галоўных удзельнікаў абраду ў працэсе змены імі сацыяльнага статусу;
- прасторавае: граніца як важны элемент абрадавага ўзаемадзеяння вясельных груп на ўзроўні «свой-чужы» і спосаб структуравання абрадавай прасторы;
- сімвалічна-магічнае: граніца як апатрапей, з дапамогай якога прадухіляецца шкоданоснае ўздзеянне на галоўных удзельнікаў абраду;

– тэмпаральнае: размежаванне «учора» і «сягоння» як часавых каардынат, што маркіруюць кульмінацыю абрадавага пераходу.

#### Літаратура

- 1. Анимелле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимелле // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом. СПб., 1854. Выпуск 2. С. 111–268.
- 2. Байбурин, А. К. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе / А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон // Русский народный свадебный обряд : исследования и материалы / ред. К. В. Чистов, Т. А. Бернштам. Л., 1978. С. 89–105.
- 3. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. Мінск : Навука і тэхніка, 1988. Кн. 6. 664 с.
- 4. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. Мінск : Навука і тэхніка, 1983. Кн. 1. 768 с.
- 5. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. Мінск : Навука і тэхніка, 1980. Кн. 3. 680 с.
- 6. Генеп, А ван. Обряды перехода : систематическое изучение обрядов /А. ван Геннеп ; пер. с фр. М. : Вост. лит., 1999. 198 с.
- 7. Гура, А. В. Об одном пространственном мотиве славянской свадьбы (ландшафтный код) / А. В. Гура // Славяноведение. 2009. № 6. С. 15–23.
- 8. Левкиевская, Е. Е. Славянский оберег. Семантика и структура / Е. Е. Левкиевская. М. : Индрик, 2002. 336 с.
- 9. Народная традиционная культура Псковской области : обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра : в 2 т. Псков : Издательство Областного центра народного творчества, 2002. T. 2. 816 с.
- 10. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. Вып. 8 : Быт белорусса. Вильна : Типография А. Г. Сыркина, 1912. 600 с.
- 11. Шейн, П. В. Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний / П. В. Шейн. СПб. : Типография Майкова, 1874. 566 с.
- 12. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края: в 3 т. / П. В. Шейн. Т. 1. Ч. 2. Бытовая и семейная жизнь белорусса в обрядах и песнях. СПб. : Типография Императ. АН, 1890. 708 с.
- 13. Шлюбскі, А. Матэрыялы для вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны : у 2 ч. / А. Шлюбскі. Мінск : Інбелкульт, 1928. Ч. 2. 259 с.

Навагродскі Т. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ПАЛЯВЫЯ ЭТНАГРАФІЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ КАФЕДРЫ ЭТНАЛОГІІ, МУЗЕЯЛОГІІ І ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВАЎ ГІСТАРЫЧНАГА ФАКУЛЬТЭТА БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА

Спецыфіку этналагічных даследаванняў састаўляе выкарыстанне ў якасці крыніцы матэрыялаў палявых этнаграфічных даследаванняў або экспедыцыйных матэрыялаў. Выкарыстанне ў навуковых этналагічных працах палявых матэрыялаў, сабраных самім даследчыкам, значна павышае навуковую значнасць такіх работ. Асаблівасць крыніцы, атрыманай у ходзе экспедыцыі, заключаецца ў тым, што яна ствараецца самім даследчыкам у час палявой работы. Таму пры падрыхтоўцы этнолагаў авалоданню навыкамі палявых даследаванняў удзяляецца вялікая ўвага.

Выкладчыкі кафедры этналогіі, музеялогіі і гісторыі мастацтваў з самага пачатку яе стварэння штогод разам са студэнтамі праводзяць палявыя этнаграфічныя даследаванні ва ўсіх гістарычна-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі. Для студэнтаў чытаецца спецыяльны курс «Метады палявых этнаграфічных даследаванняў», дзе яны знаёмяцца з методыкай і практыкай работы ў полі па вывучэнню матэрыяльнай, духоўнай і сацыяльнай культуры

беларусаў, этнічных груп Беларусі. Праграма спецкурса прадугледжвае вывучэнне гісторыі палявых даследаванняў, падрыхтоўку экспедыцыі, арганізацыю палявых этнаграфічных даследаванняў, вядзенне палявой дакументацыі. Шмат увагі надаецца падрыхтоўцы і састаўленню апытальнікаў па самых розных праблемах беларускай этналогіі.

Палявыя этнарафічныя даследаванні на гістарычным факультэце пачалі праводзіцца з ліпеня 1998 года разам з археолагамі на Браслаўшчыне. Была створана група, якая займалася зборам этнаграфічных матэрыялаў. Вывучаліся такія тэмы як традыцыі харчавання, радзінныя звычаі і абрады беларусаў, народная педагогіка, традыцыйныя веды і інш. Былі абследаваны вёскі Зазоны, Вярбоўка, Зарачча, Урбаны, Жвірыні, Ельня, Краснаполле, Бужаны, Усяны, Луні, Мар'янполе, Зыбкі, Запруддзе, Жвірблі, Заблудзішкі, Слабодка, хутары Асінаўка і Коханішкі. Вынікі даследавання былі выкдадзены на навукова-практычнай канферэнцыі ў горадзе Браслаў і надрукаваны ў «Браслаўскім сшытку» [1].

У ліпені 2000 г. палявыя даследаванні праводзіліся ў вёсцы Літоўшчына Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці і вёсках Вязынка, Радашковічы, Крывое Сяло, Кукшавічы, Шчокі, Петрышкі, Петкавічы, Шацілы, Пятроўка, на станцыях Зялёнае, Яцэвічы, Камсамолец Мінскага раёна Мінскай вобласці.

Пасля стварэння ў чэрвені 2001 года кафедры этналогіі, музеялогіі і гісторыі мастацтваў, пачалі праводзіцца самастойныя палявыя этнаграфічныя даследаванні. На працягу 20 год кіраўніком этнаграфічных экспедыцый з'яўляецца Т. А. Навагродскі. У этнаграфічных экспедыцыях працавалі І. С. Махоўская (2001-2007),С. А. Захаркевіч (2008–2017), І. У. Алюніна (2009–2015), І. Г. Бачыла (2016–2017). У палявых даследаваннях прымаюць удзел студэнты, магістранты і аспіранты кафедры. Яшчэ будучы студэнткай, Вольга Барташ актыўна праводзіла палявыя даследаванні сярод цыганоў Беларусі. Затым яна абараніла кандыдацкую дысертацыю і зараз выкладае цыганалогію ва ўніверсітэтах Еўропы. Юрый Унуковіч таксама ў студэнцкія гады пачаў збіраць палявыя матэрыялы па літоўскай этнічнай групе, вывучыў літоўскую мову і паспяхова абараніў кандыдацкую дысертацыю па гэтай праблеме. Канстанцін Шумскі для грунтоўнага вывучэння народных ведаў выкарыстаў шматлікія палявыя матэрыялы, якія ён пачаў сабіраць яшчэ ў студэнцкія гады ў этнаграфічных экспедыцыях кафедры.

У 2001–2003, 2005 і 2008 гг. палявыя даследаванні па традыцыях харчавання і вуснай гісторыі мясцовых жыхароў праводзіліся ў гарадскім пасёлку Мір Карэлічскага раёна Гродзенскай вобласці, а таксама ў вёсках Вялікае Сяло, Прылукі, Засценак, Міранка, Аюцавічы, Сімакава, Возерскае гэтага ж раёна.

Даследаванні ў гарадскім пасёлку Ружаны Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці, вёсках Байкі, Маньчыкі, Малочкі, Паўлава, Заполле, Воля гэтага ж раёна былі праведзены ў ліпені 2004 г.

У ліпені 2006 г. этнаграфічныя матэрыялы па зменах у традыцыях харчавання сабраны ў вёсках Гольчыцы, Кулікі, Барок, Ржэўка, Макаўшына, Вынішчы, Кальчыцы, Копань, пасёлку Нява Слуцкага раёна Мінскай вобласці. Вёскі Дзмітравічы, Каменюкі, Вялікалессе, Чарнакі, Чвіркі, Падомша, Хамуціны, Панасюкі, Падбела, Пашукі Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці вывучаліся ў ліпені 2007 г.

Збор палявога матэрыялу па традыцыях харчавання ў ліпені 2009 г. ажыццяўляўся ў вёсцы Моталь, а ў ліпені 2010 г. у вёсцы Тышкаўцы Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці. Тэрыторыя беларуска-літоўскага памежжа даследавалася ў ліпені 2011 г.: матэрыял запісаны ў вёсках Віктасіна, Гальчуны, Гелюны, Гервяты, Гірі, Гудзянікі, Рымдзюны, Пелігрында, Петрыкі, на хутары Керплашына Астравецкага раёна Гродзенскай вобласці. У ліпені 2012 г. матэрыял збіраўся ў вёсцы Семежава Капыльскага раёна Мінскай вобласці, а ў ліпені 2013 г. даследаванні праводзіліся ў горадзе Глыбокае Віцебскай вобласці. Вёскі

Стары Лепель і Юркаўшчына Лепельскага раёна гэтай жа вобласці сталі аб'ектам вывучэння падчас працы ў экспедыцыі ў ліпені 2014 г. У кожнай з гэтых экспедыцый на працягу трох тыдняў было апытана звыш 60 інфармантаў, зроблены фотаздымкі. Матэрыялы былі надрукаваны ў некалькіх этнаграфічных зборніках [2; 3; 4; 5; 6; 7].

Палявыя этнаграфічныя матэрыялы па народнай культуры жыхароў вёсак Слабодка, Завер'е, Вусце, Гаўрылава, Луні, Кірылава Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці збіраліся ў ліпені 2015 года. Яныы апрацаваны і падрыхтаваны да друку.

У ліпені 2016 года матэрыялы па народнай культуры збіраліся ў вёсцы Мсціж і навакольных вёсках Мроі, Старое Сяло Барысаўскага раёна Мінскай вобласці.

Экспедыцыя 2017 года на Лунінеччыну была прысвечана стогадоваму юбілею вывучэння вічынскіх палян І. А. Сербавым. Матэрыялы па зменах і трансфармацыі традыцыйнай культуры мясцовых жыхароў збіраліся ў вёсках Вічын, Дварэц, Дрэбск, Яжаўкі, Язвінкі, Кажан-гарадок Лунінецкага раёна Брэскай вобласці. Падчас экспедыцыі было зроблена некалькі соцен фотаздымкаў і набыта звыш 50 этнаграфічных прадметаў. Сабраны і апрацаваны матэрыял агульным аб'ёмам 342 старонкі падрыхтаваны да друку.

На працягу многіх год аўтар, прымяняючы стацыянарны метад даследавання, вывучаў традыцыі харчавання ў роднай вёсцы Арцюшы Шчучынскага раёна Гродзенскай вбласці. Шляхам уключанага назірання ўдалося сабраць найбольш поўныя звесткі аб розных аспектах культуры харчавання ў гэтай мясцовасці: запісаць тэхналогію прыгатавання страў, апісаць трапезы, народны этыкет, прадметы хатняга начыння, якія выкарыстоўваліся для прыгатавання, захоўвання і ўжывання ежы, адзначыць сучасныя змены ў традыцыях [8, с. 196–199].

Пры правядзенні палявых этнаграфічных даследаванняў аўтар імкнуўся найбольш поўна і падрабязна запісаць рэцэптуру мясцовых страў і тэхналогію іх прыгатавання, якая часта вельмі складаная і ад прытрымлівання якой залежыць якасць ежы. У тэхналогіі важна выявіць не толькі спосабы механічнай ці хімічнай апрацоўкі (рэзанне, здрабненне, квашэнне, вымочванне і г. д.), але і парадак, паслядоўнасць працэсаў, іх працягласць. Асаблівая ўвага звярталася на такія аспекты традыцыйнай культуры харчавання, як прадметы хатняга начыння, посуд, у якім гатуюць ежу, рэжым падагрэву, асаблівасці захоўвання гатовых страў і г. д.

Шмат увагі пры вывучэнні гэтай праблемы звярталася на фіксацыю мясцовай кулінарнай тэрміналогіі. Часта не толькі ў розных рэгіёнах, але нават у суседніх вёсках адна і тая ж страва можа мець розныя назвы. Напрыклад, абабраная бульба, звараная ў пасоленай вадзе, на Гродзеншчыне вядома пад назвамі «салёная», «вараная»; на Магілёўшчыне — «параная»; у заходняй частцы Палесся — «салонцы»; ва ўсходняй — «салонікі», «салонка», «паронкі» [9, л. 22, 41, 68, 77, 89]. Распаўсюджаная на тэрыторыі Беларусі страва «саладуха» зафіксавана намі таксама пад назвамі «путра» і «раўгеня».

Многія кулінарныя вырабы (цэпяліны, круглыя бліны, каравай, «жаваранкі», «сарокі» і інш.) маюць дакладна ўстаноўленую форму. Для яе фіксацыі прыходзілася звяртацца да фатаграфавання. Фіксаваліся таксама спосабы ўпрыгожвання ежы (напрыклад, расфарбоўка яек, упрыгожванне вясельнага каравая).

У этнаграфічных экспедыцыях часта ўдавалася назіраць і фіксаваць сам працэс прыгатавання некаторых страў. Напрыклад, у ліпені 2013 года ў г. Глыбокае Віцебскай вобласці была зафіксавана падрабязная тэхналогія прыгатавання грыбной поліўкі, марцыпан, капытка, клёцак з душамі і інш.

Поўнае дакладнае апісанне ежы патрабуе таго, каб пакаштаваць яе на смак. Гэта далёка не заўсёды было прыемна даследчыку, але інакш не ўдавалася правільна вызначыць і апісаць смакавыя якасці многіх страў. У этнаграфічных экспедыцыях нам з калегамі неаднаразова прыходзілася паспрабаваць традыцыйныя беларускія стравы, што заўсёды рабілі мы з вялікім задавальненнем.

Такім чынам, правядзенне палявых этнаграфічных даследаванняў застаецца актуальным і ў наш час. Важна паспець занатаваць ад пажылых людзей карысную для навукі інфармацыю, бо з кожным годам носьбітаў гэтай інфармацыі становіцца ўсё менш. Неабходна звярнуць увагу на змены ў многіх элементах культуры, іх эвалюцыю і трансфармацыю. Этнолагі, якія працуюць на кафедры, не толькі рыхтуюць спецыялістаў, якія грунтоўна валодаюць навыкамі палявой работы, але і самі прымаюць актыўны ўдзел у зборы матэрыялаў у этнаграфічных экспедыцыях.

#### Літаратура

- 1. Навагродскі, Т. А. Народная кулінарыя Браслаўшчыны (на матэрыялах палявых этнаграфічных даследванняў) / Т. А. Навагродскі // Браслаўскія чытанні : матэрыялы V навук.-краязн. канф., прысвеч. 935годдзю першай згадкі Браслава ў пісьм. крыніцах, Браслаў, 27-28 крас. 2001 г. / Брасл. музейн. аб'яд-не, Брасл. краязн. т-ва ; рэд. рада: К. Шыдлоўскі [і інш.]. – Браслаў, 2001. – С. 68–70.
- 2. Навагродскі, Т. А. Народная кухня маталян / Т. А. Навагродскі, І. У. Алюніна, С. А. Захаркевіч. Мінск: [б. в.], 2009. – 99 с.
- 3. Навагродскі, Т. А. Народная кухня тышкаўцоў / Т. А. Навагродскі, І. У. Алюніна, С. А. Захаркевіч. – Мінск : [б. в.], 2010. – 195 с.
- 4. Навагродскі, Т. А. Кулінарная спадчына Белавежжа = Kulinarne dziedzictwo Białowieży / аўт. тэкста Т. А. Навагродскі ; пер. А. У. Ветрава. – Мінск : [б. в.], 2010. – 51 с.
- 5. Навагродскі, Т. А. Народная кухня Гервятаў / Т. А. Навагродскі, І. У. Алюніна. Мінск : Послед. слово, 2011. – 172 с.
- 6. Навагродскі, Т. А. Народная кухня Семежава / Т. А. Навагродскі, С. А. Захаркевіч, І. У. Алюніна. - Мінск : Вішнёўка, 2013. - 248 с.
- 7. Навагродскі, Т. А. Народная кухня Лепельшчыны / Т. А. Навагродскі, С. А. Захаркевіч,
- І. У. Алюніна. Мінск : Колорград, 2017. 528 с. 8. Навагродскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX–XX стагоддзях / Т. А. Навагродскі. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т, 2015. – 243 с.
- 9. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 13. Спр. 67.

Новак В. С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гомель)

# МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ СВЕТЛАГОРШЧЫНЫ

Вясельны абрадавы комплекс Светлагорскага раёна складаецца з такіх структурных кампанентаў, як сватанне, запоіны, заручыны (змовіны), зборная субота, каравай, пасад, першы дзень вяселля, другі дзень вяселля і паслявясельная частка. На пытанне, якой была паслядоўнасць святкавання вяселля на тэрыторыі Светлагоршчыны, можна атрымаць адказ, калі прааналізаваць яго этнаграфічныя апісанні, зробленыя ў палявых экспедыцыях. Засяродзім увагу на перадшлюбным рытуале сватання, удзел у якім прымалі сам малады і яго радня: «У сваты прыходзяць малады з сваёю раднёю, не дамаўляючыся» (запісана ў в. Карані ад Мацвеенка Зінаіды Сяргееўны). Як правіла, сватанне суправаджалася рытуальным іншасказальным дыялогам, вербальнае афармленне якога мела ў розных мясцовасцях адметныя варыянты, напрыклад, у в. Баравікі сваты пачыналі гаворку, выдаючы сябе за «купцоў, якія купляюць дарагі тавар» (запісана ад Шавяленка Марыі Паўлаўны, 1926 г. н.). У в. Васілеўка сват (хросны бацька маладога) пытаў, ці прадаецца цёлка: «Вот, нам казалі, што ў вас цёлка добра е, да з добрага тавару» (запісана ад Пішчык Маі Антонаўзны, 1936 г. н.). У мясцовай вясельнай традыцыі в. Хутар таксама вялікае значэнне надавалі рытуальнаму дыялогу, які меў наступнае вербальнае афармленне: «Калі ўжо прышлі, то прыгаварваюць: «Добры дзень, сваточкі, галубочкі! Мы там чулі, што ў вас тут козачка маладая прадаецца, а ў нас ёсць казёлчык малады. Мы вот к вам прышлі піва папіць, каб свайго маладзенькага казёлчыка на вашай козачцы ажаніць!"» (запісана ад Філіпчык Валянціны Якімаўны, 1950 г. н.).

Падчас сватання надзвычай важным было для сватоў атрымаць згоду на шлюб з боку маладой і яе бацькоў. У в. Васілеўка, паводле ўспамінаў Маі Антонаўны Пішчык, 1936 г. н., калі ішлі сватацца, то хросны бацька, выбраны ў якасці свата, браў з сабою лапці, дзеянні з якімі сімвалізавалі згоду або нязгоду на шлюб: «Тыя лапці хросны бацька бярэ, к вярэнцы прывязвае. Прыходзіць у хату да дзеўкі з жаніхом і кажа: "Шуры, буры, лапці ў хату". Хросны адкрывае дзверы і кідае ў хату лапці, а самога не відно. Когда дзеўка сагласна, она лапці прыбірае, а не сагласна — не ідзе к тым лапцям». У в. Асопнае, калі бацькі маладой прымалі хлеб, прынесены сватамі, то лічылася, што вяселле адбудзецца: «Сваталіся: бацькоў засылаюць, ідуць бацькі з маладым і сватаюцца, дагаварываюцца. Нясуць булку хлеба і гарэлачку. Еслі ўжо сваты прымуць этае, значыць, ужэ будут гаварыць, а хлеб не возьмуць — значыць, ніякіх разгавораў» (зпісана ад Бусел Ніны Якаўлеўны, 1928 г. н.).

У в. Печышчы напярэдадні сватання маці маладой абавязкова прыносіла ў хату гарбуз, семантыка дзеянняў з якім была звязана са згодай або нязгодай маладой на шлюб: «Калі нявеста не згодна ісці замуж, то гарбуз аддавалі сватам. Гэта і быў адказ. А калі дзяўчына была згодна, то гарбуз разбівалі і выкідвалі далёка за хатай» (запісана ад Дайнека Дар'і Фядосаўны, 1927 г. н.). Заўважым, што ў іншых раёнах Гомельскай вобласці гарбуз, які выносілі падчас сватання, сімвалізаваў нежаданне маладой выходзіць замуж, дзеянняў з гарбузом у іншым сімвалічным значэнні зафіксавана не было.

У в. Высокі Полк Светлагорскага раёна ручнік і хустка, падараваныя нявестай бацькам жаніха, сімвалізавалі яе згоду выйсці замуж за іх сына: «Еслі нявеста дае саглашэнне, то даўжна падараваць рушнік бацьку і хустку мацеры». Калі дзяўчына адмаўлялася выходзіць замуж, то «ў воз сватоў клалі звараную гарбузу» (запісана ад Чудноўскай Марыі Іванаўны, 1922 г. н.). «Разразанне пірага нявестай», як адзначылі жыхары в. Чыркавічы, з'яўлялася пацвярджэннем яе згоды на шлюб: «Ставяць пірог на стол і глядзяць, хто разрэжа. Калі сама нявеста разрэжа, то гэта саглассе ўжо, і тады дагаварваліся, калі будзе вяселле» (запісана ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.). Сімвалам згоды на шлюб у в. Рудня таксама з'яўлялася разразанне хлеба папалам: «"Еслі невеста сагласна, пусць яна разрэжа хлеб", — прагаворваў сват. А еслі не сагласна, значыць яна не разразае хлеб» (запісана ад Шумавай Марыі Арсеньеўны, 1934 г. н.). У в. Краснаўка, калі падчас сватання дзяўчына дарыла сватам ручнікі, то гэта абазначала яе згоду выйсці замуж: «Калі дзяўчына згодна выйсці за хлопца, яна дорыць сватам ручнікі. Бацькі са сватамі дамаўляюцца пра дзень жаніцьбы» (запісана ад Паўлаўцовай Людмілы Уладзіміраўны, 1945 г. н.).

Сватанне ў в. Чыркавічы суправаджалася песняй «3-пад белага ды бярэзнічку», у якой адлюстраваліся водгукі старадаўніх звычаяў, звязаных з купляй-продажам нявесты. Прыезд дружыны жаніха па нявесту нагадваў своеасаблівы «ваенны набег»:

3-пад белага ды бярэзнічку Выбягае белы конічак. Ды не сам жа конічак бяжыць, На ём хлопец удаленькі сядзіць. Ён коніка паганяе І з конікам размаўляе:

— Ой, ты, коню, ты мой коню, Ты выхвалівайся мною, Ты выхвалівайся мною І маёю ты жаною. Пераскоч ты варацечка,

Не зачапі ты капыцечка, Да не выбі, коню, брамачкі, Не зрабі, коню, няславачкі, Не дай, коню, цесцю знаці, Што мы будзем ваяваці. І камору мы зрабуем, І ўвесь двор мы адваюем, Каморачку ды навенькую,

Дзяўчоначку маладзенькую (запісана ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.).

Праз некалькі дзён пасля сватання адбываўся наступны абрадавы этап — запоіны, падчас правядзення якіх «дзеўку запіваюць да роду жаніха» (запісана ў Высокі Полк ад Чудноўскай Марыі Іванаўны, 1922 г. н.). Як адзначыла інфармант, прыходзілі да бацькоў маладой госці з боку маладога ў колькасці 19 чалавек. Калі дзяўчына была згодна выйсці замуж, то яна павінна павітацца з кожным з прысутных гасцей: «Тады яна з каждым аддзельна здароўкаецца за руку, штоб паказаці, што аддае сябе гэтаму роду» (запісана ў Высокі Полк ад Чудноўскай Марыі Іванаўны, 1922 г. н.). Рытуалы, уласцівыя для гэтага абрадавага моманту, былі звязаны з абменьваннем хлебам («Перад уходам сватоў нужна абмяняць хлеб»), з бутэлькай жыта, якую «нявеста дае бацькам жаніха. Значыць, яна аддае ім сваё жыццё» (запісана ў Высокі Полк ад Чудноўскай Марыі Іванаўны, 1922 г. н.).

Рассыпанне жыта на двары — сімвалізацыя дабрабыту маладых: «Маці даўжна рассыпаць жыта па двару і доме, штоб прыйшоў добры быт» (запісана ў Высокі Полк ад Чудноўскай Марыі Іванаўны, 1922 г. н.). У в. Міхайлаўка запоіны абавязкова павінны былі быць у адну з наступных субот: «Сабіралі радню сваю, маладой асобенна, сваты прыходзілі і запівалі. Дагаварваліся пра запоіны яшчэ ў сватаўстве. А тады як хто ўправіцца: хто цераз дзьве нядзелі, а хто цераз месяц, калі хто ўладзіцца» (Антаніна Філіпчык, 1930 г. н.) [1, с. 463].

Перадвясельная частка завяршалася заручынамі (змовінамі), на якіх канчаткова вырашалася пытанне аб шлюбе. Сярод асноўных рытуалаў вылучаліся такія, як абвязванне сватоў ручнікамі і адорванне іх падарункамі. Паводле сведчанняў жыхароў в. Баравікі, заручыны адбываліся ў хаце бацькоў нявесты і запрашаліся госці ў большай колькасці. Як і сватанне, гэты абрадавы этап суправаджаўся іншасказальным рытуальным дыялогам:

- Хто вы такія і што вам трэба? чуецца голас гаспадара хаты. Сваты выдаюць сябе за прыезжых купцоў, якія купляюць дарагі тавар. Гавораць:
  - Мы чулі, што ў вас знойдзецца патрэбны нам тавар.
- Мы нічога не прадаём! гаворыць гаспадар (запісана ад Шавяленка Марыі Паўлаўны, 1926 г. н.).

У некаторых вёсках Светлагорскага раёна, як адзначылі жыхары, перадвясельныя абрадавыя этапы супадалі ў часе правядзення і асобна не праводзіліся: «Заручыны і сватанне – ето тое самае. На змовіны больш людзей звалі, падаркі давалі, рушнікі завязвалі сватам, особенно старшаму свату і свёкру, свякрусе давалі на плацце» (запісана ў в. Чыркавічы ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.).

Адзначым, што ў в. Васілеўка былі запісаны сціплыя звесткі пра звычай пад назвай «меранне сарочак», які адбываўся праз некалькі дзён пасля заручын: «Проходзіць два-тры дня. Прыходзяць хросныя маці жаніха і цётка. Ідуць к дзеўцы мераць сорочкі. Самыя почотныя ета госці. Там яны пошлі, помералі сорочкі, договорыліся, калі свадзьба» (запісана ад Пішчык Маі Антонаўны, 1936 г. н.). Прыгадаем, што гэты арыгінальны абрадавы момант складае спецыфіку вясельнай абраднасці Жыткавіцкага раёна.

Самастойным абрадавым этапам у светлагорскім вяселлі з'яўляецца зборная субота: «У зборную суботу сяброўкі маладой збіраюцца ў яе хаце і рыхтуюць нявесту да замужжа. Яны робяць кветкі, вэлюм. Сяброўкі адзяваюць нявесту, падрыхтоўваюць да

вяселля» (запісана ў в. Карані ад Мацвеенка Зінаіды Сяргееўны). Гэта пацвердзілі і жыхары в. Хутар: «У суботу ўжо гатовяць і маладой фату, і нарады, плацці, прыданае, посцілкі, рушнікі» (запісана ад Філіпчык Валянціны Якімаўны, 1950 г. н.). У в. Рудня гэты абрадавы этап быў вядомы пад назвай «паненскі вечар»: «А ў сыботу ўсегда, гаварыла мая мама, эта паненскі вечар быў» (запісана ад Шумавай Марыі Арсеньеўны, 1934 г. н.). Адметнай дэталлю зборнай суботы на тэрыторыі Светлагоршчыны з'яўлялася тое, што дзяўчаты і хлопцы збіраліся разам і наладжвалі сумеснае застолле. У зборную суботу ў в. Чыркавічы нявеста збірала сябровак і «намячалі, у якой хаце будуць гуляць, дзеўкі прыносілі пасуду, закуску, а хлопец прыводзіў сваіх дружкоў і частаваліся. Хлопцы прыносілі гарэлку па літры, гармонь» (запісана ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.). Як адзначылі жыхары в. Баравікі, у іх мясцовасці ў пятніцу збіралася моладзь, для якой рыхтавалі абрадавае печыва «коржыкі»: «У нас сразу дзелалі вечар, толька для маладзёжы. І ў дзярэўні пеклі, ну, вот коржыкі маленькія такія чатырохугольныя. І вот давалі маладзёжы етыя коржыкі» (запісана ад Сцепанцовай Марыі Сяргееўны, 1949 г. н.). У в. Прыстарань моладзь збіралася ў суботу: «Сабяром маладзёж. Тая маладая сабярэ сабе дзевак, падруг там і сядзяць за сталом, пяюць увечары. А тады ўжо падходзіць малады з дружком. Бутылку ўжо стаўляюць, гасцінцы ложаць. Выкупаюць, а як жа» (запісана ад Мухаед Вольгі Міхайлаўны, 1922 г. н.). Падрыхтоўка вянка для маладой і яго выкуп (маладым) – важныя рытуалы зборнай суботы.

Важнае месца ў структуры вясельнага абрадавага комплексу адводзілася караваю. «У каравайным абрадзе шанаванне хлеба дасягала своеасаблівага апагею. Стагоддзямі выпрацоўваўся спецыяльны рытуал падрыхтоўкі, выпечкі і дзялення каравая. Адступленне ад рытуалу, на думку сялян, магло наклікаць бяду на новую сям'ю. У гэтым выразна выяўлялася магічная функцыя ўсіх абрадаў і кожнага дзеяння паасобку, сэнс якіх няцяжка зразумець» [2, с. 65].

Каравай рыхтавалі і ў хаце маладой, і ў хаце маладога: «У нас свой каравай, у жаніха – свой» (запісана ў в. Баравікі ад Чыжэўскай Ганны Іванаўны, 1936 г. н.). Той факт, што на вяселлі рыхтавалі два караваі, пацвердзілі жыхары в. Баравікі: «Каравай быў з двух старон. Адзін дзень свадзьба была. У міне тут пагулялі. А там ужэ малады міне забраў, у іх пагулялі» (запісана ад Маславай Аліны Рыгораўны, 1951 г.н.). Звычайна запрашалі для яго падрыхтоўкі дбайных, руплівых і шчаслівых у сямейным жыцці жанчын, што, лічылася, павінна забяспечыць дабрабыт маладых: «Каравай уносяць тры жанчыны, толькі каб усе былі замужнія, не ўдовы і жылі не за ўдаўцом, каб красіва замужам жылі» (запісана ў в. Чыркавічы ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.). У в. Карані для падрыхтоўкі каравая запрашалі жанчын, «каб яны былі з першым замужжам» (запісана ад Мацвеенка Зінаіды Сяргееўны). У г.п. Парычы выпякала каравай хросная маці: «Ана далжна была быць у пары. Еслі ана не была ў пары, яна не будзе пекці» (запісана ад Сабецкай Надзеі Васільеўны, 1935 г. н.). «Прыглашаюць каравай пекчы каравайніц, цех, каторыя жывуць у пары абязацельна і штоб харашо жылі, зажытачна і не ругаліся, вобшчэм заслужаных людзей прыглашаюць» (запісана ў в. Чыркавічы ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.). Для падрыхтоўкі караваю ў в. Хутар запрашалі «трох самых старых бабак. У дзежках дзеравянных учынялі, мясілі, вымешвалі цеста. Пелі песні, каб каравай быў пухнаты, багаты, каб цеста добра падашло» (запісана ад Філіпчык Валянціны Якімаўны, 1950 г.н.).

Як адзначылі інфарманты з в. Чыркавічы, «бабы замешвалі цеста, Маруся пела каравайную песню... Потым ставілі яго (каравай) у печ, якую бацька яшчэ раз пратапіў з самага рання. Пакуль цеста падыходзіла і пёкся каравай, мы сядзелі за сталом, частаваліся, спявалі песні. Каравай пяклі адзін, але вялікі, упрыгожвалі яго кветкамі з цеста. Выпечаны каравай ставілі на ручнік пад абразамі. Тут ён і стаяў да самага вяселля» (запісана ад Наўроцкай Яўгеніі Піліпаўны, 1928 г. н.).

У в. Вяжны выпякалі каравай тры жанчыны-каравайніцы: «У сыботу тры бабы збіраліся і ўчынялі каравай. У нядзелю, у дзень вяселля, уранні пяклі. Усаджаюць утрох у печ каравай і маленькія галушачкі і пякуць, спяваючы:

Каравай у печы йграе,

Засланкі адбівае,

Шышачкі рагочуць,

На прыпечак хочуць» (запісана ад Вежнавец Матруны Якаўлеўны, 1920 г. н.).

Паводле ўспамінаў жыхароў в. Рудня, «каравай колісьці пеклі самі. Ужэ збіраюць такіх жэншчын маладых, каторыя жывуць з мужыкамі, у пары жывуць» (запісана ад Шумавай Марыі Арсеньеўны, 1934 г. н., Караткевіч Галіны Кірылаўны, 1941 г. н.). Кожны каравайны абрадавы этап суправаджаўся адпаведнымі песнямі-ілюстрацыямі, напрыклад, калі «саджалі каравай у печ, спявалі: «Наша печ рагоча, // Короваю хоча, // А прыпечак засміхаецца, // Короваю спадзяваецца» (запісана ў в. Карані ад Мацвеенка Зінаіды Сяргееўны). Народнай традыцыяй было прынята жанчын-каравайніц, якія ўдзельнічалі ў падрыхтоўцы абрадавага хлеба, абавязкова чым-небудзь частаваць, што знайшло адлюстраванне ў наступных песенных радках:

А мы былі на караваі,

Нас там частавалі

Віном зеляненькім,

Мёдзікам саладзенькім (запісана ў в. Чыркавічы ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.).

У в. Васілеўка каравай рашчынялі звычайна ў суботу: «Збіраюцца радзіцелі і гуляюць у суботу ўвесь вечар. Кажды ў сваёй хаце, і пяюць:

Ніхто не адгадае,

Што ў нашым караваі:

3 трох рэчок вадзіца,

Дзве чарочкі масла

I дзве долячкі шчасця» (запісана ад Пішчык Маі Антонаўны, 1936 г. н.).

Абавязкова патрэбна было папрасіць благаславення ў хросных бацькоў маладых: «Як толькі сабраліся ў хаце жаніха ці нявесты, бяруць благаславенне ў хросных: "Благаславі, ацец і маці, маладой песню спяваці". Тады запявалі:

Аліна мама па вуліцы ходзіць

Ды суседачак просіць:

– Вы, суседачкі мае,

Ды хадзіце ка мне,

Да не ка мне, а к майму дзіцяці,

Каравай у печ сажаці» (запісана ў в. Чыркавічы ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.).

Заслугоўвае ўвагі абрадавы этап дзяльбы каравая, які пачынаецца з просьбы дазволіць прынесці каравай: «І тады хросныя матка і бацька тры разы просяць дазволу каравай падаць маладым:

- Бацька, маці, дазвольце каравай падаці!

А бацькі:

– Дазваляем!» (запісана ў в. Хутар ад Філіпчык Валянціны Якімаўны, 1950 г. н.).

З караваем звязаны міфалагічныя ўяўленні: «Каравай адносілі, давалі маладой і маладому. Хто болей укусіць, той будзе старшы хазяін у доме, камандаваць хазяйствам» (запісана ў в. Стракавічы ад Дземідовіч Ніны Іванаўны, 1930 г. н.); «Каравай заўсёды бралі якой-небудзь салфеткаю ці рушнічком, а не голымі рукамі. Гавораць, калі голымі рукамі возьмеш каравай, будзеш і сам голы» (запісана ў в. Хутар ад Філіпчык Валянціны Якімаўны, 1950 г. н.).

Жыхары Светлагоршчыны прыгадалі сціплыя звесткі пра абрадавы этап пад назвай «пасад». Вядома, што на пасад (на дзяжу) мела права сесці тая маладая, якая захавала цнатлівасць. Напрыклад, у в. Вяжны «нявесту садзяць на лаве ад вуліцы і вядуць брата, каб ён расплёў касу нявесце і спяваюць песню:

Брат сястрыцы косу расплятаў,

Дзе ж ты еты ўплёты падзяваў?

Меньшай сястрыцы пааддаваў.

Эта табе, сястрыца, сястрын знак,

Дак каб і на лета табе так» (запісана ад Вежнавец Матруны Якаўлеўны, 1920 г.н.).

У прыведзеных песенных радках адлюстраваны адзін з найбольш важных рытуалаў, характэрных для вышэйназванага абрадавага этапу, — рытуал расплятання касы маладой. У в. Чыркавічы сумесны пасад маладых адбываўся адразу пасля іх сустрэчы: «У хаце садзяць маладых проці печы, а патом старшая дружка брала нявесту і жаніха за рукі і разам з іншымі дзяўчонкамі вялі да кута і садзілі іх там на кажух:

Ляцелі галачкі ў тры стадачкі,

Адна галачка паперак.

Ішлі дзевачкі ў тры радочкі,

А наша Алачка наперад» (запісана ад Усціменка Марыі Якаўлеўны, 1929 г. н.).

У вясельных песнях, якімі суправаджаўся абрадавы этап ад'езду дружыны маладога дадому, гучалі сумныя матывы развітання маладой з бацькоўскім домам, а таксама матывы падзякі бацькам за «хлеб-соль»:

Дзякуй, мамачка, за хлеб-соль, за хлеб-соль,

Больш цяпер я не пайду за твой стол, за твой стол,

Хоця жа я к табе прыйду ў гасціну, у гасціну,

Калі дасі паабедаць – спасіба, спасіба,

Калі ж не дасі абедаць – так пайду, так пайду,

Ой, ці ж я сабе хлеб-соль не знайду?

Паслявясельная частка, якой завяршаўся вясельны абрадавы цыкл на Светлагоршчыне і ў якой знайшлі сатырыка-гумарыстычнае адлюстраванне асноўныя этапы шлюбнай абраднасці, мела адметныя мясцовыя назвы: «Петухі» (в. Карані), «Падойма» і «На дрожджы» (в. Чыркавічы), «На галузы» (г. п. Парычы). Паслявясельны перыяд, напрыклад, у в. Карані Светлагорскага раёна называлі «петухі»: «На другі дзень вяселля ў маладога павінны ўзяць петуха або курыцу, чапляюць ёй чырвоную ленту. Да яе гасцям даюць бутэльку гарэлкі для таго, каб збіраліся на трэці дзень вяселля — "петухі"» (запісана ад Мацвеенка Зінаіды Сяргееўны). Адзначым, што выкананне рытуалаў, характэрных для паслявясельнага перыяду і іншых абрадавых этапаў вяселля, было надзвычай важным для забеспячэння дабрабыту і шчасця маладых.

Прааналізаваныя запісы вясельнай абраднасці Светлагоршчыны даюць падставы сцвярджаць, што вясельны абрадавы комплекс, які з'яўляецца своеасаблівай энцыклапедыяй народнай мудрасці, вылучаецца багаццем рытуалаў, цікавымі песнямі-ілюстрацыямі, самабытнымі прыкметамі і павер'ямі.

#### Літаратура

- 1. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. Т. 6, кн. 1 : Гомельскае Палессе і Падняпроўе / Т. В. Валодзіна [і інш.]. Мінск : Выш. шк., 2012. 910 с.
- 2. Фядосік, А. С. Беларуская сямейна-абрадавая паэзія / А. С. Фядосік ; навук. рэд. А. С. Ліс. Мн. : Беларускі кнігазбор, 1997. 126 с.

# ПЕЧ ЯК САКРАЛЬНЫ СІМВАЛ У ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ

На фоне агульнай эмацыйна-вобразнай поліфаніі вясельных песень беларусаў дамінантнай з'яўляецца «партыя» нявесты. Яна існуе ў шырокім рэгістры – ад мінорнага, драматычнага да мажорнага, аптымістычнага. Такім чынам, пад «партыяй» нявесты мы разумеем не групу звязаных з ёю вясельных чыноў, а поліфанічнае «гучанне» гэтага вобраза, пададзенага праз «галасы» іншых вобразаў – дэндралагічных, зааморфных, арнітаморфных, прадметных. Абрадавы этыкет патрабаваў ад нявесты адпаведнага стылю паводзінаў. Да вянца яна не павінна была выказваць ніякіх радасных пачуццяў ні з прычыны сватання, ні пры здзяйсненні іншых абрадаў. Вяселле таму і называлася вяселлем, што за ім паўставала ідэя працягу роду. Яго мажорную танальнасць забяспечвалі сакральныя вобразы-сімвалы, звязаныя з хатай, домам, агнём, ежай. Сярод іх на першым плане знаходзіцца печ. Матыў печы спалучае дзве лініі – этнаграфічную і паэтычную, што знайшло сваё адлюстраванне ў запісах вясельнай абраднасці беларусаў, пачынаючы ад самых першых і да нашых дзён. Асабліва ўражвае такі момант вясельнага абраду, занатаваны ў Барысаўскім павеце пачатку XIX ст., калі дзяўчына, да якой прыехалі сваты, павінна паказаць, што не адмаўляецца ад шлюбу. Яна саромееца і доўга не асмельваецца ўвайсці ў хату. Нарэшце ўваходзіць: «Усе паднялі на яе вочы. Не асмельваецца, бедная, падняць свае, але, стаўшы ў куточку пры печы, доўга калупае пальцамі сцяну... Перапыняючы шум, сват звяртаецца да паненкі гучным голасам: "А што ж, я сюды не так сабе прышоў?" Дзяўчына маўчыць і ўсё калупае сцяну» [1, с. 41] і толькі потым дзяўчына выходзіць на сярэдзіну хаты.

З пункту гледжання семіётыкі, вясельны абрад уяўляе сабой пэўны тэкст, дзе змест дзеянняў абумоўлены папярэдне. Печ як сакральны сімвал жаніхова дома, да якога далучаецца нявеста, выразна паўстае ў апісанні яе прыезду, калі знакавым выступае ланцужок агонь – пояс – печ: «калі маладыя едуць праз сяло, хлопцы запальваюць пасярод вуліцы куль саломы. Каб яны патушылі агонь і прапусцілі вяселле ім даюць пояс. ... малады, падаўшы руку, праводзіць яе ў хату. Увайшоўшы, маладая кідае на печ пояс» [1, с. 85]. Тут дзеянне нявесты азначае яе містычнае далучэнне да роду жаніха праз апасродкаванае дакрананне да печы. Шэраг заўваг і назіранняў наконт месца печы ў абрадзе знаходзіцца вясельным працах розных вучоных: М. В. Доўнар-Запольскага, Я. Ф. Карскага, М. М. Нікольскага, В. У. Іванова, Фядосіка, Л. Я. Малаш, Л. Ермаковай, У. М. Тапарова, А. С. Т. В. Валодзінай, С. І. Фацеевай, А. А. Плотнікава і інш. Часам назіраюцца адвольныя тлумачэнні яе семіятычнага статуса. На жаль, у энцыклапедыі «Беларускі фальклор» няма асобнага артыкула «Печ» і звязаных з ёю прадметаў, што схіляе нас да больш пільнага разгляду ролі печы ў беларускім вяселлі.

Жыхары беларускай вёскі надзялілі асаблівай сімволікай не толькі печ, а таксама прастору печы, пячны слуп, пячныя прылады (качарга, хлебная лапата, памяло), хатні посуд (скаварада, гаршок), пячную засланку, вугаль, попел. Не ўсё пазначанае адбілася ў вясельных песнях, тое-сёе прадстаўлена асобнымі штрыхамі, якія надаюць печы дадатковыя семантычныя прыкметы.

У адрозненне ад чырвонага кута хаты, печ увасабляла сакральнасць іншага тыпу. Паводле А. Л. Тапаркова, печ у селяніна выконвала асаблівую ролю ва ўнутранай прасторы хаты, што сумяшчала сімволіку цэнтра і мяжы. Комін печы ўяўляў сабой спецыфічны выхад з хаты на двор. Так, напрыклад, згодна са старажытнымі звычаямі і вераваннямі «праз комін вонкі вылятае доля чалавека» [2, с. 39]. Па словах А.

Сержпутоўскага, «толькі тады хата гатова, калі зроблена печ...». Пячны слуп называлі «дзедам», што паказвае на яго сувязь з культам продкаў [3, с. 346]. Асноўнае значэнне печы як сакральнага яднання роду па вертыкалі і гарызанталі абумоўлівае яе функцыянальнасць ў беларускай вясельнай абраднасці. Гэты аспект печы як знака і вобраза не атрымаў грунтоўнага разгляду ў айчыннай навуцы. Дадзены артыкул — спроба паказаць сэнсавую і функцыянальную сувязь печы, што дазваляе дакладна вылучаць яе з акаляючай семіятычнай прасторы беларускага вяселля.

Печ як атрыбут вясельнай абраднасці сустракаецца не на ўсіх абрадавых этапах. Яна выразна прадстаўлена на этапах «сватанне», «каравай«, «прыезд маладой у хату маладога». Безумоўна вялікая роля адводзілася ёй у каравайным абрадзе. Па трапнай заўвазе В. С. Новак, «Калі ўжо мясілі цеста і сабіраюцца яго паставіць у печ, кажуць: "Благаславіце каравай і каравайніц, бацька і матка, людзі добрыя. (3 разы)» [4, с. 24].

Вобраз печы адносіцца да "партыі" нявесты не толькі з прычыны жаночай семантыкі, наогул Т. В. Валодзіна і А. С. Фядосік палічылі справядлівай метафару «жанчына – печ, якая мусіць звужацца да ўяўлення печы ў якасці лона маці» [5, с. 41]. У каравайным абрадзе сакральны сімвал уваходзіў у новае тэкставае атачэнне. Захоўваючы сваю інварыянтную сутнасць, ён пры ўзаемадзеянні з рытуальным хлебам увасабляў комплекс дзявоцкасць/жаноцкасць ужо ў дачыненні нявесты.

Функцыя «знак згоды на шлюб» адна з самых выразных, як ужо адзначалася, на этапе «сватанне». Ужо на перадвясельным этапе старшы сват (маршалак) у хаце маладога падыходзіў да печы і дакранаўся да яе далонямі. На Гомельшчыне гэта рабілася для таго, «каб сватанню спрыяла ўдача, для паспяховага заканчэння намечанай справы» Адзначаны мясцовы звычай, калі ў хаце нявесты сватоў саджалі перад печчу, а бацькі маладой, атрымаўшы прапанову гасцей наконт замужжа іх дачкі, самі падыходзілі да печы і дакраналіся да яе. Дзяўчына, калі пагаджалася на будучае замужжа калупала печ, або сцяну каля печы.

Наступная функцыя, характэрная для абрадавага этапу «каравай» – абвяшчэння аб будучым шлюбе. Па сумежнасці з печчу яна надаецца антрапамарфізаванаму вобразу памяла: «Гаварыла памяло, гаварыла, // Пры народзе стоячы: // – Ужэ мне эта вяселле дадзено, // Жаркія печы мятучы, // Частыя караваі пякучы» [ 4, с. 424]. адцягнутага яднання жаніха і нявесты спалучаецца з пабуджальным ужо на дадзеным этапе: «Караваю, караваю // Я ў печу пасаджаю. // А печка рагоча — // Прымаці не хоча...» [3, с. 169]. Каравайніцы вёскі Сяргеевічы Пухавіцкага раёна, што на Міншчыне, да гэтых вершаваных радкоў дадавалі словы, звернутыя да печы: «Ну, *печ*, *прымай*! // Караваю і табе дам» [3, с. 169]. Падобныя песні выконваліся каравайніцамі і ў іншых беларускіх мясцовасцях: (в. Азаряны Рагачоўскага раёна [3, с. 104], г. Мазыр Гомельскай вобласці [3, с. 104], в. Мікольскае Маларыцкага раёна [3, с. 105], в. Ярэмічы Навагрудскага раёна [3, с. 105], в. Дубей Слуцкага раёна [3, с. 105], в. Данілевічы Лельчыцкага раёна [6, с. 479] і іншых. На заключным этапе прыгатавання каравая каравайніцы запрашалі мужчыну-каравайніка, каб той пасадзіў каравай у печ. Яны давалі яму ў рукі хлебную лапату, якую, згодна з песнямі усцілалі лісцем ліпы: «Ой, пайду я, // Ой, пайду я пад ліпаньку,.. // Да нашчыплюя, // Нашчыплю я ліпавага лісту,.. // Да й на тым лісту, // На тым лісту каравай спяку,.. // – Расці, каравай, // Ой, да расці, каравай, як ліпанька,.. // А голлечка, // Ой, голлечка, як дубнечка,.. // А шышачкі, // Ой, шышачкі, як зорачкі...» [7, с. 95–96] Выказвалася меркаванне, што мужчына саджае вясельны каравай у печ таму, «што ён па сваёй прыродзе з'яўляецца актыўным пачаткам, які мусіць рабіць апладненне» [8, с. 214]; [9, с. 361]. Сімволіка яднання перадаецца тут праз парныя

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Запісана Паўлавай А. П. у 2016 годзе ад Казловіч Ганны Фёдараўны, 1940 г. н. в. Дарашэвічы Петрыкаўскага раёна Гомельскай вобласці.

дэндралагічныя дэталі – ліпаньку і дубнечка, культурныя – шышачкі, якія дадаткова ўключаюць узвышаны астранамічны код – зорачкі.

Пячная засланка, пры выпяканні вясельнага каравая атаясамліваецца з дзявоцкасцю нявесты. У некаторых мясцінах Беларусі існаваў звычай, згодна з якім у час вясельных урачыстасцей дружкі і сваты маладога «хадзілі па вёсцы з пячной засланкай у руках і абвяшчалі аднавяскоўцаў аб абранні шлюбу хлопцам і дзяўчынай» [5, с. 41]. Пасля таго, як каравай пасадзяць у печ, хросная маці маладога ці маладой скакала кругом дзяжы і стукала ў падлогу хлебнай лапатай пад вясельныя песенныя радкі «Ой, чыя та печ топіцца? // Шаўковыя дымы вакол ідуць. // Там Ганначкі вясельны каравайпякуць, // Каравайніцы вясёлыя песні пяюць»<sup>1</sup>. Часам з атрыбутыўным вобразам-сімвалам печы згадваецца таксама прадметны вобраз-сімвал прыпечку, надзелены антрапаморфнымі рысамі: «... Наша печ рагоча — // Караваю хоча. // А прыпечак усміхаецца — // Караваю спадабаециа...» [10, с. 140]. Функцыя сімвалічнага далучэння маладой да роду маладога перадавалася, метанімічна – не ўласна праз печ, а праз звязаныя з ёю рэчы Так, напрыклад, у вёсцы Тупічына Шумілінскага раёна Віцебскай вобласці, існавала павер'е, згодна з якім «маладыя пасля абрання шлюбу будуць жыць у згодзе і каханні пры наступнай умове: калі маладая ўпершыню ўваходзіць у хату маладога, яна павінна падняць і прыняць качаргу, якую ёй падкінуць пад ногі дружкі жаніха» [5, с. 15]. Што дапушчальна інтэрпрэтаваць як знак далучэння да роднай хаты маладога.

Такім чынам, у шэрагу беларускіх вясельных песень атрыбутыўны вобраз печы важны і сам па сабе, і ў сувязі з караваем – тыповым мужчынскім сімвалам. Вобраз печы надзяляецца ў вясельных песнях антрапаморфнымі і арнітаморфнымі рысамі. Канцэпт гуку набывае тут павышаную экспрэсіўнасць як заклік жаночага да мужчынскага: печ *«рагоча»*, *«стогне»*, *«ззяе»* [7, с. 104]. Магічнае значэнне надаецца і прыпечку, які таксама «свішча», «заліваецца», «сакоча», пакуль чакае караваю: «Печ наша рагоча — // Караваю хоча, // А прыпечак заліваецца — // Караваю спадзяваецца» [7, с. 104]. Прыгажосць печы падкрэсліваецца выкарыстаннем яркіх эпітэтаў, вобразных параўнанняў, памяншальналаскальных суфіксаў, ужываннем выразных метафар: «Гожа печка, гожа, // Як чырвона рожа...» [ 7, с. 105]; «... А ў нашай печы // Залатыя плечы, // А срэбныя крыла...» [7, с. 104–105]; печ «камяная» (мураваная) [7, с. 136]; «кахлёвая» [7, с. 138]; «жаркая» [ 11, с. 294]; «залатая» [7, с. 123]; «камяная *печэнька*» [ 6, с. 517]. У вершаваных радках вясельных песень печ дасягае такіх памераў, «што ўтрох можна легчы» [7, с. 123]. Магчыма, гэта намёк на працяг роду (жаніх + нявеста + іх будучае дзіця). З вясельных песень вынікае, што асацыятыўную сувязь з «партыяй» жаніха маюць пячное начынне, дровы: «Падайце залату лапату»; «Затапілі баяры // Залатымі дравамі. // Шаўковыя дымы ідуць,.. // Шаўковыя дымы дымяць, // Залатыя іскры скачуць... »; «Затапілі баяры // Залатымі дравамі. // Шаўковыя дымы ідуць, // Дарагі тавар пякуць. // Ой, не ёсць то товар – То Манеччын каравай...» [7, с. 94–95]. Каравайныя песні з вобразам печы дапушчальна разглядаць у двух планах: прамым і сімвалічным. У сваім натуральным кантэксце печ не разлічана на сімвалічнае ўспрыманне. Песні ператвараюцца ў простыя паведамленні, хто і як выпякае каравай. Пры сімвалічным успрыманні печы і каравая ў міфапаэтычным святле паўстаюць звязаныя з печчу персанажы – старшая каравайніца і кавалі.

Функцыя старшай каравайніцы, палягала ў зберажэнні каравая. Пакуль яна завіхалася каля печы, астатнія каравайніцы спявалі ёй прысвячэнні: «Стану я ўпечы // Каравай глядзеці, // Каб ён не абпёкся, // Каб ён не абжогся, // Каб нам сорам не быў // Ад чужых людзей» [7, с. 125]. А ў сімвалічным плане старшая каравайніца з'яўляецца

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Запісана Паўлавай А. П. у 2014 годзе ад Ярац Зінаіды Іванаўны, 1970 г. н., в. Каравацічы Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці.

апякункай шлюбу. Спечаны каравай гіпербалізуецца, падымаецца вышэй мураванай печы, вышэй лесу і тут на першы план выходзяць кавалі як апекуны цнатлівасці нявесты, якія сімвалічна даюць згоду на шлюбны саюз:

Да дзе ж тыя кавалі,Каравай з печы не лезе.Што гэтую *печку* кавалі?Бярыце меч, рубайце *печ* —Да няхай ідуць раскуюць —Каравай з печы не лезе [12, с. 130].

Акцэнт на вобразах: «печ» і «каравай», паказвае на сыходжанне дзвюх партый – нявесты і жаніха.

Дадзеная сімвалічная сітуацыя ўласціва творам з розных куткоў нашай краіны. Падобныя песні занатаваны ў в. Ваўкавыск, Чэрвеньскага раёна [11, с. 102], на Гродзеншчыне [7, с. 134], у в. Дубай Пінскага раёна [7, с. 134], у Гомельскім раёне [7, с. 134], у в. Валоўск Ельскага раёна [7, с. 135], у Кобрынскім раёне [7, с. 135], у в. Свішчы Пружанскага раёна [7, с. 136], у в. Верасніца Мазырскага раёна [7, с. 136], у в. Языль Бабруйскага раёна [7, с. 136] і г. д. Так, напрыклад, у вёсцы Дубай Пінскага раёна, падчас здзяйснення абрадавага дзеяння, выконвалі наступную рытуальную песню:

Наша *печка* на ножках стаіць, У нашай *печцы* каравай сядзіць. Дзе ж тыя кавалі ходзяць, Што да нас не прыходзяць? *Трэба печку расцінаці*, Каравая даставаці [7, с. 134].

Наступная функцыя **печы** — **пасрэдніцкая.** Праз яе маладая атрымоўвала належную долю, а малады — апекаванне з боку вышэйшых сіл. Для вясельнай цырымоніі Віцебшчыны ў старадаўнія часы быў характэрны стаўбавы абрад, згодна з якім асаблівы вясельны чын — «запявала» перад тым, як вясельны поезд маладога адправіцца да нявесты, звяртаўся да прысутных за благаславеннем «на слуп сесці, раду весці» [8, с. 147]. Атрымаўшы благаславенне, «запявала» садзіўся на пячны слуп і выконваў «стаўбавую» песню, у якой заклікаў Бога «скаваць навечна вяселлейка маладым» [9, с. 703]. Перад ад'ездам з бацькавай хаты маладая галасіла, звяртаючыся да долі: «Добрая доля, хадзі за мной, // З **печы** полымем, з хаты комінам…» <sup>1</sup>. Адзначаецца таксама функцыя печы — **прадказальная.** Яна прадвяшчае маладым добрае ці дрэннае жыццё. Прыехаўшы ў дом бацькоў маладога, нявеста ўваходзіла ў камору і адразу глядзела на печ, «каб у новай сям'і ёй было вясёлае жыццё», а потым кранала печ рукамі: цёплая печ прадвяшчала добрае сямейнае жыццё, а халодная атаясамлівалася з дрэнным. Маці нявесты пасля развітання з дачкой прымалася галосіць па ёй каля печы [2, с. 42]:

Дачушка ж мая!Й ночы не спала,Ці я цябе не казала?А ты ж гэта не лічыш,Ці я цябе не лялеіла?Й ўсё забылася.

Я й каля цябе прасіджвала Прамяняла мяне на чужога неізвестнага [13, с. 419]

Высокі, румяны, прыгожы святочны каравай прадвяшчаў маладой сям'і жыццё ў дастатку, а гарэлы — атаясамліваўся з цяжкім у бядноце і нястачы. Старшая каравайніца вельмі адказна падыходзіла да выканання сваіх функцыянальных абавязкаў, каб забяспечыць добры лёс маладым. Яна звярталася да печы, нібыта да жывой істоты, з

\_

 $<sup>^1</sup>$  Запісана Паўлавай А. П. у 2012 годзе ад Васілец Ларысы Іванаўны, 1937 г. н., г. Мазыр, перасяленка з Уржумскі раёна, Кіраўскай вобласці.

красамоўнай просьбай «... Ой, *печэ* наша, *печэ*, // *Спячы* наш каравай рэчэ, // Штоб нам не спаліці, // Увесь род абдзяліці» [7, с. 126].

Эмацыйная падтрымка маці, якая выдала замуж сваю дачку — яскравая функцыя печы: «Да хвалілася мамачка, што дачка была, // А цяпер застаецца ёй *печ* ды дуда. // Ох, дуда будзе іграці, // А *печка* будзе гуляці» [14, с. 29]. Печ і дуда — тыя, хто нейкім чынам суцешаць маці ў яе самоце. Сімволіка яднання маладых так або інакш пранізвае вясельныя абрады і песні. На ёй трымаецца і ёй падпарадкоўваецца ўвесь корпус паэтычных твораў. Лёгка паддаюцца расшыфроўкі традыцыйныя падвойныя сімвалы жаніха і нявесты — арніталагічныя і раслінныя. Печ у дадзеным кантэксце — складаны сімвал, звязаны як з сакралізацыяй мацярынства, так і дзявоцкасці. На перакрыжаванні гэтых вобразаў-сімвалаў атрымоўваюць дадатковую семантыку рэальныя рэчы, звязаныя з печчу, перш за ўсё дровы. Іх вобраз шматпланавы, паколькі ў яго ўплятаюцца дадатковыя сэнсы і разнастайныя сімвалічныя штрыхі. Традыцыйнае разуменне каравая як мужчынскага эратычнага сімвала спалучаецца з жаночай семантыкай печы ў песнях, што выконваліся каравайніцамі ў час вырабу абрадавага хлеба: «Даўно печ зіяе, // А прыпячак рагоча, // Печ каравая хоча...» [4, с. 424].

Функцыі дроў, пры дапамозе якіх выпякалі каравай, выходзіць за бытавыя рамкі. Дровы як тыповы мужчынскі сімвал пададзены ў песнях даволі выразна. Жанчыныкаравайніцы надавалі магічнае значэнне добрай падрыхтоўцы печы. Лічылася, што найлепшы каравай будзе ў тым выпадку, калі паліць у печы бярозавыя або сасновыя дровы [7, с. 107], [7, с. 108], [7, с. 109]: «Стаяла сосанька кілька лет, // Рубайце яе на загнет, // Каб нам каравай чырвоны быў // На ўсю печ, // А малода Матронка весела // На ўвесь век» [7, с. 107]; «Стаяла бяроза сорак лет, // Рубіце яе на загнет, // Пякіце на ёй каравай...» [7, с. 107]. М. М. Нікольскі звярнуў увагу на згадванне ў творах каліны, або явара, радзей — ліпы і сасны [8, с. 200]: «Стаяла ліпушка сораклет, // Рубіце яе, кладзіце яе на загнет — // На тым загнеце каравай печ...» [7, с. 109]. Выбар паэтычных вобразаў каліны і явара, на думку М. М. Нікольскага, невыпадковы, паколькі нявеста ў вясельных песнях атаясамліваецца, часцей за ўсё, з калінай, а жаніх — з яварам, і толькі ў некаторых беларускіх песнях — з бярозкай [8, с. 201].

Звяртаюць на сябе ўвагу дэталі, звязаныя з печчу і дровамі, якія падкрэсліваюць грамадскі статус прыватнай з'явы – вяселля.

Па сведчанні У. М. Дабравольскага, паліва для печы, у якой выпякаўся вясельны каравай, «збіралі па суседзям свашкі, якіх падганяў бізуном дружка маладога» [15, с. 202]. З шэрагу вясельных песень вядома, што дровы для печы не бацькі, а хлопцымалойцы везлі з бору: «Да бору, малойцы, да бору, // Да бярыце сякеркі з сабою, // Рубайце сосну да долу...» [7, с. 108–109]; або з лесу: «Ох вы, хлопцы, // Мілыя малойцы, // Пабярыцетапорцы // Да ідзіце ў лясок. // Адрубіце ясянок // А й вязіце ў гумно, // Пасячыце на загнет, // Каб нашкаравай ясен быў, // Каб наш Сямёнка красен быў...» [7, с. 107]. Печ у гэтым выпадку з'яўляецца кандэнсатарам сэнсаў, што дазваляе ёй быць пасрэдніцай паміж прыродным (лесам) і культурным (домам), паміж рэальным (дровы) і сімвалічным (каравай), іншымі словамі— паміж семіятычнай і пазасеміятычнай прасторай.

Печ як сакральны сімвал, звязаны з домам, у вясельных песнях сімвалізуе маладую. У сваёй маштабнай матрыманіяльнай ролі яна выконвае розныя сімвалічныя функцыі: пагаднення, заступніцтва, прадказання, яднання маладых і інш. Бінарнасць печы і каравая з'яўляецца абавязковай умовай пабудовы семіятычнай прасторы беларускай вясельнай абраднасці, дзе разнастайныя вобразы-сімвалы маюць плаваючы сэнс, абумоўлены сінтактыкай іх спалучэння паміж сабой. Адсюль высокая мастацкасць зместу беларускіх вясельных песень.

#### Літаратура

- 1. Вяселле. Абрад / уклад. К. А. Цвірка ; рэд. В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. 2-е выд. Мн. : Бел. навука, 2004. 683 с.
- 2. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М. : Международные отношения, 1995–2009. Т. 4 : П (Переправа через воду)–С (Сито). –2009. 656 с.
- 3. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. –Мн. : БелЭн, 2005—2006. Т. 2 : Л–Я. 2006. 832 с.
- 4. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зборник. Мн. : ЛМФ «Нёман», 2003. 472 с.
- 5. Белорусский эротический фольклор / Т. В. Володина, А. С. Федосик. М. : Ладомир, 2006. 381 с.
- 6. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. –Т. 6, кн. 1 : Гомельскае Палессе і Падняпроўе / Т. В. Валодзіна [і інш.] Мінск : Выш школа, 2012.-910 с.
- 7. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. Мн. : Навука і тэхніка, 1981. Кн. 2. 831 с.
- 8. Никольский, Н. М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский. Минск : Издательство Академии Наук БССР, 1956. 273 с.
- 9. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. СПб. : Тип. Имп. АН, 1902. Т. 3. 539 с.
- 10. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры / склад. В. А. Захарава. Мн. : Выдавецтва БДУ, 1973. 304 с.
- 11. Беларускі фальклор : хрэстаматыя / К. П. Кабашнікаў [і інш.]. Выд. 2-е, дап. Мн. : Вышэйшая школа, 1977. 840 с.
- 12. Гілевіч, Н. С. Мой белы дзень : кніга пра фальклор і мову нашай Бацькаўшчыны / Н. С. Гілевіч. Мн. : Юнацтва, 1992. 334 с.
- 13. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; рэд. А. С. Фядосік.— Мн. : Навука і тэхніка, 1986. Кн. 5. 708 с.
- 14. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; рэд. А. С. Фядосік. Мн. : Навука і тэхніка, 1988. Кн. 6. 664 с.
- 15. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник : в 4 ч. / В. Н. Добровольский.— СПб. : Типография С. Н. Худякова, 1984. Ч. 2. 451 с.

Пракоф'ева Ю. С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ТЭКСТЫЛЬНЫЯ ВЫРАБЫ Ў ЛЕКАВАЛЬНЫХ ПРАКТЫКАХ СЕЛЬСКАГА НАСЕЛЬНІЦТВА ВІЦЕБСКА-ПСКОЎСКАГА ПАМЕЖЖА

На тэрыторыі Віцебска-Пскоўскага памежжа, даматканыя вырабы сталі выходзіць з утылітарнага звароту, пачынаючы з 1930-х гг., паступова губляючы сваё сімвалічнае значэнне ў абрадавых практыках сельскага насельніцтва. У сувязі з шырокай даступнасцю фабрычных тканін знікла необходнасць ткаць палатно на адзенне і бытавыя патрэбы, спынілася трансляцыя спецыяльных ведаў і навыкаў, якія передаваліся з пакалення ў пакаленне. Разам з тым, як паказваюць вынікі сучасных палявых этнаграфічных даследаванняў<sup>1</sup>, даматканыя вырабы ў рознай ступені выкарыстоўваліся ў лекавальных і магічных практыках на працягу к. XIX — пач. XXI ст.

У к. XIX — пач. XX стст. распаўсюджанай практыкай у вывучаемым памежным рэгіёне быў калектыўны выраб «абыдзённага» палатна (ручніка / наміткі) [12, с. 259–260]. Дадзенае папераджальнае мерапрыемства традыцыйнабыло прымеркавана да найбольш небяспечных каляндарных кропак і часоў эпідэміяў. Рытуал прадуглежваў выраб

 $<sup>^{1}</sup>$  Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД-РДНФ (ПР) «Традиционный этнокультурный и языковой ландшафт Витебско-Псковского пограничья в конце XIX — начале XXI в.: уровни репрезентации и динамика кросскультурных связей» (дамова №  $\Gamma$ 16РП-004).

«абыдзённіка» паводле папярэдняй умовы ад пачатка да канца – ад прядзення ніткі да ткання на станку, магічнага дзеяння з ім (апаясванне храма, абыход вакол вёскі, праход пад нім людзей, прагон пад (па) нім скаціны, зжыганне і інш). Палатно ахвяравалася ў храм, вешалася на абраз або прыдарожны крыж. Пры гэтым усе аперацыі павінны былі быць выкананы на працягу пэўнага адрэзку часу – аднаго дня (ад усходу да заходу сонца) або адной ночы (ад заходу да усходу сонца). Так, напрыклад, згодна з архіўнымі запісамі, напрыканцы XIX ст. у с. Шацілава Полацкага павета Віцебскай губернії «... во время холеры ... женщины этой деревни в одни сутки напряли ниток из льна, основали и выткали «рушник» или полотенце, а мужчины в тоже время соорудили крест, покрыли его этим полотенцем и вкопали в землю. Когда постановка креста была окончена, приглашен был причт отслужить молебен, после котораго с крестным ходом обойдена была вся деревня и окроплена Святой водой. На этом кресте прикреплена икона» [9, л. 3 аб]. Згодна з традыцыйнымі ўяўленнямі, у працэсе вырабу «абыдзённага» палатна мадэляваўся працэс стварэння сусвету, у які, пад час абыходу вёскі, уключалася ўся навакольная прастора. Такім чынам, палатно выконвала функцыю мяжы, маркіруючы тым самым сакральны цэнтр – месца рытуальнай камунікацыі.

На Віцебшчыне выраб «абыдзённага» ручніка часта практыкаваўся для спынення моравай пошасці на хатнюю жывёлу. У такім выпадку *«абыдзённік»* неслі ў царкву. Тым ручніком пакрывалі рухомы абраз Божай Маці, святар служыў набажэнства [6, с. 264]. У адрозненне ад Віцебшчыны, на Пскоўшчыне фіксуюцца згадкі пабудовы «абыдзённых» цэркваў, *«которыя сооружались по обету в один день... мор и моровые поветрия были главными причинами построек»* [15, с. 43].

У вывучаемым рэгіёне да абраду вырабу «абыдзённага» палатна прыбягала сельскае насельніцтва ажно да пачатку Другой сусветнай вайны. Інафарматары адзначаюць, што на Вушаччыне «абыдзённую намітку» рабілі «і перад вайной, а потым і ў вайну» [14, с. 253]. «Ткалі, каб вайна скарэй кончылася» (аг. Слабада Лепельскі р-н) [14, с. 241]. Згодна з этнолагам А. Байбурынам, сітуацыю вайны (стыхійнае бедства, крызіс, страта раўнавагі) можна ахарэктарызаваць як дэсемітызацыю свету, які страчваецца свайго прывычнага вобліка, у ім знікаюць межы паміж «сваім» і «чужым» [2, с. 150]. У такой крытычнай для чалавека сітуацыі ім прымалася рашэнне стварэння новай знакавай рэальнасці, новай семіясферы: «скоранька выткалі, і бацюшку запрасілі, каб бацюшка дабраўся і асвянціў эту намётку. І тады на крыжы сярод вёскі павесілі. І стаяў той крыж пакуль немцы не прышлі. Усе спалілі. Новы ў вайну паставілі (як дазволілі зямлянкі ставіць) — зноў абракаліся. Жэншчыны і старыя, і маладыя саткалі намётку. Нада ж напрасці, каб да вечара паспець выткаць і павесіць. У двух-трох хатах збіраліся — дужо ж многа было жэншчын. А немцы ўсё раўно прыехалі — вырвалі і кінулі. Тады ўжо не стаўлялі» (в. Велеўшчына Лепельскі р-н) [1, л. 66—67].

У індывідуальных лекавальных практыках сельскімі жанчынамі актыўна выкарыстоўваліся, перадусім, ніткі. Так, напрыклад, «ніткі, што засталіся ад кроснаў пасля ткання, дапамагаюць нібыта ад рэўматызму, і імі стараюцца перавязаць хворыя месцы» [8, с. 539]. Амбівалентны характар уяўленняў сельскага насельніцтва Віцебска-Пскоўскага памежжа аб нітках, адначасовая прыналежнасць да «прыроды» і «культуры» у сукупнасці з шырокім спектрам сімвалічных функцый абумовілі іх шырокае выкарыстанне, як у знахарстве, так і ў чарадзействе. Лячэбнымі ўласцівасцямі надзялялася менавіта суровая — нябеленая, нямытая нітка: «ад звіху робяць навязкі: на суровай нітцы... завязваюць дзевяць вузельчыкаў (тры на тры); потым трэба звязаць тры вузельчыкі, прачытаць адну або тры «Багародзіцы», пасля гэтага трэба перахрысціцца і абвязаць той ніткаю хворы сустаў, пакінуўшы яе, пакуль яна не парвецца» [18, с. 199—200]. У Чысты чацвер «трэба было ўстаць да ўсходу сонца. Жанчыны бралі грэбень, надзявалі на яго мочку льна і пралі ніткі, якія пасля захоўвалі на працягу года, іх называлі

«четверговыми нитками» [15, с. 198]. Гэтыя ніткі мелі перавагу над тымі, што былі спрадзеныя ў іншы час і правай рукой, тым што мелі лячэбныя якасці, у прыватнасці, лячылі развіў рукі [14, с. 294]. Магічнымі ўласцівасцямі, згодна традыцыйным уяўленням сельскага насельніцтва памежнага рэгіёна, валодала льняная нітка, якой перавязвалі вербу ў Вербную нядзелю / рукі нябожчыку / з веніка / выцягнутая з дзяругі. Пры лячэнні барадавак, нітку закапывалі ў гной / каляіну на дарозе / у зямлю у 33 кроках ад прыдарожнага крыжа на ростанях / пад бліжэйшы да дому камень: «трэба ўзяць нітку з грубага ільну і завязаць столькі вузялкоў, колькі барадавак. Калі нітка згніе, то барадаўкі сыйдуць» [8, с. 304].

Льняная кудзеля, рэшткі воўны з бёрдаў або кавалкі даматканага палатна выкарыстоўваліся пры лекаванні псіханеўралагічных хваробаў, асабліва «спуду»: «нада лён, паклю, абвадзіць кружком... вакруг таго, хто іспугаўся і ціхенька запаліць, штоб этат кружочак згарэў вакруг яго галавы... рубашачку падняць, штоб этат дымок [куды пайшоў]: «Куды дымок — туды пудок!» [14, с. 18]. «Курылі, дзвенаццаць скуматкоў адразалі... ад новага мацер'яла. Вот адразаеш скуматкі, як шыеш што-небудзь, там коўту, юбку. Гэтыя ж скуматкі ляжаць усе паскладаныя. Адрэзаць дзвенаццаць скуматкоў, або дзевяць» (в. Матырына Ушацкі р-н) [14, с. 241].

Трэба адзначыць, што у большасці зафіксаваных выпадкаў у лекавальных практыках выкарыстоўвалася даматканае адзенне. Так, каб папярэдзіць хваробу, справакаваную пярэпалахам, на заляканым адразу ж разрывалі кашулю. Верылі, што разрыванне прарэху ў сарочцы можа супакоіць боль жывата [8, с. 56]. На Верхнядзвіншчыне «ад урокаў жанчына павінна выцерціся споднімі штанамі, а мужчына — падалом жаночай кашулі» [8, с. 591]. Падобныя ўяўленні фіксуюцца і на Себежчыне: замоўленую ваду знахар пераліваў тры разы праз дзвярную ручку, брызгаў на хворага і выціраў яго сподам сукенкі [13, с. 116].

Паводле Т. В. Валодзінай, адзенне, пазначаючы межы чалавечага цела, належала і ўнутраной, і вонкавай прасторы, і ў той жа час не належала ні той, ні другой. Яно прадставала як медыятар, лінію, дзе унутраное пераходзіць у вонкавае, фізіялогія і цялеснасць — у культуру і сацыяльнасць [3, с. 113–114]. У медыцынскім дыскурсе семантыка сцірання ўскаладнялася сімволікай самога тэкстыльнага вырабу, які пры гэтым выкарыстоўваўся. Так, напрыклад, апатрапейнай сілай валодаў матуз, на якім трымаліся нагавіцы: «ня менш таго дапамагае выціранне дзяцінага твару матузамі толькі знятых бацькоўскіх штаноў, пакуль апошнія не астылі, можна выкарыстаць і штаны чужога дзеда, але тады выціраць трэба не матузаму і не шнурком, а гузеннай ластаўкай» [12, с. 35].

На Пскоўшчыне, калі дзіця хварэла, яго абгортвалі *«малебным» абрусам*. Такі выраб быў у кожнай хаце, ім засцілалі стол, калі прыходзіў святар служыць малебен, асвяшчаць хатнюю жывёлу. Паводле народных уяўленняў, пасля таго, як на абрусе стаялі свяшчэнныя прадметы, то ён лічыўся лячэбным і ў паўсядзенным жыцці не выкарыстоўваўся [7, с. 104].

Тэкстыльныя вырабы: кавалкі палатна або пояса, хусткі, ручнікі, маленькія фартушкі, а таксама прадзіва воўны і льна выкарыстоўваліся ў якасці ватываў пад час паломніцтваў да сакральных месцаў: «берут с собой в качестве приношений холст, шерсть и деньги на свечи» (с. Сосніца Полацкі пав., Віцебская губ.) [10, л. 27 аб]. «В Спасо-Евросиниевский монастырь... в этот день все прихожане стекаются туда и несут в качестве дара шерсть, лен, и полотна, а оттуда выносят только духовное утешение» (с. Домнікі Полацкі пав., Віцебская губ.) [11, л. 10]. Падобная традыцыя фіксуецца ў пскоўскіх этнаграфічных матэрыялах др. пал. ХІХ ст. Так, у Зарэчанскім пагосце ў 1860-х гг. да ствала велізарнай сасны ў Ільінскую пятніцу вернікі прыносілі ахвяры: воўну, хлеб, масла, свечы, малако, васкавыя выявы жывёлаў. На пень сасны клалі

кавалкі тканіны, хусткі, паясы [7, с. 105]. Сустракаецца дадзеная традыцыя і на сучасным этапе: *«и полотенца носют, и салфетки, и скатерти, кто чего», «помогает, хто завята́ется»* [17, с. 190].

У традыцыйнай карціне свету тканіна была цесна звязана з міфалагемай шляхадарогі, усталявання сувязі паміж Богам і чалавекам. У дахрысціянскія часы яна выконвала функцыі ахвяры, у з прыняццем хрысціянства з'яўляліся рэчавым аспектам малітвы аб аздараўленні. Паводле матэрыялаў палявых экспедыцый, тэкстыльныя вырабы прывязвалі да дрэва, клалі на культавыя камяні і пакідалі каля святых крыніц: «вешаюць, хто што абракаецца, хто платок, палаценца, хто фартушок» (в. Студзёнка Лепельскі р-н) [14, с. 205]. «І там хрэст стаіць — вешаюць нешта. Я дык за сваё здароўе магу там павесіць палаценца, а хто — касыначку, хто — лентачку» (в. Брадок, Докшыцкі р-н) [14, с. 208]. «Када-та на тым месцы стаяла капліца, і гарэла лампадка. Ахвяру прынасілі — ці палаценца, ці платочак» (в. Шубнікі Лепельскі р-н) [5, с. 35]. Тэкстыльныя ватывы расцілалі на ростанях, развешвалі на прыдорожных крыжах, аддавалі ў храм: «збіраліся на празнік гэты, ахвяру на помач няслі. І палаценцы няслі, хто там рукадзельнічаў, і вышываныя, там ўсё…і іконы гэты… Многа хто ахвяраваў» (в. Сарочына Ушацкі р-н) [14, с. 217].

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што тэкстыльныя вырабы ў калектыўных і індывідуальных лекавальных практыках сельскага насельніцтва Віцебска-Пскоўскага памежжа выконвалі важную функцыю медыятара паміж супрацьлеглымі семантычным сферамі «свайго» і «чужога», жыцця і смерці. Даматканае палатно маркіравала і фіксавала межы сакральнай прасторы, дзе адбывалася рытуальная камунікацыя з іншым светам. Ахвяраванне тканымі вырабамі часцей усяго насіла аказіянальны характар, сімвалізавала канец рытуальнай камунікацыі, і было накіравана на пераадоленне цяжкай хваробы або той ці іншай крызіснай сітуацыі.

## Літаратура

- 1. Матэрыялы этнаграфічных экспедыцый у Віцебскую вобласць (2006–2013 гг.). Запісы Ю. С. Пракоф'євай // Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора імя К. Крапівы НАН Беларусі. Фонд 6. Воп. 14. Спр. 179.
- 2. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. СПб. : Наука, 1993. 237 с.
- 3. Валодзіна, Т. В. Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў / Т. В. Валодзіна. Мн. : Тэхналогія, 1999. 167 с.
- 4. Валодзіна, Т. В. Цела чалавека : слова, міф, рытуал / Т. В. Валодзіна. Мінск : Тэхналогія, 2009. 431 с.
- 5. Дзе Байна сустракаецца з Эсай : народная проза Лепельшчыны / уклад., прадм., сістэматызацыя матэрыялаў, камент. і паказ. В. Тухты. Мінск : Медысонт, 2013. 64 с.
- 6. Дмитриев, М. А. Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края / М. А. Дмитриев. Вильно : Печатня А. Г. Сыркина, 1869. 266 с.
- 7. Историко-этнографические очерки Псковского края : монография / под ред. А. В. Гадло. Псков : ПОИПКРО, 1998. 315 с.
- 8. Народная медыцына : рытуальна-магічная практыка / уклад., прадм. і паказ. Т. В. Валодзінай ; навук. рэд. А. С. Ліс. Мн. : Беларус. навука, 2007. 776 с.
- 9. Николаевская церковь Полоцкого уезда села Шатилово : церквовно-историческое и статистическое описание церкви. 1885 г. // Национальный исторический архив Беларуси (далее НАРБ). Ф. 2851. Оп. 1. Д. 1.
- 10. Покровская церковь, с. Сосницы Полоцкий у., Витебская губ. 1899 г. // НАРБ. – Ф. 2871. Оп. 1. Д. 1.
- 11. Домникская Троицкая церковь, с. Домники Полоцкий у., Витебская губ. : книга записей сведений по истории церкви за 1871 г. // НАРБ. Ф. 2887. Оп. 1. Д. 1.
- 12. Никифировский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. Витебск : Губерн. Типо-Литограф., 1897. 338 с.

- 13. Отчет о полевых этнографических исследованиях в Себежском районе Псковской области, 2004 г. / Санкт-Петербургский государственный университет, Исторический факультет, Кафедра этнографии и антропологи. Санкт-Петербург, 2004. 117 с.
- 14. Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 1. Ч. 2 : Народная медыцына беларусаў Падзвіння : у 2 ч. / склад. А. У. Лобач, У. С. Філіпенка. Наваполацк : ПДУ, 2006. Ч. 2. 331 с.
- 15. Шейн, П. В. Материалы для изучення быта и языка русского населення Северо-Западнаго края : в 3 т. / П. В. Шейн. СПб. : Тип. Имп. Акад. Наук, 1893. Т. 2. 715 с.
- 16. Уваров, А. С. Обыденные, единодневные церкви / А. С. Уваров // Труды Московского археологического общества. Материалы для Археологического словаря. М., 1865–1867. Т. 1. Вып. 2. С. 43–47
- 17.Юрчук, Л. А. Псковские легенды о святых источниках (по материалам фольклорного архива Псковского государственного университета) / Л. А. Юрчук, И. В. Казаков // Беларускае Падзвіннеі : вопыт, методыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. арт. III Міжнар. навук. канф., Полацк, 14–15 красавіка 2016 г. : у 2 ч. ; рэдкал.: Д. У. Дук [і інш.]. Наваполацк, 2016. Ч. 1. С. 189–193.
- 18. Wereńko, F. Przyczynek do lecznictwa ludowego / F. Wereńko // Materiały antropołogiczne i etnograficzne. Kraków, 1896. T. 1. S. 99–229.

Ракава Л. В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ТРАДЫЦЫЙНАЕ І НОВАЕ Ў ВЫХАВАННІ ДЗЯЦЕЙ У СУЧАСНАЙ СЯМ'І БЕЛАРУСАЎ

Сёння надзвычай актуальная ідэя адраджэння Беларусі як шматнацыянальнай дзяржавы з перавагай карэннага этнасу, інтэлектуальна забяспечанай, высокакультурнай, з нацыянальнай школай, талерантнай і дружалюбнай, з выкарыстаннем усяго педагагічнага патэнцыялу народных традыцый у выхаванні падрастаючага пакалення. Дзяцінства ахоплівае асобы перыяд развіцця чалавека, калі адбываецца актыўная трансфармацыя біялагічнай формы жыцця чалавека ў біясацыяльную, калі закладваюцца культурныя стэрэатыпы, якія не толькі вызначаюць спецыфіку жыцця дарослых, але і «аблічча» культуры ў цэлым. Вядома, што педагагічныя і духоўна-маральныя каштоўнасці з'яўляюцца вышэйшымі агульначалавечымі каштоўнасцямі, а таму стрыжнявым кампанентам культуры этнаса з'яўляецца культура выхавання, яе традыцыі. У дзяцінстве асоба не гатова да самастойнага жыцця і мае патрэбу ў засваенні вопыту, напрацаванага многімі пакаленнямі. Прынцыпова новыя каштоўнасці ствараюцца рэдка, а таму любы народ кроўна зацікаўлены ў захаванні і перадачы кожнаму новаму пакаленню назапашанага вопыту, без якога немагчыма не толькі яго развіццё, але і само існаванне.

Традыцыі беларусаў, як сінтэз самага значнага з мінулага, што назапашана народам, уяўлялі сабой звычаі, парадкі, правілы паводзінаў, якія арганізоўвалі сувязь пакаленняў, узнаўляліся ў сям'і і на якіх на працягу стагоддзяў трымалася яе духоўнамаральнае жыццё. Ім належыла надзвычай важная роля ў працэсе сацыялізацыі маладога пакалення, засваення ім норм і каштоўнасцей, сацыяльных роляў, нарматыўных узораў паводзінаў, якіх чакала грамадства. У аснове традыцый ляжыць каштоўнасць сям'і, якая вызначае сэнс паводзінаў ее членаў, дзе знайшлі адбітак яе культурныя, этнічныя і рэлігійныя асаблівасці, якія не былі назаўсёды данымі, нязменнымі і эфектыўнымі, а мяняліся разам з развіццём грамадства. Яны павінны былі служыць умацаванню сямейнароднасных сувязей і адносін, якія функцыяніруюць у якасці перадачы такіх каштоўнасных якасцей чалавека, як любоў, дабрыня, суперажыванне, узамаразуменне, гатоўнасць прыйсці на дапамогу блізкім, абараніць прыроду і г. д.

Сямейныя традыцыі выхавання характарызуюцца ўстойлівымі стэрэатыпамі паводзін, аднолькавым вобразам мыслення, уключаюць звычаі, духоўныя каштоўнасці, нормы і правілы паводзін, прынятыя ў сям'і метады і сродкі выхавання, якія

трансліруюцца кожнаму новаму пакаленню. Важная роля ў гэтым адводзіцца працоўнай дзейнасці, гульням, падрыхтоўцы дзяцей да шлюбу, сямейна-бытавым звычаям, святам і абрадам, што рэгулююць жыццё асобнай сям'і, маркіруюць важнейшыя падзеі сям'і і кожнага яе члена. Змест асноўных традыцый выхавання беларусаў вызначалі: педагогіка гульні, працы, святочна-абрадавага і бытавога комплексу культуры, маральна-этычныя нормы. Гэта быў мэтанакіраваны, комплексны і рацыянальны працэс выхавання фізічна загартаванага, псіхічна і маральна здаровага пакалення. Уся сістэма народнай педагогікі, якая мела практычную скіраванасць, была прасякнута ідэяй выхавання любові да працы як асноўнай чалавечай дабрачыннасці. Важнейшымі традыцыямі выхавання былі: калектывізм, узаемападтрымка і ўзаемадапамога, роднасная салідарнасць, маральныя паводзіны, паслухмянасць, павага да бацькоў і старэйшых, да традыцый продкаў.

У традыцыйным грамадстве культура выхавання беларусаў, яе традыцыі былі стрыжнявым кампанентам этнасу, ад якіх у многім залежыла не толькі яго развіццё, але і само існаванне. Гэта вызначае найважнейшую ролю традыцый выхавання дзяцей ў грамадстве. Асабліва каштоўнай была маральная складаючая тагачаснага сялянскага жыцця, высокамаральныя паводзіны, якіх трымалася большасць насельніцтва, і ўзоры якіх перадаваліся ад дарослых дзецям не ў форме вербальных канструкцый, а ў форме стэрэатыпаў паводзінаў, якія наследаваліся. Вядомы расійскі педагог К. Ушынскі падкрэсліваў велізарную ролю выхавання, створанага народам і заснаванага на народных пачатках, якое мае такую вялізную моц, якой няма нават у самых лепшых сістэмах, заснаваных на абстрактных ідэях альбо запазычаных у іншага народа. Традыцыі нашых продкаў, выпрацаваныя і адшліфаваныя стагоддзямі, якія перадаваліся праз пакаленні, шырока выкарыстоўваліся ў сем'ях амаль да канца XX стагоддзя.

Кожны народ мае свой нацыянальны стыль выхавання. Ёсць ён і ў беларусаў. У гістарычным вопыце беларусаў пераважала моцная шматдзетная сям'я, у якой панавала павага і пачцівыя адносіны дзяцей да бацькоў як важны фактар, заснаваны на традыцыях. Сямейнае выхаванне выступала не толькі галоўнай формай знаёмства са светам і фарміравання духоўна-маральных арыенціраў, яно дазваляла грамадству захоўваць стабільнасць і ўстойлівасць і вытрымліваць любыя выпрабаванні, а тое, што закладвалася з дзяцінства, заставалася ў чалавеку на ўсё жыццё. У развіцці сістэмы выхавання выяўлена ідэя гістарычнай пераемнасці, прыярытэт духоўнага пачатку ў змесце, метадах, напрамках сямейнага выхавання дзяцей асноўных сацыяльных слаёў традыцыйнага сельскага патрабавальнасць, аўтарытарнасць нацыянальнага стылю грамадства. Строгасць, выхавання выражалася рознымі спецыфічнымі прынцыпамі дысцыплінавання, што дазвалялі кантраляваць паводзіны чалавека незалежна ад яго ўзросту, а таксама сродкамі пакарання непаслухмяных дзяцей, сярод якіх перавагу мелі маральныя. У мінулым гендарная перадача вопыту, ведаў і ўзораў паводзін ад старэйшага пакалення да малодшага паспяхова ажыццяўлялася праз інстытут «мацярынскай» і «бацькоўскай» школы. Сёння на змену жорсткаму кантролю і падпарадкаванню ўладзе бацькоў ў традыцыйнай сям'і прыйшлі эгалітарныя мадэлі выхавання і сацыялізацыі, дзе свабода спалучаецца з адказнасцю, а многія каштоўнасці сям'і, якія непасрэдна трансліраваліся дзецям, страціўшы сваю актуальнасць, змяняюцца новымі, хаця найбольш значныя ў пэўнай ступені захоўваюцца і сёння.

У аснове традыцыі ляжала якая-небудзь ідэя, каштоўнасць, норма, вопыт сям'і. Традыцыі выступалі асноўным сродкам трансляцыі сацыяльна-культурных каштоўнасцей, норм сям'і, а таксама сродкам устанаўлення яе сувязей з аб'ектамі, якія ўключаны ў сферу яе жыццядзейнасці. Традыцыі функцыянавалі на аснове звычаяў беларусаў, якія дэталёва і падрабязна прадпісвалі пэўныя дзеянні чалавека ў канкрэтных жыццёвых сітуацыях. Для беларусаў былі і застаюцца вельмі важнымі традыцыі працалюбства, калі дзяцей прывучалі да выканання пэўнай работы з ранняга дзяцінства ў адпаведнасці з полам,

узростам, рыхтавалі да дарослага жыцця, перадаючы ім жыццёвы вопыт па самастойнасці, самаабслугоўванню, атрыманню працоўных навыкаў, прывучалі да працы і супрацоўніцтва ў камандзе і г. д. Адной з важнейшых традыцый у мінулым было зберажэнне і перадача падрастаючаму пакаленню нацыянальных традыцый сродкамі нацыянальнай мовы.

Эфектыўным сацыялізуючым агентам была вясковая сям'я, у якой дзецям давалі большую самастойнасць, болей даручалі гаспадарчых спраў, якія патрабуюць умення, спрактыкаванасці, дасведчанасці. Вясковыя дзеці змалку былі прыстасаваныя да сацыяльных узаемаадносін і менш залежалі ад дарослых. Большасць з іх працяглы час яны маглі гуляць адны ці з аднагодкамі, не патрабуючы ўвагі дарослых.

Фундаментальнай народнай традыцыяй беларусаў былі устойлівыя сямейнароднасныя сувязі членаў сям'і, якія служылі маральнай і матэрыяльнай падтрымцы, сямейна-роднаснай салідарнасці, выхаванню дзяцей, якія актуальнымі застаюцца і сёння. Роднасныя адносіны, якія былі такімі шырокімі і значнымі, што ўтваралі сацыяльную сістэму, найбольш стабільным складнікам якой была сям'я. Сямейна-роднасная салідарнасць служыла надзейнай апорай сваім членам, прадугледжвала дапамогу ў складаных абставінах, у сацыялізацыі і выхаванні дзяцей, якія належылі да групы родных. Сістэма роднасці ўваходзіла у этнічную традыцыю. Без удзелу радні не абыходзілася ні адна важная падзея сям'і: свята, вяселле, народзіны, памінкі, будаўніцтва жылля і г. д. Да «сваіх» ездзілі ў Вербную нядзелю, на Вялікдзень, Каляды і іншыя святы, урачыстасці. Пры гэтым прыгожа апраналіся, неслі падарункі. Сёння найбольш ярка яны праяўляюцца ў традыцыі памяці продкаў «Дзяды», якая мае нацыянальную афарбоўку, жыве ў сумесных сустрэчах пакаленняў жывых родных, якія наведваюць і прыбіраюць могілкі продкаў, успамінаюць іх добрыя справы, трансліруюць іх сваім дзецям. Вядома, што стэрэатып паводзінаў дарослых адкладваецца ў падсвядомасці дзяцей і садзейнічае працягу традыцыі.

У традыцыі беларусаў дзеці стараліся беражліва ставіцца да бацькоў, клапаціцца аб іх здароўі, ва ўсім дапамагаць ім. Пры гэтым у разуменні прадстаўнікоў мінулага пакалення было ўсведамленне таго, што галоўнае ў жыцці, а таму і самае каштоўнае — сям'я. У сучаснай сям'і сямейна-сваяцкія сувязі ў многім залежаць ад яе формы, сацыяльнага складу, цыклічнасці развіцця сям'і, а таксама тэрытарыяльнай раз'яднанасці, уласцівай большасці з іх, а іх трываласць ад маральных установак членаў сям'і як выніку выхавання. Для большасці гарадскіх сям'яў характэрны адносіны сямейна-сваяцкай дапамогі, якая ахоплівае перш за ўсё кола самай блізкай радні. У гараджан яны больш трывалыя з бацькамі, а таксама з роднымі братамі і сёстрамі, у вёсцы — таксама і з больш шырокай раднёй. Часта бацькі выконваюць ролю сувязнога звяна паміж дзецьмі. Са зменай цыклу сям'і, калі дарослыя дзеці маюць ужо сваіх унукаў, кантакты гэтыя, як правіла, аслабляюцца, абмяжоўваюцца кароткатэрміновымі сустрэчамі па святах, сумесным наведванні бацькоў, часам тэлефоннымі размовамі і абмену паштоўкамі, бо на першае месца выходзяць сямейна-сваяцкія сувязі кожнай асобнай сям'і.

Абавязацельствы бацькоў ў адносінах дзяцей сёння яшчэ больш значныя, чым раней. Яны стараюцца даць дзецям адукацыю, максімальна задаволіць патрэбы ў ежы, адзенні, адпачынку, занятках фізічнай культурай і спортам, клапоцяцца аб набыцці кватэры ці пабудове дома для сваіх дзяцей. Падтрымка бацькоў і дзяцей носіць узаемны характар, хаця і адрозніваецца па форме. Бацькі часцей, чым дзеці, аказваюць матэрыяльную дапамогу як у грашовым эквіваленце, так і ў натуральных прадуктах сваёй гаспадаркі. Частка дарослых дзяцей, якія сёння матэрыяльна забяспечаны, дапамагаюць бацькам-пенсіянерам. У сваю чаргу, важнай функцыяй апошніх застаецца функцыя дагляду і выхавання ўнукаў, якія знаходзяцца пад іх апекай летам у час летніх вакацый, або некалькі гадоў «да садзіка». Дапамога і падтрымка бацькоў дзецьмі выражаецца ў

аказанні паслуг у пасеве, уборцы ўраджаю, іншых гаспадарчых справах, а таксама ў доглядзе састарэлых бацькоў, якіх дзеці забіраюць жыць у сваю сям'ю, калі яны страчваюць здольнасць самаабслугоўвання.

Старэйшае пакаленне перадае малодшаму этнічныя звесткі, навыкі, духоўныя каштоўнасці, што садзейнічае пераемнасці і захаванасці традыцый і звычаяў. У сямейных зносінах у сучаснай сям'і толькі часткова зберагаецца выпрацаваная на працягу многіх стагоддзяў і ўзнаўляемая, дзякуючы выхаванню, у кожным новым пакаленні традыцыя павагі да бацькоў і старэйшых увогуле. У апошнія дзесяцігоддзі (асабліва ў горадзе) назіраецца тэндэнцыя росту непаважлівых, грубых адносін дзяцей да бацькоў, родных і ўвогуле людзей сталага ўзросту, якая ў многім звязана з моцным уплывам масавай культуры, зніжэннем педагагічнага патэнцыялу сям'і, стратай маральнага ідэалу і інш.

Глыбокія сацыяльна-эканамічныя і навукова-тэхнічныя змены, якія пачаліся ў пачатку 1990-х гг., істотна паўплывалі на беларускую сям'ю, вызвалі перамены яе базавых каштоўнасцей, функцый, жыццёвы ўклад, а таксама на сістэму выхавання дзяцей. Гэта выклікала і негатыўныя наступствы: завышаную апеку над адзінымі дзецьмі, трывогу за іх здароўе, лёс і будучыню. Адпаведна зніжаецца роля сям'і ў сацыялізацыі дзяцей, сістэме выхавання з-за страты навыкаў бацькоўскіх паводзін, істотна ўплываючых на псіхічнае і маральнае здароўе дзяцей. Сёння большасць з бацькоў упэўнены ў тым, што ўдзяляючы шмат увагі дзіцяці, гіперапякуючы, можа выратаваць яго ад ўсялякіх бед. Пэўная частка маладых супругаў, якіх становіцца ўсё больш, не спяшаецца нараджаць дзяцей, зыходзячы з прынцыпу «трэба пажыць для сябе» і, такім чынам, не хоча абмяжоўваць сябе ў жаданнях, браць адказнасць за сям'ю і дзяцей, на многія гады адсоўваючы тэрмін нараджэння дзяцей, які можа і не наступіць. Перашкаджае гэтаму і інстытут грамадзянскага шлюбу, маладзетнасць сямей, часта адсутнасць у сям'і аднаго з бацькоў, узросшага ўплыву гаджэтаў, у якіх дзеці праводзяць свой вольны час, тэлебачання, дзе дэманструюцца не лепшыя ўзоры паводзін, у тым ліку ў сям'і, якія не вучаць любві, суперажыванню, жаданню дапамагчы і г. д. Часта яны трансліруюць антысацыяльных паводзін: курэнне, п'янства, наркотыкі, сексуальную разняволенасць, брыдкаслоўе, нізкую культуру зносін, што негатыўна ўплывае на выхаванне дзяцей і моладзі. Небяспеку ствараюць таксама новыя маладзёжныя субкультуры, розныя секты, якія ўцягваюць ў сваю дзейнасць вялікую колькасць дзяцей і моладзі і інфармацыю аб якіх лёгка можна знайсці на розных сайтах.

Акарамя сродкаў масавай інфармацыі, інтэрнета расце ўплыў на дзяцей і моладзь маладзёжнай субкультуры. Здаецца, што сёння і сям'я, і грамадства ўвогуле недаацэньвае гэтыя формы выхаваўчага ўздзеяння. Змест многіх сучасных фільмаў, дзе трасліруецца тэхналогія забойстваў, перавернутыя каштоўнасці і дрэнныя ўзоры паводзінаў сучасных герояў, якія глядзяць дзеці і падлеткі, праграмуе на жорсткасць, бездухоўнасць, атупляе і напаўняе душу агрэсіяй і страхамі, прывіваючы ў скажоныя каштоўнасці, якія адкладваюцца ў падсвядомасці дзяцей. Падлеткі і нават старэйшыя дзеці і юнакі часто ў інтэрнэце размяшчаюць відэа з жорсткімі пабоямі сваіх сяброў, аднакласнікаў і г. д. Абвастраецца непаразуменне дзяцей і бацькоў, калі дзеці адвяргаюць іх аўтарытэт, што прыводзіць нярэдка да разрыву пакаленняў. Ёсць прыклады таго, што частка дзяцей і падлеткаў страчвае інтарэс да жывых зносін і ўходзіць у віртуальную рэальнасць, што спецыялістамі кваліфікуецца як цяжкае і сур'ёзнае захворванне, якое перашкаджае ім стаць гарманічна здаровымі і шчаслівымі людзьмі.

Страта моладдзю маральных арыентыраў негатыўна сказваецца і ў час, калі яны становяцца дарослымі і часта адчуваюць цяжкасці ў нараджэнні дзяцей, іх выхаванні і сацыялізацыі. Тым не менш альтэрнатывы выхаванню дзяцей у сям'і няма і яна паранейшаму застаецца базавым інстытутам выхавання і сацыялізацыі падрастаючых пакаленняў. Большасць апытаных намі ў 2015–2016 гг. мінчан лічаць, што неабходна

прывучаць дзяцей да самостойнасці, працы і на асабістых прыкладах фарміраваць у іх працалюбства, павагу да іншых, фарміраваць такія важныя якасці, як гуманізм, павага і клопат да іншых і г. д. Гэта з'яўляецца доказам патрэбы ведаць і карыстацца нацыянальнай сістэмай выхавання дзяцей у сям'і, якая даказала сваю каштоўнасць і аб якой успамінаюць усё часцей. Пры гэтым амаль палова з іх адзначыла, што народныя выхаваўчыя традыцыі часткова зберагаюцца ў іх сям'і: аўтарытэт бацькоў, павага дзяцей да іх і старэйшых увогуле, таварысцкія ўзаемаадносіны паміж дзецьмі, клопат аб малодшых членах сям'і, сумеснае правядзенне вольнага часу, розных свят, трыманне здаровага ладу жыцця і інш. Пры гэтым заўважана, што трансмісія традыцый значна знізілася, ў сучасным грамадстве моцна эвалюцыяніраваў стыль выхавання дзяцей: сыйшлі ў мінулае безумоўная падпарадкаванасць дзяцей бацькам, строгая дысцыпліна, з'явілася аўтаномнасць асобы, накіраваная на патрэбу ў задавальненні, у самапавазе і самарэалізацыі. Захаванне пераемнасці нацыяльных традыцый выхавання немагчыма без іх запатрабаванасці, вывучэння і выкарыстання сучаснай моладдзю.

## Літаратура

- 1. Мид, М. Культура и мир детства : избранные произведения / М. Мид ; пер. с англ. М. : Наука, 1988.-429 с.
- 2. Ракова, Л. В. Традиции семейного воспитания и их роль в процессах самоидентификации студентов и школьников (на материалах Гродненской области) / Л. В. Ракова // Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / ред.—сост. М. Ю. Мартынова. М., 2012. С. 54—88.
- 3. Ракава, Л. В. Эвалюцыя традыцый сямейнага выхавання беларусаў у XIX–XX стст. / Л. В. Ракава. Мінск : Беларус. навука, 2009. 311 с.

Рахно К. Ю.

(Украина, пгт. Опошное)

# ТОРГОВЛЯ ГЛИНЯНОЙ ПОСУДОЙ В УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ О ФОМЕ И ЕРЁМЕ

Среди украинских фольклорных произведений с элементами и сюжетами гончарной тематики выделяется старинная песня о Фоме и Ерёме, которая, несмотря на многочисленные записи, пока ещё не была предметом рассмотрения фольклористов и керамологов. В то же время именно с неё, по наблюдению учёных, начинается тема двойников и двойничества в отечественной литературе. Эта тема всегда связана с темой судьбы, роковой предопределённости жизни, преследования роком. Два комических персонажа песни, в сущности, одинаковы. Они похожи друг на друга, делают одно и то же, претерпевают сходные бедствия. Они неразлучны. По существу, это один персонаж в двух лицах [3, с. 40–41].

Иногда Фома и Ерёма называются родными братьями, иногда они побратимы. В записанной писателем-романтиком, историком и фольклористом Николаем Гоголем (1809–1852) в Зеньковском уезде на Полтавщине песне «Ой що Хома да Єрема да родниє браття» показывалось, как всё у приятелей-простофиль – и торговля, и земледелие, и охота, и церковные дела – идёт не на лад. Они решают прибегнуть к ремеслу горшковозов: «...Ізішлись вони докупочки, і порадовались, / і розпечалились: / "Не то, брате, наше діло – до церкви ходить, / А то, брате, наше діло – сині горшки возить". / Набрав Хома воз, воз, а Єрема два, два, / Поїхали на базар, став Хома в місті, / а Єрема у башти. / Що у Хоми не купують, а у Єреми не торгують, / Що у Хоми розібрали, а у Єреми розхватали. / Ізішлись

вони докупочки, і порадовались, і розпечалились: / "Не то брате, наше діло – сині горшки возити, / А то, брате, наше діло – поза кущем ходити"» [7, с. 148–149].

Другой вариант этой шуточной песенки фиксирует украинский филолог, фольклорист, историк и писатель Осип Бодянский (1808–1877). Вместе с младшим братом Фёдором он записывал народные песни в разных регионах Левобережья – в родной Варве, в Прилуках, на Переяславщине. Не обошёл стороной Бодянский и песню о Фоме и Ерёме, где последние снова выступают братьями и берутся продавать горшки: «Що Хома та Ярема – то роднії браття, / Що на Хомці й на Яремці – то все одно плаття. / На Хомі сірячок, / На Яремі білячок. / "Ходімо ж, брате, / Горшки продавати". / Хома звіз на гору, свої покотив / та Яремині розбив. / Розплакались, розрюмались, сіли, порадовались: / "Се не наше діло, брате, / горшки продавати, / ходімо у церкву / Богу молиться..."» [8, с. 269].

Каждый из этих двойников совершает одно и то же, но действия их описаны в разных словах, они только чуть разнятся в мелочах, немного различаются по внешнему выражению, но не по смыслу, который каждый раз один и тот же и представляет собой «смеховой возврат» к самому себе. Это своеобразное смеховое абстрагирование, но не возвышающее, а снижающее персонажей [3, c. 40].

«Вже й посердилися, розпозернилися. / А потом же вони і порадилися. / "От Ярема, брат родной, / Тілько матки не одной, / Не то наше, брате, діло, / От і так пробувать, / Таким торгом торговать. / Нумо горшки набірать, / Нумо бариша принимать". / Набрав Хома горшків, / А Ярема макітер, / Повіз Хома горою, / А Ярема низом, / Хома з гори покотив. / Хома з серця як попер, / Так до 'станку вже потер. / Ох і то ж вони тай посердилися, розпозернилися...», — объясняется в песне «Хома та Ярема», записанной в 1850-х годах украинским фольклористом, этнографом и композитором Афанасием Марковичем (1822—1867) и его женой, писательницей Марией Вилинской, более известной под псевдонимом — Марко Вовчок (1833—1907), от кобзаря Василия Бублика из села Бережовка Прилукского уезда на Полтавщине [9, с. 409].

«Смеховой возврат» подчёркнут и внешне действиями обоих «героев» [3, с. 40]. Песню о Фоме и Ерёме, которые мечтают разбогатеть на торговле глиняной посудой, но их товар не находит спроса, записали в 1873 году поэт, этнограф и фольклорист Павел Чубинский (1839–1884) и общественный деятель Александр Русов (1847–1915) в селе Сокиринцы Прилукского уезда от знаменитого кобзаря Остапа Вересая: «"Яремушка, брат рідной, тількі матки не одной! / Не то, брате, наше діло – оттак проживать; / А нумо оттак проживать, да таким торгом торгувать: / Нумо горшків набірать, да бариша принімать". / Набрав Хома горшків, а Ярема макітер; / Став Хома на горі, а Ярема на низу. / Аж у Хоми не купують, а в Яреми не торгують; / У Хоми розікрали, а в Яреми й так забрали. / Хома з серця покотив, та й остатні побив. / Отож-то вийшли, та й посердилися, / Ізийшлися докупи та й розплакалися, / Розплакалися, розкузьомилися» [2, с. 43].

Фома и Ерёма как бы обращены друг к другу, их действие — зеркальная симметрия, они зависят друг от друга, и оба поэтому находят друг в друге своё раскрытие. Фома начинает действие, а Ерёма, повторяя это действие, как бы разъясняет его, указывает на безысходность их нищеты и неудачливости. При всём сходстве двух побратимов между ними есть и различия: второй повторяет действие в усиленном виде, ему достаётся, больше, чем первому, ибо именно второй разъясняет первого, заканчивает эпизод [3, с. 40–41]. Как в варианте, записанном в 1885 году художником и фольклористом Порфирием Мартиновичем (1856–1933) от кобзаря Фёдора Гриценко из села Глинского Зеньковского уезда на Полтавщине, где население занималось гончарством: «"То ж не наше, брате, діло / білу соль продавать, / а то наше, брате, діло / нум горшками торгувать". / Набрав Хома горшків, / А Ярема макітер, / Став Хома на горі, / а Ярема на низу. / Шо в Хоми не купують, / А в Яреми не торгують. / Взяв Хома покотив, / Та й Яремині побив» [6, л. 42].

Существенный вклад в развитие фольклористической базы керамологии сделал и украинский этнограф и фольклорист Александр Малинка (1865–1941). Особое внимание учёного привлекали кобзари и лирники его родной Черниговщины, их репертуар, причем не только героический эпос, но и произведения религиозного, шутливого содержания. Александром Малинкой, в частности, фиксировались песни про Фому и Ерёму. В варианте, записанном им от кобзаря Прокопа Чуба из села Макеевка Нежинского уезда, герои решают попробовать торговать гончарными изделиями следующим образом: «...Збіглись докупочки та й знов порадилися: / "Ох і худо, брате, діло і так проживати; / Ото наше, брате, діло: горшки торгувати". / Купив Хома горшков, а Ярема макотрів. / Став Хома на горі, а Ярема під горою./ Хомушка як покотив, так і Яремині побив, собі шкоди наробив» [4, с. 173–174].

От лирника Алексея Побегайло из местечка Воронеж Глуховского уезда Александр Малинка записал ещё один вариант вышеупомянутой песни о Фоме и Ерёме, в которой первым занятием этих двух несчастливцев становится именно продажа глиняной посуды: «"Ой худо, брат Ярема! Ой худо, брат Ярема! / Негде щастя нема! / Чи не лучче наше діло, / Нумо так проживать, нумо так проживать, / Нум горшками торговать, собі деньги считать". / Набрав Хома горшков, / А Ярема макотер, / Сів Хома на горі, / А Ярема пуд горою. / Што Хомушка покотив, / І Яремині побив, і Яремині побив, / Собі шкоди наробив... [5, с. 84–86; 1, с. 35–37]. Это смеховое раздвоение мира в стилистической симметрии призвано подчеркнуть его бессмысленность, роковая предрешённость, неизбежность, в том числе невозможность человеку вырваться из оков нищеты, из-под власти горя [3, с. 39–40].

По замечанию исследователей смеховой культуры, мир Фомы и Ерёмы как бы расщеплен надвое, дублирован. Этим подчёркиваются безысходность бедности героев песни, роковой характер их несчастья [3, с. 40]. А преисполненное рисков ремесло горшковоза, наряду с некоторыми другими, занимало в списке их неудач видное место, особенно в произведениях с территорий, где было развито гончарство и существовали крупные центры этого ремесла.

#### Литература

- 1. Абрамов, Иван. Черниговские малороссы: Быт и песни населения Глуховского уезда: (Этнографический очерк) / Иван Абрамов. СПб. : Типо-литография В. О. Пастор, 1905.-41 с.
- 2. Думы и песни, исполняемыя Вересаем и записанныя гг. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного отдела Императорского Русского географического общества. К., 1874. Т. I : За 1873 год. С. 3–62.
- 3. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко. Л. : Наука, 1984.-296 с.
- 4. Малинка, А. Н. Прокоп Чуб (переходный тип кобзаря) / А. Н. Малинка // Этнографическое обозрение. -1892. -№ 1. С. 164-178.
- 5. Малинка, А. Кобзари и лирники: Терентий Пархоменко, Никифор Дудка, Алексей Побегайло / А. Малинка // Земский сборник Черниговской губернии. 1903. апрель, № 4. С. 60—92.
- 6. Мартинович, П. Д. Козацьки письні. Кобзарь Хведир Грыценко 1885 р. «Озовськи три браты» (Думи, псальми, духовні вірші. Пісні без мелодій, сирітські про долю, жартівливі, сліпецькі, словник та інше) 1885 р. / П. Д. Мартинович // Национальные архивные научные фонды рукописей и фонозаписей Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского НАН Украины. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 592.
- 7. Народні пісні в записах Миколи Гоголя / упорядкування, вступна стаття і примітки О. І. Дея. К. : Музична Україна, 1985. 208 с.
- 8. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських / упорядкування та примітки А. Ю. Ясенчук. Загальна і текстологічна редакція та вступна стаття О. І. Дея. К. : Наукова думка, 1978. 326 с.
- 9. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / атрибуція автографів, упорядкування, передмова та примітки. О. І. Дея. К. : Наукова думка, 1983. 527 с.

# ЯК АДЛЮСТРОЎВАЛАСЯ Ў ГАЗЕЦЕ «НАША НІВА» ЖЫЦЦЁ ЯЎРЭЯЎ КАНЦА 1900 – ПАЧАТКУ 1910-Х ГАДОЎ

«Наша Ніва» пачатку XX стагоддзя, «першая беларуская газета з рысункамі», даўно разглядаецца навукоўцамі як каштоўная крыніца звестак пра насельнікаў нашага краю, дапаможнік па гісторыі беларускага нацыянальнага руху, пісьменства і мастацтва ў перыяд паміж дзвюма расійскімі рэвалюцыямі. Найперш у поле ўвагі аўтараў выдання траплялі этнічныя беларусы, аднак і яўрэі («жыды» ў тагачаснай літаратурнай мове) займалі далёка не апошняе месца.

Тэму асвятлення ў «Нашай Ніве» жыцця яўрэяў – перадусім беларускіх – упершыню закрануў пісьменнік Змітрок Бядуля (Самуіл Плаўнік) у вядомым артыкуле «Жыды на Беларусі. Бытавыя штрыхі» (1918), дзе ён выступіў як этнограф і публіцыст, а таксама як агітатар за збліжэнне двух народаў. Паводле 3. Бядулі, «з асобай сымпатыяй беларуская газэта ў Вільні «Наша Ніва» друкавала тыпы беларускіх жыдоў і жыдоўскіх сынагог у беларускім стылю» [1, с. 17]. Далей ён падкрэслівае, што ў 1912 годзе члены рэдакцыі «НН» «ні толькі не аказывалі нінавісьці да чужых нацыяў, але – наадварот – чым болей чужая нацыя нацыянальна асьвядомлена, тым болей яе шанавалі» [1, с. 25] (тут і далей пры цытаванні захоўваюцца некаторыя асаблівасці арыгіналаў). Артыкул Бядулі цікавы і як сведчанне пра непасрэдныя кантакты беларускіх і яўрэйскіх журналістаў: «У беларускім музэі газэты «Наша Ніва» жыдоўскія журналісты ўбачылі цэлую калекцыю малюнкаў старасьвецкіх жыдоўскіх сінагог у беларускім будоўніцкім стылю... Яны былі зьдзіўлены тым, як гэта беларусы ўмеюць усё «чужое шанаваць». Пры бліжэйшым знаёмстві жыдоўскія журналісты пачулі ад беларусаў і дакоры, чаму ні стараюцца даць адпор жыдоўскай асіміляцыі, чаму жыдоўская інтэлігенцыя сароміцца свайго імяні, усяго роднага, чаму ні цікавяцца сваёй этнаграфіяй, тутэйшым краем і г. д.» [1, с. 26].

У XXI стагоддзі ролю і месца яўрэяў у «Нашай Ніве» спецыяльна аналізавалі гісторыкі Клер Ле Фоль з Францыі і Іна Соркіна з Беларусі. Першая прысвяціла згаданай тэме некалькі старонак сваёй доктарскай дысертацыі, абароненай 25 красавіка 2006 года ў Парыжы<sup>1</sup>; гэтыя старонкі былі згрупаваныя ў раздзел «Як зрабіць сябрамі яўрэяў і беларусаў: «Наша Ніва» і БНР (1906–1918)» [2, р. 451–459].

На жаль, К. Ле Фоль абмежавалася толькі аглядам першых гадоў выдання (1906—1910). Яна вылучыла ў стаўленні газеты да яўрэяў і «яўрэйскага пытання» два перыяды: «У 1906—1908 рэдактары займаюць выразна спрыяльную пазіцыю ў адносінах да яўрэяў. У 1909—1910 газета становіцца больш нацыяналістычнай, менш гаворыць пра яўрэяў і закранае больш практычныя пытанні (эканамічныя праблемы, побыт)» [2, р. 451]. На думку францужанкі, спачатку рэдакцыя «Нашай Нівы» лічыла яўрэйства палітычным саюзнікам у барацьбе супраць чарнасоценскага руху, і ў гэтай сувязі аўтары газеты нярэдка нахвальвалі яўрэяў, у прыватнасці, дэпутатаў Думы, якія стаялі за сялянскую справу. Нашаніўцы падкрэслівалі, што яўрэі ў палітыцы паводзяць сябе больш актыўна за беларусаў. У 1909—1910 гг. газета менш цікавіцца думскімі дэбатамі: «гісторыя, этнаграфія і літаратура займаюць цэнтральнае месца... Яўрэйскае пытанне радзей трактуецца з палітычнага пункту гледжання, яўрэі малююцца больш традыцыйна... Часцей успамінаюцца дробныя хітрыкі яўрэяў, на іх ускладаецца частковая адказнасць за пашырэнне алкагалізму, іх усё часцей падазраюць у русафільстве або нават у дапамозе русіфікатарам» [2, р. 455, 457]. Паводле

582

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Дзякуй за паказаную дысертацыю і пераклад асобных яе фрагментаў В. Рубінчыку, члену ГА «Саюз беларускіх пісьменнікаў».

К. Ле Фоль, беларускія нацыяналісты не жадалі заплюшчваць вочы на абыякавасць яўрэяў да беларускага адраджэння.

Іна Соркіна ў нядаўнім артыкуле «"Свой" ці "чужы"? Стаўленне беларусаў да яўрэяў у пачатку XX ст.», перакладзеным з беларускай на англійскую мову, прыйшла да іншай высновы: «З больш як трох дзясяткаў выяўленых і прааналізаваных намі матэрыялаў «Нашай Нівы» за 1906—1915 гг. на «яўрэйскую тэму» ніводзін з іх не адлюстроўваў негатыўнага стаўлення «нашаніўцаў» да яўрэяў, не ўтрымліваў непаважлівых, некарэктных выказванняў у адрас прадстаўнікоў гэтага народа. Наадварот — крытыкаваліся і асуджаліся любыя праявы антысемітызму і пагромнай агітацыі, падкрэсліваліся пазітыўныя якасці яўрэяў, паказвалася аб'ектыўная карціна іх прававога і эканамічнага становішча, праводзіліся паралелі ў сацыяльна-эканамічным становішчы беларусаў і яўрэяў, дзе акцэнт рабіўся на неабходнасці беларуска-яўрэйскага супрацоўніцтва» [3, р. 20]. Падобная канстатацыя змяшчалася і ў ранейшым артыкуле гродзенскай даследчыцы: «Арганізатары і рэдактары газеты (Іван і Антон Луцкевічы, Вацлаў Іваноўскі, Аляксандр Уласаў, Алаіза Пашкевіч, Янка Купала, Якуб Колас, Змітрок Бядуля, Вацлаў Ластоўскі і інш.), шматлікія карэспандэнты (…) праявілі талерантнасць, цывілізаванасць нацыянальнага духу беларусаў» [4, с. 463].

Мы паспрабавалі ахапіць увесь перыяд выдання газеты аж да яе часовага прыпынення ў 1915 годзе. Публікацый, дзе выяўляецца стаўленне рэдакцыі да «жыдоў», значна больш за тры дзясяткі, аднак «праграмных» артыкулаў не так многа. І. Соркіна цытуе некаторыя з іх: «Аб жыдох», «Абмежаванні ў законах для жыдоў» (абодва — 1907), «Жыды і рэкрутчына» (1908), «Валасное земства і жыды» (1911, артыкул рэдактара газеты Аляксандра Уласава). Праўда, версія даследчыцы пра першыя два («Аўтар гэтых двух артыкулаў падпісаны як Б. — ім мог быць Змітрок Бядуля») [3, р. 15] не выглядае абгрунтаванай. Вядома, што Змітрок Бядуля пазнаёміўся з «Нашай Нівай» не раней за 1908 год, дзякуючы жыхару Даўгінава Вульфу Сосенскаму, які ў той час ужо быў карэспандэнтам газеты. Гісторык літаратуры, архівіст Віктар Жыбуль называе Сосенскага «першым этнічным яўрэем, які вырашыў свядома працаваць на ніве беларускай нацыянальнай культуры» [5, с. 11].

Удзел Сосенскага і Бядулі – апошні друкаваўся ў «НН» з 1910 года, спачатку пад уласным прозвішчам «Плаўнік» – у беларускім нацыянальным руху з'яўляецца асобным прадметам для даследавання. Адзначым хіба, што Змітрок Бядуля наўрад ці распачаў бы актыўнае супрацоўніцтва з газетай, калі б яна настойвала на «абыякавасці яўрэяў да беларускага адраджэння», і не стаў бы ў такім выпадку членам рэдакцыі (з 1912 года).

Падкрэслім, што згадкі пра «жыдоў» на старонках газеты дзеляцца на дзве вялікія катэгорыі: у адной яўрэі малююцца як ахвяры (урадавага прыгнёту, няшчасных выпадкаў, нападаў мясцовых жыхароў), у другой — як суб'екты ўласнага лёсу, вольныя і крэатыўныя асобы. «Суб'ектнасць» яўрэяў часам апісваецца камічна або асуджаецца, а часам аб'ектывізуецца, успрымаецца аўтарамі газеты як належнае.

«Ахвярны» статус яўрэяў найбольш падкрэсліваўся, натуральна, пасля асабліва цяжкіх для іх гадоў першай расійскай рэвалюцыі (хваля пагромаў прайшла па Расіі ў 1905–1906 гг.), а таксама ў сувязі з гучнай «справай Бейліса» (1913). Характэрнае, напрыклад, паведамленне пра суд над пагромшчыкамі ў Жытоміры: «На судзе выяснілося, што досі было бы 2-3 паліцэйскіх, каб разагнаць тых цёмных людзей, што разьбівалі жыдоўскіе домы, кралі і грабілі дабро, а і колькі жыдоў забілі; многа ешчэ такіх самых бедных і голых жыдоў, як мужыкі, саўсім зруйнавалі, адабраўшы ад іх усё дабро... Разграмілі тых жыдоў, што жывуць на краёх горада, — значыць, самую жыдоўскую беднату» (1907, № 24).

Іншы важны для «Нашай Нівы» скразны матыў і падстава для крытыкі – юрыдычна замацаванае нераўнапраўе яўрэяў у Расійскай імперыі. У вышэйзгаданым артыкуле

«Абмежаванні ў законах для жыдоў» гаварылася пра тое, што «найменш правоў у нас маюць жыды». Пералічваліся мінусы іх становішча ў 1898 годзе: адсутнасць права на свабодны выбар месца жыхарства, забарона купляць дамы, зямлю і іншае дабро, калі яно знаходзіцца за граніцамі горадам або мястэчка, «працэнтная норма» ва ўстановах адукацыі г. д. У 1907 годзе аўтар «НН» бедаваў, што «Ад таго часу палажэньне жыдоў мала зьмянілася. Толькі пагромы дзікіе і страшэнныя застатніх гадоў больш бедакоў пусьцілі з торбай» (1907, № 36). У лютым 1910 г. паведамлялася, што «З Кіева паліцыя высылае каля 1200 семей жыдоўскіх, каторые не маюць права жыць там. Тэрмін выезду з Кіева назначэн ім 15 красавіка» (1910, № 9), а ў верасні 1910 г. — што пад Пінскам «Урад пачаў выкідаць з двароў жыдоў-арэндатароў дзеля таго, што павэдлуг закону жыды немаюць права арэндаваць зямлю ў вёсцы» (1910, № 36).

Негатыўна ацэньваючы абмежаванні правоў у Расіі, «Наша Ніва» ставіла ў прыклад замежныя краіны: Турцыю («Ніколі туркі не чэпалі веры хрысьцяноў, ані жыдоў... Жыды ў Турцыі самы спакойны, моцны народ; гэты ўсё людзі высокія, дужыя, пекныя, сьмелые – не так, як у нас»; 1908, № 16), Аргенціну, дзе «Меж жыдамі і хрысьцянамі закон ніякай розніцы ня робіць» (1908, № 13).

За «справай Бейліса» ў Кіеве «Наша Ніва» сачыла ад самага пачатку, падкрэсліўшы, што «усе паступовыя людзі выступаюць востра проці басьні аб ужываньні жыдамі хрысьціянскай крыві» (1913, № 40). У канцы кастрычніка 1913 года аўтар «НН» Г. Б. пісаў, што суд, дзякуючы прысяжным, «зняў ня толькі з Бэйліса, але і з усяго жыдоўскага народу цяжкое абвіненьне, каторае ўзводзяць на яго ворагі сьвету і праўды» (1913, № 44).

Паказваліся і менш сур'ёзныя казусы, у якіх яўрэі не зазнавалі пераследу з боку ўладаў, аднак станавіліся ахвярамі дробных хуліганаў і злодзеяў. Зважаючы на карэспандэнцыі «з месцаў», такіх выпадкаў было нямала, зрэшты, яны не вылучаліся на агульным фоне; разам з яўрэямі ад свавольства, часцяком выкліканага залішнім ужываннем алкаголю, цярпелі і неяўрэі. Наўрад ці можна казаць пра антысеміцкую падаплёку ў выпадку, калі «Падчас кірмашу... адна кабеціна, сцягнуўшы булку ў жыдоўкі, сьвіснула акрасы да яе — фунцікі са тры саланіны ў сальніка» (1910, № 7). Або «Адзін добры мужык, як кажуць, прыхітрыўся ўкрасці ў жыдоўкі кавалак жалеза» (1908, № 14). Ці здарэнне пад Хоцімскам: «у в. Юзэфове забілі стоража і забралі грошы у жыда» (1909, № 19). Павучальны эпізод у Трабах, калі «п'яны давай акладаць жыда кіем», завяршаецца наказам: «Гора не прап'еш, а толькі голад і распусту да хаты завядзеш» (1909, № 10).

Не забывалася «Наша Ніва» пра надзвычайныя сітуацыі, а таксама няшчасныя выпадкі, ахвярамі якіх станавіліся яўрэі, незалежна ад іх эканамічнага статусу. «У Вільні згарэў да шчэнту вялізарны магазын Залкінда... шкоды блізка на мільён рублёў» (1910, № 1). «На трэйці дзень Тройцы выгарэла да званьня сяло Сяліба. Згарэла каля 100 хат. Без ніякога прытулку асталося каля 300 семей... У вёсцы жылі ўсе жыды, што займаліся гандлем і мелі сваю зямлю» (1910, № 27). «Малады хлопец-жыдок Ш-н хацеў павесіцца. У хлеві за бэльку зачапіў вяроўку, зрабіў пятлю і ўжо быў павіс. Але наткнуліся людзі і, убачыўшы вісельніка, схапілі нож і адрэзалі вяроўку. Жыдка чуць адхапілі. Прычына — беднасьць» (1912, № 17).

Дзелавой актыўнасці ды сіле яўрэяў прысвечана, бадай, не менш публікацый, чым іхняй слабасці. Трэба адзначыць, што актыўнасць і арганізацыйныя здольнасці часам яўна перабольшваліся дзеля палемічнага завастрэння (відавочна, каб падштурхнуць да практычных крокаў этнічных беларусаў — асноўную аўдыторыю «Нашай Нівы»). Асабліва гэта характэрна для першых гадоў выдання газеты, калі грамадства было больш палітызаванае ў выніку рэвалюцыі. Ужо ў № 1 «Нашай Нівы» за 1906 год Цётка (пад псеўданімам Мацей Крапіўка) пісала: «Літоўцы, палякі, жыды, украінцы — усе збіраюцца з сіламі і заводзяць свае школы ў роднай мові: палякі — польскія, літоўцы — літоўскіе, жыды — жыдоўскіе. Адны мы, беларусы, неяк кепска стараемся аб сваіх школах». На прыкладзе мястэчка Малеч

Пружанскага павета гаварылася наступнае: «Дрэнне робяць малечскіе мужыкі, што не даюць грошэй: без школ ім цяжка жыць. Нехай лепш бяруць прыклад з жыдоў малечскіх, каторые на карыстные рэчы не шкадуюць грошэй; яны клапацяцца аб почце, робяць шоссу да жалезнай дарогі, брукуюць вуліцы, робяць добрые студні "артэзіянскіе"» (1908, № 13). Аднак схільнасць яўрэяў да самаарганізацыі падкрэслівалася і пазней: «Наш абездолены беларускі край земства ня мае, школ рамесла німа саўсім. Найлепшыя школы-варштаты завялі сабе саматугам толькі жыды ў Вільні, Мінску, у м. Маладэчне і ешчэ шмат дзе. Слава за гэта нашым жыдом!» (1909, № 9).

Калі захады яўрэяў у галіне адукацыі прымаліся аўтарамі «Нашай Нівы» з вялікім энтузіязмам, а дасягненні ў рамястве таксама заўсёды віталіся, то дзейнасць у полі палітыкі трактавалася не так адназначна. «НН» заўсёды выпукляла факты змагання палітычна актыўных яўрэяў за «мужыцкую справу»: напрыклад, на выбарах у Думу ад Віленскай губерні ў 1907 годзе «жыдоўскіе выбаршчыкі» падтрымалі «мужыкоў», «як і ў тые выбары» (1907, № 32). Яшчэ ў студзені 1907 года Н. Ч. са Слуцкага павета раіў, што «З места лепш паслаць у Думу жыда з галавою, як безгаловага хрысціяніна» (1907, № 4). Аднак у 1910 годзе «Наша Ніва» не аднойчы высмейвала журналіста Шофера, падкрэсліваючы, напрыклад, што гэты «жыд-чарнасоценец добра жыве» (1910, № 30).

Прадпрымальнасць яўрэяў таксама, паводле «НН», мела ценявы бок: часам анекдатычны, як у 1908 годзе, калі паліцыя арыштавала нейкага «Сруля Прайса, каторы меў 25 жонак» (1908, № 4), часам больш сумны, як у Ваўкалаце Вілейскага павета. Карэспандэнт апісвае, як яўрэй Ф. даваў хабар за тое, каб мець права на «стойку, што чыноўнікаў возіць»: «На таргі паставіў купцоў, сваіх жыдкоў, каторые не папсуюць яму нічога» (1910, № 26).

Крыху асобна стаяць «абагульняльныя» артыкулы, у якіх чытачам тлумачыцца, як беларусам ставіцца да яўрэяў. У гэтых публікацыях назіраюцца як элементы спачування, так і сведчанні пра неаднароднасць яўрэйскага насельніцтва. Ужо ў 1907 годзе канстатавалася, што «Работнікі-жыды працуюць найболей на фабрыках жыдоўскіх. І пакутавалі яны ешчэ горш, як работнікі-хрысціяне... Народ жыдоўскі, не лічачы жмені багачоў, жыве, можа, ешчэ горш, як наш мужык і работнік» (1907, № 17).

Амбівалентнасць паказу яўрэйскага жыцця на старонках «Нашай Нівы» сведчыць пра тое, што, нягледзячы на пэўную ідэалагічную зададзенасць, рэдакцыя збольшага ўсё ж трымалася аб'ектыўнасці, шукаючы «залатую сярэдзіну» ў міжэтнічных стасунках. Істотнай змены рэдакцыйнай пазіцыі намі заўважана не было. Згаданая тэндэнцыя прасочваецца цягам усяго перыяду існавання «першай» газеты да сярэдзіны 1910-х гадоў, што і робіць «НН» неабходнай крыніцай для вывучэння стану яўрэяў на беларускіх землях пачатку XX стагоддзя (зразумела, побач з архіўнымі і іншымі крыніцамі). Апрача таго, матэрыялы газеты, безумоўна, паўплывалі на фарміраванне ў Беларусі мадэлі талерантных міжэтнічных адносінаў, актуальнай і для нашай эпохі.

#### Літаратура

- 1. Бядуля, 3. Жыды на Беларусі. Бытавыя штрыхі / 3. Бядуля. Менск : Друкарня Я. А. Грынблята, 1918. 32 с.
- 2. Le Foll, C. Histoire et représentation des Juifs en Biélorussie (1772–1917) : une thèse de doctorat / C. Le Foll. Paris, 2006. 620 p.
- 3. Sorkina, I. «Ours» or «foreign»? The attitude of Belarusians towards Jews in the beginning of the 20<sup>th</sup> century / I. Sorkina // Belarusian Review. Special Jewish Issue. 2016. P. 13–22.
- 4. Соркіна, І. Міжканфесійныя і міжэтнічныя ўзаемаадносіны ў мястэчках Беларусі паводле «Нашай Нівы» (1906–1911 гг.) / І. Соркіна // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа : зб. навук. арт. / ГрДУ імя Я. Купалы ; рэдкал.: С. В. Марозава [і інш.]. Гродна, 2008. С. 458–464.
- 5. Жыбуль, В. Ад легенды да ісціны: фалькларыст і міфатворца Вульф Сосенскі / В. Жыбуль // Літаратура і мастацтва. -2017. -№ 22.

## ПОДЛЯШСКИЕ БАБКИ-ШЕПТУХИ КАК ФЕНОМЕН ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ В ПОЛЬШЕ

Для этнографа, занимающегося традиционной культурой в Польши, Подляшье — это одна из самых интересных территорий в стране. Подляшье — это историческое название восточнославянского пограничья, которое с самого начала формирования славянских государств находилось на месте столкновения разных народов, языков и культур. Историческое заселение на территории от августовского канала на севере до реки Буг на юге было этнически неоднородно и дифференцированно — шло из разных направлений: с запада это были Мазовшане, с востока русское население из-под Гродно и Волковыска, а также население ятвяжское. С юго-востока шло волынское население из района реки Буг и из Бреста.

Этим способом на протяжении веков формировалось тут многоэтничное и многоязычное общество с разными культурами и разных вероисповеданий. Православные, определяемые как белорусы, украинцы и туземцы, а иногда как «православные поляки» – это автохтонное население Подляшья, которое формировалось тут уже с раннего средневековья.

Исследуемая мной территория это восточная часть Подляшья – повяты хайновский, бельский и семятыцкий. В этом небольшом районе наиболее прочно сохранилась древняя русская культура и обычаи, доминирующей религией в деревнях является православие, и до сих пор многие говорят на архаичном восточнославянском говоре [2, s. 67].

В таких условиях сохранилось на Подляшье явление народной медицины — бабкишептухи. Этот феномен в своей оригинальной, народной форме выступает только в трех описываемых мной повиатах. В других регионах Польши разумеется можно встретить знахарей и целителей, но это все таки редкое явление и их деятельность часто не имеет народного происхождения [4, s. 52].

В своих поисках я стараюсь доказать, что бабки-шептухи это часть восточнославянской народной культуры, связанной с православным вероисповеданием – они с ней выводятся и их надо исследовать с этой перспективы.

Шептухи так в своей целительной деятельности, как и повседневной жизни не говорят по-польски, а в восточнославянском говоре, которым, хотя он хорошо известный местным, ежедневно пользуются уже только старшие жители деревень. На исследуемой мной территории это говор украинского языка, который здесь появился благодаря русскому населению из Волыни в XI–XII веках.

О восточном происхождении подляшских шептух свидетельствует даже их название – происходит оно из упоминаемого выше говора. В польском языке суффикс «уха» выступает очень редко и имеет ярко негативную окраску. По-польски слово шептуха звучит очень резко и неествественно. Это может быть причиной того, что в многих польских трудах посвященных этому явлению слово шептуха заменяют словом «шептунка», что уже воспринимается лучше. Некоторые бабки и знахари? занимающиеся магией ненародного происхождения называют самих себе «шептунами». На исследуемой мной территории слово «шептун» не применяют даже к целителям-мужчинам, для которых также используется общее название «шептуха».

В настоящее время на Подляшье лечит около 30-40 шептух. Это число увеличится, если шептухами будем считать также людей, которые свои целительные знания

используют только в семейном кругу и которые не пользуются большим авторитетом [8, s. 127].

Большинство шептух — это православные женщины. Они регулярно посещают церковь и всегда подчеркивают, что в лечении используют молитву и что это не они, а Бог своей волей лечит людей, которые в него верят и которые верят в целительные способности шептухи [9, с. 69]. Надо также заметить, что подляшские бабки-шептухи не берут денег за свои услуги и всех больных принимают бесплатно. Они считают свои знания даром от Бога, которым им надо пользоваться каждый раз, когда кто-то просит помочь [3, с. 36].

Народная медицина, которой занимаются бабки-шептухи, является частью своеобразной религиозно-магическиой системы мышления или картины мира. В рамках этой системы шептуха обращается к разным силам, становится посредником между миром человека и неизвестым, зловещим сакрум. Для осуществления и благополучного завершения медиации шептуха использует магические заговоры, специальные жесты и предметы. Самый важный элемент ритуала — это слово [10, s. 113]. Подляшские шептухи почти никогда не пользуются травами, иногда своим пациентом дают кусок хлеба или велят пить специальную воду.

Несмотря на то, что больные обретаются к бабкам-шептухам с очень разными проблемами, сами знахари выделяют несколько главных болезней или причин заболеваний – это испуг (прежде всего у ребенка), колтун, рожа, нерв, злой ветер, но также порча или сглаз.

Лечение этих болезней совершается прежде всего магическим словом [1, с. 45] — шептуха иногда обращается прямо к болезни — приказывая ей выйти из тела человека и прогоняя в далекие страны, а иногда обращается к помощи Бога, святых и других высших сил. Шептухи пользуются также магическими народными средствами, используемыми в зависимости от болезни [7, с. 108]. И так, например, рожу лечат, прежде всего сжигая лен над головой больного, от злого ветра помогает извлечение болезни пеплом, нерв или колтун вытягивают шерстью, а испуг лечат осматривая топленый воск [11, s. 34].

Здесь хочу представить несколько примеров заговоров, которые используют подляшские шептухи в ритуале:

«Рожа огняная, рожа ветряная, не крути белого тела, червоной крови русого (в зависимости от цвета волос) волоса, иди на безлюдни выспы, на сухый лес, там де людей не ма, там нехай та хороба останется»

«Все страхи, уроки, перелеки, лишае, нервы, (...), вжоды, наросли, з рабы Божей Верки (*имя больной*) – на дым, на лион, на свечку»

«Крестом Господа прызываю, крестом врага одгоняю»

Кроме заговоров и народных молитв шептухи используют также «официальные» православные молитвы, среди которых самыми популярными являются Отче наш, Царю Небесный и молитва до креста – Да воскреснет Бог [5, s. 112].

Думаю, что сейчас самая главная проблема в исследовании явления шептух на Подляшье связана с уменьшающимся населением подляшских деревень. В связи с тем, что молодые жители деревень переселяются в город, а старшие умирают, многие местности пустеют.

А с другой стороны, многие уже пророчествовали конец народной медицины, а все таки она еще существует даже в самое непростое время [6, s. 78]. Существование шептух на Подляшье в XXI веке изумляет Запад, иногда тревожит Церковь и способствует сохранению народной культуры, а их растущая популярность позволяет жителям других районов Польши лучше ознакомиться с народными традициями Подляшья.

#### Литература

- 1. Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.) / сост., подготовка текстов и примеч. Т. А. Агапкиной, Е. Е. Левкиевской, А. Л. Топоркова. М. : Индрик, 2003. 752 с.
- 2. Barszczewski, A. Białoruska obrzędowość i folklor wschodniej Białostocczyzny / A. Barszczewski. Białystok : Sekcja Naukowa ZG. BTSK, 1990. 175 s.
- 3. Бобровский, П. О. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Гродненская губерния / П. О. Бобровский. СПБ. : Тип. департамента генерального штаба, 1863. 906 с.
- 4. Grębecka, Z. Słowo magiczne poddane technologii. Magia ludowa w praktykach postsowieckiej kultury popularnej / Z. Grębecka. Kraków : Zakład Wydawniczy «Nomos», 2006. 351 s.
- 5. Engelking, A. Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa / A. Engelking. Warszawa : Oficyna Naukowa, 2010. 364 s.
- 6. Kivelson, V. Desperate Magic: The Moral Economy of Witchcraft in Seventeenth-Century Russia / V. Kivelson. Ithaca Ithaca, NY, London: Cornell University Press, 2013. –349 s.
- 7. Колодюк, І. В. Народна медицина у традиційній культурі українців Центрального Полісся (остання чверть XX початок XXI ст) : монографія / І. В. Колодюк. Київ, 2005.
- 8. Libera, Z. Znachor w tradycjach ludowych i popularnych XIX–XX wieku / Z. Libera. –Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, 2003. 279 s.
- 9. Полковенка, Т. Українська народна магія : поетика, психологія / Т. Полковенка. Київ : Б-ка українця, 2001. 139 с.
- 10. Stomma, L. Antropologia kultury wsi polskiej XIX w. / L. Stomma. Warszawa : Instytut Wydawniczy PAX, 1986.
- 11. Charyton, M. A. Współczesna medycyna ludowa na Podlasiu oczyma szeptuch / M. A. Charyton // Medicina magica: oblicza medycyny niekonwencjonalnej / A. Anczyk. Sosnowiec, 2011.

Терехова Г. Л.

(Российская Федерация, г. Тамбов)

### ПРАВОСЛАВНЫЕ ТРАДИЦИИ ИЛИ ПСЕВДОДУХОВНОСТЬ: ВЫБОР СОВРЕМЕННОСТИ

Мировоззрение людей современного постсоветского общества в основном тяготеет к православному христианству, которое на протяжении двух тысяч лет несет миру такие духовные ценности как любовь, целомудрие, милосердие, самопожертвование, патриотизм. Нельзя, конечно, не учитывать внедрение атеистического мировоззрения в отечественную культуру, которое разрушало веру и некоторые нравственные ценности. Тем не менее, народ сохранял в советское время православную мораль под вывеской атеизма. Сегодня современное глобальное информационное пространство предлагает нам альтернативу, противоположную этим духовным ценностям и питает наши души завистью, агрессией, властолюбием и прочими пороками, называя все это свободой. Молодое поколение, родившееся в этом информационном мире, воспринимает многие антихристианские ценности как естественные явления. И, как это ни парадоксально, интуитивно ищет своего Творца в водовороте современной информации.

В этих духовных поисках мы часто встречаемся с псевдодуховными учениями, привлекающими нас своим внешним блеском. Современному человеку, потерявшему истинные духовные ориентиры, тяжело разобраться во всем этом.

Проблема псевдодуховности не нова: она имеет долгую историю своего существо-

вания. Различные формы магии и оккультизма, древнее язычество славян (так называемое «родноверье»), сектантство, увлечение различными практиками «самосовершенствования» – неполный перечень антидуховных практик, имеющих свое начало в далекой древности и уводящих человека от полноценной здоровой духовной жизни. И это происходит в век развития науки и несомненной веры в ее результаты, в век тысячелетия крещения Руси, переосмысления духовного опыта нашей культуры.

С полным правом мы можем обратиться к истинным представителям культуры и науки, соединяющим в своей жизни и творчестве глубокую веру в Бога и научное мировоззрение. Здесь уместно вспомнить авиаконструктора И. Сикорского, И. П. Павлова, братьев С. И. и Н. И. Вавиловых, архиепископа Луку Войно-Ясенецкого. «Истинная наука возвращает к Богу» и «позволяет понять некоторые основные положения религии», — читаем в статье И. Сикорского «Эволюция души». Ученый авиаконструктор говорит о том, что «современная наука развернула» перед человеком «величественную картину огромной и упорядоченной вселенной». Но он понимает, что «сложность, красота, целесообразность» приводят к мысли о том, что «она должна иметь высокое назначение и цель, которые соответствуют ее величию и бесконечной славе Архитектора» [5]. Одной из важнейших задач человека Сикорский видит в том, чтобы совершенствовать человеческую душу и готовить ее к тайне перехода на высший духовный уровень жизни.

Академик Павлов, изучая высшую нервную деятельность, пишет: «Вся жизнь, все ее улучшения, вся ее культура делается рефлексом цели, делается только людьми, стремящимися к той или другой поставленной ими себе в жизни цели. Тут ясное подтверждение, даже физиологией, религиозного учения о конечной цели, вложенной в творение...» [7].

Научному миру известна глубокая религиозность Н. И. Вавилова – биологагенетика и его брата С. И. Вавилова – основателя научной школы физической оптики. В ряду этих ученых особое место принадлежит человеку, причисленного к лику святых – архиепископу Луке (Войно-Ясенецкому), который, кроме работ по гнойной хирургии в своих исканиях посвятил немало времени проблеме соотношения духа, души и тела. В одноименной работе он обращает внимание на то, что наука на рубеже XIX-XX столетий терпела настоящую ломку старых понятий, что в математике «множество гипотез и условностей» [1, с. 3], а классическая механика и физика «поверглись в состояние анархии» [1, с. 4]. Открытие новых форм энергии привело ученый мир к таким понятиям как «полуматериальное» и «нематериальное». Архиепископ Лука задает следующий вопрос: «Где же основание к тому, чтобы отрицать законность нашей веры и уверенности в существовании чисто духовной энергии, которую мы считаем первичной и первородительницей всех физических форм энергии, а через них и самой материи?» [1, с. 11] И здесь же отвечает: духовная энергия для нас «есть всемогущественная любовь Божественная. Любовь не может заключаться в себе самой, ибо основное свойство ее – потребность изливаться на кого-нибудь и на что-нибудь, и эта потребность привела к созданию Богом миpa» [1, c. 11].

В современном образовании мало знают имена тех ученых, основанием жизни и научных изысканий которых всегда была христианская вера. А если и знают о них, то не задумываются об их мировоззрении. Вследствие такого неглубокого подхода в получении знаний мы вырастили почву для принятия псевдодуховности.

Философская литература посвятила много страниц проблеме духовности. Особенностью рассмотрения духовности в русской философии чаще всего является опора на православное мировоззрение. Здесь духовность, в первую очередь, связана с соборностью, с жизнью в коллективе, который объединен внутренним знанием веры, единством и неизменностью духа. Дух же этот есть дух Божий. Духовное состояние определяется как религиозное. С. Франк, например, объясняет, что «религиозная вера никем сознательно не

«выдумана», а есть коренное, исконное свойство человеческого духа» [6]. И. Ильин утверждает, что духовность есть соответствие, подобие Богу, стремление человека к той любви, идеал которой – жертвенная любовь Христа к людям.

Профессор Московской духовной академии А. И. Осипов отмечает следующие признаки правильной духовной жизни: «живая совесть, боль души о грехах и покаяние; стремление к тщательному исполнению всех заповедей Христовых; проистекающее отсюда видение (познание) своего реального состояния, своей неспособности искоренить в себе самость и прочие страсти без помощи Божией; немечтательная и все более постоянная молитва, приводящая к миру души; смирение, т.е. видение себя хуже неверующих и иноверующих, хуже всей твари; долготерпение и милосердие ко всем людям без различия; бескорыстная любовь; радость...» [2].

Всех этих качеств нет в так называемых «духовных» практиках. Поэтому Осипов делает акцент на исправлении человеческого духа, приобретения истинной духовности [3]. Причина размножения разных форм псевдодуховности в постсоветском пространстве, по его мысли, такова: распад СССР, после которого произошло разрушение «фундаментальных мировоззренческих и идеологических ценностей» [4] человека. Вследствие этого произошло оскудение нравственности и «в условиях религиозной малограмотности, наивности и доверчивости» [4] принятие ложной духовности. Алексей Ильич отмечает, что бездуховность есть серьезнейшая «опасность духовно-нравственной деградации,...особенно среди подрастающего поколения», и угрожает она «национальной безопасности...страны» [4].

Принятые государством за последние десять лет законы, способствующие формированию духовно-нравственной личности (напр., законы об образовании 2007 года, «Об образовании в Российской Федерации» 2012 года), перечеркиваются антихристианской пропагандой ханжества, насилия, лицемерия, псевдодуховными практиками, захватившими пространство телевизоров, сети интернет, литературу различных жанров и даже театр.

Поэтому основной задачей государства должно получение не просто качественного образования на всех уровнях обучения, но, в первую очередь, воспитания и образования на традициях православной культуры. Необходимо помнить, что именно она дала миру величайшие плоды святости и осознать, что религия (в данном случае Православие), являясь основой государственного правления и воспитания народа, способна сохранить культурное наследие страны, ее самобытность. Знание же православных истин даст возможность распознавания псевдодуховных учений и практик.

#### Литература

- 1. Лука (Войно-Ясенецкий), святитель. Дух, душа, тело / святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Москва-Клин : Сибирская Благозвонница, 2003. 126 с.
- 2. Осипов, А. И. Лекции по Основному богословию прочитанные в 4-м классе МДС [Электронный ресурс] / А. И. Осипов. Режим доступа: . Дата доступа: 02.06.2017.
- 3. Осипов, А. И. Нравственность и духовность [Электронный ресурс] / А. И. Осипов. Режим доступа: https://azbyka.ru/nravstvennost-i-duxovnost. Дата доступа: 02.06.2017.
- 4. Осипов, А. И. Проблема духовной безопасности в постсоветском обществе [Электронный ресурс] / А. И. Осипов. Режим доступа: http://knigi.link/sovremennogo-obrazovatelnogo-metodologiya/osipov-problema-duhovnoy-bezopasnosti-25376.html. Дата доступа: 02.06.2017.
- 5. Сикорский, И. Эволюция души [Электронный ресурс] / И. Сикорский. Режим доступа:http://ricolor.org/rus/nr/sikorsky/. Дата доступа: 27.06.2017.
- 6. Франк, С. Л. Религия и наука [Электронный ресурс] / С. Л. Франк. Режим доступа: https://azbyka.ru/m-religiya-i-nauka. Дата доступа: 03.05.2017.
- 7. Старцева, Ю. Наука и религия академика Павлова [Электронный ресурс] / Ю. Старцева. Режим доступа: http://ruskline.ru/monitoring\_smi/2004/12/01/nauka\_i\_religiya\_akademika\_pavlova. Дата доступа: 02.08.2017.

## ПРИНЦИП КУЛЬТУРОСООБРАЗНОСТИ ОБРАЗОВАНИЯ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ НАРОДА

В эпоху глобализации этнокультурные эволюционные процессы стали всё больше связаны с кросскультурными: развитие этноса теперь требует интеграции разных ракурсов восприятия мира, овладения культурным наследием других сообществ без ущерба для ценностей собственной культуры. Поэтому одной из важных задач, стоящих перед современным образованием, является культивирование у подрастающего поколения способностей и личностных качеств, позволяющих им противостоять вызовам глобализации, осознавать духовную общность со своим народом и в то же время свою принадлежность общечеловеческой культуре и мировому сообществу. Поставленная задача требует переоценки аксиологических основ проектирования содержания образования, уточнения его методологических принципов, и в особенности принципа культуросообразности образования.

Изначально принцип культуросообразности, предложенный выдающимся немецким педагогом прошлого А. Дистервегом, означал учет особенностей культуры в процессе воспитания и обучения растущего человека [1]. В соответствии с данным принципом в многовековой традиции отечественной педагогики сложилось представление о процессе образования как духовно-исторической ценности, аккумулирующей в себе социальный опыт всех пластов национальной культуры (материальной, духовной, нравственной, интеллектуальной, экономической). В каждой культуре складываются свои представления о цели образования, в которой находят выражение интересы государства, общества и личности, а также накапливается свой собственный опыт материальной и духовной деятельности, который становится ядром содержания образования. Иными словами, сложившиеся в той ли иной культуре традиции и стиль воспитания и социализации выступают ведущим фактором отбора содержания образования.

В современной трактовке культуросообразность в образовании предполагает степень участия последнего в механизмах сжатия культурного опыта и поддержания своей взаимосвязи с культурной динамикой. Так, устойчивость системы образования зависит не только от того, насколько качественно транслируется культурный опыт подрастающему поколению (т. е. насколько реализуется культуротранслирующая функция образования), но и от того, насколько образование реализует свою культуросозидающую функцию, участвуя в преобразовании культурных реалий: образованная личность находится не в полном подчинении у культуры, а способна преобразовывать действительность и задавать новые правила игры. Иными словами, образование — не только зависимая переменная от культурного сообщества, но и само является детерминантой его развития, так как оно в силах скорректировать недостатки существующей парадигмы.

Реализация принципа культуросообразности образования в его современной трактовке требует выполнения ряда условий. Чтобы достичь единства и взаимодополнительности культуросозидающей и культуротранслирующей функций образования, его содержание должно быть структурировано с ориентацией на среднее (не слишком высокое и не слишком низкое) значение коэффициентов стратификации, эпистемологической гибкости, аксиологической нейтральности и персонификации [2].

Коэффициент стратификации — это количественное распределение академических часов между учебными дисциплинами (предметными областями), оправданное их значимостью в развитии личности. Коэффициент будет оптимальным в том случае, если разница в часовой нагрузке наиболее и наименее объемных учебных курсов не является слиш-

ком большой: каждая предметная область вносит свой ценный вклад в развитие личности и впоследствии в умножение культурного наследия, а потому пропорциональные соотношения образовательных областей должны быть сбалансированы, независимо от доминирующих стратегических целей образования и ценностных приоритетов.

Коэффициент эпистемологической гибкости — это возможность обновления содержания образования. Такое обновление будет соответствовать оптимальному коэффициенту, если оно происходит не в ущерб изучения исторического наследия и не с нарушением исторической преемственности. В противном случае культуросозидающая функция образования будет доминировать над культуротранслирующей.

Сбалансированный коэффициент аксиологической нейтральности — это умеренная степень зависимости содержания образования от существующих культурных ценностей, возможность изучения ценностей других культур и реализация идеи диалога культур в ценностном самоопределении личности.

Коэффициент персонификации — степень отражения в содержании образования множества культурных подходов и эпистемологических традиций в трактовке понятий, сопоставимость с их международными эквивалентами — один и тот же объект должен быть представлен с позиции не только сложившихся отечественных моделей его понимания и описания, но и моделей, существующих в других культурах.

Тяготение к среднему (не слишком высокому и не слишком низкому) значению коэффициентов персонификации, стратификации, эпистемологической гибкости и аксиологической нейтральности отражает закон нелинейности в формировании содержания образования: при чрезмерном увеличении значения любого из выше рассмотренных коэффициентов (излишняя зависимость удельного веса дисциплины в учебном плане от понимания ее значимости, излишнее реформирование содержания, излишнее отражение в содержании суждений и ценностных оценок, характерных для текущей эпохи или общества, излишняя приверженность зарубежному (или сугубо отечественному) опыту в трактовке феномена и т. д.) снижается продуктивность функционирования образования как системы, в итоге образование изолируется от процессов культурной динамики либо теряет ценностно-духовный стержень, заложенный в этнокультурных традициях народа.

Система образования стремится передать растущему человеку масштаб относительной значимости, которой наделяется та или иная человеческая потребность в его культуре. Поэтому образование формирует в первую очередь те потребности, которые с большей вероятностью найдут свое удовлетворение при общении человека с носителями его культуры. В этом состояло первоначальное значение принципа культуросообразности образования. Однако образование выполняет и компенсирующую функцию: формируя все многообразие духовных потребностей человека, оно обеспечивает ему возможность психосоциального гомеостаза и в случае несостоявшейся попытки удовлетворить верхнюю потребность в иерархии, учит его реализовать эту потребность через другие уровни — учит созидать культуру.

#### Литература

- 1. Дистервег, А. О природосообразности и культуросообразности в обучении [Электронный ресурс] / А. Дистервег // Народное образование. 1998. № 7. Режим доступа: http://jorigami.ru/PP\_corner/Classics/Diesterweg/Diesterweg\_Adolf\_Nature\_and\_Culture.htm. Дата доступа: 23.08.2017.
- 2. Posner, G. J. Analysing the curriculum / G. J. Posner. McGrow-Hill Publishing Company : Cornell University, 2004. P. 24–54.

# ВЛИЯНИЕ ЖИВОТНОВОДЧЕСКОГО ХОЗЯЙСТВА КАРАКАЛПАКОВ НА РАЗВИТИЕ ИХ РЕМЕСЕЛ (XIX – НАЧ. XX В.)

Каракалпаки с древнейших времен занимались комплексным типом хозяйства, т. е. сочетание земледелия, скотоводства, рыболовства. Об этом свидетельствуют археологические материалы, письменные источники. Благодаря развитию комплексного хозяйства у каракалпаков процветали ремесла и промыслы. В этой статье мы остановимся на ремеслах и промыслах, связанных с животноводческим хозяйством. Статья написана на основе полевых материалов, собранных автором в районах Каракалпакстана в 2001–2002 гг. (полевые материалы приводятся без сносок).

В животноводческом хозяйстве каракалпаков в X1X - нач. XX в. преобладал крупный рогатый скот, меньше в стаде было коз и овец. Об этом свидетельствуют данные из архива хивинских ханов, в частности документы о сборе зеката (налог со скота). Основная часть текста в тетрадях по учету зеката состоит из имен плательщиков налога и сведений о количестве скота у каждого. Из этих документов видно, что количество голов крупного рогатого скота у каракалпаков превосходит численность мелкого рогатого скота [1, с. 48]. Лошадей разводили сравнительно мало и использовали для верховой езды и в качестве тягловой силы для чигиря. Верблюдов также разводили мало, использовали их как транспорт и тягловую силу для чигирей. В кон. Х1Х в. в Хорезмском оазисе имелось 286 100 голов крупного рогатого скота, из них в Амударьинском отделе – 109 700, в Хивинском ханстве – 176 400; баранов каракульских – 57 000 голов, из них в Амударьинском отделе – 7 200, в Хивинском ханстве – 49 800, скота других видов – 1 000 600, из них в отделе – 191 500, в Хивинском ханстве – 809 100 [2, с. 119]. Продукция животноводства играла основную роль в развитии многих видов ремесла каракалпаков. Кожевенное дело, кошмоваляние, ковроделие, изготовление убранства юрты, ткачество – эти виды ремесел и промыслов основывались на производстве изделий из продукции животноводства.

Кожевенное производство у народов Каракалпакстана было очень развитым, оно существовало повсеместно. Эта отрасль ремесла перерабатывала поставлявшееся преимущественно скотоводческим населением сырье. Кожевенное производство в XIX – нач. XX в. было сосредоточено в руках отдельных лиц — мастеров кожевенников (конши), а также кожа перерабатывалась на кожевенных заводах, открытых русскими предпринимателями на территории Каракалпакстана. В Каракалпакстане отдельные населенные пункты специализировались на обработке кожи и производстве кожаных изделий. Чимбай, Турткуль, Кунград, Ходжейли были центрами, где было сосредоточено кожевенное производство народов Каракалпакстана. В окрестностях этих городов располагались аулы, специализировавшиеся на переработке кожи и изготовлении кожаных изделий. Например, недалеко от Чимбая в одном ауле 10-15 семей занимались обработкой кожи, в окрестностях Ходжейли был аул, жители которого перерабатывали кожу. Повсеместно такие аулы имели название Конши аул. Кроме того, необходимо отметить, что у каракалпаков в их родо-племенной структуре имеется родовое подразделение тийре – конши.

Кожевенное ремесло специализировалось по технике выполнения основной продукции. Вырабатываемую кожу подразделяли на обувную, шорно-седельную и кожу для изготовления посуды. В связи с этим у каракалпаков имелись мастера-ремесленники, которые специализировались на определенных ремеслах по выделке кожи: кожевенники, сапожники, шорники. Продукция ремесленников – кожевенников находила постоянный широкий спрос. Из выделанной кожи шили обувь – байкен етик, женские и мужские сапоги – етик, мэси, геуш, детские сапожки. Кожа шла на изготовление конской сбруи и упряжи –

ақ баслы ер, ала қаыс жуўен, тебинги, қамшы, аткөзлик. Из кожи выделывали всевозможные мешки для хранения фарфоровой посуды – шыныкап. Кроме того, каракалпаки выделывали меха различных домашних и диких животных. Шили из них традиционные головные уборы — кураш, малахай и верхнюю одежду — тон, постын, ишик. Многие изделия из кожи местного изготовления ныне устарели и вышли из употребления, например кожаная посуда. Однако в последние годы в некоторых районах Каракалпакстана стала возрождаться традиционная технология обработки кожи. Современные ремесленники-кожевенники обеспечивают сырьем сапожников, шорников.

Как и у других полукочевых в прошлом народов Центральной Азии с комплексным скотоводческо-земледельческим хозяйством, у каракалпаков наиболее распространенным видом сырья в кошмовалянии, ткачестве, изготовлении коврового убранства юрты и в ковроделии была овечья шерсть. Другие виды шерсти (козья и верблюжья) употреблялись как вспомогательный материал. При выборе шерсти для производства тканей и ковровых изделий мастерицы оценивали ее крепость, длину, мягкость, цвет и блеск. Качество шерсти домашних животных были различны. Использовалась шерсть овец породы — мәлши, казакы. Шерсть весенней стрижки (апрель) считалась самой лучшей как более длинная, нежная, блестящая и не закручивающаяся при прядении. Но в ковроткачестве и изготовлении коврового убранства юрты использовалась шерсть осенней стрижки. Она была более грубой, но ее ценили за крепость.

Кошмоваляние — шапшышылык и изделия из войлока в хозяйстве каракалпаков, как и у других народов Центральной Азии, имели важное значение. Каждая каракалпакская семья для удовлетворения своих нужд занималась производством войлока. Из войлока изготовляли покрытия (узик, түнлик) для юрт, войлоком настилали полы в комнатах, кроме того из войлока изготовляли некоторые предметы убранства коня — жона, терлик, бастырғы, көйлекше и др. В производстве войлока использовали овечью шерсть осенней стрижки, шерсть весенней стрижки редко использовали. Из-за крепости шерсти осенней стрижки ее применяли в изготовлении мешков, арканов, паласов — алаша, шал, вещевого мешка — бокжама, а также тесьмы и ленты для скрепления конструкции юрты — избе, дизбе.

Каракалпаки в отличие от казахов и киргиз, в основном изготовляли войлоки двух видов: орнаментированные, с ввалянными узорами – текиймет и простые, без орнамента – кийиз. В работе каракалпакского этнографа А. У. Утемисова имеются архивные данные о том, что в 1907 г. в Амударьинском отделе действовали 2 крупные мастерские по производству войлока [3, c, 73]. Это свидетельствует о том, что уже к началу XX в. кошмоваляние выходит за рамки домашнего призводства и становится товарным.

Таким образом, животноводстводческое хозяйство каракалпаков обеспечивало существование их ремесел и промыслов, что является основным аспектом развития традиционной культуры, которая определяет этническую специфику народа.

#### Литература

- 1. Документы архива хивинских ханов по истории и этнографии каракалпаков / АН СССР, Ин-т народов Азии, АН УзССР, Каракалп. филиал : подбор док-в, введ., пер, прим. и указатели Ю. Э. Брегеля. М. : Наука, 1967. 539 с.
- 2. Хозяйство Каракалпакии в XIX начале XX века : материалы к ист.-этногр. атласу Сред. Азии и Казахстана / АН УзССР, Каракалп. филиал, Ин-т истории, яз. и литературы им. Н. Давкараева ; отв. ред. Т. А. Жданко. Ташкент : ФАН, 1972. 132 с.
- 3. Утемисов, А. У. Каракалпаклардын онер-кэсиплери / А. У. Утемисов. Нөкис : Каракалпакстан, 1991.

# ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКО-КАЗАХСКОГО ДВУЯЗЫЧИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАЗАХСТАНА)

...Можно находить сколько угодно поводов для осуждения тоталитарной идеологии советского государства, ее разрушительного влияния на сознание советских и постсоветских людей, но нажитое культурное общее неизбежно выравнивает политические изъяны. И, в первую очередь, это касается общей языковой культуры.

В 1990-х гг. в одном из интервью еженедельнику «Аргументы и факты» Олжас Сулейменов произнес слова, очень точно определившие отличительную особенность казахстанской литературы, и поэзии – в частности: «Это счастье, что казахи двуязычны. Я был бы рад, если бы они были трехъязычными. Чем больше человек языков знает, тем более он вхож в мировую цивилизацию и культуру. И мы это преимущество должны использовать» [1, с. 6].

Так понимает двуязычие не один О. Сулейменов. Известный казахский поэт, переводчик, кинорежиссер Б. Каирбеков отмечает: «Это огромное богатство — чувствовать чужой язык и чужую культуру, как свою» [2]. О том же рассуждает поэт Асель Омар: «Знаете, я не могу ответить на вопрос, кто я — русскоязычный казахстанский писатель или русский писатель, родившийся в Казахстане. И никогда не пыталась определять. Потому что чувствую себя естественно, гармонично и счастливо, что живу двумя культурами — казахской и русской…» [3].

Согласно данным Б. Х. Хасанова, в Казахстане функционирует в настоящее время 126 типов двуязычия по схеме национальный язык – русский язык, около 20 типов руссконационального и национально-казахского двуязычия, десять типов национально-национального двуязычия и трехъязычия (казахский, русский и национальный языки [4, с. 33]. Но двуязычие русско-казахское (с преобладанием русского языка) по сей день является ведущим и очень интересно определяет направление развития отечественной литературы.

Наиболее интересные формы проявления билингвального языкового сознания представлены в поэтическом творчестве казахстанских авторов. До сих пор казахские литераторы осваивали русский язык, пропуская его через свою ментальность, через специфический национальный слуховой резонатор. По всей видимости, период накопления этого опыта состоялся, и теперь билингвальный поэт пытается выйти на совершенно другой уровень осмысления языка самовыражения, где уже не русский и не казахский языки должны вести повествование, но некая более значимая субстанция речи. По мере вбирания одним языком речевых особенностей другого в поэтической мастерской начинают происходить тонкие перемены: меняется настроение стиха, иначе звучит его музыка, появляются совершенно новые образы и ассоциации, темы и мотивы. Но основное звучание художественному тексту начинают задавать ранее второстепенные уровни текста, не проясненные до конца смыслы, переливы звуков-ассоциаций, фоно- и ритмо-образов. И вроде бы текст написан на русском языке, но в нем проступает иной смысл, не прочитываемый на одном языке. В этом потоке мастерски работает старшее поколение поэтов-билингвов (Дюсенбек Накипов, Оралбай Жанайдаров, Бахыт Каирбеков, Асель Омар) и приобщаются молодые авторы, среди которых наиболее ярки фигуры Марата Исенова, Ербола Жумагулова, Ануара Дуйсенбинова.

Языковой билингвизм принято, в первую очередь, считывать с узнаваемых словэтнонимов, дающих фоновые представления об особенностях жизни того или другого народа. Но в первом романе поэта Д. Накипова «Круг пепла» (в чистом виде это не роман, а лирическое откровение об эпохе) этнолексика проходит путь перерождения, что называется, на глазах. Автор интересуется не столько словообразом как конечным продуктом человеческой деятельности, а процессом Словотворения в целом. И здесь интересны наблюдения над тем, как автор-билингв вводит этническую лексику в разряд художественнообъяснимой, постигаемой здесь и сейчас. Особое доверие звучащей речи дает право автору-Демиургу прикоснуться к таинствам рождения речи самионов из возгласов, эмоционально-звуковых проявлений личностного начала. Сюжет рождения языка первых людей – самионов – выражен достаточно четко: от выкриков, запевов до неожиданного гармоничного слияния звуков в знакомые слова. Таково новое Откровение о Слове, новый закон, утверждаемый каждой строчкой романа:

...оно-Слово – было потом. В начале было мыканье-причмокиванье – выдыханье-вдыханье-осязание языка языком в поцелуе, а уже потом язык принимающий-понимающий-ощущающий другой язык, выродил слово, прилепилприцеловал-привил к нему второе слово и ... сотворило оллен, т. е. то что до смерти и после будет живо...» («оллен» – в переводе с казахского языка означает «песня» – примечание автора Ж. Т.) [5, с. 68].

Примечательно, что в пространство билингвального романа выносятся слова казахской, русской и иностранной лексики одновременно. Приведем пример:

...Язык самионов был прост и выразителен. Если им хотелось сказать о том, что видели глаза, скажем. Камень, который надо поднять или палку для подпорки крова, то они просто показывали на вещь пальцем, уточняя его применение, размер или вес кратким возгласом: Оуа! Михх! Гайя! Дро-дро! и т. д. Много сложнее приходилось, если требовались совместные действия и быстрые решения, как на охоте. Если кто из них замечал, к примеру, горного жирного козла, на холме, за рекой, то говорил: – Ет, уу, тек. – Затем махал рукой, созывая: - Кел, ий, тез, го! - Далее следовало уточнение порядка действий: - Су, грр, малт, хья, бар, кьо!.. Сила и разнообразие интонаций-восклицаний-команд-просьб и скорость говорения были столь выразительны и красноречивы, что в скором времени река преодолевалась, пять или семь самцов-охотников окружали холм, хватали палки и камни, настигали козла, и он благополучно доставлялся к стойбищу, освежеванный и завернутый в собственную шкуру: Теа, кротто, лийя, гови, дрю, янно! Таким ликованием-одой-одобрением-детей и самок встречали ловких охотников после удачной и прекрасно спланированной охоты [5, с. 66].

Заметим, что для полноценного эмоционально-художественного восприятия процитированного отрывка не требуется дословного знания казахского языка, быта, культуры как условий понимания произведения. Возгласы самионов очень точно передают информацию о настроении говорящих («Оуа!» сравним с американизированным «Уау!»), о назначении предмета («Дро-дро!» — это, скорее всего, предмет, предназначенный для метания (дротик?)). Описания охоты, прокомментированные репликами самионов, дают интересную реакцию на знакомые понятия — как на чужой язык. Вписанные в определенный контекст, односложные казахские словообозначения:

```
{
m er}-{
m msco}, \hspace{1cm} {
m Tek}-{
m даром}, \hspace{1cm} {
m cy}-{
m вода}, \\ {
m кел}-{
m подойди}, \hspace{1cm} {
m Te3}-{
m быстро}, \hspace{1cm} {
m малт}-{
m плыви},
```

действительно, начинают читаться как Другой Текст. Неожиданно в потоке словэтнонимов появляются непереводимые междометия «уу» и «ий», тоже маркирующие различные языковые координаты. Возглас «уу» (удвоенное «у») кодирует в эмоциональной речи любой языковой личности эмоцию ошеломления, удивления. Междометие «ий» в казахском языке является формой фамильярного обращения (типа русского «эй»). В потоке слов «Кел, ий, тез, го!» легко угадывается усеченно-транскрибированная форма английского слова «иди» (go). Во фразе ликования и высшего удовлетворения прочитывается почти поэтический вариант похвалы. Сравним: «Теа, кротто, лийя, гови, дрю, янно!» и «Обалденно! Несравненно! Осиянно! и т. д.».

Таких надэтнических текстов в романе множество. Объединенные дискурсом очередного словорождения, авторские звукообразы репрезентуют идею условности и надуманности границ между языковыми картинами мира разных народов, между словом поэтическим и прагматически-бытовым. Идиолексика романа разрушает саму мысль о сформированности языковых понятий. Автор как Демиург своего художественного мира знает, что язык творится ежесекундно, продолжает создаваться каждым говорящим субъектом как мир, как творчество, как любовь.

Очень интересно билингвизм проявляется в творчестве молодых казахских авторов. Так, например, Ербол Жумагулов, в 2000-е гг. покинувший Казахстан и выехавший на постоянное место жительства в Петербург, признался: «корни поэзии оттуда: Мандельштам, Бродский, XX век, немного XIX век, французская поэзия. Но темы сейчас больше пошли казахские, это исподволь происходит...» [6]. Вводя казахскую лексику в контекст своих русскоязычных текстов, Жумагулов продолжает работать в узнаваемой игровой постмодернистской стилистике:

Уюртный быт (изконная еда), где бытием душа была распета, и насекомых знойная орда звенела от закята до рассвета [7].

Слова «уюртный», «изконная», «закят» рождены на стыке двух языковых лексем: «уютная» ассоциируется с уютом «у юрт», исконная еда кочевников — «из коня» («изконная еда»), «закят» (это теологический термин, обозначающий очищение намерений и действий ради Аллаха) соединяется с «закатом» в понимании некоей сакральной событийной границы. Использование казахских слов в русской графике дает возможность поэту создать определенный иронический модус через игру слов и смыслов:

мой гордый предок мистер шапалак жамбас улы был воином на то и был падок на трофейный бешпармак из вкусного животного из трои зане и я когда жую мясцо изображаю дикое лицо [6].

Контекст, соединяющий слова европейского происхождения с казахскими многозначными словообозначениями, создает устойчивый иронический модус. Воин «Мистер шапалак жамбас улы» не просто комичен, но претендует на статус нарицательного образа воинствующего ханжи, где имя «шапалак» может переводиться одновременно как «пощечина» и «рукоплескания», а обозначение «жамбас улы» приравнивается к фамилии, которую в данном контексте можно перевести как «сын драчуна». Включение в текст слов различной иноязычной лексики (в том числе «бешпармак» — национальное блюдо казахской кухни), топонимической «трои», устаревшего старорусского «зане», военнотерминологического «трофейное», разговорного «мясцо» вполне оправдывает общее резюме: «зане и я когда жую мясцо /изображаю дикое лицо».

В продолжающемся процессе билингвизации обращает на себя внимание творческая эволюция еще одного очень интересного русскоязычного поэта (не билингва!) Марата Исенова, ярко заявившего о себе в 1990-е гг., а в 2010-х гг. покинувшего Казахстан и уехавшего в Петербург. В 2017 г. им написана поэма «Третий голос», в которой на смену узнаваемо-исеновской ирреально-ускользающей образности, постмодернистскому хаосмосу имен, терминов, реминисценций и аллюзий пришла другая лингв(-о-стил)истика выразительности. Поэт ищет себя в Первозвуке:

пропусти самый малый звук

и мотив дар изначальный словно старый верблюд оба горба набиты глиной [8, с. 7].

Через звук к нему возвращается дремучая, корневая, пробуждающаяся полусознательным бормотанием имен, отголосков утраченная первопамять:

шеркежанысбалга таутасжетим матайеснжауга шаштанколдасасан чибылсыбанбайчи [8, с. 6].

Русская графика невнятных, странных слов, как бы всплывающих на поверхность сознания лирического героя помимо его воли, не позволяет вычитать единый текст до понимания единого смысла. Смысл улавливается в отдельных словообразах, в фонетике, графике, музыке слов — не казахских, не татарских, не уйгурских или каких-либо иных. Эти всплески древней речи формируют иную, третью действительность, «третий голос»моление:

мы молимся вместе

наполняя музыку смыслами [8, с. 8].

Возможно, именно для этой цели – во имя обретения себя в целостности – поэту надо было удалиться от земли, корней, языка. Удалиться,

чтобы расслышать все

в полной гармонии во всем блеске... [8, с. 19].

Но и Ербол Жумагулов, и Марат Исенов не являются поэтами-билингвами в буквальном смысле, в первую очередь, — это поэты, ориентированные на русскую речь. Понастоящему обновляет поэтику стиха Ануар Дуйсенбинов — автор, взращенный на средостении двух языков, пришедший в литературу в 2010-е гг. Творчество этого поэта обозначило определенный рубеж в развитии билингвальной поэзии. Самой главной проблемой, через которую А. Дуйсенбинов видит весь окружающий мир, является проблема искаженного, разграбленного языкового сознания современного казаха: «пропаганда вдолбила ... идею казахского языка, забыв при этом вдолбить сам казахский язык» [9]. Все темы его творчества проходят испытание самой сакральной, самой болевой темой языка. Образ «тілечи», созданный из сложения двух слов «тіл» (в переводе с казахского означает «язык», «речь») и «речь», стал печальным символом языкового сознания современника, овладевшего начатками языка, но не обретшего речи:

тілечь его не течет но дергается пряча искорки мыслей

за междометиями...

я только слышу как тілечь в соответствии со своим странным звучанием шлепает хрюкает шмыгает отовсюду... [9, с. 25].

А. Дуйсенбинов поднимает вопрос состояния казахского языка, отношения к казахскому языку с позиции мультилингвальной и патриотичной личности, пытается добраться до самых фундаментальных проблем современности. Смешение разных языков не мешает лирическому герою ясно выразить свою мысль, т. к. он органичен в речеощущении казахского, русского, английского языков. К сожалению, художественность и стилистическая нагруженность поэзии А. Дуйсембинова будет понятна только тому читателю, который в равной степени владеет тремя языками и наделен поэтическим чутьем и вкусом:

как будто звук – дыбыс рождается без нас, врывается,

перекипает, стынет

и отпускает, прострелив навылет жужжащими стрекозами слов

жаз

(что жаз – пиши, что лето – жаз) и джаз [10].

Мы не сможем процитировать стихи А. Дуйсенбинова на языке оригинала, т. к. имеем ограничения в графике. Но попробуем приблизиться к пониманию сути билингвизма поэта, переведя казахский шрифт на кириллицу:

жужжат, жужжат случайные слова, сирень цветет и высится трава!

Iziн-iziн kezdeisok soz shui, bortegyl gyldeui, shoptiң koterilui пиши, пиши, jaz-jaz и чувствуй джаз, встречая лето, лето это jaz! jaz, jaz, пиши, пиши, играй – oina, sezin – почувствуй, джаз такой же джаз

джаз, джаз, почувствуй, jaz есть джаз, sezin, играй, jaz – лето, лето это джаз! [10].

Лингвистическая многовекторность Дуйсенбинова задействует и зрительное, и фоно-ритмо-ассоциативное мышление. Единые аллитерации и ассонансы соединяют текст казахский и руский, омонимы и оксюмороны обнаруживают такую же прихотливость течения и обрывания авторской мысли. Вся вторая строка по сути представляет перевод первой («Ігін-ігін kezdeisok soz shui, bortegyl gyldeui, shoptiң koterilui»). Но на полном звуковом совпадении осязательного словообраза («жужжание» - основной звук лета) рождается следующая цепочка связанных образов: «jaz-jaz» - омоним, который можно перевести и как «пиши-пиши», и как «лето-лето». В контексте авторских побудительных фраз «jaz, jaz, пиши, пиши, играй – оina, sezin – почувствуй», «джаз, джаз, почувствуй, jaz есть джаз, sezin, играй» (где «sezin» переводится как «почувствуй», а «оina» как «играй») мы получаем яркое метафорческое представление о природе поэтического творчества, смысл которого в легком, игровом, радостном пересотворении мира.

Разговорный стиль А. Дуйсенбинова узнаваем не только по многочисленным эллиптическим построениям предложений, стилистическим «неожиданностям», анаколуфам. Но в каждой подобной речевой ситуации работает все та же установка на проявление бессознательного (или почти бессознательного) би(три)лингвального мировосприятия. Так во фразе «Простите мне сомнительное билингва, но soz / порой вырывается из-за лимба» [9, с. 18] опущено дополнение и его синтаксический статус принят определением «сомнительное». На месте эллиптически опущенного слова может быть и «состояние», и «вопрошание», и «странность», и «многословие», но однозначно то, что значение словосочетания «сомнительное билингва» становится шире предполагаемых традиционных сочетание «определение плюс дополнение». Данную фразу можно назвать ключевой ко всему творчеству поэта, поскольку в ней в жестко-афористическом виде представлена поэтическая концепция би-полилингвизма: образ soz, вырывающегося «из-за лимба» (лимб – это термин, использовавшийся в средневековом католическом богословии и обозначавший состояние или место пребывания не попавших в рай душ, не являющееся адом или чистилищем), пересоздает картину Дантова ада, где в круге первом то самое ѕөz, не могущее попасть в рай как в лоно любовно-языкового признания. Если вспомнить образы первого круга ада «Божественной комедии», можно заметить, что soz A. Дуйсенбинова до сих пор не смирилось, в отличие от Дантовых образов, а к концу стихотворения даже переплывает Стикс («но soz выживающее/ переплывающее стикс» [9, с. 19]). Слово-soz живо так же, как жив сам Поэт, прообразом которого стал великий Данте.

Как видим, соотношение русского и национального языков в современной поэзии Казахстана продолжает свое развитие. С геополитическими изменениями русский язык не утратил своего положения в литературе, но выполнил и продолжает выполнять роль ускорителя интеграционных языковых процессов. А для билингвальной литературы русский

язык стал тем мощным корнем, к которому русскоязычный казахский автор бережно прививает ростки своей любви к родному языку.

## Литература

- 1. Сулейменов, О. Когда побеждает национализм, проигрывает нация / О. Сулейманов // Аргументы и Факты. −1993. − № 26. − C. 6.
- 2. Каирбеков, Б. Два могучих крыла пегаса / Б. Каирбеков // Состояние и перспективы методики преподавания русского языка и литературы : материалы I Междунар. науч.-метод. конф. / РУДН [и др.]. M., 2008. 383 с.
- 3. Омар, А. Чувствую себя легко и гармонично [Электронный ресурс] / А. Омар. Режим доступа: http://www.kazakh.ru/news/articles/?a=998. Дата доступа: 12.07.2017.
- 4. Хасанұлы, Б. Қазақстан Республикасындағы қазақ тілі қызметінің әлеуметтік лингвистикалық қырлары (Социально-лингвистические проблемы функционирования государственного языка в Республике Казахстан): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Б. Хасанұлы. Алматы, 1992. 54 с.
  - 5. Накипов, Д. Круг пепла. Роман интенций / Д. Накипов. Алматы, 2005. 226 с.
- 6. Жумагулов, Е. Стихи [Электронный ресурс] / Е. Жумагулов. Режим доступа: http://www.infotses.kz/red/article.php?article=214881. Дата доступа: 10.07.2017.
- 7. Жумагулов, Е. Родимый огород [Электронный ресурс] / Е. Жумагулов. –Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi\_mi/2015/12. Дата доступа: 11.05.2017.
  - 8. Исенов, М. Третий голос / М. Исенов. Санкт-Петербург, 2017. 22 с.
  - 9. Дуйсенбинов, А. Тілечь / А. Дуйсенбинов. Алматы, 2017. 68 с.
- 10. Дуйсенбинов, А. Интуитивный словарь [Электронный ресурс] / А. Дуйсенбинов. Режим доступа: http://textonly.ru/self/?issue=42&article=38842. Дата доступа: 10.07.2017.

Траццяк 3. І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

## СТВАРЭННЕ МІФА Ў БЕЛАРУСКАЙ ВАЕННАЙ ЛІТАРАТУРЫ ХХ СТ.

Беларуская ваенная проза XX ст. не засталася ў баку ад аднаго са значных працэсаў, што набылі актуальнасць у сувязі з катастрафічнымі падзеямі эпохі. Імкнучыся вытлумачыць экстрэмальныя ўмовы быцця і банкруцтва рацыянальнага тлумачэння сусвету ў прычынна-выніковых катэгорыях, асоба звярталася да міфатворчасці<sup>1</sup>. Новыя вобразы ўзнікалі не выпадкова, бо былі звязаны з вуснай народнай творчасцю, грамадска-палітычнымі перыпетыямі часу, вопытам мастакоў слова. І замежнае, і айчыннае мастацтва слова рухаліся ў агульным кірунку, бо «літаратура шукала ў міфалогіі схему і тып, <...> мадэль свету і чалавека, новыя якасці мастацкага мадэлявання рэчаіснасці» [2, с. 285].

Першая сусветная ўскалыхнула жыхароў сучаснай тэрыторыі Беларусі, якія з жахам і непаразуменнем назіралі за рухам навалы, што разбурала звыклае асяроддзе і больш-менш упарадкаванае быццё. Поруч з мабілізаванымі на ваенную службу, яны спрабавалі вытлумачыць пабачанае, сумясціўшы фальклорныя вобразы з плёнам фантазіі. Так нараджаліся аповеды, што прыцягвалі ўвагу айчынных мастакоў слова, якія ўспрымалі падобныя гісторыі як матэрыял, што можа з'явіцца на старонках іх твораў.

М. Гарэцкі звязаў міфатворчасць з пошукамі сутнасці і механізму функцыянавання «патаёмнага». Адным з яскравых прыкладаў міфа новага часу лічыцца эпізод з апавядання «На этапе». Шараговы імперыялістычнай вайны, ветэран-паляшук расказаў пра нейкую апакаліптычную з'яву: «... на небе, з усходу на захад, у белым-белым, светлым ззянні, але як у тумане, ідуць, ідуць, ідуць ... У каго ў руцэ шабля, у каго стрэльба ці якая іншая

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Паводле С. Санько, «старажытныя (і сучасныя) міфы вельмі моцна скарэляваныя са структурамі "жыццёвага свету" пэўнай грамады і з'яўляюцца спецыфічнымі для культуры спосабамі разумення падзейна-ролевай структуры ўсяго універсуму» [1, с. 5].

зброя, кулямёты на каточках цягнуць ... І напіс там, дзе прайшлі, вялікімі чырвонымі, аж гараць, літарамі – гады: 1914, 1915, 1916 ... З'явяцца літары і змеркнуць патроху, з'явяцца і змеркнуць. ... раптам жа ўсё — шух! Шухнула, і зноў цёмна ...» [3, с. 210]. Слухачы прысутнічалі пры выяўленні творчых здольнасцей чалавека, які, верагодна, акумуляваў гісторыі, што цыркулявалі ў сялянскім асяроддзі і на фронце. Каб надаць гісторыі «аўтарытэтнасці», персанаж-«аракул» спалучыў містычны антураж з рэальным часам, згадаўшы, што пабачанае датавалася святам Вадохрышча ў 1914 г. Пачаўшы размову, каб упікнуць і «распусную» жонку, і выпадковых пастаяльцаў, ён не прадбачыў выніку: выдуманы эпічны малюнак успрымаўся як нешта сапраўднае, як тое, што прадказала гаротны лёс самога персанажа.

3. Бядуля ў аповесці «Набліжэнне» ўзнавіў гісторыю, якая ў розных мадыфікацыях занатавана не толькі ў мастацкай прозе, але і ў мемуарах, лістах і дзённіках удзельнікаў вайны з розных краін (падрабязней у кнізе П. Фасэла «Вялікая вайна і сучасныя ўспаміны» [4]). Адзін з эпізадычных персанажаў прыгадаў: «Шмат хто бачыў з нашай роты. У самай гарачцы бою раптам апусцілася воблака і ў белым паказаўся Хрыстос ... Рукі ўзняў і сказаў: "Мір вам! Мір вам!" А ў яго вачах блішчэлі слёзы» [5, с. 76]. Салдат татальнай вайны высвятляў, як вытлумачыць тое, што адбывалася навокал. Шараговаму было складана ўсвядоміць, чаму хрысціяне забівалі адзін аднаго. Зварот да святароў не даваў жаданага выніка, бо рэлігійныя дзеячы звычайна прымалі афіцыйную версію падзей, займаліся прапагандай. Таму «спачуванне» вышэйшых сіл, здавалася, нагадвала пра каштоўнасці, што процістаялі дзяржаўнаму мысленню, шавінізму, абыякавасці. З. Бядуля, пішучы ў складанай грамадска-палітычнай сітуацыі, практычна не акцэнтаваў думку пра шуканне праўды, сэнсу быцця пры дапамозе хрысціянскіх вобразаў, а дазволіў другому персанажу абрынуцца з крытыкай на рэлігію і грамадскі лад.

У той жа аповесці З. Бядуля стварыў вобраз таямнічай «павы-купавы» — адмысловага аналагу жар-птушкі. Замест здзяйснення мар пра прыгоды, зухаватыя ўчынкі і каханне, яна прынесла артабстрэлы, казацкія пагромы, нямецкую акупацыю і бежанства, а ў больш далёкай перспектыве — рэвалюцыю. «Пава-купава» дражніла магчымасцю заняць пазіцыю назіральніка, якога не закране навала. У выніку выхавання вайной галоўны персанаж адмовіўся ад яе трактоўкі ў рамантычных катэгорыях, прызнаў беспадстаўнаўнасць думак пра адасобленае назіранне за катастрафічнымі падзеямі. Рыцар «павы-купавы» ператварыўся ў прагматыка, які не ідэалізаваў сваю мізэрную ў маштабах вайны персону.

3. Бядуля проціпаставіў Левіна персанажам, якія пад уплывам амбіцый, прапагандысцкіх лозунгаў, стэрэатыпных уяўленняў пра сапраўднага воіна спрабавалі «міфалагізаваць» уласны ваенны вопыт. У такіх умовах тыповымі былі аповеды кшталту: «... Пайшлі мы гэта ўночы ў разведку. Цемра такая, што адзін аднаго не бачым. Ідземідзем і чуем: "гер-гер": "Гэта-ж немцы!" – шапчу сваім. Я, значыцца, старшым быў. Мы ціханька на іх. ... усіх перакалолі. А мне нешта як жыгане ў правае вока. Герман папаў мне штыхом у ... вока» [5, с. 8]. Эпізадычны персанаж дасягнуў мэты (прыўзнёс сябе ў вачах цывільных) у больш-менш стрыманай форме. Затое у кнізе М. Лынькова «На чырвоных лядах» паўстае маляўнічы момант, што нагадвае легенды мінулага: «... дык мы, братачка, й далі ... Яны ў атаку, мы на штыхі ... пятнаццаць раз адбіваліся, ну а потым гэта мы паціснулі ... Як хмара тая цёмная, градавая – так лягло на тым полі германцаў ... чацвёра сутак узапар палілі мы іх ... Крыві гэ-э-та ... так і шваркоча ...» [6, с. 246]. Але пазіцыя персанажа не адпавядала аўтарскай, таму пісьменнік ураўнаважыў пахвальбу каментарам: «... Хто гэта з нас ды такімі справамі пахваляцца будзе ... Ну, ваявалі, ну, біліся ... Проста вот так і паміралі людзі, хіба нялюдскі крыху ... А кроў? ... яна не шваркоча ... Яна можа і ціханька сыйсці і няўпрыцям табе, а яна і пашла і пашла і душу тваю павяла з сабой» [6, с. 247]. Празаік усведамляў, што кроў – сакральная субстанцыя, разважаць пра яе трэба як пра надзвычайную каштоўнасць. Калі ж асоба абірала наратыўную стратэгію, дзе дамінавалі знявага і самалюбаванне, то яна знаходзілася на небяспечнай мяжы, за якой чалавечае аблічча гублялася.

Ваенная літаратура, прысвечаная падзеям Грамадзянскай вайны, вызначалася імкненнем стварыць вобраз, што паўстаў бы як аналаг казачнага непераможнага асілка, непадуладнага ворагу<sup>1</sup>. Каларытным героем падобнага кшталту быў дзед Талаш, апеты ў «Дрыгве» Я. Коласа. Аналізуючы аповесць, Л. Сінькова параўнала персанажа з маладзецкім атаманам, рамантычным героем, «рыцарам у воўчай скуры», Робін Гудам [8, с. 189–191]. Акрамя ўхвалы барацьбы за сацыялістычныя ідэалы, пісьменнік высвятляў, наколькі вядомыя аповедавыя стратэгыі і тыпы дзейных асоб актуальныя ў новых грамадска-палітычных абставінах, што адбіваліся на тагачасным айчынным літаратурным працэсе.

Разважаючы пра развіццё савецкай прозы пра Вялікую Айчынную вайну, В. Быкаў заўважыў, што шэраг мастакоў слова стваралі міфы не лепшай вартасці: «... героі прыходзяць у сябе менавіта ў момант набліжэння танка (не пазней!), трапна наводзяць (а як жа інакш!) і ўраз, з зайздроснай ліхасцю прабіваюць яго браню; ... лётчыкі падбітага самалёта з неймавернай вытрымкай адкідваюць парашуты і накіроўваюць палаючыя машыны на скапленне (абавязкова скапленне!) тэхнікі ворага; камісары для падняцця духу байцоў з'яўляюцца на флангах у самыя крытычныя моманты, і ні на хвіліну пазней, а якая-небудзь партызанская цётка, валодаючы аўтаматам не горш, чым чапялой ля печы, бярэ ў палон адразу чатырох эсэсаўцаў» [9, с. 134]. Уласны пісьменніцкі вопыт дазваляў В. Быкаву крытыкаваць калег, якія забыліся на пачуццё меры. Далікатна абмінаючы канкрэтныя імёны, аўтар выкрываў сутнасць літаратуры, што знаходзілася пад наглядам цэнзара. Псеўдагераічны твор лягчэй трапляў у друк, але яго мастацкая вартасць пакідала пытанні.

Апавядаючы пра 1941–1945 гг., беларускія мастакі слова зноў звярталіся да міфа. Разважаючы пра пачатковы этап вайны ў рамане «Плач перапёлкі», І. Чыгрынаў занатаваў, як народная свядомасць адрэагавала на катастрафічны пачатак Вялікай Айчыннай. Зноў актуальнымі сталі гісторыі пра сустрэчы з вышэйшымі сіламі: «... тым летам абнавілася ікона, а сёлета бытта сам Хрыстос яўляўся адной там ... ідзе ета яна па дарозе, а тады бача — стаіць чалавек. Ну, стаіць сабе і стаіць. Ці мала людзей бывае. Таму жанчына нават міма прайшла, але азірнулася. Глядзіць, а над галавой у яго бытта свеціцца што. Тады баба — бах на калені, маліцца пачала. А ён і гаворыць: "Зямля сухая. Саўсім перасохла. Трэба паліць чырвоным дожджыкам"...» [10, с. 122]. Калі бядулевы Хрыстос, імкнучыся замірыць ворагаў, паўставаў ва ўседаравальным абліччы, то ў рамане І. Чыгрынава ён збіраўся пакараць людзей за непаслушэнства. Акрамя таго, аўтар «Плача перапёлкі» звярнуўся і да сакральных вобразаў (зямля, дождж), звязаных і з хрысціянствам, і з даўнімі народнымі вераваннямі.

Чыгрынаўскія персанажы не жадалі мірыцца з «чырвоным дожджыкам», таму яны працягвалі шукаць (выдумляць) і іншыя праявы боскай волі: «... на гэты ж год нават знак гасподні такі ..., што ўсё будзе добра, што нашы перамогуць немца. Вайна ж пачалася ў святы дзень. У гаду ёсць дзень, калі наша царква адзначае памяць усіх святых рускай зямлі. І гэты дзень сёлета прыйшоўся якраз на дваццаць другога чэрвеня ...» [10, с. 137]. Пісьменнік згадаў і час, калі вернікі звярталіся да не зусім абгрунтаванага хрысціянскімі

602

далучыцца да пераможных воінаў, а пасля з жахам уяўлялі, што могуць выпадкова абняславіць краіну.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Падобнае параўнанне ўласціва беларускай прозе пра Вялікую Айчынную вайну. У рамане «Смутак белых начэй» І. Навуменка падкрэсліў наступнае: «... Калі з атрада Сяргея з таварышамі паслалі ўсталяваць сувязь з часцямі Чырвонай Арміі, ... ён, убачыўшы першых савецкіх салдат, трохі здзівіўся. Уяўляў іх волатамі, казачнымі асілкамі, а яны былі вельмі ж ужо звычайнымі» (курсіў наш. – 3. Т.) [7, с. 20]. Персанажынавабранцы, якія пасля вызвалення акупаванай тэрыторыі ўліліся ў шэрагі Савецкай Арміі, спачатку марылі

дагматамі рытуалу. Яны перапісвалі і распаўсюджвалі паперку з наступным тэкстам: «На паляне ... стаяць на траве дзве труны. Адна — чорная, другая — чырвоная. І вось другая труна, чырвоная, раптам кветкамі зацвітае ...» [10, с. 188]. Чырвоная труна абазначала савецкую ўладу, якая павінна адрадзіцца. Дарэчы, колер абраны невыпадкова: у літаральным сэнсе чырванню набрыняла стаяўшая ў крыві труна, але былі і алюзіі, што нагадвалі пра недалёкае мінулае.

І. Чыгрынаў заўважыў, што яго персанажы, жывучы ў савецкім грамадстве, паступова забываліся на асобныя паданні, легенды і забабоны. Таму Зазыба вагаўся, калі спрабаваў вытлумачыць ці то адмысловую метэаралагічную з'яву, ці то плён яго стомленай свядомасці: «... над асмужанай зямлёй стаялі ажно тры сонцы: адно — вялікае — пасяродку, два меншыя ... — па баках ...» [10, с. 236]. Пратаганіст так і не наважыўся праінтэрпрэтаваць відовішча, занатаванае яшчэ ў летапісах, бо ён сумняваўся, што яно прадказвала нешта станоўчае, а разважаць пра благое прыходзілася штодзённа.

Водгалас міфа прысутнічае ў аповесці В. Быкава «Знак бяды». Літаральна кожны мастацкі вобраз, выкарыстаны для аповеду пра жыццё Сцепаніды і Пятрака Багацькаў, выклікае асацыяцыі, што звязваюць у адно і народныя вераванні (хата, агонь), і хрысціянскія дагматы (крыж, Галгофа), і савецкія ідэалагемы (калектывізацыя, класавая барацьба). Паяднаныя ў адным творы, гэтыя знакі бяды прыватных персанажаў узбуйняюцца да агульнабеларускага маштабу.

Айчынныя празаікі-баталісты шукалі тыя формы выкладу матэрыялу, якія б адэкватна ўвасобілі іх аўтарскую задуму і ў некаторых выпадках дазволілі абысці цэнзара. Міфатворчасць новага часу спалучыла фальклорныя і біблейскія вобразы, надаўшы ім надзённае гучанне і пісьменніцкую фантазію. Мастакі слова занатоўвалі гісторыі пра незвычайныя метэаралагічныя з'явы (М. Гарэцкі, І. Чыгрынаў), узнаўлялі аповеды пра богаяўленне (З. Бядуля, І. Чыгрынаў), гераізавалі постаці сапраўдных удзельнікаў вайны (Я. Колас, І. Навуменка), спалучалі савецкія ідэалагемы з досведам вуснай народнай творчасці (В. Быкаў). Такім чынам, падзеі пэўнай вайны (ад Першай сусветнай да Вялікай Айчыннай) паўставалі ў больш шырокім кантэксце народнай памяці.

#### Літаратура

- 1. Санько, С. Прадмова / С. Санько // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / рэдкал.: С. Санько [і інш.]. 2-е выд., дап. Мінск, 2006. С. 3–11.
- 2. Саруханян, А. Новое мифотворчество: У. Б. Йейтс и Дж. Джойс / А. Саруханян // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; редкол.: А. Б. Базилевский [и др.]. М., 2002. С. 252–283.
- 3. Гарэцкі, М. На этапе / М. Гарэцкі // Зб. тв. : у 4 т. Мінск, 1984. Т. 1 : Апавяданні 1913–1930. С. 206–211
- 4. Fussell, P. The Great War and Modern Memory / P. Fussell. New York, London : Oxford University Press, 1989. 363 p.
- 5. Бядуля, 3. Набліжэнне : аповесць / 3. Бядуля. Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, Сектар мастацкай літаратуры, 1936. 230 с.
  - 6. Лынькоў, М. На чырвоных лядах / М. Лынькоў. Менск : ДВБ ЛіМ, 1934. 322 с.
- 7. Навуменка, І. Смутак белых начэй / І. Навуменка // Выбраныя творы : у 2 т. Мінск, 1997. Т. 2 : Раман. Аповесці. С. 5–188.
- 8. Корань (Сінькова), Л. Роля фармальнага кансерватызму ў развіцці беларускай празаічнай традыцыі. Крэатыўны імпульс у прозе Я. Коласа / Л. Корань (Сінькова) // Беларуская проза XX стагоддзя : дынаміка жанравых структур / Л. Корань (Сіньков). Мн., 1996. С. 166–193.
- 9. Быкаў, В. Жывыя памяці мёртвых / В. Быкаў // Поўны зб. тв. : у 14 т. Мінск, 2014. Т. 10, кн. 1 : Маладыя гады (1985, 2001). Артыкулы, эсэ, прадмовы, інтэрв'ю, гутаркі, аўтабіяграфіі, выступленні (1957 1980). С. 133–145.
- 10. Чыгрынаў, І. Плач перапёлкі / І. Чыгрынаў // Плач перапёлкі : раман, апавяданні / І. Чыгрынаў. Мінск, 2004. С. 7–294.

## СКАЗКА О ПРЕВРАЩЕНИИ В КУКУШКУ: НОВЫЙ ВАРИАНТ В СВЕТЕ РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ СЮЖЕТОВ<sup>1</sup>

Сказка о «Морском царе», записанная В. К. Ефременковым в Починковском районе, Смоленской области, вызывает интерес контаминированным характером сюжета. В ней наблюдается смешение двух сказочных сюжетов: 1) сказки типа «отдай то, чего дома не знаешь» и 2) сказки типа «Жена ужа», которая в «Сравнительном указателе сюжетов восточнославянской сказки» (СУС) атрибутирована под номером 425М [12]. В основе этого сюжета лежит рассказ о превращении героини в зооморфное существо, как правило, кукушку. Используя пост-пропповскую структуралистскую методику Елиазара Моисеевича Мелетинского, Сергея Юрьевича Неклюдова, Дмитрия Михайловича Сегала и Елены Сергеевны Новик, мы проанализировали русские и белорусские сказки о превращениях в сопоставлении со сказкой В. К. Ефременкова. Цель работы – выявление их общих особенностей и специфических черт на уровне сюжетной синтагматики, семантики и системы актантов.

Начало сказки, записанной В. К. Ефременковым, (а именно исходная недостача –Е, потеря ценности -L) полностью совпадает с широко известной сказкой о Морском царе и Василисе Премудрой в издании Александра Николаевича Афанасьева. Царь (в сказке Ефременкова солдат) решает испить водицы, но его за бороду удерживает морской царь, который в наказание просит отдать его то, чего он дома не знает. В данной сказке определить контаминацию достаточно просто, так как очевидна стилевая разнородность сюжетов. Несмотря на различие стилей, соединение данных сюжетов возможно. Образ морского царя является аналогом змея, их объединяет общий локус (водное пространство), а также функция удержания героя в подводном царстве.

Вторая часть смоленской сказки «Морской царь» соотносится со сказками типа «Жена ужа» (СУС 425М). Особое значение для сказки «Морской царь» имеет оппозиция подлинного и мнимого. Она определяет актантную структуру сюжета. Протагонистом здесь выступает дочь, мать героини одновременно является вредителем и мнимым помощником, отец, первоначально претендуя на роль протагониста, оказывается её агентом (посредник между дочерью и ужом), а муж дочери является мнимым вредителем. В других вариантах, указанных в СУСе, это действующее лицо имеет зооморфный, как правило, змеиный, облик.

Блоку действий, ведущих к недостаче (-E -L), предшествует расширенная исходная ситуация ( $-E^0$   $-L^0$ ). Морской царь хватает за бороду солдата, который решил испить речной воды. Это событие обозначается как вторжение человеческого мира в демонический (человеческое mov демоническое). Морской царь отпускает солдата только в обмен на обещание отдать то, чего он дома не знает. Это действие необходимо оценивать не только ситуативно, но и исходя из общего контекста всей сказки. Ситуативно это подвох и пособничество ( $-\alpha_1\beta_1^{m}$ ). На побуждение к действию (caus) солдат отвечает положительно (oper) и терпит урон (min), так как дочь, которая родилась в его отсутствие, должна теперь выйти замуж за морского царя (caus  $\rightarrow$  oper  $\rightarrow$  min). Однако в контексте всего сюжета это не подвох/пособничество, а предписание и его исполнение ( $\alpha_1\beta_1^{m}$ ). На побуждение к действию солдат отвечает положительно и становится посредником в отношении дочери и мужа (caus  $\rightarrow$  oper  $\rightarrow$  plus), с которым ей живется лучше, чем в родительском

 $<sup>^{1}</sup>$  Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта «Фольклорное наследие Смоленщины в записях белорусских и русских исследователей», №17-24-23001.

доме. Таким образом, это мнимые подвох и пособничество, а в действительности – предписание и исполнение. Совмещенность в описываемом событии двух пар функций выражается формулой:  $\{-\alpha_1\beta_1^m = caus \rightarrow oper \rightarrow min\} = \{\alpha_1\beta_1^m = caus \rightarrow oper \rightarrow plus\}.$ 

Венчается исходная ситуация «нулевой» недостачей ( $-L^0$ ), которая выражается с помощью двух сказочных предикатов — доминирования (dom) и перемещения (mov): морской царь берет девушку в жены ( $демоническое\ dom\ человеческое$ ) и уводит ее в подводное царство ( $человеческоe\ mov\ демоническоe$ ).

Действия, ведущие к недостаче ( $-\mathbf{E}$ ), включают в себя временное возвращение героини вместе с детьми в гости к матери ( $-\mathbf{a}\mathbf{b}$ ). Мать выведывает у дочери заклинательную формулу того, как вызвать ее мужа (это – выведывание/выдача: –  $\alpha_1\beta_1{}^i$ ), а затем с помощью своих сыновей убивает зятя (это – вредительство:  $\mathbf{W}$ ), желая освободить дочь, а самом деле делая ее несчастной.

Недостачей (**–L**) становится потеря героиней мужа в результате враждебных действий матери: **чужое** (**человеческое**, **мать**) **dom свое** (**демоническое**, **муж**).

Основным испытанием (**EL**), компенсирующим недостачу, становится превращение героини и ее детей в животных (**человеческое trans животное**). Особенностью семантики сказки «Морской царь» является то, что в ее основе лежит семейно-бытовая коллизия. Основным мотивом зооантропоморфного превращения становится предательство членов семьи (матери и братьев – дочери и сестры), которые ведут себя не по-семейному: «В этиологических легендах происхождение кукушки <...> является результатом нарушения семейно-родственных или брачных связей и отношений» [10, с. 36]. Эта семейнобытовая коллизия осложнена мифологическим элементом: обманутый герой-жертва является хтоническим существом – морским царем (в других вариантах – лешим, змеем, жуком).

Она сама превращается в лягушку, ее дочь – в кукушку, а сын – в соловья. Важно отметить, что во всех сказках о превращениях, за исключением сказки Ефременкова, именно мать превращается в кукушку, т. к. кукушка символизирует женщину, которая вследствие нарушения семейно-родственных отношений теряет мужа (кукушка является хтоническим существом, также как змей, её теллурический статус объясняется народными поверьями: «Она зимует в земле и прилетает весной одновременно с появлением земных гадов. В Полесье отмечено поверье, что уж весной «играет» с кукушкой (брест.)» [10, с. 39]. У Ефременкова жена становится лягушкой тоже неслучайно, у славян жаба, лягушка считается женой змея, возможно, в связи с этим героиня становится именно лягушкой [1, с. 380].

Особенностью данной сказки является то, что протагонист ликвидирует недостачу действием, несимметрично противоположным действию антагониста. Это не убийство вредителя и не воскрешение мужа, а превращение в существ, подобных мужу. Это превращение становится своеобразной компенсацией, отличной от традиционной для волшебных сказок формы компенсации – доминирования героя над антагонистом. Превращение здесь есть медиация в леви-строссовском смысле [5, с. 260-267]. В его основе лежит логика бриколажа – устранение конфликта непрямым путем, «отскоком». Эта логика в анализируемой сказке реализуется в два этапа. Вместо ликвидации антагониста происходит 1) инверсия оппозиции «свой (связанный с человеческим и матерью) – чужой (связанный с хтоническим миром и мужем)». Теперь связанный с человеческим и матерью оказывается чужим, а связанный с хтоническим миром и мужем – своим. Эта инверсия закрепляется в превращении героини и ее детей в представителей животного мира. Это значит, что в рамках инвертированной оппозиции «свой (связанный с хтоническим и мужем) - чужой (связанный с человеческим и матерью)» формируется 2) новая оппозиция, целиком умещающаяся в сфере иного, животно-демонического, и снимающая первоначальную, - «кукушка, лягушка (жизнь, вдова) - морской царь (смерть, убитый муж)».

Нами были проанализированы русские и белорусские сказочные сюжеты о превращениях в кукушку, к белорусским сюжетам, вслед за Львом Григорьевичем Барагом, мы отнесли сказку «Происхожденіе соловья, кукушки, лягушки. Козни лютой тёщи, убійство нелюбаго зятя», записанную Владимиром Николаевичем Добровольским и сказки Евдокима Романовича Романова «Зязюля, соловей и лягашка», «Зязюля, сокол и люгашка».

Типы данных сказок можно уложить в общую схему, белорусские сказки структурно являются более простыми, так как в них отсутствует исходная ситуация (- E<sub>0</sub>, -L<sub>0</sub>), ведущая к недостаче. Из особенностей стоит отметить, что в белорусских сказках не всегда говорится о змеиной сущности супруга, так у Добровольского он называется лесничем и никак не проявляет змеиную сущность, в сказке Романова «Зязюля, сокол и люгашка» муж также не сравнивается со змеем, но, когда ему грозит опасность, он прячется в подпол. Подпол – бытовой дериватив хтонического пространства. По белорусским поверьям, в подполе живет домовой уж [11, с. 104]. Ещё одной особенностью белорусских сказок является то, что антагонистом сказки не всегда выступает мать девушки, в некоторых случаях это могут быть разбойники.

В русских сборниках данный вариант сказки встречается у Дмитрия Константиновича Зеленина «Про раков», в сборнике под редакцией Альфонса Александровича Эрленвейна есть вариант «Про ужака», Ирина Валерьяновна Карнаухова сказка «Парень-гад», Александр Ильич Кретов «С чего кукушка у нас завелась». Данные сказки также можно представить в виде общей схемы, в которой реализуется более сложная структура. В русских сказках также, как и в сказке Ефременкова, всё начинается с контакта с водой. Девушки идут купаться и оставляют сорочки на берегу реки, вернувшись, одна из них замечает в ней змея, который зовёт её замуж. В данных сказках посредником между девушкой и ужом выступает не отец, как в случае сказки В. К. Ефременкова, а подруги девушки, которые заставляют её согласиться на брак с ужом, лишь бы он отдал её сорочку, что также реализует подвох/пособничество. Далее структурная схема полностью совпадает.

### Литература

- 1. Гура,  $\overrightarrow{A}$ . В. Символика животных в славянской народной традиции /  $\overrightarrow{A}$ . В. Гура.  $\overrightarrow{M}$ . : Индрик, 1997. 910 с.
- 2. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник : в 4 ч. / В. Н. Добровольский. СПб. : Типография Е. Евдокимова, 1891.- Ч. I.-808 с.
- 3. Зеленин, Д. К. Великорусские сказки Вятской губернии: с приложением шести вотяцких сказок / Д. К. Зеленин. Пг. : Тип. А. В. Орлова, 1915. 640 с.
- 4. Каяниди, Л. Г. Смоленские фольклорные сказки, собранные В. К. Ефременковым / Л. Г. Каяниди, К. О. Храмкова, А. В. Ковалева // Русская филология: ученые записки кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета / сост. М. Л. Рогацкина, Э. Л. Котова, А. А. Азаренков. Смоленск, 2017. Т. 17. С. 334—373.
- 5. Мелетинский, Б. М. Поэтика мифа / Б. М. Мелетинский. 3-е изд., репринт. М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.-407 с.
- 6. Народные русские сказки и загадки, собранные сельскими учителями Тульской губ. в 1862 и 1863 годах / под ред. А. А. Эрленвейна. М. : Издание учебного магазина «Начальная школа», 1882. 192 с.
- 7. Народные сказки Воронежской области. Современные записи / под ред. А. И. Кретова. Воронеж, 1977. 235 с.
- 8. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. Витебск : Типолитография  $\Gamma$ . А. Малкина, 1891. Вып. 4 : Сказки космогоническия и культурныя. 220 с.
- 9. Сказки и предания Северного края. В записях И. В. Карнауховой / вступ. статья Т. Г. Ивановой. ОГИ,  $2009.-544\,\mathrm{c}.$
- 10. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общей ред. Н. И. Толстого. М. : Международные отношения, 1995-2012.-T.3 : К (Круг)–П (Перепелка) 2004.-697 с.
- 11. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общей ред. Н. И. Толстого. М. : Международные отношения,  $1995-2012.-T.4:\Pi$  (Переправа через воду)—С (Сито). 2009.-656 с.
- 12. Сравнительный указатель сюжетов : восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг [и др.]. Л. : Наука, Ленингр. отделение, 1979.-437 с.

# ВОБРАЗ ЛІРЫЧНАГА ГЕРОЯ-САЛДАТА ТВОРА В. ГАПЕЕВА «АРМЕЙСКІ БЛАКНОТ» У КАНТЭКСЦЕ ФАЛЬКЛАРЫЗМУ

Асэнсаванне вобраза лірычнага героя-салдата тэрміновай службы не прыцягвала ўвагу айчынных літаратуразнаўцаў. Магчыма, гэта звязана з невялікай колькасцю мастацкіх твораў, у якіх распрацоўваецца названая тэматыка. Раскрыццё тэмы асаблівасцей армейскага жыцця, існавання асобы ў новым для яе вайсковым асяроддзі ажыццяўлялі, як правіла, тыя пісьменнікі, якія мелі вопыт армейскай службы, непасрэдна перажылі адпаведныя пачуцці, набылі іх у якасці духоўнага вопыту. Адным з такіх пісьменнікаў з'яўляецца В. Гапееў. Служба ў арміі, верагодна, і абумовіла змест яго твора «Армейскі блакнот» [1].

Сярэдзіна 1980-х гадоў з усімі палітычнымі, сацыяльна-эканамічнымі і культурнымі падзеямі наўпрост паўплывала на светабачанне, светаразуменне В. Гапеева як аўтара-творцы. Зыходзячы з уласных назіранняў, можна сказаць, што менавіта гэты час характарызуецца бінарнасцю раскрыцця вобраза лірычнага героя-салдата: ён, як і раней, захоўвае статус ганаровага абаронцы Айчыны і, адначасова, набывае рысы іроніі, а армія разглядаецца як сапраўднае выпрабаванне для юнакоў. Чытаючы уступу тэксту твора «Армейскі блакнот», можна зрабіць выснову, што В. Гапееў успрымае службу ў арміі не як ганаровую місію: «Кажуць, што армія — добрая школа жыцця. Так, менавіта для мяне яна такой і стала. <...>... Арміядабіла тое на самай справе крохкаемаёперакананне, што светам правіцьдабрыня і прыгажосць. Рэальнасцьабрынулася такой жорсткай, бязлітаснайхваляй, што я задыхаўся ў адчаі — кажу гэташчыра. Штоўратавалатады? У нейкімомант мне падумалася, што я некалінапішупраўсё. І таму стала важна выжыць, захавацьгоднасць, кабчуць, бачыць, запамінаць» [1].

Ужо ва ўступе лірычны герой акрэслівае яскравую апазіцыйнасць гражданка — армія, называючы апошнюю жорсткай школай жыцця. Армія, армейскія парадкі не ідэалізуюцца ў творы. Ужо гэта набліжае твор з сучасным салдацкім фальклорам. Лірычны герой В. Гапеева пачынае асэнсоўваць армейскую рэчаіснасць яшчэ задоўга да прыезду ў вайсковую частку: «Бліжэй да ночы пачаліся грабяжы. Хто не аддаваў грошы адразу — таго білі. < ... > Цяпер перада мной была сцяна нечага страшнага, незразумелага, такога чужога, як быццам іншаземнага. Але цалкам рэальнага найперш сваёй жорсткасцю. І адначасова ўжо не верылася, што за вокнамі гэтага дзікага вагона можа быць іншы свет, і цяпер усё, што было да моманту пасадкі, здавалася якраз нерэальным» [1].

Пэўныя гістарычныя падзеі наўпрост уплываюць на армейскае жыццё: «На размеркавальным пункце нас застане вестка пра смерць Брэжнева. І мы тут прабудзем доўгіх пяць дзён. Тут будзе амаль гэтак жа, як і ў поездзе: бандзюкаватыя, абкураныя анашой хлопцы будуць "трэсці" ўсіх, хто ўяўляўся ім слабейшым, у пошуках грошай, ежы, таннага адэкалона» [1]. Варварскія, крымінальныя армейскія звычкі, пік развіцця неуставняка дыктуюць свой ход падзей у армейскім асяроддзі. Зрабіць спробу супрацьстаяць ім было небяспечна для жыцця.

Асэнсоўвае лірычны герой і дзеянні стараслужачых, скіраваныя на наладжванне армейскай дысцыпліны. У голасе лірычнага героя В. Гапеева чутны тон асуджэння армейскай жорсткасці. Вобраз лірычнага героя-салдата падаецца як ахвяра ў руках стараслужачых, армейскага парадку: «...Парушэнне статуту нашэння формы...Было крыўдна. Невыносна крыўдна. Калі цябе збіваюць толькі за тое, што ты закасаў рукавы, каб памыць падлогу...» [1].

Жыццё па раскладзе, пэўны рацыён — непрывычныя рэчы для салдат, што толькі прыйшлі ў войска. Як і вобраз лірычнага героя традыцыйнага і сучаснага фальклору, у «Армейскім блакноце» новапрызваны лірычны герой-салдаттаксама характарызуецца як вечна галодны: «Голад — гэта пачуццё валодала над усімі іншымі пачуццямі. "У сталовую бягом марш!" — і натоўп нясецца за сталы. Першыя хапаюць з талеркі цукар, белы хлеб, рэшткі масла... Тут няма сяброў — тут усе хочуць есці» [1].

Лірычны герой, асэнсоўваючы армейскія парадкі, з пэўнай самазадаволенасцю расказвае пра свае літаратурныя здольнасці і пра тое, як гэта дапамагло яму ў час службы. Цікава, што В. Гапееў як аўтар-творца, пішучы пра свой уласны досвед, вельмі трапна перадаў асаблівасці функцыянавання аўтарскіх вершаў, іх пераходу ў разрад фальклорных твораў. Прыведзеная цытата — яскравы прыклад веернага распаўсюджвання фальклорных твораў[2]: «І ў маім дэмбельскім альбоме такія радкі. Яны зажывуць сваім асобным жыццём — я сустрэну іх у альбоме салдата, які будзе служыць на 10 гадоў пазней» [1].

Лірычны герой распавядае пра незвычайныя «паходы» ў капцёрку. Менавіта там адбываюцца ўсе самыя жорсткія расправы дедов над маладымі, ажыццяўляюцца «выхаваўчыя мерапрыемствы». Гэтым абумоўлена выяўленне вобраза лірычнага героясалдата ў той момант – ён баіцца, бо не ведае, што чакае за дзвярамі: «... Мяне паднімаюць адразу пасля адбою, клічуць у капцёрку. Іду, ліхаманкава пералічваючы ў думках свае грахі за апошнія дні, бо калі клічуць сяржанты пасля адбою ў капцёрку — справа сур'ёзная. Можна прама з капцёркі адправіцца ў шпіталь з адбітымі ныркамі, можна ўсю ноч чысціць лязом унітазы, можна мыць ці прасаваць хэбэ да раніцы (тое лёгка)...Можа быць многае, бо ў капцёрцы, занавешваючы акно суконнымі коўдрамі, збіраюцца пасля адбою дзяды толькі па важных прычынах» [1]. Але В. Гапееў далей апісвае зусім іншую (прыгадаем такую ж сітуацыю галоўнага героя твора В. Быкава «Ваўчыная яма») «развязку» падзей: «Мяне сустракае той самы "дзед", ад імя якога я пісаў ліст дзяўчыне. На стале ў куце такое, ад чаго рот імгненна запаўняецца слінай: у місках выкладзеная з бляшанкі тушонка, гарачая вараная бульба паруе, белы хлеб, масла... Стаіць шклянка і бутэлька гарэлкі. Яшчэ трое дзядоў і нехта з "чарпакоў" купкай чытаюць ліст. Роўны жаночы почырк. Разумею: "дзеду" прыйшоў адказ. І яшчэ які адказ! Дзяўчынапіша, итозавучыла той ліст на памяць...Пояць і кормяць» [1].

В. Гапееў акрамя лірычнага героя ўводзіць у твор і шэраг службовых персанажаў: дед Валерка, саслужыўцы Воўчык, Грамзубер, армейскае кіраўніцтва. Іх функцыя ў творы — дапамагчы аўтару-творцу раскрыць вобраз галоўнага героя. Нават калі даецца апісанне таго ці іншага персанажа, ацэнка яго учынкаў, усё гэта робіцца праз прызму свядомасці лірычнага героя, які, параўноўваючы свой жыццёвы вопыт з чыімсьці іншым, выказвае сваё суб'ектыўнае стаўленне да акаляючых людзей, сцвярджае свой погляд на пэўныя рэчы: «Воўчык расказвае мне пра сваю грамадзянку, і я разумею, наколькі ён больш за мяне ведае жыццё. Ён ведае, напрыклад, што такое насвай і анаша. У яго было гэтулькі жанчын, колькі ў мяне не было і ў марах (а наяве ў мяне не было і адной, у сэнсе інтыму). Ён расказвае пра свае справы там, у Караганде, і там няма тэатраў, вершаў, вячэрніх сустрэч. Там ёсць бойкі на смерць, прастытуткі, фарцоўка, крадзеж…» [1].

Цікава раскрываецца вобраз лірычнага героя-салдата праз адносіны да жаночага полу. Праз параўнанне з Воўчыкам, які ўвасабляе цынічнае стаўленне да дзяўчат, лірычны герой апісваецца як рамантык, які захапляецца дзявочай прыгажосцю, чысцінёй. Такія адносіны перадаюцца і сябру лірычнага героя: «Прыеду ў часць, усім сваім сучкам ботаў адпраўлю, – кажа Воўчык.

Ты чаго так? – пытаю я пра яго рашучасць.

A яны сучкі ўсё... Чуеш, Лерыч, вось у мяне ж іх было — мора. І было па ўсякаму. A пра Назгуль... Мне думаць было сорамна, штовось... яеможна» [1].

Апісанне прыроды, «растварэнне» лірычнага героя ў ёй — адна з рысаў лірычнай прозы. Гэта ж характэрна і твору В. Гапеева: «Мы едзем у неба. Яно пачынаецца на верхавіне хрыбта, куды, выгінаючыся, цягнецца серпантын. Мне здавалася, што як любое нармальнае неба, гэта таксама павінна паднімацца вышэй, калі ты да яго набліжаешся. Але гэта не паднімаецца, учапілася сіне-фіялетавай хмарай за востры хрыбет...» [1].

Падагульняючы можна сказаць, што твор В. Гапеева «Армейскі блакнот» – цалкам лірычны. Прадметам яго паказу з'яўляецца духоўнае жыццё лірычнага героя, свет яго ідэй і пачуццяў, у якіх у канчатковым выніку праламляюцца аб'ектыўныя заканамернасці рэчаіснасці. Лірычны герой творы супрацьстаіць некаторым y (стараслужачыя), часам бывае нейтральным назіральнікам (стаўленне да Воўчыка з яго адносінамі да дзяўчат). Лірычны герой як бы ўбірае ў свой кругагляд знешнія падзеі, людскія ўчынкі, характары, своеасабліва і індывідуальна-непаўторна, пераламляючы іх у сваім уяўленні. Яны становяцца структурным цэнтрам усёй плыннай і незавершанай, знешне непаслядоўнай кампазіцыі, якая складаецца з ланцуга перажыванняў і думак героя, што ахапілі яго ў дадзены момант жыцця. Гэта таксама надае своеасаблівасць сюжэту, які ахоплівае як дынамічнае адзінства плынь перажыванняў лірычнага героя, яго пачуццяў, думак, успамінаў, учынкаў, рашэнняў, яго складанай сувязі са знешнім светам. Такім чынам, вобраз лірычнага героя-салдата В. Гапеева выяўляецца як асоба, чулая да падзей акаляючай рэчаіснасці, якая не прымае гвалт, жорсткасць у любым праяўленні, як ахвяра дедавщины. Разам з тым лірычны герой – творчы чалавек, яго вобраз раскрываецца як «творца» і носьбіт салдацкага фальклору.

#### Літаратура

- 1. Гапееў, В. Армейскі блакнот. Аўтабіяграфічнае [Электронны рэсурс] / В. Гапееў // Дзеяслоў. 2012. № 6 (61). Рэжым доступу: http://dziejaslou.by/old/www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/hap6102ec.html. Дата доступу: 16.03.2016.
- 2. Неклюдов, С. Ю. Культурная память в устной традиции: историческая глубина и технология передачи [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов // RUTHENIA. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov78.htm. Дата доступа: 21.01.2016.

Шарая В. М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# АСАБЛІВАСЦІ РОДАВЫХ УЯЎЛЕННЯЎ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ

Родавыя ўяўленні ў традыцыйнай культуры абумоўлены асаблівасцямі гістарычных сямейных структур. Роднасць адыгрывала значную ролю ў сацыялізацыі індывідаў. Як адзначалі даследчыкі, у мінулым роднасць з'яўлялася фактарам парадку, які быў надзвычай стабільным у адносінах да гістарычных зменаў праз міжпакаленную сацыялізацыйную сувязь. Роднасць была важнейшай за шлюб і за жыццёвую супольнасць [19, s. 63].

Паняцце род шырока ўжываецца ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў, у ёй знайшлі адлюстраванне разнастайныя аспекты родавых адносін. Род — жыццёвы прынцып арганізацыі, канцэптуальнае паняцце светапогляднага характару, якое было яўна выражана ў пэўных каляндарных абрадах і абрадах жыццёвага цыкла. На беларускім Палессі яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. доля вялікіх нераздзеленых сем'яў (патрылінейна-комплексных) была большай за нуклеарныя [4, с. 21]. Архаічныя сацыяльныя структуры зніклі, але родаваарыентаваная свядомасць, яшчэ доўга захоўвалася ў традыцыйнай культуры.

Даследаванне родаваарыентаваных уяўленняў у традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў выклікае цікавасць з многіх прычын: 1) відавочная выяўленасць у народнай традыцыі прадугледжвае неабходнасць вызначэння месца гэтых уяўленняў у традыцыйнай культуры; 2) цікавасць выклікае вывучэнне асаблівасцей адлюстравання родаваарыентаваных уяўленняў у розных відах і жанрах фальклору; 3) асаблівае значэнне мае разгляд родаваарыентаваных уяўленняў традыцыйнай культуры ў сувязі з даследаваннем гістарычных сістэм роднасці і сямейных структур [12, с. 321].

У светаўспрыманні членаў патрылінейнай родавай супольнасці ў перыяд дамінавання архаічнай сацыяльнасці род уяўляў адзінства двух частак родзічаў — тых, што жывуць, і тых, што памерлі. Абрад культу продкаў патрылінейнага роду звязваў у духоўную супольнасць гэтыя часткі, а таксама з'яўляўся рэгулятарам стасункаў паміж крэўна- і някрэўнароднаснай часткай роду [9, с. 210]. На этапе дамінавання архаічнай сацыяльнасці ўяўленне пра род як пра духоўнае адзінства і ўзаемазалежнасць жывых нашчадкаў і памерлых пакаленняў продкаў прадвызначала ўяўленне пра шанаваных продкаў роду як сакральнай каштоўнасці і, у сувязі з гэтым, неабходнасць рытуальных ахвяраванняў продкам, што, паводле народных уяўленняў, вызначала жыццяздольнасць і ўстойлівасць родавай патрылінейнай супольнасці ў часавай перспектыве [9, с. 210, 217].

У канцы 90-х гадоў XX ст. — у першым дзесяцігоддзі XXI ст. даследаванне народных рэлігійных уяўленняў, адлюстраваных у традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў, атрымала дадатковае развіццё, была створана тэарэтыка-метадалагічная аснова сістэмнага даследавання семантыкі, сімволікі, аксіялогіі і трансфармацыі народных уяўленняў, у якіх выражана рэлігійнае ўшанаванне продкаў. Рэлігійнае ўшанаванне продкаў у традыцыйнай культуры разглядаецца як самастойны напрамак даследаванняў. Пачалося сістэмнае вывучэнне асаблівасцей рэлігійнага ўшанавання продкаў у традыцыйнай культуры беларусаў [8; 10; 9; 14; 15].

Гісторыка-антрапалагічнаму вывучэнню феномена культу продкаў у міжкультурным параўнанні было прысвечана даследаванне «Культ продкаў у традыцыйнай культуры еўрапейскіх народаў» [21]. У даследаванні была разгледжана сувязь культу продкаў з гістарычнымі формамі патрылінейна-комплекснай сям'і і сістэмамі роднасці ва Усходняй Еўропе. Такая гістарычная форма патрылінейна-комплекснай сям'і як дворышча, якая да XVI ст. была распаўсюджана ў Вялікім Княстве Літоўскім, упершыню разгледжана ў сувязі з гістарычна складзенымі ў традыцыйнай культуры практыкамі культу продкаў. Параўнальнае даследаванне паказала, што распаўсюджванне ў мінулым патрылінейна-комплексных сем'яў было вызначальным фактарам, які паўплываў на захаванне ў традыцыйнай культуры народаў Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы практык, звязаных з культам продкаў.

У працы «Родавая свядомасць у традыцыйнай духоўнай культуры народаў Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы» зроблена выснова, што ў традыцыйнай народнай культуры беларусаў значна больш агульнага з традыцыяй народаў Паўднёва-Усходняй Еўропы, чым гэта прадстаўлена ў сучаснай навуковай літаратуры. Агульным з'яўляецца развітасць рытуальных практык, якія звязаны з культам продкаў [12, с. 332].

Яркае праяўленне родавых уяўленняў мела месца ў беларускім абрадзе культу продкаў Дзяды. Дзяды — назва памерлых продкаў, памінальнага абраду, памінальных дзён, памінальнай вячэры. Абрад звязаны з прасторай дома. Дзяды — сямейна-родавае ўшанаванне продкаў.

Арэал гэтага каляндарнага памінальнага абраду ахопліваў тэрыторыю сучаснай Беларусі, украінскага Палесся, вобласць пражывання беларусаў ва ўсходняй Польшчы. У

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Праект «Der Ahnenkult in der traditionellen Kultur der europäischen Völker» быў выкананы аўтарам пры падтрымцы фонду Gerda Henkel (2005–2006 гг.).

адзінкавых лакальных традыцыях на паўночным захадзе Расіі зафіксаваны аналагічны абрад, але без назвы Дзяды [12, с. 322].

Абрад праводзіўся ў строга вызначаныя дні календара. У некаторых традыцыях Дзяды маглі адзначаць два разы на год, у іншых – тры-чатыры разы на год. У лакальных традыцыях беларусаў найбольш вядомыя: 1) мясаедныя, зімовыя, велікапосныя, масляныя; 2) траецкія; 3) восеньскія Дзяды, прымеркаваныя да розных суботніх дзён – перад Дзмітравым днём (26.X), Міхайлавым днём (8.XI).

Галоўная роля падчас памінальнай трапезы надавалася старэйшаму з мужчын. Блізкасць да продкаў узмацняла аўтарытэт узросту. У іерархіі ўлады і аўтарытэту пры патрылінейнай сістэме роднасці панаваў строгі прынцып старшынства [3, с. 83]. Старэйшы, гаспадар хаты, быў у цэнтры абрадавай цырымоніі — ён чытаў малітву, запрашаў душы продкаў за памінальны стол [9, с. 150–152]. Гаспадар сядаў за стол на самым ганаровым месцы — у куце пад абразамі, іншыя мужчыны паводле старшынства побач з ім, жанчыны на процілеглым баку стала [2, с. 10].

На Дзяды гатавалі адмысловую памінальную страву. У розных лакальных традыцыях гэта *куцця*, *канун*, *каша*, *сыта*, *коліва* і інш. Супольная трапеза сям'і (роду) пры нябачнай прысутнасці запрошаных душ продкаў выражала рэлігійны характар абраду [9, с. 63].

Трапезе ў гонар памерлых продкаў папярэднічала малітва галавы дома. Прачытаўшы малітву, гаспадар запрашаў памерлых продкаў на трапезу. У тэкстах запрашэнняў у абрадзе Дзяды душы памерлых родзічаў, запрошаных на трапезу, — гэта «дзяды», «дэды», «радзіцелі», «душачкі», «душэчкы». Многія вакатыўныя формулы ў рытуале запрашэння памерлых продкаў пачынаюцца з эпітэта *святыя*: «Святыи дзяды! Придзитя сюды...» [18, с. 599]; «Святыя дяды, хадитя к нам, на што Бог даў» [6, с. 547]. Адначасова з вымаўленнем тэксту запрашэння душ памерлых продкаў на трапезу выканаўца мог адкрываць дзверы ці акно: «одчыню двэра і просю: змэрлы душэчкы, просымо на вэчэру» (Спорава Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл.).

Абрадавае адкладанне ежы падчас памінальнага стала — сімвалічнае ахвярапрынашэнне, звязанае з чаканнем спрыяльных адносін продкаў да сваіх нашчадкаў. Пасля заканчэння памінальнай трапезы адбываўся абрад провадаў Дзядоў. Поруч з адпраўленнем продкаў «да сябе», «на сваё месца», продкі адпраўляюцца і «на неба». На вербальным узроўні праяўляўся сінкрэтызм архаічных і хрысціянскіх кампанентаў: памерлыя продкі ў хрысціянскім народным светапоглядзе займаюць асобую пазіцыю — «са святымі»: «Хай воны ужэ́ со святымы опочывають, а нэхай воны ужэ́ нам здоро́вья попрыя́ють» (Глінка Столінскага р-на Брэсцкай вобл.).

Прызначаную для душ ежу не прыбіралі са стала: «Усё гэта стаяло на стале, накрываюць скацеркаю палатнянай, кажуць: Гэта дзедава засталася вячэра, прыйдуць мёртвыя і павячэраюць. Гэто мы йіх памянулі, а яны прыйдуць» (Калоднае Столінскага рна Брэсцкай вобл.).

У мінулым у народнай традыцыі напярэдадні памінання Дзядоў у хаце продкі паміналіся вандроўнымі старцамі.

Ідэя роду, родавай еднасці, уключаючы жывых і памерлых, была вызначальнай у абрадзе «ваджэння Ку́ста». «Ваджэнне Ку́ста» – архаічны каляндарны абрад, які ўключаў абходы вясковых двароў на першы ці другі дзень Тройцы з галоўнай фігурай – жанчынай (дзяўчынай) з галавы да ног прыбранай у зеляніну, у суправаждэнні абрадавай групы жанчын. Асноўныя рытуальныя дзеянні абраду здзяйсняюцца ў межах вясковага соцыуму. Сучасны арэал абраду з невялікімі адхіленнямі супадае з Піншчынай гістарычнай, абрад зафіксаваны на тэрыторыі сучасных Пінскага, Іванаўскага р-на, часткова – Лунінецкага, Столінскага, Івацэвіцкага; у вёсцы Спорава Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці Беларусі, паўднёвая частка арэала абраду ахоплівае поўнач Ровенскай і Валынскай

абласцей Украіны (Зарэчненскі раён Ровенскай вобласці, уключае вёскі Дубровіцкага раёна Ровенскай вобласці; Любешоўскага раёна Валынскай вобласці) [8, с. 309–310; 9, с. 123–124; 11; 16, с. 197].

У абрадзе ў вобразна-сімвалічнай форме было выражана адзінства роду — сувязь яго памерлых і жывых пакаленняў. Абрад сімвалічна ўзнаўляў каштоўнасна-сімвалічную сістэму культу роду, непасрэдны акцэнт у ім быў зроблены на непарыўнае ўзнаўленне і працяг роду. Культ роду ў абрадзе — вышэйшая каштоўнасць, а шанаванне продкаў, што пайшлі з жыцця і складаюць гэты род, выступае ў падпарадкаваным значэнні. Правядзенню абраду «ваджэння Куста» часта папярэднічалі Траецкія Дзяды. Абрад таксама суадносіцца з днямі памінання памерлых у чацвер пасля Тройцы.

Для абрада «ваджэння Куста» характэрна наяўнасць сацыяльнай групы і абмежаванасць прасторы. У кожнай вёсцы быў свой Куст.

Суправаджальнікі Ку́ста ўступалі ў рытуальны дыялог з гаспадарамі дамоў, пры гэтым выконваліся куставыя песні. Абавязковы элемент гэтай часткі абраду — зварот да гаспадароў з просьбай адарыць Ку́ста. Цырымонія суправаджалася перадачай дароў ад гаспадара для Ку́ста, якія прымалі ўдзельніцы абрадавай групы. Дары былі сімвалічна прызначаныя для продкаў роду. У абрадзе «ваджэння Ку́ста» знайшла адлюстраванне рэлігійна-сімвалічная сістэма, што склалася ў архаічны перыяд развіцця грамадства.

Родаваарыентаваныя ўяўленні яскрава адлюстраваны ў традыцыйнай вясельнай абраднасці. На рытуальным і вербальным узроўнях беларускай вясельнай абраднасці перадаецца значнасць роду. Рэгуляванне шлюбных адносін было адной з важных функцый роду.

Узнаўленне і папаўненне складу родавых супольнасцей мела свае асаблівасці. Вясельная абраднасць, якая ўключала развітанне нявесты з бацькоўскім домам, роднымі, атрымала моцнае развіццё ў сувязі з патрылакальным пасяленнем шлюбнай пары, што было шырока распаўсюджана ў рэгіёнах Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы. У такіх супольнасцях жанчыны выходзілі замуж па-за ўласнай групай, у сувязі з чым вяселле для нявесты азначала адыход з сям'і, роду. На вербальным узроўні матыў «аддавалі маладу на чужую старану» адлюстроўвае характэрную асаблівасць традыцыйнай вясельнай абраднасці.

Развітанне з бацькоўскім домам, роднымі прадстаўлена песнямі-развітаннямі і вясельнымі галашэннямі. Распаўсюджанасць вясельных галашэнняў была характэрная для паўночнабеларускай вясельнай традыцыі [1, с. 33]. Вясельныя галашэнні як элегічныя ламентацыі (аплакванні), якія валодаюць прыкметамі, характэрнымі для іншых разнавіднасцей галашэнняў, з уласцівымі ім агульнымі месцамі і ступенню імправізацыі, напоўненыя большым драматызмам, смуткам, чым вясельныя песні з матывам развітання з бацькоўскім домам [13, с. 335; 18].

На вербальным узроўні вясельнай абраднасці у якасці сімвалаў, якія прадстаўляюць род, родавыя адносіны, шырока ўжывалася раслінная сімволіка. Адламаная галіна ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў магла сімвалізаваць як нявесту, якая пакінула свой род, так і памерлых бацьку або маці [9, с. 208]. У XIX—XX ст. запісана мноства варыянтаў вясельнай песні з матывам: «Са двара з'язджала // Вярхушку з вярбы сарвала...». Дрэва як сімвал-вобраз у традыцыйнай абраднасці ўжывалася ў значэнні 'род', а розныя віды дрэў у больш позніх фальклорных тэкстах маглі прадстаўляць статусныя пазіцыі індывідаў у межах родавай стратыфікацыі.

На асноўных этапах вясельнай абраднасці неабходны быў удзел бацькоў. Бацькоўскае блаславенне на вяселлі лічылася абавязковым дзеля забеспячэння маладым дабрабыту і працягу роду.

Акрамя абавязковых рытуалаў і песень, якія выконваюцца на звычайным вяселлі, на вяселлі сіраты падчас тых абрадаў, дзе абавязкова павінны былі ўдзельнічаць бацькі,

выконваліся сірочыя песні. Нявеста-сірата абавязкова павінна атрымаць благаславенне ўласных бацькоў, для гэтага перад вянчаннем яна ішла на могілкі. Традыцыя, калі сірата-маладая (малады) перад вяселлем або менавіта перад вянчаннем ішлі на могілкі і запрашалі памерлага бацьку (маці) на вяселле была шырока распаўсюджанай у беларусаў.

Свае асаблівасці мае адлюстраванне родавых уяўленняў у пахавальных галашэннях. Абрадавае галашэнне — фальклорны жанр, характэрны для пахавальна-памінальнага абраду, а таксама, як ужо адзначалася, для некаторых іншых абрадаў пераходу, у якіх цэнтральнай з'яўляецца тэма развітання з тымі, хто пакідае сям'ю (род). Характэрным элементам пахавальных галашэнняў з'яўляецца зварот родзічаў да памерлага з просьбай перадаць прывітанне родавым продкам на «тым свеце».

У народнай традыцыі знаходзяць адлюстраванне ўяўленні пра чаканне прыхільнасці родавых продкаў. Продкі, якія караюць або спрыяюць, — невядомы элемент у хрысціянскім бачанні свету [20, с. 166]. Кампанент «спрыяць родзічам» прадстаўлены ў некаторых беларускіх пахавальна-памінальных галашэннях, у якіх гучыць просьба да памерлага спрыяць сваім жывым родзічам: «Ох, наш татанька! // Ох, наш родненькі! // Чаго ты ад нас так рана адыходзіш? // ...Да прысніся, родненькі, // Да папрыяй нам з таго свету...» [5, с. 422]; «...Прыяй жа мне з таго свету, // І сваім сёстрам, і сваім братам...» [7, с. 172].

Патрылінейныя родавыя групы мелі свае ўласныя месцы на могілках. Такім чынам яны лакалізаваны як родавая супольнасць і ў «тым свеце».

Родавыя ўяўленні глыбока пранізвалі традыцыйную духоўную культуру беларусаў, што было абумоўлена гістарычнымі асаблівасцямі сацыяльна-эканамічнага і культурнага характару. У мінулым родавыя адносіны не абмяжоўваліся сферай зямнога жыцця, а распаўсюджваліся за яе межы, што было характэрнай рысай народнай рэлігійнасці. У традыцыйнай культуры беларусаў былі шырока распаўсюджаны ўяўленні аб тым, што памерлыя члены сям'і (роду) захоўваюць пэўную сувязь з родавай супольнасцю. Пры гэтым забяспечваліся не толькі выключна рэлігійныя запатрабаванні і імкненні, а рэгулявалася ўся сфера складаных полаўзроставых, родавых і міжродавых адносін, забяспечвалася жыццёвасць, устойлівае ўзнаўленне ўсталяваных сацыяльных структур і адпаведнага тыпу сацыяльных адносін.

## Літаратура

- 1. Варфоломеева, Т. Б. Северобелорусская свадьба: обряд, песенно-мелодические типы / Т. Б. Варфоломеева. Мн. : Наука и техника, 1988. 156 с.
- 2. Довнар-Запольский, М. В. Исследования и статьи / М. В. Довнар-Запольский. Киев, 1909. Т. І.  $486\,\mathrm{c}$ .
- 3. Косвен, М. О. Семейная община и патронимия / М. О. Косвен. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. 205 с.
- 4. Курыловіч,  $\Gamma$ . М. Сямейны уклад жыцця /  $\Gamma$ . М. Курыловіч // Беларусы : у 13 т. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі ; рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. Мн., 2001. Т. 5 : Сям'я. С. 13—107.
- 5. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад. тэкстаў, уступ. арт. і камент. У. А. Васілевіча ; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : Навука і тэхніка, 1986. 615 с.
- 6. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. Вильна : Типография А. Г. Сыркина, 1912. Вып. 8 : Быт белоруса. 600 с.
- 7. Сысоў, У. М. Беларуская пахавальная абраднасць / У. М. Сысоў. Мн. : Навука і тэхніка, 1995. 182 с.
- 8. Шарая, В. М. Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.]; навук. рэд. А. С. Фядосік.— Мінск, 2001. С. 307–332.
- 9. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. Минск : Тэхналогія, 2002. 249 с.

- 10. Шарая, В. М. Ушанаванне продкаў у традыцыйнай культуры: семантыка, аксіялогія, трансфармацыя : аўтарэф. дыс. ... д-ра філал. навук : 10.01.09 / B. М. Шарая ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы. Мінск, 2002. 38 с.
- 11. Шарая, В. М. Куст / В. М. Шарая // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2005. Т. 1 : Акапэла Куцця. С. 761—763.
- 12. Шарая, В. М. Родавая свядомасць у традыцыйнай духоўнай культуры народаў Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы / В. М. Шарая // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XIV Міжнародны з'езд славістаў (Охрыд, 2008) : дакл. бел. дэлегацыі / НАН Беларусі, Беларускі камітэт славістаў. Мінск, 2008. С. 321—334.
- 13. Шарая, В. М. Сацыякультурныя асаблівасці родавых уяўленняў славян у кантэксце традыцыйнай духоўнай культуры еўрапейскіх народаў / В. М. Шарая // Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XV Міжнар. з'езд славістаў (Мінск, 20–27 жніўня 2013 г.) : дакл. беларус. дэлегацыі / Нац. акад. навук Беларуси ; рэдкал.: А. А. Лукашанец (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2013. С. 333–344.
- 14. Шарая, В. М. Асаблівасці праяўлення сінкрэтызму ў вераваннях беларусаў: традыцыя і сучаснасць / В. М. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : зб. навук. арт. / НАН Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; рэд.-укл. А. Г. Алфёрава ; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2014. Вып. 16. С. 246–251.
- 15. Шарая, В. М. Родаваарыентаваныя ўяўленні ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў / В. М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. Т. 3 : Культура сяла XIV— пачатку XX ст. Кн. 2. Духоўная культура. Мінск, 2016. С. 458—481.
- 16. Шарая, В. М. Абрад «ваджэнне Ку́ста»: функцыянальная прырода, аксіялогія, трансфармацыя / В.М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. Т. 3 : Культура сяла XIV— пачатку XX ст. Кн. 2. Духоўная культура. Мінск, 2016. Кн. 2. С. 196—227.
- 17. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. СПб. : Типография Императ. АН, 1887. Т. І. Ч. І : Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. XXVI, 288, [2], 289–586, 4 с. (нот).
- 18. Charaïa, Olga. Représentations archaïques concernant la lignée dans les lamentations rituelles / Olga Charaïa // Cahiers slaves. − 2013. − № 13. − P. 43–63.
- 19. Eggle, U. Kiebingen: eine Heimatgeschichte; zum Prozeß der Zivilisation in einem schwäbischen Dorf / U. Eggle // Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1977 311 S.: Ill., graph. Darst. (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen; 44).
- 20. Митерауер, Михаел. О једном архаичном реликту: Дискусија о «балканској породици» / Михаел Митерауер / Кад је Адам копао а Ева прела: историјско-антрополошки огледи из прошлости европске породице / Михаел Митерауер; [превод са немачког Оливера Дурбаба]. Београд, 2001. С. 157–174.
- 21. Scharaja, Olga. Der Ahnenkult in der traditionellen Kultur der europäischen Völker / Olga Scharaja // Gerda Henkel Stiftung. Sonderprogramm zur Förderung des Historikernachwuchses in Russland, der Ukraine, Moldawien und Weissrussland. Abschlusspublikation. Düsseldorf, 2012. S. 98.

Швед I. A.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

# КАЧКА Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ МІФАПАЭТЫЧНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ

Арніталагічныя вобразы фальклору здавён выступаюць прадметам цікавасці фалькларыстаў і міфолагаў. І толькі апошнім часам пачалі з'яўляцца даследаванні гэтых вобразаў менавіта як чыннікаў арніталагічнага кода традыцый пэўных народаў – найперш тут трэба назваць грунтоўную працу расійскага даследніка А. Гуры [1], выкананую на славянскім матэрыяле. Выяўленню асаблівасцяў «семантыкі і функцыянавання арнітавобразаў у беларускім фальклоры ў кантэксце ўніверсальнасці і адметнасці іх у межах славянскай і індаеўрапейскай супольнасцей», «арнітамарфізму як суцэльнай структуры» ў сэнсе «архетыпічнага зместу» прысвечана дысертацыя М. Камаровай «Архетыпічнасць, асаблівасці семантыкі і функцыянавання арнітаморфных вобразаўсімвалаў у беларускім фальклоры» [2]. Народным уяўленням славян пра птушак і жывёл, арніталагічным (шырэй — заалагічным) вобразам фальклору беларусаў і іншых народаў прысвечаны асобныя працы беларускіх фалькларыстаў, міфолагаў, этнографаў,

археолагаў, культуролагаў А. Боганевай, Т. Валодзінай, Ю. Драздова, Л. Дучыц, Э. Зайкоўскага, У. Лобача, С. Санько, Л. Салавей, І. Швед, Ю. Янкоўскага і інш., у прыватнасці артыкулы ў энцыклапедычным слоўніку «Міфалогія беларусаў».

Між тым вобраз качкі як чыннік арнітакода не быў прадметам спецыяльнага даследавання беларускіх вучоных, хіба за выключэннем сціслага артыкула Л. Дучыц і С. Санько ў названым слоўніку [3]. Магчыма, гэта абумоўлена тым, што фальклорная і этнаграфічная літаратура не адлюстроўвае нейкага вельмі значнага корпусу тэкстаў, якія б паказалі на вялікую разнастайнасць варыянтаў функцыянавання вобраза качкі і яго частотнасць у традыцыйнай культуры беларусаў. Між тым гэты вобраз прадстаўлены ў шэрагу тэкстаў, якія складаюць вербальную частку абрадаў, а таксама ў песнях на любоўна-матрыманіяльную тэматыку, дзіцячым фальклоры, парэміях, казках і інш. Гэтым абумоўлена актуальнасць дадзенай працы. У ёй ставіцца на мэце гісторыка-генетычнае і функцыянальна-семантычнае даследаванне «тэксту качкі», вызначэнне міфасемантыкі і функцыянальнасці вобраза качкі як чынніка арніталагічнага кода беларускага фальклору. Названы вобраз разглядаецца ў фальклорна-міфалагічнай і этнаграфічнай перспектыве на аснове зафіксаваных у XIX—пач. XXI ст. тэкстаў фальклору, традыцыйнай культуры (абрады, вераванні) беларусаў.

Качка як вадаплаўная птушка ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў і іншых славянскіх і неславянскіх народаў звязана з пачатковымі водамі, а таксама з паветрам і зямлёй. У загадцы ўскосна выяўлена сувязь селезня з **хтанічным ярусам светабудовы** ён перамяшчаецца пад вадой ці пад зямлёй: «Сізанькі селезень пад вадою (зямлёю) плавае. – Лыжка» [4, с. 197]. У фальклорных творах розных жанраў малюецца карціна плавання качкі па моры – гл. песенную канструкцыю: «Я не вутачка па мору плаваць» ці загадку «Вутка ў моры – хвост на заборы. – Апалонік» [4, с. 197], а таксама параўнанне: «пялешчыцца як качка ў вадзе» [5, с. 373]. Названая характарыстыка качкі як яе міфалагічная прыкмета адыгрывае пэўную ролю ва ўяўленнях пра сувязь птушкі з «пачатковымі (і адпаведна канцавымі) фазамі касмагенезу», якая «добра прасочваецца ў вядомым казачным сюжэце пра смерць Кашчы: яйка з Кашчавай смерцю знаходзіцца ў качцы, тая – у зайцы і г. д., а ўсе гэтыя хтанічна-лімінальныя персанажы – у карэннях Сусветнага дрэва (дуба)» [3]. Дарэчы, з рэпрэзентантам Сусветнага дрэва – дубам – звязана лакалізацыя вутак і ў замовах. Так, праводле замовы ад хвароб жывёлы, на «кіяніморы ляжыць камень Латыр, пад каменем Латыром стаіць дуб-бартняк; на том дубі дванаццаць сукоў; на дванаццаці суках дванаццаць гняздоў, у дванаццаці гняздах дванаццаць вуціц» [6, с. 91].

У шэрагу кантэкстаў качка надзелена *дэманічнымі ўласцівасцямі*, звязана з *нячыстай, душой нячыстага памерлага*, выступае іпастассю *чорта*: «Чэрці могуць здавацца як воўк ілі як вутка. Я хачу сказаць пра свайго бацю. Ён ноччу ў пяць утра ішоў на работу за 5 кілометраў коні карміць. І да ўтра нада было накарміць. "Іду, — гаворыць, — а тут як загудзіць кала мяне. Воўк! А я, — гаворыць, — палкай па ім. Гляжу: куст. Ніякага ваўка няма. Зданькі эта. А тады апяць, як загудзіць кала мяне — вутка. Валюх, валюх, вутка. Ноччы, адкуль тут вутка. Я па ей [палкай], гляжу — купіна. Тады, гляжу — заяц..."» [7, с. 105]. Лічылі, што *душа тапельца* абавязкова павінна нейкі час плаваць у выглядзе «сіняе качкі» [8, с. 311]. «Вуцячымі» («вуцінымі»), паводле замоў, бываюць «іспугі, ўрокі, прыгаворы», «дзівы, падзівы»; «угаварваецца спуг вуціны, гусіны». У казцы «Варлівока» куцы селезень дапамагае дзеду забіць страшнага Варлівоку, помсцячы яму за свой вырваны хвост. Пэўнай «агрэсіўнасцю» надзяляюцца качкі і ў

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Прадстаўлены некаторыя вынікі навукова-даследчай працы «Зоологический код белорусской традиционной духовной культуры (по записям XIX — нач. XXI вв.)», якая выконваецца па ДПНД «Экономика и гуманитарное развитие белорусского общества» (№ дзяржрэгістрацыі 20160897 ад 13.04.2016).

жартоўных праклёнах тыпу: «Каб на цябе качкі!», «Каб це качкі страпялялі!», «Каб цябе качка ўбрыкнула!», «Каб цябе качкі з'елі...» [5, с. 239, 240].

Качка нярэдка выступае адным са звёнаў *метамарфоз* чалавека. У чарадзейных казках тры або дванаццаць качак-сясцёр скідваюцца дзяўчынамі-прыгажунямі; адна з іх, стаўшы жонкай героя казкі, ратуе яго і сябе ад пагоні, скінуўшыся рэчкай, а мужа — ператварыўшы ў селезня (качара). У залатую качку ператвараецца кінутая ў ваду трэска ад яблынькі, а гэтая качка потым абарочваецца Партупеем Прапаршчыкам. У качку заклінае дзяўчыну-сірату ліхая мачаха і да т. п. [3]. Ва ўсіх гэтых ператварэннях, як слушна адзначаюць Л. Дучыц і С. Санько, актуалізавана найперш шлюбная сімволіка [3]. Тое ж датычыць песень, дзе ў паэтычных формах прадстаўлена метамарфоза дзяўчыны ў вутку: «...А мне, моладзе, гуляць хочацца ж. // А я 'дпрадуся, нагуляюся ж: // Цераз вулачку серай вутачкай, // Цераз праселца перапёлачкай, // К свайму міламу краснай дзевачкай» [9, с. 249]; «...Не аддасць мяне бацька — я сама пайду, // Чэраз поле тваё шэрым зайцам, // Чэраз лес сівым ваўком, // Чэраз мора шэрай вуткай, // На двор на твой цёмнай тучкай, // А ў сені твае дробным дажджом, // А ў хату тваю ясным сонцам, // За стол за твой сяду паваю...» [10, с. 517].

Як дзікія, так і свойскія качкі фігуруюць у народнай метэаралогіі, каляндарна-абрадавым фальклоры, найперш — вясновым. Лічылі, што «пасля жаваранкаў паяўляюцца пліскі, затым на 10–12 тыдні ад Каляд прылятаюць вадзяныя птушкі, дзікія качкі і гусі... Потым прылятаюць буслы, жураўлі, кулікі, зяблікі, дразды і іншыя» [11, с. 124]. Казалі, што на пятым тыдні Вялікага посту («Похвальная неделя») у лесе дзікая качка знясе яйка «і ўжэ пахваліцца» [8, с. 572]. У прыкметах паводзіны качкі найчасцей паказваюць на непагадзь, дождж [ФА¹; Мачулішчы Камянецкага р-на; інш.]; «качкі спяшаюцца да вады — на дождж» [11, с. 202]; «як уткі носы ховають — будэ холод» [ФА; Знаменка Брэсцкага р-на]. Паводле іншых прыкмет, калі дзікія качкі робяць свае гнёзды ля самой вады, то наступнае лета будзе сухое, а чым далей ад вады, тым лета будзе «мачлівейшае», «калі дзікая качка апынецца ў таку ці ў пуні, трэба чакаць вялікай спякоты» [11, с. 211].

У вясновых песнях вуткі згадваюцца разам з іншай свойскай жывёлай, якая з надыходам цяпла актывізуецца, выходзіць на адкрытую прастору, пашу, і заклінаецца на добры «вод». У «вутачкі лугавой» пытаюцца, дзе яна «зіму зімавала». У Чачэрскім раёне на свята Саракі водзяць веснавы карагод «На моры вутка купалася» [12, с. 6]. У іншых вясновых карагодных песнях «селязенька касаты, маладзец кудраваты» павінен паказваць, як скачуць дзяды і «рабяты»; вутка-селезень утварае асацыятыўны комплекс з воранам і добрым молайцам — аднапарадкавымі персанажамі-дамінантамі — ды выяўляецца аб'ектам, у які павінна патрапіць страла: «Ой, ляці страла, // Пасярод сяла. // Ой лі, ой, люлі, // Пасярод сяла. // Ой, убі жа, страла, // Вутку селязня, // Вутку селязня, // Чорнага ворана, // Чорнага ворана // Да добрага молайца…» [9, с. 248].

У песенным фальклоры качка сімвалічна звязана з *сацыяльным статусам чалавека*, выступае пашыраным вобразам дзяўчыны на выданні, жанчыны, а селезень — жаніха, мужчыны. З вуткай сімвалічна асацыюецца *маці* [9, с. 429]. Праз актуалізацыю вобраза вуткі паэтычна-вобразна выказваюцца адносіны лірычнай гераіні да маці, якую дачка просіць: «Моя матухно-вутко, // Не ддавай мене хутко...». У вясельнай песні «чорна ўтаўка» суадносіцца і з маці, і з бацькам нявесты: «Ой, у річцы да ў болотцы // Чорна ўтаўка крачэ. // Ой, послухай, молода (імя), // Як по тобі маты плачэ. // — Нэхай плачэ, як собі хочэ, // Я юй одробыла, // Я юй у клітцы і ў повітцы // Сэрпыка повісіла. // Ой, ў річцы да ў болотцы // Чорна ўтаўка крачэ. // Ой, послухай, молода (імя), // Як по тобі батько плачэ. // — Нэхай плачэ, як собі хочэ, // Я ёму одробыла, // Я ў клуньцы ў сторунцы //

 $<sup>^{1}</sup>$  ФА — Фальклорна-этнаграфічны архіў студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі «Фальклор і краязнаўсттва» (кіраўнік — І. А. Швед).

Грабэлькы повісіла» [ФА; Забараўцы Пінскага р-на]. У іншай вясельнай песні селезень складае прыродную паралель жаніху, а вутка — яго маці: «Із-пуд сыття, з-пуд ракыття // Выплівае сывы сэлезень, // А за ім ёго ўтоўка. // А з-пуд двур'я, з-пуд нового // Выежджае, выежджае молоды (імя), // А за ім, за ім ёго матэнька: // — Со́жды, по́жды, мой сыночок, // Рошчэшу тобі твоі кудэркы. // — Ой, вэрныса, моя мамочка, // Рошчэшэ мні млода (імя)» [ФА; Забараўцы Пінскага р-на]. У песнях з адмоўным паралелізмам выкарыстоўваецца канструкцыя «то не вутка, а родная матулька», якая можа дапаўняцца наступнай: «то ж не селязенька, а мой *татулька*». У калядках вутка з «селязенечкам» і «вуцянятамі» — гэта *гаспадары з дзецьмі* [10, с. 237].

Шэрая вутачка, што плыве па мору, можа асацыявацца з *маладой удавой*. Вобраз вуткі выкарыстоўваецца для рэалістычна-вобразнага аповеду пра цяжкае жыццё *маладой замужніцы* ў чужой сям'і: «Да на моры вутка купалася, // Купалася. // Ды на беражочку сушылася, // Сушылася, // А я, й маладая, журылася. // Журылася...» [13, с. 460]; «Божа мой! Яліна мая зялёная, божа мой. // Свякроўка мая ўтрапёная: // Загадала мне ў суботу позна, // Ў суботу позна работку рабіць, // Работку рабіць, плацейка мачыць, // Ў нядзельку рана плацейка жлукціць, // Ў нядзельку жлукціць, на моры бяліць, // На моры бяліць, паверх лесу сушыць, // Паверх лесу сушыць, на небе качаць. // – Свякроўка-мамка, я не жыдоўка, // У нядзельку рана плацейка жлукціць. // Свякроўка-мамка, я не вутачка па мору плаваць...» [14, с. 345]. Дарэчы, у кантэксце прання-мыцця вобраз качкі ўзнікае і ў парэміях тыпу «У літо і качка – прачка» [ФА; Моталь Іванаўскага р-на].

Дастаткова ўніверсальнай з'яўляецца сімвалізацыя вуткай *прыгожай дзяўчыны* шлюбнага ўзросту, нявесты, у прыватнасці ў каляндарна-абрадавых песнях: «На моры вутачка купалася, // Яна свайго пер'ечка дзівавалася. // – Пер'ейка ты мае сізенькае! // Ці будзеш сізае на чыстым полі, // Як цяпер сізае на сінім моры?..» [9, с. 423]. У вясельных песнях вутка таксама асацыюецца з нявестай: «Заквакала сывонька ўтонька на моры, // Отозвалася молодая Галенка в коморы. // – Ой, чы е, чы е муй батынько на дворы, // Чы выкупыть молоду з ныволі? // – Ны выкуплю тыбэ, мое дітятко, ныколы, // Жывы, мое дітятко, дэ тобі Господь позволыв. // Заквакала сывонька ўтонька на моры, // Отозвалася молодая Галенка в коморы. // – Ой, чы е, чы е муя мамонка на дворы, // Чы выкупыть молоду з ныволі? // – Ны выкуплю тыбэ, мое дітятко, ныколы, // Жывы, мое дітятко, дэ тобі Господь позволыв» [ФА; Хомск Драгічынскага р-на]. Вутка з абскубаным пер'ем, «укарочаным» крыллем абазначае пераходны стан нявесты, каса якой расплецена ці падрэзана. «Утонька значная» - гэта прыгожая нявеста: «Ой, на дэнь добрый, добрые люды, нам до вас, // Чы ны прыплыла наша й утонька тут до вас? // - А якая й ваша утонька, якая? // – Наша й утонька мыж вашымы значная: // Чорное крыльцэ, білое пэрцэ – такая. // – Ой, на дэнь добры, добрыі люды, нам до вас, // Дэсь заблудыло наше й дітятко тут до вас. // – Ой, яко ей ваш эй дітятко, якое? // – Наше й дітятко мыж вашымы значное: // Білое лычко, чорное очко – такое» [ФА; Тэльмы Брэсцкага р-на]. Адпаведна селезень – прыродная паралель жаніха [15, с. 160]. Значымым зместам у такіх паэтычных кантэкстах надзяляецца апярэнне птушкі, яго якасць, даўжыня, колер. Дарэчы, закручанае пер'е качара можа служыць стэрэатыпам кучаравасці як такой — гл. выслоўе: «закручваюцца валасы як у качара» [5, с. 323]. Праз актуалізацыю названых характарыстык у песнях ствараюцца знешнія партрэты прадстаўнікоў моладзі. У малых жанрах, у прыватнасці загадках, асаблівую маркіраванасць набывае характэрная хадзьба качкі: «На лапатках ходзіць» [4, с. 133]; узгадаем таксама выслоўі з адмоўнымі канатацыямі: «ходзіць як качка», «валюхаецца як вутка» [5, с. 292]. Процілеглую ацэнку мае параўнанне хадзьбы чалавека з плывучай па вадзе качкай: «ідзе як (быццам) качка (вутка) плыве», «ідзець, дык быццам вутка плывець» [5, с. 332]. Пастаяннымі апазнавальнымі характарыстыкамі качкі з'яўляюцца таксама спецыфічная дзюба-«шупля» («Шуплем есць, лапаткаю ходзіць» [4, с. 133]; «нос як у качкі» [5, с. 356]) і пражэрлівасць – гл. параўнанне: «ненаедны (ненажэрны) як качка» [5, с. 355].

У шматлікіх песнях вутка і селезень утвараюць *пару закаханых* і сімвалізуюць адпаведна *жаночы і мужчынскі пачаткі*. Наступанне селезнем на крыло вутачкі сімвалізуе залёты хлопца да дзяўчыны. *Стада вутак* сімвалізуе *дзяўчат*, з якіх вылучаецца вутка-нявеста [13, с. 285]. *Лімінальны стан дзяўчыны-нявесты* можа актуалізавацца праз вобраз «вутачкі-пераплывачкі»; яе перамяшчэнне праз мора стасуецца з пераходам нявесты ў дом жаніха, набыццём іншага статусу. Песенная карціна пераплывання шэрай вуткі з возера ў мора сімвалізуе незваротны пераход нявесты ў «з раскошы ў гора».

Жаночая сімволіка качкі актуалізуецца і ў народных тлумачэннях сноў: «Калі прысніцца бярэменнай качка, то дачка будзе» [16, с. 433]. Мацярынства можа прыпісвацца вутцы нават тады, калі ў яе вобразе паэтызуецца маладая дзяўчына, нявеста. Адпаведна сватанне дзяўчыны можа выяўляцца як паляванне не на саму вутачку, а на яе дзяцей, у прыватнасці ў восеньскіх песнях. Пры гэтым значная зместава-сэнсавая нагрузка прыпадае на дыялог з «вутачкай». Ва ўдала адшуканай песеннай эстэтычнай мадэлі селезень і вутка супастаўляюцца з *разлучанымі хлопцам і дзяўчынай*. Забітая (падстрэленая, «застралёная і панясёная») вутачка — гэта «заручоная і павязёная» чужымі сватамі дзяўчына.

Селязень і качка ўтвараюць пару таксама ў дзіцячым фальклоры, прыкладам: «Тра-та-та, тра-та-та, // Выйшла кошка да ката, // Селязень — да качкі, // Сучка — да сабачкі» [17, с. 205]. Радзей у песенных тэкстах мужчынскую пару качцы складаюць гусь, сокал ці іншыя птушкі. Разам з селезнем можа фігураваць галачка. Узаемазамяняльнымі песеннымі вобразамі — сімваламі дзяўчат — могуць быць вутка і зязюля, як у веснавой карагоднай песні «Ай, сакол ляціць», у якой сокалу-хлопцу прапануюць лячыць хворую галаву «ці вуткаю белаю», ці «зязюляю сераю».

Жаночую сімволіку вобраз качкі можа выяўляць у прыпеўках на любоўную тэматыку, дзе спачувальна-іранічна крытыкуюцца хлопцы-залётнікі: «Коля, Коля, что наделал – // В саде уточку убил, // Ты ласкал меня словами, // Сам другую полюбил» [ФА; Камароўшчына Камянецкага р-на]. Звычайна гэты артнітавобраз (разам з іншымі) у прыпеўках фармалізуецца: «Я не утка, я не гусь, // По воде плавать боюсь. // Проведи меня домой, // Я одна идти боюсь» [ФА; Вялюнь Брэсцкага р-на]; «Вышивала полотенце // Уточкой и петушком. // Вытирайся, мой милёнок, // Утречком и вечерком!» [ФА; Прыбарава Брэсцкага р-на]. Вобразы качак (качораў, вутак, вуцят) фармалізуюцца таксама ў песнях тыпу: «По сынёму моры // Плавають качоры, // Ужэ твоі, Марылё, // Проходят вычоры. // По сынёму моры // Плавають утята, // Ужэ твоі, Іванэ, // Проходять дывчата» [ФА; Кругель Камянецкага р-на]. Вобразы качкі і качара нярэдка прадстаўлены не толькі ў «любоўнай песеннай гумарыстыцы», але і ў дзіцячым фальклоры. Так, у сюжэце «жаніцьба вераб'я» качар разам з іншымі мужчынскімі персанажамі кіруе коньмі: «Запрагайце шэсць пар коні // І паезд шырокі, // Я паеду у залёты // Да пані сарокі. // Пярун, качар і гусак // Коньмі праткавалі...» [17, с. 258]. У іншых дзіцячых песнях вугак просяць не гудзець, не будзіць героя, які выступае аб'ектам асмяяння («Ах вы, вуткі, не гудзіце, // Майго бацьку не будзіце. // Ах, мой бацюшка // За чараю водку піў, // Ён робрушка зламіў...»), а таксама звяртаюцца з просьбай не лятаць на раку, не кляваць пяску ды не «тупіць наску» [17, c. 323, 329].

У песнях, як і ў прыведзеных вышэй казках, вутка і селезень могуць выступаць сувязнымі паміж рознымі светамі. У такіх выпадках птушкам прыпісваецца «быстры крыллі і высокі палёт». Маладзіца — гераіня жніўнай песні — просіць селезня пераляцець праз шырокае поле, глыбокае мора і прынесці бацькаву негу ў свёкраў дом [15, с. 151]. Ускосна медыямыўную сімволіку і сувязь з матрыманіяльнай тэматыкай вобраз селезня выяўляе ў песнях тыпу: «Сонейка над тынам, тынам, // Пад верасою пад залатою. // Селезень плыве, // Ой, плыве, плыве, // Ой, нясе, нясе // Па касе русе // Па залаценькай, // Па залаценькай мне, маладзенькай. // Калі я буду ў ойчанька, // Я тую касу ў вяночку знашу, // Калі буду ў свёкаркі, //

Я тую касу ў чэпчыку знашу» [14, с. 211]. У песенных тэкстах на любоўна-шлюбную тэматыку качка прыплывае ці прылятае да героя і прыносіць пэўныя весткі, загады. Нездарма, паводле народнага тлумачэння сну, «качку ўбачыш – пісьмо будзе. А злавіць ці купіць яе – ажаніцца» [16, с. 433].

Пер'е з качкі можа фігураваць у якасці *вясельнага атрыбута*, паводле восеньскай песні яго ўторкваюць у жаніхову шапку. У каравайнай песні «ўткі, шышкі» для ўпрыгажэння каравая павіны патрапіць у чалавечы свет з сакралізаванай ракі: «Завінь, завінь тыкі вітёр із Дунаю, // Выкынь, выкынь нам уток, // Шышок до караваю» [ФА; Здзітава Бярозаўскага р-на]. Сапраўды, качкі з цеста ўпрыгожвалі вясельны каравай. На Барысаўшчыне ў цэнтры каравая жаніха змяшчалі фігуркі качара і качкі, а вакол яйкі (у казцы качар упрыгожваў каравай маладога, а качка – каравай маладой). У многіх раёнах пяклі пернікі ў выглядзе качачак [3].

У песнях са шлюбнымі матывамі качкі («вутачка-крачка») разам з іншай хатняй жывёлай згадваюцца як частка *прыданага нявесты*. У шчадроўках сем селязнёў, сімвалічна звязаных з ідэямі *плоднасці, дабрабыту* і прызначаных кожнаму з сямейнікаў, знаходзяцца ў сумцы гаспадара, якога славяць шчадроўнікі [10, с. 188]. У якасці ежы качкі прадстаўлены ў выслоўях, прыкладам: «З'ела вала і барана, чатыры качачкі, гаршчок кашачкі, яшчэ мала» [5, с. 57]. На Спаса качкі і гусі (з капустай) былі святочнай ежай [ФА; Збірагі Брэсцкага р-на].

Дадам, што качкі могуць фігураваць у аповедах пра назвы ландшафтных аб'єктаў, у прыватнасці імя качара выступае матывацыйнай асновай утварэння назвы возера: «Было озеро, в нём утки. Главного самца звали Сэлях. От него и пошло название Селяхи» [ФА; Тамашоўка Брэсцкага р-на]. У сувязі з вызначанасцю качкі ў старажытнай мадэлі свету трэба ўзгадаць касцяную качку-абярэг з курганнага могільніка VIII—IX стст. у в. Баркі Гарадоцкага раёна, малюнкі качак на неалітычным гліняным посудзе (вв. Юравічы Калінкавіцкага, Галоўск Сенненскага раёнаў). Старажытныя выявы звязваюцца даследнікамі з паляўнічай магіяй. У XI—XII стст. насілі падвескі ў выглядзе качак, якія выконвалі ролю абярэгаў [3]. У выглядзе качкі традыцыйна ляпіліся свісцёлкі, якія, дарэчы, з'яўляюцца нярэдкай знаходкай як у археалагічных жыллёва-гаспадарчых комплексах, так і ў месцах, звязаных з магічнымі абрадамі. Адным з тэрмінаў-назваў узораў ручнікоў з'яўляецца «вуткі».

Прыведзены матэрыял дэманструе, што качка (вутка) і селезень (качар) — семіятычна нагружаныя вобразы беларускага фальклору, хоць дыяпазон варыятыўнасці іх сімволікі ў параўнанні з шэрагам іншых арнітавобразаў не вызначаецца вялікай шырынёй. У «тэксце качкі» пераважаюць пазітыўныя канатацыі, звязаныя з семантыкай плоднасці, кахання, сямейнасці. З вобразамі качкі і качара звязаны адпаведна жаночая і мужчынская сімволіка, а таксама ідэі пераходнасці, змен, метамарфоз. У песнях праз актуалізацыю арнітавобраза чалавек атрымлівае лірыка-паэтычнае асэнсаванне і ў сваёй цялеснай індывідуальнасці, і як выканаўца пэўнай сацыяльнай ролі, член калектыву. У паэтычных формулах з разгледжаным вобразам выяўляюцца інтымна-ласкальныя адносіны да чалавека, шырокая гама перажыванняў лірычнага героя, яго, настрой, вызначаецца «сваё» і «чужое» ў розных сферах сацыяльнага быцця. Сімвалічнае значэнне атрымліваюць выгляд качкі (качара), а таксама спосаб перасоўвання, гукавыя паводзіны птушкі. Пры гэтым самая галоўная яе рыса — лакалізацыя на вадзе (моры), з чым звязана семантыка медыятыўнасці качкі, лучнасці з рознымі сферамі светабудовы.

#### Літаратура

- 1. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. М. : Индрик, 1997. 912 с.
- 2. Камарова, М. А. Архетыпічнасць, асаблівасці семантыкі і функцыянавання арнітаморфных вобразаў-сімвалаў у беларускім фальклоры : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / М. А. Камарова ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. Мінск, 2006. 20 с.
- 3. Дучыц, Л. Качка / Л. Дучыц, С. Санько // Міфалогія беларусаў : энцыкл. слоўнік / навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. Мінск, 2011. С. 234–235.
  - 4. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Мінск : Беларуская навука, 2004. 363 с.

- 5. Выслоўі / рэд. А. С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1979. 520 с.
- 6. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2000. 597 с.
- 7. Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 2 : Народная проза беларусаў Падзвіння : у 2 ч. / уклад. У. А. Лобач. Наваполацк : ПДУ, 2011. Ч. 2. 368 с.
- 8. Жыцця адвечны лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і : у 3 кн. / уклад. У. Васілевіча. Мінск : Маст. літ., 1996–1999. Кн. 2. 1998. 607 с.
- 9. Паэзія беларускага земляробчага календара / рэд. А. С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1992. 613 с.
  - 10. Зімовыя песні / рэд. М. Я. Грынблат. Мінск: Навука і тэхніка, 1975. 736 с.
- 11. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер'і : у 3 кн. / уклад. У.Васілевіча. Мінск : Маст. літ., 1996–1999. Кн. 1. 1996. 591 с.
- 12. Традыцыйная культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламееевай. Мінск : Бел. навука: Выш. шк., 2001–2012. Т. 6, кн. 2 : Гомельскае Палессе і Падняпроўе / А. М. Боганева і [інш.]. 2012. 1231 с.
  - 13. Веснавыя песні / рэд. К. П. Кабашнікаў. Мінск : Навука і тэхніка, 1979. 608 с.
  - 14. Купальскія і пятроўскія песні / рэд. А. С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1985. 631 с.
  - 15. Жніўныя песні / рэд. А. С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1974. 816 с.
- 16. Зямная дарога ў вырай. Беларускія народныя прыкметы і павер'і : у 3 кн. / уклад. У.Васілевіча. Мінск : Маст. літ., 1996—1999. Кн. 3. 1999. 654 с.
  - 17. Дзіцячы фальклор / склад. Г. А. Барташэвіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1972. 734 с.

## Шейбак В. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# О ПРАКТИКЕ ПАЛОМНИЧЕСТВА КАТОЛИКОВ В МАРИЙНЫЕ САНКТУАРИИ БЕЛАРУСИ В ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

В настоящее время для белорусской этнологической науки не теряет актуальности проблема эволюции христианских традиций паломничества к святым местам. Известно, что в период, когда Беларусь являлась частью советского государства, органами власти осуществлялся комплекс мероприятий (антирелигиозная пропаганда, изъятие почитаемых святынь, ликвидация святых мест и пр.) с целью искоренить эти традиции, вытравить их из народной культуры. С момента обретения Беларусью независимости происходит оформление диалога государства и христианских конфессий, основанного на принципах взаимного уважения и доверия. В первые годы существования Республики Беларусь вследствие нормализации государственно-церковных отношений стало возможным активное возрождение паломнических традиций в православной и католической среде. В рамках настоящей статьи мы рассмотрим вопрос о функционировании традиций поклонения святыням у католиков в постсоветской Беларуси (на примере практики паломничества в имеющиеся на территории нашей страны марийные санктуарии). Основное внимание будет уделено описанию практики пеших паломничеств, которые в настоящее время занимают значимое место в культуре белорусских католиков.

Слово «санктуарий» имеет несколько значений, но, акцентируя внимание на теме исследования, воспользуемся следующим определением: «Санктуарии – это богатое религиозное, духовно-культурное и материальное наследие Католической Церкви и народа. Каждый из них имеет свой облик, сформированный предметами культа, особенностями окрестности, духовными нуждами жителей и прочими условиями, а также играет важную роль в жизни местного прихода, окрестности, региона» [19]. Прилагательное «марийный» подчеркивает связь санктуария с культом Пресвятой Девы Марии.

Публичные паломничества (*пілігрымкі*) белорусов-католиков возобновляются в начале 1990-х гг. В 1992 г. состоялось первое после длительного вынужденного перерыва организованное массовое паломничество верующих к главной католической святыне современной Беларуси — чудотворному образу Божьей Матери в костёле Успения Пресвятой

Девы Марии в д. Будслав Мядельского района Минской области. Католиками Будславская икона Божьей Матери именуется и признается Покровительницей (*Апякункай*) всей Беларуси. В соответствии с прежней традицией паломники (*пілігрымы*) прибыли к Будславской святыне 2 июля [11, с. 82]. С этого времени паломничества в Будслав совершаются ежегодно.

С возникновением Республики Беларусь, когда многие прежние ограничения деятельности конфессий были упразднены, Римско-католическая церковь стремилась (равно как и верующие) восстановить полноценное существование Костёла, возродить значимые, способствующие укреплению религиозного самосознания, традиции и обычаи. Для католиков издавна особое значение имеет культ Божьей Матери, поэтому неудивительно, что в постсоветской Беларуси духовенство активно поощряет и поддерживает паломничество верующих к чтимым образам Пресвятой Девы Марии. Распространению марийного культа в разных регионах Беларуси и активизации паломнического движения способствовало проведение обряда коронации ряда чудотворных икон Божьей Матери, а также формирование сети марийных санктуариев.

Белорусскими католиками участие в торжествах коронации наиболее известных и почитаемых чудотворных икон воспринималось как знаковое событие. Для тысяч верующих объявление о грядущей коронации являлось стимулом совершить паломничество к месту торжества с целью поклонения святыне. Так, 30 июня 1996 г. глава белорусских католиков кардинал К. Свёнтек провел обряд коронации Брестского образа Божьей Матери. В торжестве принимало участие около 4 тыс. верующих из разных уголков Беларуси, а также 1860 паломников из Польши. Коронация Логишинского образа Божьей Матери, известного среди католиков как Королева Полесья, чье божественное заступничество, покровительство, распространяется на этот регион, прошла 10 мая 1997 г., Божьей Матери Будславской – 2 июля 1998 г. [7, с. 406; 25, s. 3].

В начале XXI в. в Беларуси также проходит череда коронационных торжеств в честь признанных Ватиканом чудотворными икон. По количеству коронованных святынь лидером, образно говоря, становится Гродненская католическая епархия. Здесь, начиная с 2005 г., уже трижды (в Гродно, Гудогае и Трокелях) возлагались короны на почитаемые верующими образа. 28 августа 2005 г. был коронован чудотворный образ Божьей Матери Конгрегатской (Студенческой) в Гродно. На церемонии присутствовало около 10 тысяч католиков. 10 декабря 2005 г. в кафедральном соборе Пресвятой Девы Марии в Минске состоялась коронация иконы Божьей Матери, освященной папой Иоанном Павлом II в Риме [24, s. 1, 3].

Паломники, участвовавшие в коронационных торжествах, могли получить полное отпущение грехов. Глава Гродненской епархии А. Кашкевич за несколько недель до коронации Матери Божьей Конгрегатской получил документ из Ватикана, согласно которому давалось отпущение грехов тем верующим, которые прибудут в кафедральную базилику в г. Гродно 28 августа 2005 г., примут участие в публичном богослужении для глорификации Пресвятой Девы Марии, отчитает «Отче наш», «Верую в Единого Бога» и молитву, прославляющую Божью Матерь [22, с. 1, 4].

Коронационные торжества способствовали не только прославлению икон Божьей Матери, но и усилению паломнического движения к ним верующих. Кроме того, значение отдельных костёлов как святых мест возрастало в связи с приданием им статуса санктуария. Так, 10 мая 2003 г. апостольский администратор Пинской епархии кардинал К. Свёнтек огласил декрет об установлении епархиального санктуария Матери Божьей в Логишине, в день памяти коронации чудотворного образа в местном приходе (парафии) свв. апостолов Петра и Павла [13]. Стоит отметить, что характерной тенденцией является оформление паломничества к святыне как традиционного, повторяющегося из года в год деяния.

С середины 1990-х гг. ежегодно процессия католиков отправляется пешком из Пинска в Логишин к 10 мая. В Логишине паломников в костёле встречали колокольным звоном, а местные жители – цветами, которыми потом украшали алтарь [8]. В середине 2000-х гг. пешие паломничества в Логишин организуют парафии в Березе и Медведичах. Примечательно, что паломнические группы посещали санктуарий не только в мае. Например, с 18 по 21 августа 2006 г. проходило IV пешее паломничество по маршруту Береза – Логишин, в котором участвовало 140 верующих из Березы, Бреста, Иванова, Лиды, Вороново, Ружан, Пружан, Светлогорска, Санкт-Петербурга и Омска [23]. Паломники, направлявшиеся в Логишинский санктуарий, обязательно брали с собой в дорогу розарий (традиционные католические чётки) и молитвенник. Часть пути современные пилигримы прошли с камнями в руках: «Каждый из них в эти минуты мысленно просил у Всевышнего прощения за грехи, воплощением которых и были камни» [15]. Сами католики называют этот этап паломничества путем покаяния, мученическим или крестным. В день прихода паломников в Логишин 21 августа в костёле торжественную мессу проводили 15 священников. В ночь на 22 августа католики молились перед чудотворным образом, обращаясь к Королеве (Покровительнице) Полесья с просьбами о помощи и заступничестве [15].

В последние годы организованные паломничества в Логишинский санктуарий, как и прежде, приурочиваются к 10 мая. К примеру, в 2016 г. молодые католики Пинской епархии (более 140 человек) совершили пешее паломничество в Логишин под девизом «Заберите в свои сердца Божию Матерь». В составе группы шли также священники (верующие имели возможность исповедаться) и монахини из общины сестер миссионерок святого Винсента де Поля. К пришедшим поклониться святыне верующим с приветственным словом обратился смотритель санктуария Божьей Матери Логишинской ксендз Т. Шешко. Завершилось паломничество святой мессой, которую отслужил епископ Пинский А. Демьянко [5]. Не прерывается традиция организации пешего 4-дневного паломничества в санктуарий в августе. В августовские дни 2016 г. паломничество в Логишин совершили две группы католиков, одна из Барановичей, другая из Березы (всего около 200 человек) [4].

В 1995 г. епископ А. Кашкевич провозгласил Трокельский костёл в Вороновском районе санктуарием Гродненской епархии (диоцеза) [20]. С этого времени наблюдается активное паломничество католиков к святыне, прежде всего верующих Гродненского диоцеза. Так, в 2004 г. на праздник 2 и 3 июля в честь чудотворной иконы Матери Божьей Трокельской прибыло пешком около 2500 паломников из Гродно, Лиды, Волковыска, Ошмян, Сморгони, Ивья, Германишек и других мест. По дороге к пилигримам присоединялись жители соседних с Трокелями деревень. Множество католиков добралось до места празднества транспортными средствами (автомобилями, автобусами). На святой мессе 3 июля в Трокелях собралось в общей сложности около 12 тыс. верующих. Перед чудотворной иконой паломниками было оставлено много открыток со словами благодарности Матери Божьей Трокельской за исцеление от болезней, от алкоголизма, за помощь в сложных ситуациях [14].

Паломница Гришель В. в своем описании пути в Трокельский санктуарий в 2005 г. с группой верующих из г. Лиды указала следующие моменты: пение пилигримов, молитва на розарии, крестный путь [6, с. 6–7]. Такие же элементы характерны для пеших паломничеств католиков в Логишинский, Будславский и другие белорусские санктуарии.

Коронация образа Трокельской Божьей Матери прошла во время утренней мессы в воскресенье 5 июля 2009 г. Традиционно право возложить золотые папские короны к святыне было предоставлено старейшему иерарху католической церкви в Беларуси кардиналу К. Свёнтеку. К коронационному торжеству были подготовлены и освящены 16 копий чудотворной иконы. С середины мая их перевозили из прихода в приход по всей террито-

рии Гродненской епархии, оповещая и напоминая верующим о грядущем важном событии [18, с. 4].

Еще одним известным местом паломничества католиков в современной Беларуси является костёл Посещения Пресвятой Девой Марией Елисаветы в д. Гудогай Островецкого района Гродненской области, в котором находится почитаемая икона Божьей Матери Гудогайской (Шкаплерной). 15 июля 2007 г., накануне праздника Божьей Матери Шкаплерной (или Девы Марии с горы Кармель) кардинал К. Свёнтек провел обряд коронации этого чудотворного образа, возложил на икону короны, освященные папой римским [12]. На это торжество приехали паломники из Несвижа, Витебска, Минска, Гомеля. Прибыли гости из Литвы, Латвии, Польши, Италии, России. На празднике присутствовало около 60 ксендзов и монахов, а также делегация от греко-католиков. Пешее паломничество в Гудогай на торжество коронации совершили верующие (главным образом, молодежь) из Сол. Ошмян, Сморгони, Островца. Паломнические группы молодежи во главе с ксендзами шли с пением религиозных песен. После молитвы в Гудогайском санктуарии пилигримы приступали к обустройству палаточного лагеря. Часть паломников разместили в своих домах местные жители. После полуночи католическая процессия обошла костёл и близлежащее кладбище. Впереди четверо ксендзов несли икону, а за ними со свечами в руках шли верующие. Всего на празднике, по разным подсчетам, присутствовало от 5 до 10 тыс. человек [17].

В 1999 г. знаменательным событием для католиков Витебщины стало объявление главой Витебской епархии В. Блином костёла Рождества Матери Божьей в г. Браславе епархиальным марийным санктуарием (в храме хранится чтимая верующими чудотворная икона Пресвятой Девы Марии, известная в католической среде еще как Королева (или Владычица) Озер) [10]. Спустя 10 лет, 22 августа 2009 г., состоялось торжество коронации этого образа. В церемонии приняли участие католические священники, в том числе представители высшей церковной иерархии, монахи различных орденов, тысячи паломников из разных регионов Беларуси, а также из Польши, Литвы, Латвии, Украины, России, Италии, Великобритании, США. Короны на чудотворную икону возложил кардинал Й. Майснер, митрополит Кельнский. Образ Божьей Матери Браславской является первой коронованной иконой в Витебской епархии. Короны для этой святыни были сделаны в Кракове, а 18 февраля 2009 г. на площади Святого Петра в Риме их освятил папа Бенедикт XVI [1].

Среди марийных санктуариев современной Беларуси центральное место занимает Будславский, имеющий (со 2 июля 1998 г.) статус национального (всебелорусского, главного на территории республики). На протяжении всего постсоветского периода наблюдается массовое паломничество католиков в санктуарий с целью поклонения чудотворной иконе Матери Божьей Будславской. В сравнении с другими санктуариями, в Будславском в связи с его высоким статусом фиксируется наибольшее число паломником, приходящих в установленные дни на торжество (фэст) для прославления чтимого образа Пресвятой Девы Марии. Ежегодный праздник, который проводится в Будславском марийном санктуарии 2 июля, в календаре белорусских католиков относится к числу важнейших. О значимости Будславского празднества не только для католиков, но и в целом для белорусского общества свидетельствует тот факт, что согласно постановлению Совета Министров РБ от 2 августа 2016 г. за номером 607 оно внесено в список историко-культурных ценностей Беларуси [2].

В ходе проведения летних экспедиций 2005 и 2006 гг. автор настоящей статьи дважды прошел маршрутом паломничества (Минск – Будслав) в составе группы верующих Минско-Могилевской архиепархии. Использование метода включенного наблюдения позволило нам выявить основные компоненты современного паломничества у белорусских католиков. Опишем, каковы же были действия паломников накануне и в день празднества. 1 июля, в день прибытия в Будслав, пилигримы совершали символический крест-

ный путь в память о мучениях Христа при восхождении на Голгофу. Несколько километров они несли в руках камни (символ греха), которые затем складывали в одну кучу (символ алтаря). Освобождение от камней означало очищение паломников от греха, чтобы к святыне верующие пришли с чистой душой [9, лл. 12–13]. В Будславе паломники на ступенях костёла становились на колени и таким образом продвигались к чудотворному образу. Перед иконой Божьей Матери принято оставлять денежные пожертвования. Верующие, прибывшие к месту празднества пешком или транспортными средствами, 1 и 2 июля приходили в санктуарий на богослужения (мессы), принимали участие в процессии с копией чудотворной иконы Будславской Божьей Матери, исповедовались, причащались, покупали духовную литературу, четки, свечи, нательные крестики и пр. [9, лл. 15–19].

Начиная с 2012 г., праздник в Будславе проходит в первую субботу июля (поскольку празднование традиционно растягивается на два дня, то пятница – день прибытия паломников в санктуарий – либо последняя в июне, либо первая в июле). Решение о переносе празднования с недвижимой даты (2 июля) на движимую, о котором в начале 2012 г. объявил глава Римско-католической церкви в Беларуси митрополит Минско-Могилевский, архиепископ Т. Кондрусевич, было мотивировано тем, что многие верующие не имели возможности принять участие в торжествах, если они выпадали на рабочие дни. Однако день памяти Матери Божьей Будславской по-прежнему остается закрепленным за 2 июля [3]. Так, в 2012 г. в Будславе на торжествах в ночь с 6 на 7 июля присутствовали приблизительно 20 тыс. человек, днем 7 июля – около 15 тыс. (по данным настоятеля санктуария В. Бурлаки). Пешком из разных мест Беларуси прибыли примерно 2500 пилигримов [21]. Почти такие же цифры по количеству паломников в Будславе были обнародованы в 2017 г. (более 20 тыс. приняли участие в торжествах 30 июня и 1 июля, причем около 2300 из них совершили пешее паломничество). Многокилометровый путь преодолели организованные группы верующих-католиков из Минска, Витебска, Барановичей, Лиды и других населенных пунктов Беларуси [16].

Таким образом, можно сделать вывод, что в Республике Беларусь с начала 1990-х гг. осуществляется процесс возрождения традиций организованного массового паломничества верующих-католиков в сакральные центры — марийные санктуарии — с целью поклонения особо почитаемым чудотворным иконам Божьей Матери. Характерной особенностью католических традиций в постсоветской Беларуси является практика пеших паломничеств (причем молодые верующие в составе паломнических групп, как правило, преобладают над представителями других возрастных категорий) в национальный санктуарий в Будславе, епархиальные санктуарии в Логишине, Трокелях и др. Распространению паломнического движения католиков в белорусские марийные санктуарии в постсоветский период способствовали коронационные торжества, кульминацией каждого из которых было проведение обряда возложения освященных папой римским корон на хранящийся в санктуарии чудотворный образ Пресвятой Девы Марии.

## Литература

- 1.Браславская икона Владычица Озер коронована Папскими коронами [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. 2009.  $22\,$  авг. Режим доступа: https://www.sb.by/articles/braslavskaya-ikona-vladychitsa-ozer-koronovana-papskimi-koronami.html. Дата доступа: 11.03.2017.
- 2. Будславский фест объявлен нематериальной историко-культурной ценностью Беларуси [Электронный ресурс] // Христианский информационный портал «КРЫНІЦА.INFO». 2016. Режим доступа: https://krynica.info/ru/2016/08/07/budslavskijj-fest-ob-yavlen-nematerialnojj-istoriko-kulturnojj-cennostyu-belarusi/. Дата доступа: 24.03.2017.
- 3. Будславский фэст переносится на первую пятницу и субботу июля [Электронный ресурс] // Информационно-новостной портал «Kraj.by». 2012. Режим доступа: http://kraj.by/belarus/news/sobitiya/-budslavskiy-fest-perenositsya-na-pervuyu-pyatnitsu-i-subbotu-iyulya-2012-01-05. Дата доступа: 09.04.2017.
- 4. В Логишине молодежь региона прославила чудотворную икону молитвой, пением и пройденными километрами [Электронный ресурс] // Христианский информационный портал «КРЫНІЦА.INFO». 2016. Режим доступа: https://krynica.info/ru/2016/08/22/v-logishine-molodezh-regiona-proslavila-chudotvornuyu-ikonu-molitvojj-peniem-i-projidennymi-kilometrami/. Дата доступа: 19.03.2017.

- 5. В Логишинский санктуарий после встречи молодежи в Пинске пришли 140 паломников [Электронный ресурс] // Христианский информационный портал «КРЫНІЦА.INFO». 2016. Режим доступа: https://krynica.info/ru/2016/05/11/v-logishinskojj-sanktuarijj-posle-vstrechi-molodezhi-v-pinske-prishli-140-palomnikov/. Дата доступа: 19.03.2017.
  - 6. Гришель, В. Воспоминания о Трокелях / В. Гришель // Слова Жыцця. 2005. 28 жн. С. 6–7.
- 7. Гурко, А. У. Хрысціянскія святы на Беларусі / А. У. Гурко // Беларусы : у 13 т. Мн. : Бел навука, 1995—2012. Т. 6 : Грамадскія традыцыі / В. Ф. Бацяеў [і інш.] ; рэдкал.: В. М. Бялявіна [і інш.]. Мінск, 2002. С. 300—444.
- 8. Дарашэнка, Л. Пад шатамі Маці Божай Лагішынскай [Электронны рэсурс] / Л. Дарашэнка // Ave Maria. 2006. № 5. Рэжым доступу: http://media.catholic.by/ave/. Дата доступу: 01.04.2007.
- 9. Дневник полевых этнографических экспедиций, отчеты // Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси (Архив ИИЭФ НАНБ). Фонд 6. Оп. 13. Д. 130. Л. 1–57.
- 10. Епархиальный санктуарий Матери Божьей в Браславе [Электронный ресурс] // Catholic.by. Римско-Католическая Церковь в Беларуси. 2004. Режим доступа: http://old.catholic.by/2/ru/belarus/sanctuarium/100256-braslau.html. Дата доступа: 02.06.2017.
- 11. Завальнюк, У. Узняліся крыжы над святынямі / У. Завальнюк. Мінск : Касцёл св. Сымона і св. Алены, 1999. 204 с.
- 12. Кардинал Казимир Свёнтек провел коронацию иконы в Гудогае // Гродненский блог [Электронный ресурс]. 2007. Режим доступа: http://www.blog.grodno.net/2007/07/16/kardinal-kazimir-sventek-provel-koronaciju-ikony-v-gudogae/. Дата доступа: 01.06.2008.
- 13. Католический храм в Логишине получил статус епархиального санктуария [Электронный ресурс] // Католическая информационная служба «AGNUZ». 2003. Режим доступа: http://www.agnuz.info/print.php?year=2003&mounth1=May&day=17&files=r03.txt&print=news. Дата доступа: 13.02.2007.
- 14. Крутая, В. Праздник в Трокелях / В. Крутая // Новости [Электронный ресурс]. 2004. Режим доступа: http://www.catholic.by/port/ru/news/2004-07-03.htm. Дата доступа: 01.02.2007.
- 15. Линник, И. 18–21 августа 2006 г. Пилигримка Береза Логишин [Электронный ресурс] / И. Линник // Новости [Электронный ресурс]. 2006. Режим доступа: http://bereza.by.ru/news\_arc.shtml?2006\_08. Дата доступа: 08.02.2007.
- 16. «Мы пришли сюда, чтобы "наши души грелись"». Тысячи верующих приняли участие в Будславском фесте [Электронный ресурс] // Белорусский информационно-сервисный интернет-портал «TUT.BY». 2017. 1 июля. Режим доступа: https://news.tut.by/culture/549697.html. Дата доступа: 04.08.2017.
- 17. Панкавец, З. Каранацыя ў Гудагаі [Электронны рэсурс] / З. Панкавец // Наша Ніва. Ліпень. 2007. Рэжым доступу: http://www.nn.by/index.php?c=ar&i=10253/. Дата доступу: 07.06.2008.
  - 18. Попко, И. Трокельская святыня / И. Попко // СБ. Беларусь сегодня. 2009. 7 июля. С. 4.
- 19. Санктуарии [Электронный ресурс] // Catholic.by. Римско-Католическая Церковь в Беларуси. 2003. Режим доступа: http://old.catholic.by/2/ru/belarus/sanctuarium.html. Дата доступа: 02.06.2017.
- 20. Стоцкая, Е. Прошли торжества в честь Матери Божьей Трокельской [Электронный ресурс] / Е. Стоцкая // Газета Слонімская. 2006. 12 ліп. Режим доступа: http://www.gs.by/index.php?option=com\_content&task=view&id=232. Дата доступа: 08.02.2007.
- 21. Фоторепортаж фэста в Будславе 6–7 июля [Электронный ресурс] // Информационно-новостной портал «Кгај.by». 2012. Режим доступа: http://kraj.by/belarus/news/sobitiya/-fotoreportag-festa-v-budslave-6-7-iyulya-2012-07-09. Дата доступа: 09.04.2017.
- 22. Фрагмент дакумента Апостальскай Сталіцы аб дадзеных адпустах з нагоды ўрачыстай каранацыі абраза Маці Божай Кангрэгацкай у Гродне // Слова Жыцця. -2005.-28 жн. -C. 1, 4.
- 23. Четвертое пешее паломничество Береза Логишин [Электронный ресурс] // Католический портал «Katolik.ru». Режим доступа: http://www.katolik.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=12894. Дата доступа: 01.02.2007.
  - 24. Zaleska, T. Matka ukoronowana / T. Zaleska // Glos znad Niemna. 2005. 16 grud. S. 1, 3.
  - 25. Zaleska, T. Matka ukoronowana / T. Zaleska // Glos znad Niemna. 2005. 30 grud.

## УЗДУЦЦЕ / ВЯХА / ПАВУК У НАРОДНАЙ ВЕТЭРЫНАРЫІ БЕЛАРУСАЎ: ЭТНАЛІНГВІСТЫЧНЫ І МІФАРЫТУАЛЬНЫ АСПЕКТЫ

Сярод комплексу хвароб свойскай жывёлы значнае месяца належыць уздуццю (вет. тымпанія рубца), якое найбольш часта ўзгадваецца інфармантамі як хвароба буйной рагатай жывёлы, якая, аднак, можа ўзнікаць і ў коней. Згодна з дэфініцыяй афіцыйнай ветэрынарыі, тымпанія рубца (*Tympania ruminis*) — «захворванне, якое характарызуецца хутка нарастаючым уздуццем рубца ў выніку ўзмоцненага газаўтварэння з парушэннем альбо спыненнем адрыгвання газаў» [15, с. 258].

Сярод сімптомаў гэтай хваробы ўзгадваецца перадусім уздуцце жывата, а таксама пухліна і запор: «Надо на молодику языка кончик обрызать знизу и пошаптать: "Святая прачиста матарь божа, стань ты мне на помочь, подыми ету скотину, шоб сычас спав з яе етый вопух"» [13, № 52], «Пане Сымёне, ты ў гэтым товары не бываў, а ёй шкуры не ўздуваў» [1], «Ішлі немцы-голоколенцы, гаті на гребле мостілі, скацінке маей кал і дух загарадзілі. Шеў Ісус Хрістос, гаці разгаціў, греблю размасціў,  $\underline{dyx}$  і кал скацінцы прапусціў» [3].

Знешняя праява захворвання, калі ў жывёлы раздуецца жывот, адлюстравана ў існаванні наступных найменняў захворвання: уздуцце/здуцце/абдуванне/здуванне і да т. п.

Прычына ўзнікнення гэтай хваробы, паводле меркавання носьбітаў традыцыі, заключаецца ў спажыванні жывёлай пэўнай расліны, асабліва атрутнай вяхі, найменне якой даволі часта выкарыстоўваецца і ў якасці наймення самой хваробы: «Запор з уздуццем жывата ў кароў узнікае часцей за ўсё з-за аб'ядання "вяхой" (*Cicuta virosa*)» [17, с. 223]; «*Калі карову спушыць, тады оўёх* [замову – *А.Ш.*] нада казаць» 1. Спажыванне вяхі як прычына ўзнікнення тымпаніі адзначаецца і прафесійнымі ветэрынарамі: «Другасная вострая тымпанія рубца можа быць пры закупарцы стрававода, некаторых атручваннях (вяхой і інш.)...» [4, с. 477].

Іншая расліна, што, паводле народных уяўленняў, можа выклікаць уздуцце — канюшына. Прычым інфарманты адзначаюць, што шкоду жывёле наносіць не проста ўжыванне канюшыны, а канюшыны з расой. Напрыклад: «— Можа раскажыце, як раней жывёлу лячылі? — Ой, а хто там лечыў?! Там травой якой выдумаюць. Ну што небудзь там трава, там абдуцце ў гэтых кароў. Ну бывае там, на расу выведзеш, там дзе клевер пападзецца, ну, і ўсё, і лопаецца карова. — Як попаецца? — Ну, лопаецца, гэта ж уздуваецца, жывот лопніць, ну ў серадзіне то лопніць. Кожа ж, канешне, не лопніць, а там... — Эта ад клевера так? — Да, ат клевера этага так. Эта не так, што зьдзесь вісіць, а як пасадачка малодзенькая і з расой сільна»²; ці «— А ўздуцце з чаго бывае? — А ўздуцце, усе казалі, што якуюсьце траву з'есць. А бывае, што канюшына надто ўрэдзіла гэтым маладая. На расу як пусьціш — і ўсё»³.

Трэба адзначыць, што раса ў традыцыйнай свядомасці надзяляецца амбівалентнымі якасцямі. З аднаго боку, яна выступае моцным прадукавальным сімвалам, здольным паўплываць на павелічэнне ўдойнасці каровы і захаванне добрага здароўя жывёлы. З гэтай мэтай, напрыклад, шырока распаўсюджаны сярод усходніх славян звычай выганяць кароў у дзень св. Юр'я на «юр'еўскую расу», каб надзяліць іх малочнасцю, а ў беларусаў былой Мінскай губерні існаваў звычай выганяць коней у ноч перад днём св. Юр'я, бо лічылі,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> ПА: Зап. Г. Шруб ад С. А. Кахно ў в. Хільчыцы Жыткавіцкага р-на.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Зап. А.У. Шрубок у 2014 г. ад жанчыны, якая адмовілася называць свае імя, 1930 г. н., у в. Пуцінава Мёрскага р-на.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Зап. А. У. Шрубок у 2014 г. ад Т. Г. Богдан, 1943 г. н., у в. Кукалкі Ваўкавыскага р-на.

«што ў гэты час з'яўляецца першая раса, якая вельмі карысная для жывёлы, асабліва для коней» [5, с. 471]. Вядомы беларусам таксама звычай збірання расы ў Юр'еў дзень, каб напаіць ёй кароў, зноў дзеля павелічэння ўдою [Тамсама].

З іншага боку, паводле некаторых вераванняў, раса магла быць небяспечнай для свойскай жывёлы (напр., «Як гоняць кароў у поле, кажны дзень, дак гавораць, што нада даць карові наташчак хоць лустачку хлеба, штоб расы не ўзяла, бываець урэдная раса»<sup>1</sup>. Так, рускія Кастрамскога краю лічылі, што хваробы свойскай жывёлы і яе мор здараюцца «от вредных рос», а славенцы баяліся «расы св. Віта» і расы, што выпадала ў дзень святкавання Ўшэсця, паколькі лічылі, што яна можа пазбавіць кароў малака [5, с. 472]. Падобны шэраг вераванняў можа дапоўніць і зафіксаванае ў народнаветэрынарнай традыцыі вераванне беларусаў пра здольнасць расы на канюшыне выклікаць уздуцце ў кароў, якое, аднак, мае падставай для свайго існавання і цалкам рацыянальныя назіранні — як адзначаюць прафесійныя ветэрынары, тымпанія ўзнікае ад спажывання вялікай колькасці сакавітага зялёнага корму, які хутка пачынае брадзіць у страўніку жывёлы. Да ліку небяпечных раслін, між іншых, спецыялісты адносяць і канюшыну, пры гэтым падкрэсліваючы, што асаблівую небяспеку падобны корм прадстаўляе, калі ён увільготнены расой, дажджом ці да т. п. [14].

Матыў хваробатворнай расы да таго ж сустракаецца і ў пэўных замовах ад уздуцця (вяхі): «Вяха, вехавая, ты не векавая, а ты расавая. Раса спала – вяха прапала» [9, № 288].

Менш празрыстая этымалогія такога наймення хваробы, як *павук* (напрыклад, каментар да замовы: «"Царыца" шаптала ад рожы, спуду, укуса гадзюкі, ад "*павука*", г. зн. "як худобіну уздуе"» [1]. У нашай калекцыі маюцца рэдкія запісы, паводле якіх прычынай узнікнення ўздуцця лічыцца ўжыванне каровай разам з травой павуціння (гл. каментар да замовы ад уздуцця «З'есць мышаку, то павуціна ў сене бывае»<sup>2</sup>) альбо саміх павучкоў: «А ўздуцце ў каровы — гэта што такое? — А ўздуцце тожэ калі што з'есць. О, на канюшыну пусці: такіе е павучкі. Того павучка як з'есьць у канюшыне, то гэтоко будзе. І некоторые не адратуе і ўрач»<sup>3</sup>.

Варта адзначыць, што павукі пры гэтым, паводле традыцыйных уяўленняў славян, залічваюцца да атрутных істот, шмат у чым роднасных гадам [7, с. 646–647]. Шкадлівыя якасці павуціння, у сваю чаргу, звязаны з уяўленнем пра атрутнасць павука. Так, напрыклад, у Сербіі зафіксавана вераванне, згодна з якім, авечка пачынае пухнуць, калі яна з'есць павуцінне [8, с. 649–650]. Акрамя таго, уяўленне пра магчымасць павуціння выклікаць хваробу свойскай жывёлы можа быць заснаванна на эмпірычных назіраннях, паколькі павуцінне ўтрымлівае бактэрыцыдныя рэчывы [15, с. 184].

Зварот да павука як хваробатворнага агента можна назіраць і ў пэўных замоўных тэкстах ад уздуцця: «Павук, павук, не верный друг царю, на дзереве вісяшчый, па вадзе плывушчы, па зямле павзяшчы, якая цябе карова з'ела, выйдзі ў поле духам і заду калам»<sup>4</sup>; «Пане Сымёне, ты ў гэтым товары не бываў, а ёй шкуры не ўздуваў. Іс шкуры потом, а с сракі калом. Гасподзь Бог, прыступі, і павука уговораці» [1]. А ўзгадку павуціння можна сустрэць у замоўным пераліковым шэрагу віноўнікаў узнікнення хваробы: «На сінім моры, на лукаморы, там стаіць дуб, на том дубе сядзіць чорны воран-залатыя крылья, зямчужныя пер'я, стальныя когці. А ты тут воран не сядзі, ляці ты к этай скаціне, (такой-та) шарсціне. Разбяры, раскулупай нагцямі-кагцямі, павыбірай вяху, павуціну і мышынае гняздо. Нясі на мхі, на балоты, на ніцыя лозы, дзе вецер не вея, дзе сонца ня грэя, дзе добрыя людзі не ходзяць. Хрыстос васкрэс, ад этыя скаціны вяху, павуціну і мышынае гняздо панёс. Амін» [10, с. 131].

<sup>2</sup> Зап. Г. І. Лапацін у 2002 г. ад М. Я. Масейкавай, 1909 г. н., у в. Прысна Веткаўскага р-на.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Зап. Т. В. Валодзіна ад Н. С. Яловік у в. Клясціцы Расонскага р-на.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Зап. А. У. Шрубок у 2014 г. ад М. Д. Давыдзік, 1927 г. н., у в. Галышкі Ваўкавыскага р-на. <sup>4</sup> АВНЛБФ. Зап. А. Вашчанка ў 1991 г. ад М. М. Гараданавай, 1929 г. н., у в. Сенькава Горацкага р-на.

Варта адзначыць, што мыш, як і павук, суадносіцца ў народнай свядомасці з гадамі [6, с. 347]. Таму, верагодна, мышынае гняздо, падобна павуцінню і атрутнай расліне вясе, лічыцца здольным выклікаць хваробу ў каровы.

Характэрная асаблівасць замоў ад уздуцця – наяўнасць трох спецыфічных матываў, што не сустракаюцца ў іншых функцыянальных групах народнаветэрынарных замоў. Першы з іх – ужо ўзгаданы вышэй матыў хваробатворнай расы «Раса спала – хвароба знікла», што цесна звязаны з міфалагічнымі ўяўленнямі пра прычыну ўзнікнення хваробы:

Лежыць вол на сем гор,

На том валу нарасла трава,

На той траве напала раса.

Як сонишко ўзойдзе, раса падзе,

Так на маёй кароўце чёрной (ци красной)

Се лиха прападзе [11, № 830]

альбо

Господа Бога папрашу

Гасподзь духом, а я словом.

На синем морэ ляжаў камень,

На том камени ўыросла трава.

На той траве пала роса.

Сонце взыйшло, раса спала,

3 нашей рабой каровы пава<sup>1</sup> упала [11, № 831].

Другі спецыфічны матыў – своеасаблівы варыянт матыву выгнання – «Выгнанне хваробы праз матэрыяльна-целесны ніз» сустракаецца як у маналагічным, так і дыялагічным афармленні: «Першым разком, гасподнім божым часком, Госпадзі, памажы рабую карову ад здування лячыць. З хаты дымам, з двара ветрам, з сярэдзіны духам, з с... калам» [2] ці «Ідзе Навум дарогаю да сустракае Сома: – Куды ідзеш, Сом? – На сіне мора чарэт ламаці, бераг таптаці, свае каровы чырвонай касці аўёх шаптаці. Праз рот улез, круз с... вылез» [9, № 258].

I, нарэшце, апошні спецыфічны матыў для замоў ад уздуцця «Нехта загароджвае праход, сакральны апякун яго адгароджвае». Напрыклад, «Шло три майстры мост майстрити и греблю гатити а прочистая божая мати из золотой пятою мост разломала греблю розгатила рябой или рижой корови кал и моч пустила» [16, с. 986].

Прамаўленне падобных замоў часам суправаджалася адпаведнымі дзеяннямі, пра што сведчаць наступныя каментары: «трэба гладзіць карову ў адпаведнасці з тэкстам, які прамаўляеш»<sup>2</sup> альбо «Паўтарыць тры разы, моцна масіруючы, прамінаючы бакі каровы» [2]. Часам матыў фізічнага ўздзеяння на жывёлу, выціскання газаў сустракаецца і ў замовах: «Як корову часом издуне, то кажуць: "На Сяньской горе Божа маци с Пятром сядзела, гору поцискали, ис корову (уже якое масьци худобина) кало и воду ўливала". И так три разы» [11, № 833].

Найбольш жа распаўсюджаны акцыянальны спосаб пазбаўлення ад уздуцця механічны, калі жывёлу ганяюць да той пары, пакуль з яе не выйдуць газы: «— І што тады рабіць, як карову дуе? — A тады ўжо ўрач нужэн, есьлі врача нема, трэба перавясла з чаго-небудзь... Ну, перавясла – такі жгут круцілі з чаго-небудзь, або вяроўку ці калок, усаджвалі ў рот і ганялі жывіну. Ну пака ўрач прыйдзе. Ўрач прыйдзе, дае ўколы ці што. Гэто ўжэ за пасьледнее ўрэмя. Тады ў тое ўрэмя мала дзе ўрачоў гэтых было, як ён быў за дзесяць кіломэтраў, пака яго прывязеш, то ён ужэ нічога ні... Спасалі самы $e^3$ .

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Пад *павай* тут, верагодна, маецца на ўвазе жаночны адпаведнік павука.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> ПА: Зап. В. І. Харытонава ў 1982 г. ад А. І. Кондзік, 1912 г. н., у в. Тонеж Лельчыцкага р-на.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Зап. А. У. Шрубок у 2014 г. ад С. А. Козел, 1939 г. н., у в. Канюхі Ваўкавыскага р-на.

У крайніх выпадках прыбягалі і да хірургічных сродкаў: «от вяхи сыроводку даюць, кислое молоко, и прокалуюць миж ребер. Як проколеш, дух тэй выйдзя, и ўстаня» [13, с. 134]; «Калі ад колькі нішто не дапамагае, то трэба хутчэй друкаром рабіць дзірку ў жываце, штоб выйшаў ванючы вецер. Як няма друкара, то ета можна зрабіць і нажом, як хто знае» [12, с. 395].

З мэтай выдалення хваробы выкарыстоўваліся таксама пэўныя рэчыўныя сродкі. Тут, акрамя такіх універсальных апатрапеяў, як вада, соль і хлеб («дать воды, ти хлеба» [13, с. 134]; «хваробу гэтую выганяе вельмі хутка соль, якая ў дзень святкавання "Дзядоў" падчас вячэры на стале пад абрусам ляжала» [17, с. 224]). Значнае месца належыць прадуктам хатняга ўжытку, што вылучаюцца сваімі здольнасцямі адсарбаваць і выводзіць газы [15, с. 258]: квасу, расолу, сыроватцы, дрожджам і да т.п. («от вяхи сыроводку даюць, кислое молоко», «Дрожджей можно даць выпиць, як волносци нема, боки распиная» [13, с. 134]; «Пры ўздуцці заліваюць у горла адну ці дзве бутэлькі агурковага расолу ці бураковага квасу з алеем і соллю, колькі яе развядзецца ў тым растворы…» [12, с. 395]).

Неаднаразова ў якасці лекавага сродку ад уздуцця ўзгадваецца мёд, часта пасолены альбо разам з нечым салёным: «Даюць моцна пасолены мёд, альбо глаўберскую соль "Ліберская соль"» [17, с. 223]; «От вяхи гурок дають солоный з медом» [13, с. 134]. Супрацьлеглыя паводле смакавых якасцяў салодкі мёд і соль, верагодна, павінны былі выклікаць агіду ў хваробы, якая ўспрымалася носьбітамі традыцыі як жывая істота, і, адпаведна, выгнаць яе з цела жывёлы. Дзеля выгнання хваробы выкарыстоўваліся таксама субстанцыі з «нячыстай» семантыкай (мача, пот): «мочи свое дають, а говорок няма нияких од вяхи» [13, с. 134]; «Даюць з вадой конскі пот з хамута сашкробаны» [17, с. 223].

Такім чынам, уздуцце — хвароба жывата каровы, што, згодна з народнымі ўяўленнямі, здараецца ў выніку спажывання ёй чаго-небудзь атрутнага: рэальна атрутнай паводле сваіх хімічных якасцяў расліны вяхі альбо атрутных, згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі, расы, павука ці павуціння, а таксама мышынага гнязда. Адпаведна ўяўленням пра прыроду і прычыну захворвання ў народнаветэрынарнай наменклатурнай сістэме існуюць адпаведныя найменні хваробы (уздуцце/вяха/павук і да т. п.), а ў лекавай практыцы рэалізуюцца сродкі, сімвалічныя і рацыянальныя, вербальныя і невербальныя, скіраваныя на выганне хваробы альбо хваробатворнага агента з цела жывёлы.

## Скарачэнні

АВНЛБФ – Архіў Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

ПА – Палескі архіў Інстытута славяназнаўства Расійскай акадэміі навук.

## Літаратура

- 1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АІМЭФ НАНБ). Ф. 8. Воп. 2. Спр. 14. Сш. 5.
- 2. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АІМЭФ НАНБ). Ф. 8. Воп. 83. Спр. 213. Сш. 2.
- 3. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АІМЭФ НАНБ). Ф. 23. Воп. 6. Спр. 2.
- 4. Ветеринария. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / гл. ред. В. П. Шишков. Москва : "Большая Российская энциклопедия", 1998 г. 640 с. Режим доступа: http://www.vetlib.ru/vet\_enziklopedia.html. Дата доступа: 26.11.2016.
- 5. Виноградова, Л. Н. Роса / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общей ред. Н. И. Толстого. М.,  $2009. T. 4 : \Pi$  (Переправа через воду)— С (Сито). С. 470–474.
- 6. Гура, А. В. Мышь / А. В. Гура // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 3 : К (Круг)–П (Перепелка). С. 347–349.
- 7. Гура, А. В. Паук / А. В. Гура // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 3 : К (Круг)–П (Перепелка). С. 646–648.

- 8. Гура, А. В. Паутина / А. В. Гура // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 3 : К (Круг) $-\Pi$  (Перепелка). С. 649-650.
- 9. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал.: А.С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. 2-е выданне. Мінск : Бел. навука, 2000. 595 с.
- 10. Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып.1. Народная медыцына беларусаў Падзвіння : у 2-х ч. / склад. У. А. Лобач, У. С. Філіпенка. Наваполацк : ПДУ, 2006. Ч. 2. 332 с.
- 11. Полесские заговоры: в записях 1970–1990 гг. / сост., подготовка текстов и коммент. Т. А. Агапкиной, Е. Е. Левкиевской, А. Л. Топоркова. М.: Индрик 2003. 751 с.
- 12. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч ; уклад. У. Васілевіча. Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004.-672 с.
- 13. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. Витебск : Типо-Литография Г. А. Малкина, 1891. Вып. 5 : Заговоры, апокрифы и духовные стихи 450 с.
- 14. Тимпания крупного рогатого скота [Электронный ресурс] // Официальный сайт Департамента ветеринарии администрации Владимирской области. Режим доступа: http://vetvo.ru/timpaniya-krupnogorogatogo-skota.html. Дата доступа: 11.12.2017.
- 15. Тлумачальны слоўнік-даведнік па ветэрынарыі і заатэхнікі / А. І. Ятусевіч [і інш.]. Мн. : Ураджай, 1992. 318 с.
- 16. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. Мінск : Бел. навука: Выш шк., 2001—2012. Т. 2 : Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. 2004. 910 с.
- 17. Wereńko, F. Przyczynek do lecznictwa ludowego / F. Wereńko // Materiały anrtopologiczno-archeologiczne i etnograficzne. Kraków, 1896. T. 1. S. 99–229.

Шумскі К. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# Л. І. МІНЬКО (1926–2012) І ЯГО ЎКЛАД У РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНАЛОГІІ

У сувязі з 60-годдзем са дня заснавання Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы асаблівую актуальнасць набывае даследаванне навуковага і творчага шляху яго старэйшых супрацоўнікаў, вучоных, якія доўгі час працавалі ў Інстытуце, знаходзіліся ля вытокаў беларускай этнаграфіі, этналогіі і фалькларыстыкі другой паловы XX ст. У ліку гэтых асоб па праву знаходзіцца і Леанід Іосіфавіч Мінько, які аддаў амаль 40 гадоў жыцця навукова-даследчай і грамадскай рабоце ў сценах Інстытута. Ён з'яўляецца не толькі сведкам гісторыі Інстытута, але і яе творцам, паўнапраўным удзельнікам.

Леанід Іосіфавіч нарадзіўся 15 кастрычніка 1926 г. у вёсцы Скарабагатаўшчына Дзяржынскага раёна Мінскай вобласці ў сялянскай сям'і. Вясной 1935 г. сям'я Мінько пераехала ў вёску Мядзвежына Мінскага раёна. У чэрвені 1941 г. Леанід скончыў шосты клас 37-й сярэдняй школы г. Мінска...

Пасля вызвалення Мінска ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў Л. І. Мінько з'явіўся ў Кастрычніцкі райваенкамат, адкуль 5 жніўня 1944 г. быў накіраваны ў дзеючую армію. 20 лістапада 1944 г. быў цяжка паранены ў левую нагу ў баях на тэрыторыі Польшчы. Пасля працяглага лячэння ў шпіталях Польшчы і Украіны ўдзельнічаў у вайне з мілітарысцкай Японіяй у Маньчжурыі. 25 красавіка 1946 г. быў дэмабілізаваны з Чырвонай Арміі, як атрымаўшы цяжкае раненне, і 17 мая 1946 г. вярнуўся на Радзіму, маючы некалькі баявых узнагарод, сярод якіх медалі «За Победу над Германией» і «За Победу над Японией».

У ліпені 1947 г. скончыў Бабруйскую фельчарскую школу (грунтоўныя медыцынскія веды пазней выкарыстоўваліся ім у навукова-даследчай рабоце). У 1947—1948 гг. працаваў загадчыкам фельчарска-акушэрскага пункта Каралішчавіцкага с/савета Мінскага раёна, у 1949—1955 гг. — фельчарам Мінскай абласной санітарна-эпідэмічнай станцыі і адначасова завочна вучыўся на гістарычным факультэце Мінскага педінстытута (1950—1955). Пасля заканчэння названага інстытута у 1955—1959 гг. працаваў завучам і

выкладчыкам гісторыі Засульскай сярэдняй школы, дырэктарам Трылескай сярэдняй школы ў Стаўбцоўскім раёне.

Паспяхова здаўшы ўступныя экзамены, 1 лістапада 1959 г. быў залічаны ў аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР (далей – ІМЭФ) па спецыяльнасці «этнаграфія». Пасля заканчэння аспірантуры з 1 студзеня 1963 г. па 25 снежня 1967 г. працаваў малодшым навуковым супрацоўнікам сектара этнаграфіі ІМЭФ, з 26 снежня 1967 г. па 16 лютага 1998 г. — старшым навуковым супрацоўнікам сектара этнаграфіі (аддзела этналогіі) ІМЭФ.

З першых дзён працы ў Інстытуце Л. І. Мінько актыўна ўключыўся ў экспедыцыйную работу. Не зважаючы на цяжкае раненне, атрыманае на фронце, даследчык прыняў удзел практычна ва ўсіх навуковых экспедыцыях сектара этнаграфіі з 1960 па канец 1980-х гг., з'яўляўся начальнікам многіх этнаграфічных экспедыцый ІМЭФ: Магілёўскай экспедыцыі 1967 г., Гомельска-Брэсцкай экспедыцыі 1975 г., Мінска-Магілёўскай экспедыцыі 1976 г., Гродзенска-Віцебскай экспедыцыі 1977 г., Гродзенскай экспедыцыі 1979 і 1980 гг. і інш. Багацейшы фактычны матэрыял, назапашаны аўтарам на працягу 30 гадоў палявых этнаграфічных даследаванняў, стаў надзейнай навуковай базай яго этналагічных работ.

За першыя пяць гадоў напружанай навукова-даследчай працы (1960—1964) Л. І. Мінько падрыхтаваў і паспяхова абараніў 12 чэрвеня 1965 г. дысертацыю на суісканне вучонай ступені кандыдата гістарычных навук «Беларуская народная медыцына і шкоднасць знахарства» (навуковы кіраўнік — доктар гістарычных навук, прафесар А. І. Залескі).

Дысертацыйнае даследаванне напісана на падставе грунтоўнага аналізу шырокага кола гістарычных крыніц, рукапісных траўнікаў і лячэбнікаў, спецыяльных работ па навуковай медыцыне, а таксама матэрыялаў, сабраных аўтарам падчас уласных палявых этнаграфічных даследаванняў у 1960–1964 гг. Усяго ў экспедыцыях за гэты перыяд аўтарам было праведзена 386 дзён і абследавана 228 населеных пунктаў ва ўсіх гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах рэспублікі [5, с. 29]. Неабходна адзначыць, што збор матэрыялаў быў звязаны з пэўнымі цяжкасцямі, бо знахары неахвотна адкрывалі сваі сакрэты. Таму даследчыку ў шэрагу выпадкаў даводзілася прадстаўляцца хворым, каб такім шляхам атрымаць звесткі па лячэбнай магіі.

Унікальнасць сабранага матэрыялу, які ўпершыню ўводзіўся ў навуковы зварот, высокая ступень дакладнасці і аб'ектыўнасці ў характарыстыцы вывучаўшыхся працэсаў і з'яў былі належным чынам адзначаны падчас абароны дысертацыі. Так, вядучы беларускі этнограф таго часу М. Я. Грынблат падкрэсліў, што «прадстаўленая на абарону дысертацыя з'яўляецца першым у беларускай этнаграфіі і, магчыма, ва ўсходнеславянскай этнаграфічнай літаратуры, абагульняючым даследаваннем, у якім з вычарпальнай паўнатой і глыбінёй аналізу асвячаецца гісторыя народнай медыцыны і знахарства Беларусі са старажытных часоў да нашых дзён» [24, с. 20].

У канцы 60-х — пачатку 70-х гг. на падставе дысертацыі і пазнейшых палявых і архіўных даследаванняў Л. І. Мінько апублікаваў 2 манаграфіі: «Народная медыцына Беларусі» (1969) і «Знахарства» (1971). У першай рабоце [12] вывучаецца развіццё народнай і навуковай медыцыны ў дарэвалюцыйнай Беларусі, даследуюцца народныя метады збора і сушкі раслін, прыгатавання лекаў з іх, аналізуюцца асноўныя сродкі і метады лячэння ўнутраных, хірургічных, інфекцыйных і іншых захворванняў. Аўтар дае тэарэтычнае абгрунтаванне шырокага распаўсюджання народных сродкаў лячэння да пачатку XX ст., звяртае ўвагу на рацыянальны характар многіх сродкаў, спосабаў і прыёмаў лячэння. Манаграфія стала адным з першых даследаванняў падобнай тэматыкі ў савецкай этнаграфічнай літаратуры: так, напрыклад, грунтоўная работа З. Я. Балтаровіч, прысвечаная народнай медыцыне ўкраінцаў, убачыла свет толькі ў 1990 г. [1]

Манаграфія «Знахарства» [9] прысвечана народным вераванням, магічным уяўленням, звязаным са здароўем чалавека. Галоўная ўвага звяртаецца на лячэбную магію, яе вытокі і сутнасць, сувязь лячэбнай магіі з народнай медыцынай, падрабязна прааналізаваны разнастайныя сродкі і прыёмы лячэбнай магіі беларусаў. Зразумела, з пазіцый сённяшняга дня некаторыя высновы аўтара аб безумоўнай шкоднасці знахарства і неабходнасці яго выкаранення [11] могуць уявіцца залішне катэгарычнымі, аднак каштоўнасць згаданых работ заключаецца ў тым, што Л. І. Мінько — адным з першых у беларускай народазнаўчай навуцы — займаўся вывучэннем знахарства, лячэбнай магіі, узбагаціўшы айчынную этналогію ўяўленнямі аб глыбокіх гістарычных каранях гэтых з'яў традыцыйнай духоўнай культуры.

Па выніках працы над планавай тэмай «Перажыткі забабонаў у побыце працоўных Беларусі», акрамя адзначаных вышэй работ, Л. І. Мінько апублікаваў манаграфію «Забабоны і прыкметы» (1975) [16], дзе разгледжаны вытокі і сутнасць любоўнай, шкоднай і гаспадарчай магіі. Асаблівую ўвагу аўтар звярнуў на гаспадарчую магію: выкарыстанне магічных абрадаў у занятках земляробствам, жывёлагадоўлей, рыбалоўствам, паляўніцтвам, пчалярствам; выявіў прычыны прымянення магічных абрадаў, даў навуковае тлумачэнне народным прыкметам аб надвор'і, аб будучым ураджаі [4, с. 90].

Разам з даследаваннем народнай медыцыны і знахарства Л. І. Мінько займаўся вывучэннем іншых частак народных ведаў беларусаў. У 1998 г. у Маскве выйшла калектыўная манаграфія «Беларусы» — самая фундаментальная аднатомная абагульняючая праца аб беларускім народзе, — у якой Л. І. Мінько падвёў асноўныя вынікі свайго амаль 40-гадовага вывучэння гэтай праблематыкі [13]. Ім распрацаваны раздзел «Народныя светапоглядныя ўяўленні і вераванні», які ўключае параграфы: «Погляды на сусвет і прыроду», «Народная метралогія», «Народная матэматыка і геаметрыя», «Час і яго вымярэнне», «Народная метэаралогія», «Народная батаніка і заалогія», «Народная медыцына і ветэрынарыя», «Народная астраномія і касмалогія».

Значнае месца ў навуковай дзейнасці Л. І. Мінько займала вывучэнне традыцыйных і сучасных абрадаў, звычаяў і свят беларускага народа.

У 1974 г. ён пачаў работу над планавай дзяржаўнай тэмай «Новыя святы і абрады», вынікам якой стала падрыхтоўка шэрагу навуковых артыкулаў, метадычных распрацовак, сцэнарыяў новых грамадзянскіх свят, абрадаў і рытуалаў: сустрэчы вясны, свята ўраджаю, дня памяці і інш [6; 14; 23].

Паралельна з 1975 г. Л .І. Мінько распрацоўваў планавую дзяржаўную тэму «Каляндарна-аграрныя абрады і звычаі беларусаў». Ім падрыхтавана манаграфія «Каляндарныя святы і абрады беларусаў канца XIX – пачатку XX ст.», у якой прасочваецца генэзіс аграрных абрадаў, выяўляюцца іх працоўная і міфалагічная аснова, пазнейшыя напластаванні хрысціянскай рэлігіі, вызначаюцца агульныя і адметныя рысы каляндарнай абраднасці беларусаў у агульнаславянскім і нават агульнаеўрапейскім кантэксце. У рабоце выяўлена рацыянальная і міфалагічная аснова народных вераванняў, прыкмет і павер'яў; паказаны ўплыў народных абрадаў і звычаяў на маральна-эстэтычнае і прававое выхаванне насельніцтва беларускай вёскі. Аўтар звяртае ўвагу і на мастацкую прыгажосць народных святаў і абрадаў, паэтызацыю працоўных працэсаў. Дадзенае даследаванне праведзена ў рэспубліцы ўпершыню, у аснову работы паляглі палявыя этнаграфічныя матэрыялы аўтара за перыяд 1975–1985 гг. Праца мае не толькі тэарэтычную, але і практычную значнасць: аўтарам распрацаваны канкрэтныя рэкамендацыі па выкарыстанні некаторых элементаў традыцыйнай абраднасці пры правядзенні сучасных святаў, новых грамадзянскіх абрадаў і рытуалаў. Манаграфія знаходзілася ў плане выдавецтва «Навука і тэхніка» на 1987 г., аднак з-за недахопу фінансавання і іншых акалічнасцей так і не ўбачыла свет. Матэрыялы дадзенага даследавання ўвайшлі ў пазнейшыя навуковыя работы Л. І. Мінько [8; 10; 17].

У другой палове 60-х — першай палове 70-х гг. Л. І. Мінько працаваў над планавай дзяржаўнай тэмай «Рэгіянальны гісторыка-этнаграфічны атлас Украіны, Беларусі і Малдавіі», засяродзіўшы сваю ўвагу на народнай сельскагаспадарчай тэхніцы беларусаў. За гэты час ім і іншымі супрацоўнікамі сектара этнаграфіі экспедыцыйным метадам была абследавана ўся тэрыторыя Беларусі (звыш 140 населеных пунктаў) [3, с. 16], вывучаны архіўныя, літаратурныя і музейныя крыніцы, праведзена картаграфаванне найбольш характэрных і паказальных у этнічных адносінах элементаў матэрыяльнай культуры. Адным з галоўных вынікаў гэтай работы стаў выхад у свет калектыўнай манаграфіі «Народная сельскагаспадарчая тэхніка беларусаў» [18], для якой Л. І. Мінько напісаны ўводзіны, раздзел «Прылады і спосабы малацьбы і веяння, апрацоўка зерня. Захоўванне збожжа і гародніны» (аднаасобна), раздзел «Змены ў тэхніцы беларусаў у эпоху сацыялізму» ў сааўтарстве з М. С. Лобачам, а таксама падрыхтаваны карты: «Прылады малацьбы», «Прылады веяння», «Ямы, скляпы і варыўні для захавання збожжа, бульбы і карняплодаў», «Жорны і ступа», «Млыны».

У сувязі з Пастановай Савета Міністраў БССР ад 9 снежня 1976 г. «Аб стварэнні Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту» калектыў сектара этнаграфіі пачаў распрацоўку новай навукова-практычнай тэмы «Метадалагічныя і навукова-метадычныя асновы Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту», актыўны ўдзел у якой прымаў Л. І. Мінько. Этнографамі Інстытута выканана вельмі вялікая і складаная праца: экспедыцыі і экспедыцыйныя выезды для выяўлення і фіксацыі тыповых для розных рэгіёнаў Беларусі помнікаў народнай архітэктуры, збору этнаграфічных экспанатаў (прылады працы, адзенне, прадметы штодзённага абіходу). Выдадзена навукова-метадычная распрацоўка [20] з ілюстрацыямі і апісаннямі для музея экспанатаў, для якой Л. І. Мінько напісаў неабходных «Сельскагаспадарчыя прылады працы» (у сааўтарстве з Л. І. Малчанавай, М. С. Лобачам). Гэтая работа была высока ацэнена супрацоўнікамі музеяў, работнікамі аддзелаў культуры і разышлася так хутка, што было вырашана выдаць другую, больш поўную методыку выяўлення, апісання і збірання помнікаў этнаграфіі [22].

Даследаванне матэрыяльнай культуры беларусаў, у прыватнасці традыцыйных спосабаў і форм гаспадарчай дзейнасці, Л. І. Мінько працягваў і ў далейшым, звяртаючы ўвагу на збіральніцтва [7].

- 3 1971 г. Л. І. Мінько працаваў над планавай тэмай «Новыя з'явы ў побыце працоўных Беларусі», дзе ўзначальваў групу, што вывучала грамадскі побыт сельскага насельніцтва Беларусі. У гэты час у рабоце беларускіх этнографаў знайшлі шырокае прымяненне этнасацыялагічныя і матэматычныя метады вывучэння культуры сельскага і гарадскога насельніцтва. Матэрыялы збіраліся шляхам анкетнага абследавання з далейшай апрацоўкай на ЭВМ [3, с. 19]. Па гэтай методыцы Л. І. Мінько падрыхтаваў раздзелы «Роля грамадскіх арганізацый у жыцці вёскі», «Вольны час і сацыяльная актыўнасць працаўнікоў вёскі», «Правядзенне савецкіх грамадскіх і працоўных святаў і рост атэізму» ў калектыўнай манаграфіі «Змены ў побыце і культуры сельскага насельніцтва Беларусі» [2].
- Л. І. Мінько плённа супрацоўнічаў з украінскімі калегамі з Львоўскага аддзялення Інстытута мастацтвазнаўства, фальклору і этнаграфіі імя М. Ф. Рыльскага, вынікам чаго сталі напісаныя ў сааўтарстве раздзелы ў калектыўных манаграфіях, прысвечаных традыцыйнай культуры насельніцтва Беларускага і Украінскага Палесся [19; 21]. У цесным супрацоўніцтве з польскімі даследчыкамі Л. І. Мінько вывучаў матэрыяльную культуру беларуска-польскага памежжа [15].

Л. І. Мінько ахвотна перадаваў свой вопыт маладым вучоным, удзельнічаў у падрыхтоўцы высокакваліфікаваных кадраў айчыннай этналогіі і фалькларыстыкі.

Спіс кандыдатаў навук, падрыхтаваных Л. І. Мінько

Табліца 1

$N_{\underline{0}}$	Прозвішча, імя,	Назва дысертацыі, шыфр і назва	
$\Pi/\Pi$	імя па бацьку кандыдата навук	спецыяльнасці, год прысуджэння вучонай	
		ступені	
1.	Гуд Пётр Адамавіч	Народныя традыцыі ў беларускіх святах	
		каляндарнага цыкла; 07.00.07 – этнаграфія;	
		1987	
2.	Верашчагіна Аляксандра	Рэлігійнае сектанцтва і яго адмоўны ўплыў	
	Уладзіміраўна	на побыт і культуру веруючых; 07.00.07 –	
		этнаграфія; 1989	
3.	Бацяеў Васіль Фёдаравіч	Развіццё працоўнай абраднасці сельскага	
		насельніцтва БССР (гісторыка-	
		этнаграфічнае даследаванне); 07.00.07 -	
		этнаграфія; 1991	
4.	Гурко Аляксандр Віктаравіч	Вайшнавізм і яго асаблівасці ў Беларусі;	
		07.00.07 – этнаграфія; 1993	
5.	Мячыкава Ірына Іванаўна	Семантыка абрадавай сімволікі; 10.01.09 –	
		фалькларыстыка; 1999	
	Миогія ганы П. І. Мінгко з'яўляўся планам вунонага Савата ІМЭФ, план		

Многія гады Л. І. Мінько з'яўляўся членам вучонага Савета ІМЭФ, членам Навуковага савета АН БССР па праблеме «Вусна-паэтычная творчасць і быт беларусаў», членам Спецыялізаванага савета ІМЭФ К 006.07.01 па прысуджэнню вучонай ступені кандыдата навук, намеснікам кіраўніка метадалагічнага семінара ІМЭФ «Філасофскія і метадалагічныя праблемы этнаграфіі і антрапалогіі», членам гарадскога савета па распрацоўцы і ўкараненню ў побыт новых грамадзянскіх абрадаў пры Мінскім гарадскім Савеце народных дэпутатаў. Удзельнічаў у рабоце абласных і раённых навуковапрактычных семінараў па новай савецкай абраднасці, атэізму (у Маладзечна, Смаргоні, Мінску, Пінску, Барысаве, Баранавічах, Мёрах, Клецку і інш.). Па гэтай жа праблематыцы пастаянна выступаў у рэспубліканскім перыядычным друку: у часопісах «Беларусь», «Работніца і сялянка», «Маладосць», «Полымя», «Родная прырода», «Беларуская думка»; газетах «Звязда», «Знамя юности», «Чырвоная змена», «Сельская газета», «Мінская праўда», «Советская Белоруссия», «Вечерний Минск», у шматлікіх раённых выданнях.

Знаходзячыся на заслужаным адпачынку, Л. І. Мінько не спыніў як навуковую, так і грамадскую дзейнасць: рэцэнзаваў манаграфіі і асобныя праекты беларускіх этнологаў, выступаў у перыядычным друку з артыкуламі, прысвечанымі народным святам і абрадам беларусаў, прыродаахоўчай тэматыцы.

Такім чынам, асоба Л. І. Мінько займае належнае месца сярод беларускіх этнолагаў другой паловы ХХ ст. Ён апублікаваў звыш 100 навуковых работ, прысвечаных розным аспектам духоўнай, матэрыяльнай і сацыяльнай культуры беларускага этнасу, якія ўзбагацілі айчынную этналогію ўяўленнямі аб народных ведах і ўяўленнях беларусаў, традыцыйных і сучасных святах і абрадах, сельскагаспадарчых прыладах працы, грамадскім побыце насельніцтва беларускай вёскі. Яго шматлікія ўдзячныя вучні і сёння працягваюць плённую навуковую дзейнасць.

#### Літаратура

- 1. Болтарович, 3. Е. Народна медицина украпнців / 3. Е. Болтарович. Киев : Наукова думка, 1990. 232 с.
- 2. Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика. Минск : Наука и техника, 1976. 144 с.

- 3. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы (да саракагоддзя стварэння) / НАН Беларусі ; рэдкал.: М. Ф. Піліпенка [і інш.]. Мінск : ІМЭФ, 1997. 126 с.
- 4. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы: 50 год з дня стварэння / НАН Беларусі ; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.]. Мінск : Права і эканоміка, 2007. 158 с.
- 5. Минько, Л. И. Белорусская народная медицина и вред знахарства : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / Л. И. Минько. Минск, 1965. 382 л.
- 6. Минько, Л. И. День памяти / Л. И. Минько, А. В. Селезнева // Новые гражданские обряды и ритуалы / В. К. Бондарчик [и др.]; под ред. В. К. Бондарчика. Минск, 1978. С. 72–90.
- 7. Мінько, Л. І. Збіральніцтва / Л. І. Мінько // Промыслы і рамёствы Беларусі / В .К. Бандарчык [і інш.]; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск, 1984. С. 25–27.
- 8. Мінько, Л. І. Земляробчы каляндар / Л. І. Мінько // Грамадскі быт і культура сельскага насельніцтва Беларусі / В. К. Бандарчык [і інш.]; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск, 1993. С. 79–88.
  - 9. Минько, Л. И. Знахарство / Л. И. Минько. Минск : Hayka и техника, 1971. 120 с.
- 10. Мінько, Л. І. Каляндарныя святы і абрады / Л. І. Мінько // Грамадскі быт і культура сельскага насельніцтва Беларусі / В. К. Бандарчык [і інш.]; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск, 1993. С. 89–103.
- 11. Минько, Л. И. Методы и формы борьбы с пережитками знахарства / Л. И. Минько // Фельдшер и акушерка. -1964. -№ 10. -C. 30–32.
- 12. Минько, Л. И. Народная медицина Белоруссии / Л. И. Минько. Минск : Наука и техника, 1969. 108 с
- 13. Минько, Л. И. Народные мировоззренческие представления и верования / Л. И. Минько // Белорусы / В. Н. Белявина [и др.]; под ред. В. К. Бондарчика. М., 1998. Гл. 11. С. 444–459.
- 14. Минько, Л. И. Праздник урожая / Л. Й. Минько, Н. А. Малявко // В духе народных традиций / В. К. Бондарчик [и др.]; под ред. В. К. Бондарчика. Минск, 1981. С. 41–66.
- 15. Мінько, Л. І. Прылады і машыны для ўборкі зерневых і апрацоўкі зерня на тэрыторыі Беларусі і Польшчы ў XIX пачатку XX ст. / Л. І. Мінько // Беларуска-польскія культурныя сувязі : матэрыялы навуковай канферэнцыі, Мінск, 17–24 кастр. 1988 г. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў [і інш.]. Мінск, 1991. С. 38–42.
  - 16. Минько, Л. И. Суеверия и приметы / Л. И. Минько. Минск : Наука и техника, 1975. 192 с.
- 17. Мінько, Л. І. Традыцыі і навацыі ў аграрна-каляндарнай абраднасці беларусаў / Л. І. Мінько // Грамадскі быт і культура сельскага насельніцтва Беларусі / В. К. Бандарчык [і інш.] ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск, 1993. С. 248–251.
- 18. Народная сельскагаспадарчая тэхніка беларусаў / Л. І. Мінько [і інш.] ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск : Навука і тэхніка, 1974. 104 с.
- 19. Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья / В. К. Бондарчик [и др.]; под ред. В. К. Бондарчика. Минск: Наука и техника, 1987. 376 с.
- 20. Памятники народной архитектуры и быта Белоруссии: метод. пособие по выявлению и собиранию // В. К. Бондарчик [и др.]; под ред. В. К. Бондарчика. Минск: Полымя, 1979. 120 с.
- 21. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика. Киев : Наукова думка, 1988. 448 с.
- 22. Помнікі этнаграфіі. Методыка выяўлення, апісання і збірання / В. К. Бандарчык [і інш.] ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск : Навука і тэхніка, 1981. 150 с.
- 23. Праздники и обряды в Белорусской ССР / В. К. Бондарчик [и др.]; под ред. В. К. Бондарчика. Минск: Наука и техника, 1988. 302 с.
- 24. Стенограмма заседания объединенного Ученого совета институтов Отделения общественных наук АН БССР. 12 июня 1965 г. г. Минск.

Якіменка Т. С.

(Рэспубліка Белрусь, г. Мінск)

# БАЛАДА Ў МУЗЫЧНА-ГІСТАРЫЧНЫХ СТЫЛЯХ ВУСНАТРАДЫЦЫЙНАЙ ПЕСНЯТВОРЧАСЦІ БЕЛАРУСАЎ

Значнасць месца балады ў этнапесеннай культуры беларусаў паўстае тым больш выразна, чым больш актыўным становіцца ўваход навукоўцаў у галіну беларускай этнапесеннай эпікі з пазіцый музычна-гістарычнага жыцця яе жанрава-тэматычных разнавіднасцей, працэсуальнасці фармавання музычна-стылявых праяў і стабілізацыі ва ўмовах гістарычнай неаднастайнасці і стадыяльнай слаістасці этнамузычнай традыцыі.

Аб'ём факталагічнага матэрыялу, назапашанага на працягу амаль двухсотгадовых фалькларыстычных назіранняў за беларускай баладнай ліраэпікай дае на сённяшні дзень паўнавартасную магчымасць разгляду гэтай сферы вуснапесеннай творчасці не толькі як спецыфічнай сваімі сюжэтамі, расповеднай драматургіяй, зместам, паэтычнымі матывамі, але і як кампанента гістарычна разгорнутай сістэмы этнамузычных стыляў беларускай вуснатрадыцыйнай культуры.

Узоры балад з іх заўсёды прыкметнымі фабуламі, канфліктна завостраным развіццём сюжэтнай тэмы, дынамічнасцю распрацоўкі незвычайных для паўсядзённай рэальнасці сітуацый і вобразаў, актыўнай накіраванасцю да афектна-трагедыйнай кульмінацыі ў развязцы роскідам або згрупаванымі падборкамі пададзены амаль ва ўсіх, розных тыпам і па часе выдання рэпрадукцыях беларускай вуснатрадыцыйнай песнятворчасці. Звыш за тысячу вербальна і музычна-вербальна транскрыбіраваных баладных адзінак складаюць змест дзвюх спецыяльна прысвечаных ім навукова каментаваных, сюжэтна-тэматычна класіфікаваных і сістэматызаваных кніг «Балады» [1, 2], выдадзеных у 1977–1978 гг. у вялікім акадэмічным зборы ІМЭФ АН БССР «Беларуская народная творчасць». З упэўненасцю можна меркаваць, што акрамя гэтых публікацый, не менш значнай з'яўляецца і колькасць тых дакладна не злічаных баладных узораў, якія зафіксаваны ў палявых экспедыцыях, але да гэтага часу не атрымалі выдання. Выразныя сюжэтамі, тэрытарыяльнымі і музычна-вербальнымі варыянтамі, разнастайнасцю часу выканання (абрадавага, пазаабрадавага, прыдатнага ў любых сітуацыях побытавага спеву – «абы-калі»), яны застаюцца ў выглядзе так або інакш пашпартызаваных запісаў (слыхавых і фонаграфічных) у архіўных аддзелах навуковых і навучальных устаноў, а галоўным чынам – у асабістых калекцыях збіральнікаў.

Прыналежнасць балады да буйных з'яў беларускай этнапесеннай творчасці, яе гісторыі і «памяці» пацвярджаецца не толькі маштабнасцю зафіксаванага на цяперашні час баладнага фонду. Такім сама выразным знакам няспыннасці разгортвання баладнай ліраэпікі ў «малым» і «вялікім» часе беларускай этнамузычнай культуры выступае захаваны ў практыцы беларускіх спевакоў баладны рэпертуар. Увесь гэты вялікі матэрыял, запатрабаваны, цікавы, актуальны для носьбітаў аўтэнтычнай традыцыі, пры цэласным ахопе яго складнікаў адбівае настолькі розныя станы і праявы баладнай апавядальнасці і выяўляе такую ступень насычанасці «праекцый» балады на музычна-гістарычныя пласты этнапесеннай культуры, што апроч факта ўстойлівасці баладнай сферы на розных этапах гістарычна-стылявога руху беларускай этнамузычнай традыцыі, робіць відавочным яшчэ і размах яе цэнтралізуючага ўздзеяння на фармаванне марфалагічнага тыпу ўсёй сістэмы беларускай этнапесеннай эпікі. У выніку ролі балады як генеральнага кампанента і стрыжню гэтай сістэмы яе этнахарактэрны «профіль» і тып паўстаюць адметнымі ад тых, якія ўласцівыя іншым песенна-эпічным сістэмам этнамузычных культур усходнеславянскага свету.

Актыўнасць праяў і шырыня гістарычна-стылявых «траекторый» выяўляюць таксама наколькі неабыякавымі з'яўляюцца для, як казаў Р. Шырма, «духоўнага характару» беларусаў акумуляваныя ў баладзе ідэя, метад, тып і спосаб песеннай расповеднасці, сам ракурс «бачання» свету, пры якім увага прыцягваецца да трагічнага, табуіраванага соцыумам і традыцыяй, павучальнага, фантастычнага, дзіўнага.

Здольнасць да песеннага ўвасаблення інтэнцый калізійна арыентаванай расповеднасці паўстае асноватворным у прасторавым і часавым «жыцці» баладных артэфактаў. Яна ж з'яўляецца і тым галоўным, што забяспечвае ўнікальную ў сваім родзе ўстойлівасць унутранай вербальна-паэтычнай формы балад. Адзінства апошняй не руйнуецца ў ходзе міжпакаленнай трансмісіі баладных сюжэтаў і матываў, не губляецца ў разнастайнасці іх варыянтаў, якія сфармаваны ў мясцовых, рэгіянальных і гістарычных песенных стылях. Стабільнасць вербальна-паэтычнай канструкцыі захоўваецца ва ўмовах

функцыянавання баладных песень у розных асяродках сацыяльнага жыцця, не разбураецца пры зменах сюжэтнай тэмы, застаецца непарушнай нават пры самым шчыльным кантактаванні баладных узораў з тымі не баладнымі песенна-расповеднымі ўтварэннямі, якія ў багацці відаў, жанраў, музычна-стылістычнага дыяпазону суседзяць з баладамі ў беларускім вуснатрадыцыйным рэпертуары.

Аднак спецыфічная нязменнасць вербальна-паэтычнай формы не перашкаджае музычнаму гістарычна-стылявому разгортванню баладнай песеннай сферы. Больш таго, яна спрыяе праяве закона і сілы, азначанай 3. Мажэйка як «рухомасць устойлівага» [4, с. 8]) – генеральнай у фальклорным працэсе і моцнай у развіцці баладна-песеннай традыцыі.

Рэч у наступным. Балада існуе ўлучанай у розныя функцыянальна-жанравыя групы і розныя гістарычна-стылявыя пласты беларускай песнятворчасці. Яна ўваходзіць у склад песень каляндарнага круга, мае месца ў сямейна-абрадавым, бытавым і бяседным рэпертуары, шырока пададзена сярод песень, прыдатных для выканання «абы-калі», існуе ў ліку г. зв. чумацкіх, рэкруцкіх, салдацкіх, партызанскіх і, паводле В. Ялатава [3], «нетрадыцыйных жанраў». Адпаведна задзейнічанай у музычным «забеспячэнні» балад апынаецца і шырока разгорнутая сістэма тых гукавых і стылістычных сродкаў/«кодаў», якія выпрацаваны беларускім музычна-фальклорным працэсам у рэчышчы песнятворчасці вуснай традыцыі і належаць да яе фундаментальных інтанацыйных рэсурсаў. Як вынік, у музычнай прасторы балады сцягнутымі паўстаюць не толькі асобныя, разнастайныя па жанравым напаўненні, мела-структурных тыпах і сродках стылістыкі песенныя напевы мясцовых і рэгіянальных традыцый, але і стадыяльна розначасавыя па стабілізацыі буйныя гістарычна-стылявыя «ярусы» этнапесеннага меласу. Істотна, што пры гэтым у агульнай гістарычна слаістай панараме баладнай меласферы прасочваецца сінхроннасць стылявым рэльефам і «рытму» стратыфікацыі музычна-стылявых пластоў беларускай вуснатрадыцыйнай песнятворчасці.

Самы ранні ў музычным дачыненні гістарычна-стылявы «ярус» заняты баладай, пададзены інтанацыйнасцю, рэпрэзентатыўнай для гукавых практык найбольш старажытнага паходжання – каляндарна-земляробчых, жыццёвага цыкла, архаічных бытавых. Другі музычна-стылявы «ярус» утвараецца ўзорамі з нестабільным замацаваннем па часе і абставінах выканання і знаходзіцца ў адпаведнасці з тым гістарычна-стылявым пластом беларускага вуснатрадыцыйнага меласу, які ў параўнанні з выгуковай абрадавай інтанацыйнасцю паўстае храналагічна больш «высокім» («маладым»). Уласцівыя колу такіх балад адметнасці музычнага ўвасаблення абумоўлены накладаннем баладнай расповеднасці не на архаічныя (сугестыўна-воклічныя) гукавыя формы абрадава-магічнага генезісу, а на спеўна тыпізаваныя праявы інтанацыйнасці, што робіць меладыйны стыль «свабодных» у сваім функцыянаванні балад медыяльным, пазначаным дынамічнай раўнавагай паміж гістарычна «папярэднім» імператыўна-выгуковым («раннетрадыцыйным» – паводле вядомага азначэння Л. Мухарынскай [5]) інтанацыйным вопытам і «наступным» пазаабрадавым, спеўна меладыйным («познетрадыцыйным» [5]), чые стылістычныя набыткі жывяць вялікую сферу беларускай этнапесеннай лірыкі і прыналежны ёй музычна-стылявы пласт.

З пазіцый гістарычна-стылявой іерархіі і гістарычна-марфалагічнай мадэлі беларускай этнапесеннай сістэмы карціна структуравання музычнай прасторы балады не з'яўляецца зусім просталінейнай. Але гэта — асобная праблема. У плане акцэнтуацыі дынамікі разгортвання баладнай сферы ў музычна-гістарычных стылях беларускай этнапесеннай культуры больш істотным паўстае іншае.

Скіраванасцю на паказ/мадэляванне калізійнага і трагічнага адзначаны ўсе балады, незалежна ад таго, у якія гістарычна-стылявыя пласты вуснатрадыцыйнай песеннасці яны ўваходзяць. Аднак пры параўнанні балад рознага музычна-стылявога ўзроўню (да прыкладу, каляндарнага рэпертуару з іх бяседнымі, ваяцкімі рэкруцкімі, салдацкімі або

лірычна-бытавымі сюжэтнымі аналагамі) адметнасці змястоўнага плана паўстаюць надзвычай ярка. Раскрываецца і ўласцівая кожнаму з музычна-стылявых гістарычных пластоў «выбіральнасць» матыўнага і сюжэтнага баладнага фонду.

Балады, якія належаць да рэпертуару песень каляндарнага цыкла і, адпаведна, карэспандуюць стылю старажытнай традыцыі, паўстаюць архаічнымі не толькі па напевах, але і па паказчыках вербальнага зместу. Паэтычныя тэксты іх распрацоўваюць комплекс уяўленняў, прынцыповых для жыцця этнасу, адбіваюць галоўнае, на чым трымаюцца ключавыя каштоўнасці традыцыйнай сацыяльнай свядомасці беларусаў і тое, што ўваходзіць у кола ведаў, абавязковых для кожнага чальца соцыуму. Неаддзельнасць ад меласферы архаічнага генезісу, якая з'яўляецца для этнічнага «слыху» і этнамузычнай культуры беларусаў вызначальнай, узнімае сюжэціку і самі ўлучаныя ў каляндарна-песенны цыкл балады (пра закляцце свекрыві, што ператварыла нелюбімую нявестку ў дрэва; пра дачку-птушку, якая з замужжа ў далёкім краі ляціць да бацькоўскага дому; пра дзяўчыну, якая згубіла да шлюбу свой дзявочы вянок; пра добрага малойца, які слаў ложак на каранях маці-бярозы і быў забіты апоўначы маланкай; пра дзяўчыну-ваяка; пра тое, як пабраліся брат з сястрой, не ведаючы што яны – крэўныя родзічы, а даведаўшыся, ператварыліся ў кветкі або травы) на той ўзровень, які робіць іх «місію» значна больш высокай і сур'ёзнай, чым прызначэнне ў якасці проста павучальных песень «для слухання».

Пры ўвасабленні ў не каляндарнай музычнай стылістыцы балады далёка не заўсёды набываюць значэнне расповедаў такога ж, як у каляндарных, высокага этычнага напаўнення. Аднак у саміх баладных расповедах не выклікае сумневу скіраванасць на паказ/мадэляванне калізійнага і трагічнага, раўнацэннасць (з каляндарна-баладнымі ўзорамі) майстэрства распрацоўкі сюжэтных версій, падабенства сюжэтаўтваральных паэтычных матываў і вершавых структур, аднолькавасць кампазіцыйныя ходаў і нават фрагментаў паэтычных тэкстаў. Спецыфічная рознаўзроўневасць увасаблення сюжэтнай тэмы, распрацоўкі матываў і данясення зместу ўзнікае таму, што іншымі па ёмістасці з'яўляюцца напевы такіх балад. Менавіта яны, як высвятляецца, вызначаюць унутранае напаўненне расповеду, яго «тон», ступень эмацыянальнага ўздзеяння, а галоўнае – саму ўстаноўку на паказ і ўспрыманне падзей, пра якія вядзецца ў баладзе. Дзякуючы меладыйнаму рашэнню расповед, да прыкладу, з сюжэтам, заснаваным на тым самым інцэстным матыве, у баладзе купальскай выклікае найвышэйшае эмацыянальнае суперажыванне; у баладзе салдацкай выступае толькі як нагода давесці пра «жахлівую» падзею; у баладзе бытавога прызначэння становіцца апавяданнем пра тое, што нібыта рэальна магло здарыцца ў жыцці блізкіх родзічаў – удавы і яе сыноў-карабелаў, або брата і сястры, якія яшчэ ў дзяцінстве разлучыліся, а потым пры сустрэчы не пазналі адзін аднаго і пабраліся, што прывяло да інцэсту. Спалучэнне з напевамі не каляндарнага стылю робіць больш адчувальным у баладах такога тыпу не столькі паказальнае для балад каляндарнага цыкла ўвасабленне водгукаў міфа, а «другаснае», па выразе Б. Пуцілава, уздзеянне «жывой міфалогіі, захаванай на ўзроўні бытавых уяўленняў» [6, с. 149]. Трансфармуецца ў новым музычным асвятленні і сам архаічны матыў, які губляе не толькі прыўзнятасць над «прасторай паўсядзённасці», але і, што галоўнае, уласцівае яму ў зыходнай ідэі значэнне наканаванасці і непрадказальнасці.

У рэчышчы творчасці познетрадыцыйнага фармавання апроч бяседных і лірычных «абы-калі», узніклі, як вядома, новыя жанравыя разнавіднасці песень мужчынскай сацыяльнай лірыкі (з вылучанымі ў гэтай сферы песнямі батрацкімі, чумацкімі, казацкімі, пра важакоў сялянскіх паўстанняў ХУІІ—ХУІІІ стст., рэкруцкімі, салдацкімі). Балады таксама ўвайшлі ў іх кола. У гэтым жа гістарычна-стылявым «ярусе», які па музычнастылявых паказчыках належыць познетрадыцыйным праявам баладнай інтанацыйнасці, апынуліся пададзенымі ў поўным наборы сваіх паэтычных матываў, сюжэтных тэм, стылявых клішэ, музычна-стылістычных сродкаў (з «арсенала» традыцыі лірыкі) ўзоры, ха-

рактэрныя для песні XIX – пачатку XX ст. Дастаткова шырокі стылявы гарызонт утварылі не толькі паказальныя для беларускай сялянскай познетрадыцыйнай этнапесеннай класікі балады пра эміграцыю сялян «у Амэрыку», але і воінска-чырвонаармейскія, партызанскія, са стылістыкай ямшчыцкай песні, рабочай, міжнароднай рэвалюцыйнай, аўтарскай «літаратурнай» (на вершы прафесійных беларускіх, украінскіх і рускіх паэтаў), гарадскога раманса (у тым ліку «жестокого»).

Пры гэтым у спявацкай практыцы, асабліва бытавой («абы-калі») і бяседнай традыцыі, не згубіліся сюжэтныя версіі балад пра дачку-птушку, брата і сястру («браткі»), малойца, што браў начлег пад бярозай, дзяўчыну-бяглянку, сустрэчу маці і сына, а таксама іншыя з старажытнымі (у тым ліку міфалагічнымі) матывамі. Сваё месца яны знайшлі таксама ў рэкруцкім і салдацкім рэпертуары, хоць у кожным з іх былі народжаны свае ўласныя напружаныя і цікавыя для распрацоўкі сюжэтныя тэмы, фабулы і паэтычныя матывы – пра добрага малойца, які схаваўся ад набору ў лесе, быў забіты маланкай, што ўдарыла апоўначы ў бярозу, пад якой ён затаіўся, трох зязюльках, што прыляцелі над малойцам плакаць, пра ўвоз казакамі дзяўчыны, пра малойца, якога выдала «варажэнькам» шынкарка. Непасрэдна рэкруцкае акцэнтаванне набыў баладны сюжэт пра адпраўленне ў войска ўдовінага сына, якому маці дала ў дарогу тры трубы – медзяную, срэбраную і залатую, пра малойца, які хаваўся ад набору, пра злога рэкрута і «злых людзей», якія схапілі і звязалі малойца. У якасці характэрных для салдацкіх балад замацаваліся сюжэты, якія распрацоўваюць тэму смерці далёка ад роднага дому, нявернасці жонкі ў адсутнасць мужа-воіна, суперніцтва двух братоў, што пакахалі адну дзяўчыну («паненку»), вяртання дадому непазнанага роднымі мужа ці сына. У песнях замужніц на першы план вышлі пабаладнаму завостраныя расповеды пра сямейныя калізіі з выкарыстаннем у якасці сюжэтаўтваральных такіх матываў, як забойства жонкі (мужа), атручванне свекрывёю абылганай нявесткі і сына, над магілай якіх вырастаюць дрэўцы. «Абы-калі» спяваліся апавяданні пра Чарнаморца, што ўтапіўся, пра Бандароўну (ці «Варшавянку»), якая палічыла за лепшае памерці, чым цярпець ганьбу, «Тры кані» («Ехаў Міша Голдышаў спакойна»).

Па сутнасці, ні адна гістарычна-стылявая традыцыя беларускай баладнай песнятворчасці не вычэрпваецца ў сваёй сюжэтнай, вербальнай, музычнай паэтыцы ўласнымі сродкамі выразнасці. Шляхі засваення, апрацоўкі, перапрацоўкі, рэдакцый архаічных баладных сюжэтаў і матываў пазнейшымі па часе спеўнымі практыкамі разнастайныя, аднак заўсёды паўстаюць скіраванымі на набліжэнне да сістэмы сродкаў вербальнай і музычнай паэтыкі той песеннай традыцыі, у стыль якой (гістарычны, рэгіянальны, лакальны) яны трапляюць.

«Развіццё традыцыі, за якой у далёкай архаічнай перспектыве хаваецца "зыходная" тэма, рушыць рознымі шляхамі», — пісаў у свой час Б. Пуцілаў [6, с. 138]. У этнамузычнай культуры беларусаў рух баладна-песеннай традыцыі цалкам адпавядае гістарычнастылявому разгортванню этнічнай музыкі і этнапесеннай творчасці. Таму, каб зразумець сутнасць шляхоў балады ў беларускай этнамузычнай культуры неабходна ўвайсці ў макракосмас беларускага вуснатрадыцыйнага музычнага вопыту, яго ўніверсаліі і яго спецыфіку. Менавіта праз погляд на баладу з пазіцый адбітых у ёй тэндэнцый музычнай гістарычна-стылявой тыпізацыі ўзнікае магчымасць адчуць шырыню і актыўнасць тых працэсаў, якія рэгулююць стылявую стратыфікацыю беларускай баладна-песеннай сферы, абумоўліваюць шматсускладнасць баладнага вербальнага, матыўнага і сюжэтнага фонду, яго ўлучанасць ва ўсе гістарычна-стылявыя пласты беларускай вуснатрадыцыйнай песеннасці.

Нават рэалізаваны самым буйным «планам», такі падыход дазваляе не толькі адчуць і раскрыць разгалінаванасць кірункаў балады ў вуснатрадыцыйнай песнятворчасці беларусаў, але і выявіць сапраўдны гістарычны маштаб ахопленай баладай музычнастылявой прасторы. А яшчэ — логіку, механізм фармавання, само значэнне балады як ар-

ганічны для беларускай этнамузычнай традыцыі і прынцыпова паказальны для яе марфалогіі гістарычна-культурны песенна-эпічны тып.

## Літаратура

- 1. Балады : у 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мінск : Навука і тэхніка, 1977. Кн. 1. 748 с.
- 2. Балады : у 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мінск : Навука і тэхніка, 1978. Кн. 2. 744 с.
- 3. Елатов, В. «Нетрадиционные» жанры белорусской народной музыки / В. Елатов. // Проблемы музыкального фольклора народов СССР : статьи и материалы / сост. И. И. Земцовский. М., 1973. С. 156–171
- 4. Можейко, З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья: село Тонеж / З. Я. Можейко ; ред. Е. В. Гиппиус. Мн. : Наука и техника, 1971. 261 с.
- 5. Мухаринская, Л. Белорусская народная песня : историческое развитие : очерки / Л. Мухаринская. Мн. : Наука и техника, 1977. 216 с.
- 6. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура. In memoriam / Б. Н. Путилов. СПб. : Петербургское востоковедение, 2003.-464 с.

# ЧАСТКА 4 ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

**Агеева Л. Е.** (Республика Беларусь, г. Минск)

# К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ЧЕРНОЙ ВЫШИВКИ В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ

Каждый народный костюм имеет свои особенности, благодаря чему легко узнаваем не только этнографами. Одной из особенностей белорусского костюма является сочетание белого фона с красной вышивкой. Локальной особенностью костюмов из Кобринского района Брестской области Беларуси является наличие одновременно как красной орнаментальной зоны, так и черной: подол фартука и сорочка (рукава и воротник) орнаментированы черной вышивкой. Этот вопрос рассматривался в работе белорусского исследователя О. А. Лобачевской [4, с. 154–161], которая предложила гипотезу о происхождении этой особенности. В нашей статье предлагается еще одна гипотеза, в которой рассматривается символика черной вышивки в народном костюме.

О. А. Лобачевской сообщается, что костюм с доминированием черного цвета бытовал до Первой мировой войны и встречается иногда в Гродненском районе в двух деревнях под г. п. Скиделем, на белорусско-смоленском пограничье, а также в Добрушском районе Гомельской области. Ареал распространения черной вышивки (как в женском, так и в мужском костюмах) включает в себя не только Брестскую область Беларуси, эта традиция имеет место также и в Воронежской области, Белгородской области, в Рязани [4, с. 156].

Существует два мнения, касающиеся семантики черной вышивки. О. Е. Фадеевой отмечалось, что этот костюм не является траурным [4, с. 154]. Некоторые исследователи связывают традицию черной орнаментацией к финно-угорским этническим проявлениям [4, с. 156]. Еще одна версия предполагает, что черный цвет в костюме связывается с традицией балтского племени ятвягов [4, с. 157–158]. Основанием для этой гипотезы послужило множество названий гидронимов с прилагательным «черный» на территории, где сконцентрированы ятвяжские археологические памятники, а также название одного из племен в земле ятвягов, которое имеет значение «черноодетые» [4, с. 157–158].

Учитывая довольно широкую распространенность черной орнаментики в географическом плане, трудно согласиться с тем, что черная вышивка может быть этноопределяющей только для потомков балтского племени ятвягов. Например, еще в XIX веке в России было распространено наименование простолюдинов как «чернь». Если принять во внимание, что она не является также и траурной, то возникает вопрос о существовании в прошлом какой-то традиции, не зафиксированной исследователями в момент ее бытования. Этнографам известно, что народная традиционная одежда в древности являлась не только этническим маркером, она была также «наиболее семиотизированная подсистема предметного кода культуры, наделенная широким кругом значений и функций, служащая маркером пола, возраста, семейного, социального, сословного, имущественного положения, конфессиональной принадлежности, рода занятий человека, его ритуальных ролей». Кроме этого одежда разделялась еще и на виды: будничная, праздничная, ритуальная [8, т. 3, с. 523]. В связи с этим представляется логичным рассмотреть сначала семантику черного цвета в фольклоре.

Во-первых, это *черная ночь*, народные приметы упоминают *черного кота* как одного из предвестников неудач; *черный ворон* еще более печальный персонаж, и про них да-

же созданы песни. В белорусском фольклоре есть предание о *черном аисте*, который *почернел от горя*, когда кто-то разрушил его гнездо [1, с. 553]. Если сюда добавить выражение *«черная полоса* в жизни», *«черный замысел»*, *«темные дела»*, *«черный юмор»*, то становится очевидным, что черный цвет если *не траурный, то настораживающий*.. Если обратиться к народным приметам, то здесь также присутствует негативное отношение к человеку в черной одежде, например, встреча со священником (они ходят в черных ризах) – плохая примета и не только в белорусской народной традиции [1, с. 134], но и в английских суевериях, например, даже упоминание священнике на корабле запрещено [14, с. 409]. К этому списку можно добавить еще один печальный персонаж – *«черная вдова»*, негативное отношение к которой в народной традиции также зафиксировано в белорусской народной песне, где мать отговаривает сына жениться на вдове: *«...Ой, не нада ўдову браці, ўдова можа счараваці...»*, а также в украинском фольклоре: *«У вдови хліб готов, та не кожному здоров»* [8, т. 1, с. 295].

В альбоме С. Толкачевой ворожские костюмы с черными вышивками, иногда даже девичьи, называются *праздничными*, [11, с. 102, 108, 109]. Причем черная вышивка украшает не только женские костюмы, но и мужские [11, с. 69]. Как известно, феномен вдовства присущ не только для женщин, но и мужчин. С этим явлением связано множество примет и суеверий. Его связывали с проклятьем, которое могло передаваться даже по наследству и даже до 3 или 7 колена. В Статуте Великого княжества Литовского XVI века существовали отдельные статьи, касающиеся вдов. В Новом Завете упоминается женщина, которая, по закону Моисея, став вдовой, становилась женой его брата. После смерти второго, выходила замуж за следующего. Таким образом она похоронила семерых братьев, после чего и сама умерла (От Марка, гл. 12, 20–22). Свидетельством того, что данный феномен существует не только для женщин, может служить княжеское надгробье XVII века Павла Сапеги из Гольшан и его трех жен (Музей древнебелорусской культуры АНБ), четвертой жене удалось пережить мужа, т. к. была намного его моложе.

В народных приметах существовали знаки, указывающие на будущее вдовство: это и тяжелый шаг девушки, хождение в одном ботинке по дому, падение кольца или венца во время венчания или потерянное обручальное кольцо [14, с. 55], если свадебная процессия встретится с похоронной [8, т. 1, с. 294] и др. Не советовали выходить замуж в високосный год. К этому явлению относились с опаской, так как у вдов или вдовцов супруги умирали не обязательно от болезней, но и от несчастных случаев или на войне. Положение вдовых оценивалось как социально ущербное. На Полесье вдовам запрещалось быть повитухами, участвовать в изготовлении свадебного каравая [8, т. 1, с. 296], вдову не брали крестной матерью. У армян вдовы и вдовцы не только не имели права плясать, но и участвовать в свадебных обрядах и даже касаться одежды новобрачных, чтобы не «заразить» их вдовством [12, с. 90], такие же представления существовали и у белорусов [1, с. 513].

К услугам вдов прибегали во время экстремальных ситуаций: вдовы участвовали в обряде вызывания дождя во время засухи (запахивали реку, приподнимали ритуальные камни), опахивали деревню во время эпидемий, обмывали покойников и оплакивали их [1, с. 514].

Феномен вдовства известен всем народам, существуют сроки запрета вступать в новый брак в разных местах по-разному (от 40 дней до года). В более древние времена участь вдовых женщин была более печальна. Как сообщает Псевдо-Маврикий (конец VI века): «Скромность антских жен превышает всякую человеческую природу, так что большинство их считает смерть своего мужа своей смертью и добровольно удушают себя, не считая пребывание во вдовстве за жизнь». Парные погребения характерны для богатых и знатных руссов [7, с. 78]. У индийцев в XII веке, если умирал муж, жена не могла выйти замуж за другого человека. Ей представлялось выбрать только одно из двух: либо остаться

вдовой до конца своей жизни, либо сжечь себя на костре. Последнее предпочтительнее, так как вдова, пока живет, терпит дурное обращение с собой [2, с. 464].

Времена меняются и с ними обычаи. Если в древности именно вдовствующую женщину ждала жалкая участь, то более поздние времена были изобретены обряды избавления от этой напасти. Например, в Австралии вдова и даже мать умершего мужчины должны были год или два сохранять полное молчание. В связи с этим женщины изобрели язык знаков руками [9, с. 45]. Таким языком пользуются глухонемые. Интересный обычай избавления от вдовства существует в современной Индии. Несчастной 18-летней Мангли, из отдаленной части восточной Индии, деревенские старейшины сообщили, что ей необходимо выйти замуж за собаку, чтобы отогнать от себя проклятие. Местный гуру сказал родителям девушки, что она притягивает несчастья, и выход замуж принесет разрушение ее семье и общине. Ошарашенного пса Шеру привезли на свадьбу в автомобиле с водителем, его все приветствовали. Мангли, которая никогда не училась в школе, не была особо рада свадьбе с псом, но была уверена в том, что это поможет изменить ее судьбу. Сомневающаяся невеста сказала: «Я выхожу замуж за собаку, потому что старейшины деревни считают, что моя злые чары перейдут к собаке после свадьбы. После этой свадьбы, мужчина, за которого я выйду замуж, будет долго жить [15] (рис. 1).

В Древней Греции люди в период траура облекались в черные или просто в темные одежды, только в Аргосе одевались в белое [3, с. 317]. В России в дохристианские времена печальным цветом видимо считался именно белый цвет, цвет савана. Этнографом Г. С. Масловой сообщается, что в XIX веке одежда «по-печальному» — в «беленькое» и «черненькое» [5, с. 17]. Возможно, обычай вышивать белым по белому имеет похожее значение, что и черная вышивка, но последняя получила распространение в христианские времена. Например, в Скандинавии норвежские женщины надевали *черную одежду* в *страстную пятницу*, когда соблюдался строжайший пост [6, с. 116].

Еще одной причиной бытования костюмов с черной вышивкой могли быть предрассудки, связанные с белым цветом, которые были известны всем морякам. Например, одно поверье распространено на йоркширском побережье. Если рыбак, собравшийся в море, по пути к своей лодке встретит женщину в белом фартуке, плавание будет несчастливым. Для избавления от неприятностей нужно было переждать хотя бы 1 прилив [14, с. 461].

Обряд индийской свадьбы с собакой, где *место* жениха занимает животное, напоминает некоторые народные приметы, связанные с другими *местами*, где произошли какие-либо несчастья. Например, *плохими местами*, где запрещалось строить дом, считалась дорога, *место*, где произошел пожар, где произошло кровопролитие (убийство), и др. Такие места в Беларуси отмечали какими-нибудь знаками: камень, крест или др. Существуют, конечно, геопатогенные места в природе. Но как информация, скажем, о пожаре может повлиять на свойства места, где он произошел? В индийских религиозных учениях такие представления называются «кармой места». К таким понятиям, возможно, относилось и представление о *месте умершего мужса* или жены. В народных практиках существовали даже заговоры от бед в семье вдовы и вдовца [10, с. 194].

В итоге можно сделать вывод, что в древности у славян жена шла на костер вместе с умершим мужем, поэтому традиция создание специальной одежды для вдовы вряд ли имеет дохристианское происхождение. В христианские времена появилась необходимость в создании специальной одежды для вдов и вдовцов, поскольку одежда являлась этническим маркером и социального положения, человека и должна была иметь «опознавательный знак», поскольку непонятные явления у людей всегда создавали ощущение опасности, поэтому вдова должна была носить одежду с черной (может быть и белой по белому) вышивкой. Такой наряд не был траурным, мог быть даже праздничным или свадебным, если вдова или вдовец вступали в новый брак, но являлся опознавательным знаком вдовствующих лиц, поэтому встречаются не только в ареале распространения потомков ятвя-

гов. Вдовья одежда не ограничивалась только черной или белой по белому вышивками. В своей книге Софья Хоментовская опубликовала фотографию 1930 года женщины с Полесья во вдовьем головном уборе – намитке [13, с. 61] (рис. 2).





Рисунок 1

Рисунок 2

Рисунок 1 – Обряд избавления от вдовства: свадьба с собакой 30 августа 2014 г. Джаркханд, Индия [15]

## Рисунок 2 – Женщина с Полесья во вдовьей намитке, 1930 г. [13, с. 61]

#### Литература

- 1. Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / рэдкал.: С. Санько [і інш.]. Мінск : Беларусь, 2004. 592 с.
  - 2. Бируни, А. Р. Индия / А. Р. Бируни. М.: Ладомир, 1995. 736 с.
- 3. Винничук, Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Л. Винничук. М. : Высшая школа, 1988.-496 с.
  - 4. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль. Мн. : Бел. навука, 2013. 528 с.
  - 5. Маслова,  $\Gamma$ . С. Орнамент русской народной вышивки /  $\Gamma$ . С. Маслова. М. : Наука, 1978. 207 с.
- 6. Морозова, М. Н. Скандинавские народы / М. Н. Морозова // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники / отв. ред. А. С. Токарев. М., 1977. С. 110–121.
- 7. Рыбаков, Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. / Б. А. Рыбаков. М. : Наука, 1982. 592 с.
- 8. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М. : Международные отношения, 1995-2012. Т. 1: А–Г. 1995-577 с. ; Т. 3: К (Круг)–П (Перепелка). 2004. 697 с.
  - 9. Смирнова, И. Молчание вдов / И. Смирнова // Наука и религия. 2003. № 7. С. 45.
- 10. Степанова, Н. И. Заговоры сибирской целительницы / Н. И. Степанова. М. : Рипол Классик, 2000. Т. 2. 240 с.
- 11. Толкачева, С. Народный костюм Воронежской губернии / С. Толкачёва. Воронеж : Центр духовного возрождения Черноземного края, 2007. 224 с.
- 12. Хачатрян, Ж. К. Традиционные свадебные пляски армян / Ж. К. Хачатрян // СЭ. 1975. № 2. С. 87–93.
- 13. Chomętowska Zofia. Polesie. Fotografie z lat 1925–1939 : album / pod red. Karoliny Puchała-Rojek. Warszawa : Fundacja Archeologia Fotografii, 2011. 272 s.
  - 14. Энциклопедия суеверий / ред. А. Егазаров. М.: Локид-миф, 1995. 563 с.
- 15. Индийская девушка выходит замуж за собаку [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://daypic.ru/nationality/196134. Дата доступа: 12.08.2017.

# ЭТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ АСЭНСАВАННЯ ПАВЕРУ (КРЭДЫТУ) У СПАДЧЫНЕ АДАМА БІЛЬДЗЮКЕВІЧА

Більдзюкевіч Адам Іосіфавіч — беларускі эканаміст, нарадзіўся ў 1896 годзе ў Радашковічах, вывучаў эканоміку ў Санкт-Пецярбургскім універсітэце, удзельнік першай сусветнай вайны, пасля завяршэння якой пражываў у г. Вільні, а з 1944 г. — у Польшчы, дзе і памёр (дапушчальна) у 1952 г. А. Більдзюкевіч — адзін з заснавальнікаў і першы старшыня Беларускага сялянскага саюза, Беларускага інстытута гаспадаркі і культуры — беларускіх асветніцкіх арганізацый Заходняй Беларусі, якія існавалі ў 1926—1936 гг. Адначасова ён выкладчык эканомікі ў Віленскай і Радашковіцкай беларускіх гімназіях.

У той самы час, як у савецкай Беларусі фармавалася марксісцкая традыцыя з адпаведнай навучальнай літаратурай, то ў Заходняй Беларусі, якая развівалася ў межах капіталістычнай Польшчы, адбываліся такія змены ў эканоміцы і ў эканамічнай навуцы (з шэрагам адметнасцей), якія былі і ў Заходняй Еўропе. У ХІХ—ХХ стст. у заходнім свеце існавала інтэлектуальная традыцыя пошукаў адзінства праўды — ісціны і праўды — справядлівасці. Гэта адна са знакавых аксіём сацыяльна — філасофскага дыскурса Заходняй Беларусі, паколькі яна выражала інтарэсы актыўных грамадзян і ў палітыцы, і ў эканоміцы, якім былі ўласцівы ідэалы суб'ектыўнай праўды. Успрыняццё заходніх тэорый і мадэляў думання (асабліва тэорый сацыяльнай дынамікі) задавалі сінтэтычны характар светапогляду і вызначалі зацікаўленасць заходнебеларускіх інтэлектуалаў да вывучэння свайго і заходняга грамадства. У гэты час да адукаванай заходнебеларускай інтэлігенцыі прыходзіць разуменне таго, што выключаючы праблематыку штодзённага функцыявання нацыянальнай моўнай рэальнасці жыцця, немагчыма развязваць палітычныя і эканамічныя праблемы.

У Вільні (1926 г.) выйшла кніга А. Більдзюкевіча «Асновы грамадзкай гаспадаркі», якая ўтрымлівала раздзелы: прадмет эканомікі, эканамічныя законы, навуковыя метады, гаспадарчае дабро, тэорыі ўжытку, капітал як дзейнік вытворства. У прадмове аўтар адзначаў, што «прадмет грамадзкай эканоміі з'яўляецца адным з неабходных прадметаў агульнаўзгадаваўчае школы, бо ён дае светапогляд на структуру не толькі гаспадарчага жыцьця, але і ўсяго грамадзкага ладу» [1, с. 3]. У азначаным кантэксце ідэя аўтара аб тым, што алгарытмы развіцця асноўных тыпаў культуры — традыцыйнай, элітарнай, масавай зададзены іх функцыянальнай прыродай, дзе традыцыйная культура выступае як механізм зберажэння сацыякультурнай інфармацыі, элітарная — як механізм вытворчасці новых значэнняў і сэнсаў культуры, масавая — як механізм стабілізацыі сацыльных структур.

Зыходзячы з этымалогіі лацінскага слова «credere», што ў перакладзе азначае верыць, давяраць, беларускі даследчык сцвярджае, што не толькі грошы выконваюць ролю пасярэдніка пры абмене, але яшчэ і павер (крэдыт) мае вялікую вагу як сродак абмену. Павер вылучаецца ў фінансавай сістэме на ролю ключавога гульца ў сувязі з зразуменнем немагчымасці арганізацыі без удзелу дадзенага фактару ўстойлівых грамадскіх адносін. Ва ўмовах неакрэсленасці і рызыкаў менавіта павер спрыяе ператварэнню сацыяльна — аморфнай групы ў зладжаны калектыў. Дадзены феномен азначаецца як пераддагаворная салідарнасць грамадзян. Напрыклад, «калі прамысловец дае купцу свой тавар на павер (крэдыт), то ён дае істнуючае дабро ў замен за дабро (грошы), якое будзе яму аддана пазьней, — у будучыні. Калі гэтай замены ня будзе, то абавязаньне ня мае ніякай вартасьці і, такім чынам, ня ёсьць новым дабром» [1, с. 88]. Агульнафіласофскае разуменне канфлікта інтэрпрэтацый уяўляе сабой сустрэчу Я з Другім, у якасці якіх могуць выступаць і сацыяльныя групы. З развагаў А. Більдзюкевіча

вынікае, што канфлікт інтэрпрэтацый, у тым ліку ў сферы паверу, узнікае ў выпадку сутыкнення мінімум двух удзельнікаў, якія маюць на мэце адстойвання ісцінасці дзвюх супярэчлівых адна другой інтэрпрэтацый аднаго і таго самага «тэксту» (грошай).

У сувязі з тым, што дзейнасць беларускіх кааператываў, якія ўдзельнічалі ў палітычным жыцці краіны, не віталіся польскімі ўладамі ў Заходняй Беларусі, ствараліся крэдытныя кааператывы, якія прадстаўлялі крэдыты беларускім юрыдычным і фізічным асобам. З гэтых кааператываў найбольшую вядомасць у міжваеннай Польшчы атрымаў Беларускі кааператыўны банк (БКБ) [2, с. 71]. Ён быў заснаваны рознымі палітычнымі беларускімі партыямі нацыянальна-дэмакратычнага напрамку ў пачатку 1925 г. у г. Вільні. БКБ выдаваў на павер прыватным асобам, як правіла, не вышэй сто долараў ЗША пад 16 % гадавых, што было таннейшым чым у сярэднім па рынку, але дастаткова дарагім.

Гістарычна існуюць два падыходы на прыроду маралі. Згодна адной з іх, мараль прыўнесена ў грамадства нейкім трансцэндэнтным, не залежным ад чалавека пачаткам. Такое разуменне ўласціва для рэлігійнага светапогляда. Для безрэлігійнага варыянта характэрна разуменне маралі як выніка нейкай грамадскай дамовы, ці абагульнення гістарычнага вопыта міжасабовых кантактаў. Агульнавядома, што індывіды і грамадства не могуць існаваць без каштоўнасных абсалютаў, якія ўключаюцца ў культурныя традыцыі, складаючы іх ядро. Асаблівую ўвагу А. Більдзюкевіч надаваў крэдытным пытанням, што выплывала з практычных праблемаў сельскага насельніцтва Заходняй Беларусі. Крэдыт ён падзяляў на доўгатэрміновы і кароткатэрміновы. Разглядаючы спецыфіку трох крэдытных устаноў: таварыстваў, банкаў і ламбардаў, ён таксама асобна выдзяліў крэдытныя ўстановы, заснаваныя на кааператыўных формах [2, с. 73]. А. Більдзюкевіч аналізуе прыроду адносін крэдытора і атрымальніка паверу як двух асноўных гульцоў і абгрунтоўвае этычны бок гэтых стасункаў. Такое пастуляванне маральнай максімы выплывае з філасофскай спадчыны Арыстоцеля, дзе «ўсё вучэнне, асабліва этыка, прасякнута ідэяй справядлівай меры. Кожная істота прызначана выконваць тую ролю, дзеля якой яна была ўтворана» [3, с. 58]. Значыць, неабходна разглядаць крэдытаздатнасць атрымальшчыка на павер з улікам фактараў эканамічнага, экалагічнага, палітычнага, сацыяльнага і нават часавай працягласці ягонага дзеяння.

Адсюль вынікае, што дыстанцаванне эканамічных развагаў ад этычных палажэнняў збядняе ўзаемавыгадныя адносіны паміж попытам і прапановай. Людзі ўсвядамляюць свае мэты, жадаюц максімізаваць іх, але тым не менш бяруць пад увагу і мэты іншых людзей, паколькі яны ўсведамляюць прыроду ўзаемнай залежнасці розных людзей у гэтых сітуацыях.

Праца А. Більдзюкевіча з'яўляецца важным этапам не толькі ў эвалюцыі вучэбнай літаратуры па палітычнай эканоміі ў Беларусі, але і ў эканамічных даследаваннях у цэлым.

## Літаратура

- 1. Більдзюкевіч, А. Асновы грамадзкай гаспадаркі /А. Більдзюкевіч. Вільня, 1926.
- 2. Бусько, В. Н. Экономическая мысль Западной Беларуси в 1921–1939 гг. / В. Н. Бусько, Б. С. Войтешенко, С. И. Якимченко ; под науч. ред. П. Г. Никитенко. Минск : Право и экономика, 2004. 158 с.
- 3. Эрш, Жана. Філасофскае здумленне / Жана Эрш ; пер. з фр. мовы. Мінск : ЭўроФорум, Беларускі Фонд Сораса. 1996. 400 с.

# КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ МУДРОСТИ

Формирование мудрости человечества является актуальной проблемой современности. Изучение культурных аспектов формирования китайской мудрости является важным и современным аспектом воспитания.

В Китае истоком культуры традиционно считалось не божественное откровение, а образы природы, точнее, некие «энергетические конфигурации» жизни, угаданные мудрецами в природных явлениях и типизированные ими в графических символах и письменных знаках [3, с. 191]. Согласно древнему преданию, основоположник китайской традиции Фу Си изобрёл письмо, созерцая «узоры Неба и линии Земли». Линии соотносились с узором прожилок в драгоценной яшме.

Конфуций считал культуру творением человека, и она непосредственно основывалась на природе. В. В. Малявин отмечает, что «по своим социальным и культурным истокам конфуцианство представляло собой, в сущности, рационалистически просвещённую форму культа предков» [3, с. 170]. В учении Конфуция систематически разработана идея главенства культурного начала в человеческой жизни. Культура была определена как единство жизненной спонтанности и морального усилия, создающего традицию. Неоценима роль Конфуция в разработке культурной матрицы человеческого опыта, в постижении символического ключа культуры. Исследователи отмечают, что конфуцианство было главным элементом культурной традиции древнего Китая.

Учитывая огромную роль культурных традиций, следует проанализировать культурные основы формирования мудрости в китайском обществе. Мудрые люди («Благородный муж», «достойный человек», ши) были хранителями культуры. Ключевой в культуре ши была тема «превозмогания обыденности» (чао су), обладания «возвышенной волей». Черты мудрого человека заключались в обладании «возвышенной волей», в преодолении обыденности, в чувстве собственного достоинства, в культе личных достоинств, в протесте против привилегий аристократии. Мудрость «странствующих учёных» проявлялась в сознании культурной общности Поднебесного мира, в свободе от нового универсального образа культуры, от условностей прежних культур.

Даосские мыслители разделяли основной тезис Конфуция о неразрывном единстве «пути человека» и «пути неба». Для них целью человеческой жизни являлось возвращение к первозданной полноте бытия, не разрушенной человеческим мудрствованием. Идеальный человек, согласно Лао-цзы, подобен «ещё не родившемуся младенцу», который безотчётно и безмятежно питается от «матери Неба и Земли», то есть Великого Пути мироздания. Сущность Пути – это «пустота и отсутствие» (сюи у), предваряющее всякое знание и опыт и потому недоступные рациональному пониманию. Даосский мудрецмладенец просто доверяет жизни, ибо истинная мудрость внерациональна и заключена в бытии природы. Даосизм призывал уподобиться «ещё не родившемуся младенцу», обрести блаженство в собственном невежестве. Мудрость даосизма заключается в том, что человеческое «мудрствование» может разрушить природу. Человек может испытать дискомфорт, неудобства, даже пережить трагедии от собственного человеческого несовершенного мудрствования с его ошибками и ограниченностью, от условностей общества, установленных немудрых правил. Даосы учат умудрённому действию, которое выглядит «недеянием». Пустоту даосизм толковал как условие неисчерпаемого разнообразия бытия (хаос), поэтому древние даосы выступали против каких бы то ни было внешних норм и правил. Чжуан-цзы называл государственные законы и стандарты средством «вытягивать ноги уткам», «обрубать ноги журавлям». В данном случае культурные формы человеческого бытия противопоставлялись природе. Подобно Ян Чжу он считал мудростью «сбережение полноты жизни», умение сполна прожить жизненный срок.

Историю человечества даосские мыслители представляли как постепенную утрату изначального всеединства мира, затемняемого культурой. Культура противостояла изначальному всеединству мира. Даосы не считали цивилизацию мудростью. В даосских книгах содержатся классические для Китая образцы сатирических нападок на цивилизацию. Однако в сущности даосы не отрицали значимость техники. Назначение технической деятельности в представлении даосов — это сохранение (оберегание, сокрытие) «полноты жизни».

В основе традиционного миросозерцания китайцев лежит идея преемственности и гармонической взаимосвязи между человеком, его мудростью и космосом. Отсюда оптимистический пафос китайской мысли, проникнутый доверием к жизни. Жизнь, природа является высшей мудростью в китайском обществе.

Суть китайской мудрости, основанной на близости к природе, состоит в уподоблении природе. Плоды мысли, которая растёт и созревает, подобно живому организму (мысль уподобляется живому организму), во времени воплощается не в абстрактных законах, а в отдельных жизненных «случаях». Мудрость в отличие от философской истины невозможно обрести произвольно, усилием одного лишь интеллекта. В таком случае человек может быть умным, но не мудрым. Не всякий ум есть мудрость, но всякая мудрость есть ум. Мудрость предполагает большой опыт жизненного пути.

Китайские философы считали, что мудрость неотделима от хорошего воспитания, тонкого такта, приятного и душеполезного времяпрепровождения.

Жизненным идеалом китайской мудрости является «целостность жизни» (цюань шэн) — единение духа и тела. Это также способность сполна и с наибольшим удовольствием прожить свою жизнь. Мудрость в понимании китайских философов — радость жизни. К радости жизни надо стремиться как к мудрости. Мудрец знает цену жизни и радуется ей.

В китайской мудрости вкус к многообразным радостям жизни свободно уживается с практицизмом, отстранённым созерцанием. При этом ценится интеллект, чувство, сознание, инстинкт. Мудрый человек видит цель жизни в единении всего.

В. В. Малявин в книге «Китайская цивилизация» анализирует различные планы китайской мудрости. Космологический план заключается в единстве человека и космоса. Мировая энергия (ци) – всеобщая субстанция. Ци пребывает в человеке, человек пребывает в ци. Древние даосы истинно мудрому завещали «не смотреть глазами», «не слушать ушами», а воспринимать «посредством ци», для чего надо было иметь «открытое» сердце. Для истинно мудрого мало было работы только одних органов чувств, необходима была работа сердца. Практический (этический) план относился к социуму. В конфуцианском каноне «Чжун юн» («Середина и Постоянство») говорится о том, что мудрый человек, «становясь совершенным сам, делает совершенным других». Бытийный план связан с тем, что исходной точкой размышлений китайских мыслителей служил тезис об извечной изменчивости всего сущего.

Мудрость заключалась в умении общаться с достойным человеком. Конфуций отмечал: «Не поговорить с человеком, который достоин разговора, — значит потерять человека. Говорить с человеком, который разговора недостоин, — значит потерять слова. Мудрый не теряет ни людей, ни слов» [3, с. 169].

Мэн-цзы считал, что в человеке есть некий «нравственный императив», от рождения человек наделён знанием этических норм, а в процессе самосовершенствования развиваются врождённые добродетели. Оптимизм и вера Мэн-цзы заключалась в том, что он верил и утверждал, что каждый человек может стать мудрым. Положительным во взглядах Мэн-цзы были гуманизм и человеколюбие. Он призывал к «всеобщей любви», каждый

человек должен любить всех прочих людей как самого себя. Гуманистический смысл этой концепции заключается в отказе от захватнических войн.

Древнекитайские учителя обозначали перспективу термином «небо», которое было символом необозримой, всеобъятной, бездонной пустоты. Китайская мудрость перспективу связывала с пустотой, бесконечностью, что означало бесконечное совершенствование, бесконечное познание мира. Великая пустота являлась также и завязью жизни, бесконечно действенным покоем, рождающим жизнь. Мудрость — это природа с её бесконечностью, покоем. Это культ глубокомысленного безмолвия. Поэтому потеря перспективы, покоя является источником дискомфорта, депрессии и мудростью не является.

В китайской традиции принцип ли – «небесный принцип» – принцип единства бытия или чистое единство, к которому стремится мудрость.

Чэнь Сяньчжан (XV в.) призывал вначале обрести покой, единение с природой, а потом уже переходить к чтению книг: «Тот, кто предан учению, должен сделать своим наставником пустое и чистое, покойное и единое сердце, а потом вчитываться в книги древних, ища соединения сердца и смысла книг. И он не должен бездумно следовать словам других людей, обманывая собственное сердце. Вот врата в науку сердца!» [3, с. 83]. Мудрецу в Китае следовало «питаться от Неба». Мысли китайских мудрецов находят воплощение в лечебно-оздоровительной работе в XXI веке. В Вилейке (Республика Беларусь) в оздоровительном комплексе «Надежда XXI века» существуют специальные приспособления, качающиеся доски-скамейки, которые дают возможность плавно двигаться и созерцать небо, что имеет оздоровительный эффект.

Чэнь Исян (XVI в.) писал о том, что «звук журчащего ручья воспитывает наш слух. Вид цветущих трав воспитывает наше зрение. Вдумчивое чтение книг воспитывает наше сердце. Играя на лютне, разучивая иероглифы, укрепляешь пальцы. Прогуливаясь беспечно с дорожным посохом, укрепляешь ноги. Сидя покойно и мерно дыша, укрепляешь мышцы и кости». Китайская мудрость заключалась в идее саморазвития органов чувств и частей тела с помощью природы и труда. В XIX в. идею саморазвития сил разовьёт швейцарский педагог И. Г. Песталоцци, говоря о том, что глаз хочет видеть, ухо — слышать, нога — ходить, рука — хватать, ум хочет мыслить, также и сердце хочет верить и любить. В воспитательном отношении важна педагогическая мудрость реализации такого обучения, при котором человек узнавал что-то новое и развивался.

Досуговое времяпрепровождение китайских мудрецов обязательно включало в себя акт созерцания человеком дикой природы. В IV в. этот акт имел форму коллективных прогулок в горы с устройством «пикников» на лоне природы или же в специально построенных для этого павильонах и беседках, откуда открывался вид на живописные окрестности. Прогулки в горы стали заменяться посещением пейзажного сада, любованием графическими изображениями гор и вод, нередко размещёнными на стенах служебного кабинета. Мудростью считалось созерцание, радость. Мудрость заключалась в том, как ты видишь жизнь, какими глазами ты её созерцаешь.

В китайской классической поэзии можно найти мысли о мудрости и природе, которые взаимно связаны и не существуют одно без другого. В понимании Мэн Хаожань мудрый человек всегда спокоен и весел, он близок к природе, непритязателен:

За славной беседой забыли мы оба о ночи, Всё в радости чистой встречаем и утренний холод...

Как тот человек он, что пил из единственной тыквы, Но, праведник мудрый, всегда был спокоен и весел! [2, с. 135].

Мэн Хаожань призывал учиться чистоте у природы, у лотоса:

Ты посмотри,

Как чист и светел лотос,

И ты поймёшь,

Как сердце не грязнится! [2, с. 137].

Китайские поэты серебряного века также видели счастье, блаженство на небесах, с небом связывали надежды на мир и покой. Хуан Цзунь-Сянь (1848–1905) в стихотворении «Первое утро 1900 года» пишет:

А звуки блаженства слетают с небесных высот,

Сияют созвездья под куполом Храма Небес.

Должно быть, блаженство лишь только на небе

живёт,

К земле горемычной у счастья иссяк интерес [3, с. 16].

Лю Бань-Нун (1891–1934) сравнивает жизнь человека с падающими листьями. Жизнь человека подобна жизни листьев в природе. Мудрый поэт призывает принимать законы природы. Несмотря на трагизм судьбы листьев и человечества, в стихотворении «падающие листья» звучат оптимистические ноты.

Мудрость китайских поэтов серебряного века проявлялась в том, чтобы смотреть на мир светлыми и добрыми глазами, тогда и мир ответит светом и добром. Природа, окружающий мир, возможно, бесстрастны и являются просто зеркалом души. Окружающий мир был бы мирным и добрым, если бы души людей были мирными и добрыми. Не мир плох, а души людей, которые приносят в него зло. Лю Да-Бай(1880–1932) в стихотворении «Глядя на луну» учит читателей светлому взгляду на мир:

Смотришь светлыми глазами -

И светла луна,

Смотришь мрачными глазами -

И она мрачна,

Смотришь пьяными глазами –

И луна пьяна,

Смотришь кроткими глазами -

И тиха она,

Смотришь детскими глазами -

До чего юна!

Ты влюблён – луна как будто

Тоже влюблена [3, с. 54].

Сюй Юй-Но (1903–1958) мудрость видел в том, чтобы замечать

Красоту

солнца

как дар

людям

во мраке,

В песне воспой

радость

Идущих ему навстречу! [3, с. 64].

Ван Цзин-Чжи (1902–1996) мудрость видел в гуманизме и человеколюбии. В стихотворении «Я хочу!» он восклицал:

Я хочу согреть сердца людские,

Дать им много света и тепла,

А потом сердца вернуть владельцам,

Но уже свободными от зла [3, с. 68].

Се Бин-Синь (1900–1999) подчёркивал неразрывную связь человека с природой:

Все мы,

Дети природы,

Лежим в колыбели вселенной [3, с. 78].

Се Бин-Синь учил черпать вдохновение в природе:

Природа зовёт:

«В море моё окуни острие пера,

Слишком суха грудь человечества» [3, с. 81].

Вместе с тем поэт мудро наставлял:

Цветок опыта

Рождает плод мудрости

Но плод мудрости

Зачат семенами горечи [3, с. 82].

Лян Цзун-Дай (1903–1983) отмечал, что природа учит творить по собственному желанию, а не по принуждению. Поэт уподобляет процесс творчества росту цветка:

Цветок говорил поэту:

«Крошечные или огромные,

Творим мы своё искусство

По собственному желанию,

И все, как один, прекрасны!» [3, с. 88].

Ван Цзин-Чжи (1902–1996) мудро отмечал, что природа дала человеку бесценное богатство – руку, благодаря которой человек достиг необычайных высот. Рука человека воспета в искусстве:

Природой

во владение человеку

Могучая рука дана от века,

Она сильнее тигра, твёрже стали,

Подвластны ей заоблачные дали.

Она достанет звёзды с небосклона

И ловко схватит солнце золотое.

Она поймает облако цветное,

Коснётся властно молнии мгновенной,

Сорвёт, играя, радужную ленту

И снимет с волн сверкающую пену...

Как некий символ встала пред глазами

«Рука» Родена [3, с. 73].

Наряду с оптимистическим взглядом на жизнь китайские философы, поэты отмечали негативную роль забот и печали. Лян Цзун-Дай также мудро предупреждал, что заботы могут изгрызть, источить здоровье человека, загубить судьбу:

Заботы точно гусеницы:

Лист за листом изгрызли книгу судьбы [3, с. 92].

Философская лирика китайских поэтов серебряного века проникнута оптимизмом и верой в природу и в жизнь. Оптимизм мудрого философа и поэта Цзун Бай-Хуа (1896—1987) заключается в вере:

Я верю солнцу,

Как отцу,

Как матери,

Луне я верю.

Как сёстрам,

Верю я далёким звёздам,

Как братьям,

Верю я цветам.

Я верю облакам плывущим,

Они мне кажутся друзьями.

Я верю музыке -

Она любви подобна.

Я верю:

Всё на свете – божество,

Я – тоже! [3, с. 96].

Мудрость и оптимизм философской лирики Цюй Цюй-Бо (1899–1935) в том, что многое в природе пока непознаваемо и рано судить о конечности жизни человека:

Росы тают и густеют, жизнь темна и сокровенна.

Как познать ручья законы, уходящего мгновенно,

Или тайну атмосферы, что не знает постоянства,

Можно ли проникнуть мыслью в сущность

времени-пространства?

«Человек» и «Я» безбрежны, бесконечны

От рожденья [3, с. 96].

Суть жизни Ай Цинн видел в её проявлении. В стихотворении «Жизнь» поэт размышляет:

Рост набирающие растенья,

Миг вдохновенья, Влеченье,

Томленье -

Подлинной жизни суть проявленья,

Её достоверные отраженья.

Всё, что перед глазами маячит,

Весело скачет, смеётся и плачет,

Покуда в землю себя не упрячет, –

Жизни биенье, никак не иначе!

Сущность исканий и суть упований:

Цвет серо-белый недугов, страданий

Я поменял бы на цвет ярко-алый –

Новая жизнь для меня бы настала [3, с. 196–197].

Ай Цинн в философско-поэтической форме размышляет о вечности и единстве всего сущего. Подобно тому, как в природе всё взаимосвязано, так и человечество, имея единые корни, связано воедино и в целом имеет общую судьбу. Общая судьба человечества должна объединить народы, она должна научить людей любить и ценить друг друга, а не враждовать и истреблять себе подобных. В поэтической форме выражена идея единения человечества:

Два дерева стоят года, Но друг от друга в отдаленье, Соединяет на мгновенье Их только ветер иногда.

Деревья будто незнакомы, Но под землёй, в кромешной мгле, В тугой клубок сплелись их корни, Невидимые на земле [3, с. 211]. Глубокий философский смысл заложен в стихотворении Вэнь И-до (1899–1946). Категории «человек» и «время» сложны и противоречивы, управление временем относительно и в глобальном масштабе представлялось китайским поэтам невозможным, судьба человека всецело зависела от времени.

Китайские мудрецы доверяли природе, жизни. Жизненный идеал китайской мудрости состоял в «целостности жизни» (цюань шэн), в единении духа и тела, в желании и способности сполна и с наибольшим удовольствием прожить свою жизнь. Вкус к разнообразным радостям жизни свободно уживался с практическим умом и отстранённым созерцанием, так как ум и созерцание приносили радость и пользу.

Мысли китайских мудрецов, философов, поэтов оптимистичны, являются нравственными ориентирами в нелёгком процессе познания истины. Жизнеутверждающая программа китайских философов необычайно актуальна в наши дни, она помогает осмыслить жизненные ценности, судьбу отдельного человека и всего человечества.

#### Литература

- 1. Китайская классическая поэзия в пер. Л. Эйдлина. М.: Худож. Лит., 1984. 373 с.
- 2. Китайская лирика. Серебряный век. М.: Изд-во Эксмо, 2005. 352 с.
- 3. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. М. : «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 632 с.

**Белько О. А.** (Украина, г. Полтава)

# ЧЕРЕПИЧНОЕ ПРОИЗВОДСТВО – СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПОЛТАВСКОЙ ГУБЕРНИИ (1894–1906 ГГ.)

Деятельность земских органов самоуправления все больше привлекает внимание ученых, краеведов. В поисках путей улучшения состояния кустарных промыслов, в частности гончарного, ценным для современников может быть пакет земских директивных документов и изучение опыта воплощения их в жизнь. Поэтому, чтобы определить правильную точку зрения на назревшие проблемы, надо проанализировать пройденный путь.

Предметом исследования является период деятельности Полтавского губернского земства в 1894—1906 гг.; анализируются первые шаги развития черепичного дела на территории Полтавщины, выясняются причины, побудившие к возникновению этого вида гончарного промысла, изучаются отдельные направления в реализации комплексных мероприятий органов местного самоуправления по производству черепицы, концентрируется внимание на технологии производства.

В конце XIX — начале XX вв. при содействии Полтавского губернского земства, проводились исследования почв Полтавской губернии по выявлению залежей глины известными учеными профессорами Александром Гуровым, Иваном Зарецким, экспедицией под руководством Василия Докучаева.

После их детального обследования (1882–1885) [4, с. 109] были определены залежи огнеупорной глины. Наиболее качественными они были в Зеньковском, Лохвицком, Кобелякском, Миргородском уездах.

Опыт по изготовлению огнеупорной глиняной черепицы изучался как за рубежом, так и внутри империи, в частности у Вятской, Пермской, Казанской, Московской, Херсонской, Петербургской, Тверской, Черниговской, Псковской, Тамбовской, Курской, Екатеринославской губерниях [4, с. 96–103].

Изучался опыт Новгородского земства. Там, при изготовлении заводом 200 тысяч единиц черепицы, одна обходилась в 1,5–2 коп., а расходы на строительство и содержание

завода составляли 8000 руб. в год. В пользу распространения огнеупорных крыш в Полтавской губернии глина была пригодна в достаточном количестве, а также финансовая возможность развития сети черепичных заводов. Для ускорения решения этого дела губернская управа указала подведомственным органам местного самоуправления на необходимость проведения таких мероприятий:

- 1) в различных местах губернии, где есть залежи огнеупорной глины, обустроить небольшие образцовые мастерские, для чего необходимо пригласить мастеров для изготовления и покрытия крыш;
- 2) строить такие мастерские преимущественно там, где сельское население и частные собственники выражают желание применять черепицу для кровли;
- 3) допустить к производству черепицы каждого желающего жителя, чтобы обходилась она в денежном отношении дешево;
- 4) руководство деятельностью образцовых мастерских поручить заведующим гончарными мастерскими и обязать их провести опыты по определению качества глин, пригодности их для черепичного производства [12, с. 1166–1167].

Полтавским губернским земством были представлены доклады (1894 г.) по поддержке гончарного кустарного промысла, обустройству огнеупорных крыш из черепицы местного производства, что стало толчком для строительства двух черепичных мастерских – в с. Опошня Зеньковского уезда при гончарной мастерской, и при колонии душевнобольных в с. Малые-Будища Полтавского уезда [11, с. 29]. Для этих мастерских из-за границы были приобретены четыре машины с формами для изготовления черепицы [5, с. 12].

Губернским собранием 18 декабря 1896 года была утверждена статья «2» сметы расходов по страховому отделению на 1897 в сумме 15000 руб. для проведения опытов по обустройству сельских огнеупорных крыш и зданий, на командировки специалистов по изучению этого вопроса, приглашение мастеров, приобретение необходимых материалов [2, с. 107]. Согласно решению собрания Полтавского губернского земства изготовленная черепица бесплатно отпускалась для покрытия зданий школ, хлебозаготовительных магазинов [2, с. 115–116], заведений, находившихся в подчинении губернского земства.

Изученный опыт Полтавским губернским земством на практике был внедрён на Мало-Будыщанском заводе, возле Опошни. Завод начал свою деятельность в 1897 году и был непосредственно подчинен Полтавскому губернскому земству. В 1905 году завод изготавливал черепицы в количестве 1037332 ед. [15, с. 1]. Работы продолжались с 8 апреля по 20 сентября. Производилось два вида черепицы: марсельская и ленточная [15, с. 1]. Себестоимость производства за 1000 единиц составила 30 руб., тогда как в предыдущие годы от 50 до 70 руб. Полтавская губернская управа добилась успеха [7, с. 61]. В течение года проводились опыты с глазурью. Специалисты строительного отдела губернской управы были командированы в Миргородскую художественно-промышленную школу им. Н. В. Гоголя для ознакомления с технологией изготовления глазури, которая была высокого качества. Но печи Мало-Будищанского завода были непригодны для обжига такого сорта черепицы. Возникла необходимость построить пять новых печей [7, с. 119].

В 1906 году представитель управы был командирован у Варшаву для ознакомления с технологией производства черепицы на крупных черепичных заводах [6, с. 110]. Используя в то время новейшую технологию производства, земство удешевляло стоимость черепицы. Она пользовалась большим спросом не только на Полтавщине. Высокое ее качество с каждым годом все больше привлекало внимание строительных организаций Российской империи.

В 1909 году торговые связи с Мало-Будыщанским заводом поддерживали покупатели черепицы из Воронежской, Киевской, Харьковской, Херсонской губерний, из Омска [8, с. 197].

Были напечатаны письма «Об условиях продажи черепицы», которые рассылались уездам и всем подписчикам местных газет и журнала «Хуторянин» [9, с. 192].

Некоторое время обеспечивали потребности уездов земские заводы в городах Смелом, Староверовке, Кобеляках, Миргороде.

Полтавским губернским земством было инициировано открытие лабораторий для проведения анализов местных глин и их пригодности для изготовления керамической продукции. Такие лаборатории существовали при Миргородской художественно-промышленной школе им. Н. В. Гоголя, где проводились опыты по изготовлению черепицы. Функционировала лаборатория и при Естественно-историческом музее Полтавского губернского земства [1, с. 507; 14, с. 207].

Планом строительства объектов на территории губернии предполагалось открытие временных передвижных земских черепичных мастерских. В 1914 году их было десять – в Гадячском, Золотоношском, Кобелякском, Константиноградском, Кременчугском, Лубенском, Лохвицком уездах. Решая проблемы огнеупорного строительства на местах мастерские переводились в другие центры, всего было охвачено 29 населенных пунктов губернии [13, с. 60–62].

Полтавское губернское земство способствовало развитию частного черепичного производства через организацию кредитной системы [3, с. 22].

Среди населения Полтавщины с каждым годом становилось все больше сторонников огнеупорного строительства, что черепица является единственным и наиболее пригодным для сельской местности огнеупорным покрытием [10, с. 44]. Полтавская губернская управа имела множество проблем, чтобы достичь желаемых результатов. Главными из них были: отсутствие специалистов по производству черепицы и четких сведений о качестве местных глин, точных данных о преимуществах того или иного типа черепицы. Поэтому губернской земской управе нужно было получать эти сведения путем опытов. И в наши дни черепица находит широкое применение в европейских странах, как экологически чистый продукт.

С точки зрения современности важно подчеркнуть следующее – черепичное производство требует решения аналогичных столетней давности проблем. Деятельность Полтавского губернского земства является поучительным уроком, отражением ряда назревших отечественных актуальных социально-экономических вопросов современности. Пути их решения необходимо позаимствовать у наших предшественников.

Полтавское губернское земство, губернская управа в рассматриваемом хронологическом периоде действовали планомерно и целенаправленно по реализации поставленной цели. Оказывая материальную помощь уездам, которые отставали в развитии определенной части земского дела, губернское земство действовало в интересах благосостояния всего населения.

#### Литература

- 1. Белько, О. О. Будинок Полтавського губернського земства: проблеми збереження і відтворення (з досвіду роботи земства з використання природних ресурсів краю) / О. О. Белько // Нове життя старих традицій: традиційна культура в сучасному мистецтві і побуті : матеріали міжнар. наук. конф. в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» / за ред. проф. В. Давидюка. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. С. 505—511.
- 2. Доклады Лохвицкой Уездной Земской Управы XXXIII очередному уездному земскому собранию 1897 года. Лохвица : Типография бр. Э. и Н. Дельберг, 1898. 433 с.
- 3. Журнал Полтавского губернского пресудствия за октябрь 1909 года. Полтава : Электр. Типолитография А. Подземского, 1909. № 10. 44 с.
- 4. Краткий очерк экономических мероприятий земств 23 губерний России (1865–1892 гг.). Полтава: Типография Л. Фришберга, 1894. 246 с.
- 5. Отчет Полтавской губернской земской управы за 1896 год. Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга, 1897. Вып. I. 82 с.

- 6. Полтавское губернское земское собрание XLI очередного созыва С 15 по 22 января 1906 года. (Стенографический отчет). Полтава : Типография Л. Фришберга, 1906. 473 с.
- 7. Полтавское губернское земское собрание XLII очередного созыва (30 ноября 8 декабря 1906 года). Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга, 1907. 456 с.
- 8. Полтавскому губернскому земскому собранию 45 очередного созыва Губернской земской управы доклады 1909 г. Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга, 1909. 279 с.
- 9. Полтавскому губернскому земскому собранию 45-го очередного созыва. Губернской земской управы доклады 1909 года. Полтава: Типо-Литография И. Л. Фришберг, 1909. Вып. II. 218 с.
- 10. Полтавскому губернскому земскому собранию XLI очередного созыва. Ревизионной комисии доклад 1905 года. Полтава : Электрик. Типо-Литогр. Торг. Дома Л. Фришберг и С. Зохорович, 1906. 82 с.
- 11. Полтавскому губернскому земскому собранию XXXII очередного созыва Полтавской губернской земской управы доклады 1896 г. Полтава : Типо-литография Л. Фришберга, 1896. 256 с.
- 12. Систематический свод Постановлений и распоряжений Полтавского губернского земства за вторыя четыре трехлетья (с 1883 по 1894 г. вкл.). Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга, 1901. Вып. II. 1238 с
- 13. Строительное отделение. Мероприятия по огнестойкому строительству. Отчет по строительному отделению Полтавской земской управы за 1914 год. Полтава : Типо-литография Л. Фришберга, 1915. 142 с.
  - 14. Хроника // Хуторянин. 1904. 19 февр. (№ 8). С. 207.
- 15. Черепичные заводы / Отчет Полтавской губернской земской управы за 1905 год. Полтава : Электрич. типо-литогр. Торг. Дома Л. Фришберг и С. Зорохович, 1906. Вып. II. 105 с.

Варатнікова А. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ДАСЛЕДАВАННІ ПОЛАЦКІХ РЭАЛІЙ: АРХЕАЛОГІЯ І КУЛЬТУРА НЕПАДЗЕЛЬНЫЯ (ДА 90-ГОДДЗЯ ГЕОРГІЯ ШТЫХАВА)

Самы важкі збор у фонде археалогіі Адзела старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН РБ – рэчы з раскопак археолога, прафесара (1987) Георгія Штыхава. Значная частка гэта рэшткі матэрыяльнай і духоўнай культуры з помнікаў Полацкай зямлі. Гэта лукомльскія, капыльскія рэчы і рарытэты полацкага гарадзішча, кургановы асартымент (больш за 1 тысячу адз.). І з нагоды юбілею выбітнага археолага мусім зазірнуць ў ягоную творчую лабараторыю, якая на самой справе — бясконцыя паліцы са знаходкамі і адсылкамі да падзеяў Сярэднявечча, рэканструкцыі падзеяў летапісных крыніц. Полацкая зямля як тэма заўсёды падтрымлівала наш дзяржаўны аўтарытэт, культуру, але гэта трэба было даказваць. І таму с самога пачатку сваіх доследаў, як бачна, археолаг як быццам уносіў новыя факты ў ранейшыя навуковыя схемы. Першыя раскопкі правёў у Полацку (1960). І першы навуковы артыкул быў па тэме: «Зброя старажытнага Полацка». Першую, кандыдацкую дысертацыю абараніў па тэме «Старажытны Полацк ІХ–ХІІІ стагоддзяў» [1, с. 231].

Штыхаў высока ацаніў Міколу Ермаловіча за тое палажэнне ў гістарыяграфіі, што «палачане былі першым вынікам дрыгавіцка-крывіцкага зрашчэння, што стала грунтам, на якім узнікла Беларусь і беларусы. Ён вызначыў правільнае знаходжанне Літвы» [2, с. 58].

Міхась Беламук (Кліўленд,ЗША), надрукаваўшы бібліяграфію прац археолага ў эмігранцкім часопісе, паказаў повязь паміж першым ягоным, Георгія Штыхава натхніцелем, вядомым археолагам, прафесарам П. Траццяковым і таксама навуковым кіраўніком, кансультантам ў аспірантуры НАН БССР А. Р. Мітрафанавым [3, с. 56]. Гэта адразу было аўтарытэтна, важка, і сфарміравала ягоны гарманічны свет доследаў – археалогія з'явілася як частка культуры і паўсядзённай і духоўнай, лакальнай і сусветнай у самым высокім сэнсе навуковых падыходаў да даследавання вытокаў нашай культурнай спадчыны. Гарбарнае рэмяство, шавецкае, манетна-мастацкія скарбы, даследванне

гандлёвых і культурных сувязяў з Прыбалтыкай насамрэч немагчыма без вывучэння курганоў, якіх ён раскапаў 300, больш за іншых даследчыкаў. І, як ён казаў аўтару артыкула (А. В.), ніхто болей не здолее ў блізкай будучыні раскапаць. Такі наш час-са знікненнем помнікаў па тэхналагічных прычынах, часам з-за страты інтарэсу да сваёй глыбіннай этнічнай памяці і новых фінансавых ўмоваў працы археолагаў. У чым пераканаўча сведчыць папулярызацыя калекцыі Г. В. Штыхава, яна паспяхова экспануецца ў Аддзеле-музеі старажытнабеларускай культуры з самога пачатку працы гэтай экспазіцыі ў акадэмічным фармаце (1979).

З гэтага перыяду ідзе інтарэс вучонага да мастацтва старажытнага Полацка. Ад невялікіх дакладаў, артыкулаў да манаграфій, якія адначасова і грунтоўныя доследы па атрыбуцыі прадметаў з раскопак, што сталі святынямі, і наогул, помнікамі культавага жывапісу, дэкаратыўна- прыкладнога мастацтва.

З першых радкоў яго біяграфія пісалася як філасофская гісторыя, не абмежаваная матэрыяльнымі рэшткамі, ён бачыць і насельніцтва гарадзішча і асобных людзей і фарміраванне этнаса. У значнай ступені гэта ішло ад адукацыі, якую атрымаў спачатку на філасофскім факультэце ЛГУ (1947–1950), потым ў БДУ. Больш за пяцьсот артыкулаў, якія добра вядомыя ў Еўропе і навуковым асяроддзі даследчыкаў Сярэднявечча [4, с. 146]. Манаграфії, і маленькія папулярныя выданні, на якіх выраслі пакаленні і маладых і масцітых: «Старажытны Полацк IX-XIIIстагодзяў», «Гарады Полацкай зямлі», «Гарады Полацкай зямлі па летапісам і раскопкам», «Скарбы старажытнай Беларусі», «Нарысы па археалогіі Беларусі» (ў сааўтарстве). Пад ягоным кіраўніцтвам абараніліся – 17 кандыдатаў навук, 2 дактары навук. Таму нам здаецца, што ў дадатак да навуковай біяграфіі археолага вельмі важна ўключыць тых вучоных, працай якіх кіраваў пэўны час, і якія некаторы час супрацоўнічалі з Адзелам-музеем старажытнабеларускай культуры. У археалогіі Падзвіння працуе даследчык Вадзім Шадыра. Невялікая і цікавая калекцыя днепра-дзвінскай культуры з загадкавымі арнаментамі на керамічных вырабах, сякерамі, рэшткамі латгальскай культуры, такі унёсак археолага ў агульную карціну этнагенезу старажытных плямёнаў поўначы Беларусі. Асобна трэба вылучыць беларускага археолага Юрыя Заяца. Ён быў першым захавальнікам археалагічнага фонда Аддзела-музея старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, занатоўваў першыя паступленні. І, як вядома, быў плённым даследчыкам Сярэднявякоў'я. Заслаў'е (Замэчак) і раскопкі на протагорадзе на р. Менка гэта вядучыя тэмы археолага, якія выконваліся пад кіраўніцтвам прафесара Георгія Штыхава [5].

Наступным даследчыкам сярэднявечнай Полаччыны і які выпрацаваў сваю версію паўночна-усходніх ваяроў, ахоўнікаў межаў Полацкага заснавальнікаў «малых гарадоў вікінгаў», з'яўляецца Людміла Дучыц. Матэрыялы гарадзішча Маскавічы XII–XIV стст., дзе прадстаўлены рунічныя надпісы на костках, жаноцкія упрыгожанні як этнавызначальны матэрыял і іншыя, мала даследаваны і прадстаўлены на перспектыву. Экспазіцыя паказвае полацкі і мінскі абутак XII-XVII стагоддзяў, даследаванні і рэканструкцыю вышыўкі на асобных экземплярах якога зрабіў ў свой час Сяргей Тарасаў, які таксама вучыўся ў Георгія Штыхава [6]. У мастацкай галерэі Міхаіла Савіцкага прайшла прэзентацыя новай кнігі кандыдата гістарычных навук, археолага Сяргея Тарасава «Археалогія Беларусі. Час, таямніцы, скарбы, людзі. Нататкі археолага», дзе ён успомніў факты сваёй адукацыі і якую ролю адыгралі навуковапапулярныя кнігі Г. В. Штыхава «Галасы далёкіх продкаў» (1968 г.), «Ажываюць сівыя стагоддзі» (1974 г.). І ў 1975 годзе ён удзельнічаў ў першай археалагічнай экспедыцыі пад кіраўніцтвам Г. В. Штыхава. Перадаў Аддзелу-музею свае калекцыі і Алег Трусаў, які плённа працаваў у археалогіі будаўнічай культуры Сярэднявечча, замкаў, гарадзішчаў, пасадаў. У розныя часы з Адзелам-музеям кантактавалі і кансультавалі Юры Бохан, Ігар Марзалюк, Шаміль Бекцінееў і Вольга Ляўко, тыя, хто вучыўся ў яго і працягваў працу Георгія Штыхава на ўсебаковыя доследы старажытнасці Полаччыны і, дарэчы, на фарміраванне нашай археалагічнай навуцы як еўрапейскай.

Паказваючы маштабны напрамак доследаў Полацкай зямлі як пачатку дзяржаўнасці, мы бачым, як была прынята эстафета ад папярэднікаў і ўзнята на новы ўзровень. Дзейнасць і навуковыя працы Георгія Штыхава — гэта сацыяльны феномен ў развіцці беларускай навукі і культуры 2 пал. ХХ ст. і пачатку ХХІст.

#### Літаратура

- 1. Штыхаў Георгій Васільевіч // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2003. Т. 6, кн. 2 : Усвея–Яшын. С. 231–232.
- 2. Штыхаў, Г. В. Мікола Ермаловіч-неардынарны прадстаўнік беларускай гістарыяграфіі / Г. В. Штыхаў // Скрыжалі «Спадчыны». 2007. № 5. С. 56–58.
- 3. Беламук, М. Др.Юры (Георгій) Штыхаў / М. Беламук // Беларускі сьвет-Кліўленд. 1984. № 15. С. 58—69.
- 4. Штыхаў, Г. В. Накіды аўтабіяграфіі / Г. В. Штыхаў // Скрыжалі «Спадчыны». Менск. 1998. С. 146—148.
  - 5. Плющ А. След Рогнедин / А. Плющ // Неделя. 1976. № 13.
- 6. Презентация книги Сергея Тарасова [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://afisha.tut.by/other/prezentaciya-knigi-sergeya-tarasova/. Дата доступа: 03.11.2017.

Волкова М. С., Григорьева М. Н. (Республика Мордовия, г. Саранск)

# ИДЕАЛ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ В КИТАЕ

Если окунуться в историю возникновения древнекитайской цивилизации, то её истоки восходят к рубежу III—II тыс. до н. э. Именно в эту эпоху в долине реки Хуанхэ зародились первые протогородские культуры. Как известно, древнекитайская цивилизация относится к числу «речных», как и другие, зародившиеся в этот же период на Востоке. Однако ирригационные сооружения стали возводиться гораздо позже — только в I тыс. до н.э. Первые города — государства здесь возникли тоже позже — во II тыс. до н. э. [5, с. 45].

На протяжении истории данный цивилизации сложились уникальные обычаи и традиции, самобытная материальная и духовная культура. Особенно интересны представления о женской красоте, которые формировались в Китае не одну сотню лет. Данный вопрос крайне актуален, так как культура Китая к средним векам достигла высокого уровня развития, не смотря на замкнутость цивилизации. Она оказала значительное влияние на культуру соседей – Кореи, Индокитая, Японии.

Идеал красоты, как женской, так и мужской в Китае крайне своеобразен. Особое внимание уделялась коже: её «фарфоровый» цвет является главным символом, эталоном идеальной женской красоты среди китайцев. Многие мудрецы и философы, воспевая женскую красоту акцентировали внимание именно на коже, в и результате чего были придуманы величайшие стихи и поэмы [3].

Китайские женщины делали очень яркий макияж: женщины использовали белила, румяна, рисовали на лице брови и губы. Природная красота считалась неуместной, особенно у аристократок.

Даже если обратиться в древней китайской притче, то она гласит следующее: «Для женщины есть только одно самое важное дело в жизни, которому она должна учиться с детства — вбирать в себя, накапливать и сохранять энергию. Это её предназначение. Для мужчины она является родником живой воды, к которому он возвращается снова и снова, чтобы наполняться силами. Уставшая женщина не может помочь мужчине восстановиться. Она, как пересохший колодец, не способна утолить жажду страждущего. Дела, кото-

рые вызывают внутренний конфликт и отрицательные эмоции, женщине не подходят». Таким образом, женщина должна поддерживать как внешнюю, так и внутреннюю красоту – ведь это её призвание с рождения [4].

Большое внимание китайские девушки уделяли и рукам – они должны быть очень стройными, гибкими, грациозными, со светлой и гладкой кожей. У настоящей красавицы пальцы на руках должны были быть узкими, прямыми, длинными, но не слишком костлявыми. Знатные девушки покрывали ногти обычно красным или багряным лаком, а чтобы они не ломались, надевали специальные наперстки.

Девушки в Китае отращивали длинные волосы — это было в почете. Волосы должны были быть не только длинными, но также гладкими, шелковистыми и густыми. Роскошную капну обычно заплетали в косу или собирали в затейливые, разнообразные прически, что зависело от социального положения девушки. Также прически украшались различными ценными металлами. Дамы из хороших семей сбривали часть волос на лбу, чтобы удлинить овал лица. Следует отметить, что длинные волосы в Китае являлись и данью уважения предкам, поэтому волосы отращивали и мужчины.

Особое внимание уделялось и фигуре красавиц: чтобы женская фигура «блистала гармонией прямых линий», и для этого девочке уже в возрасте 10-14 лет грудь стягивали холщовым бинтом, специальным лифом или особым жилетом [1]. Среди китайцев наибольшим образом ценятся девушки, которые обладают плавными, округлыми формами. В Древнем Китае были в моде более полные девушки, а позже идеалом стали миниатюрные худые девушки.

По поверьям китайцев, глаза считались «зеркалом души», что также имеет место во многих других регионах мира. Эталоном были большие, глубокие глаза, которые многие философы сравнивали с озерами, вода в которых настолько прозрачна и чиста, что можно без особых усилий увидеть дно. Опущенные ресницы и ясный взгляд считались признаком благородного происхождения и хорошего воспитания [1].

Но самым интересным и невероятным, на наш взгляд, воззрением относительно женской красоты были китайский «лотосовые» ножки. В прошлые века ни один китаец, принадлежавший к знатному сословию, не женился бы на девушке, не имеющей крошечных ступней. Обычай, представляющий собой деформацию ступней, у женщин вероятнее всего появился во дворце династии Сун, правившей в Китае с X по XII века, но также существует версии и о более раннем его появлении — в правление императора Тайцзун из династии Тан (618–907 гг.)

Существует несколько легенд, связанных с данным обычаем: «Однажды императору Тайцзун приснился чудный сон. Ему явилась танцовщица, исполняющая арабески на прекрасном цветке лотоса. Она так грациозно изгибала ножки, что Тайцзуну показалось, будто он видит полумесяцы. Проснувшись, император приказал изогнуть носки своих ступней, притянув мизинец как можно ближе к внешней стороне пятки, и крепко перевязать лентами – так сильно он хотел, чтобы и его ноги стали словно цветы лотоса...» [2].

Другая легенда гласит следующее: «При дворе Ли Ю, правителя южных земель китайского государства. Одна из его наложниц была искусной танцовщицей. Развлекая своего господина, она танцевала на высокой золотой платформе в форме лотоса, балансируя на больших пальцах ножек (историки утверждают, что это стало прообразом будущего балета). Другие наложницы стали самостоятельно уродовать и перевязывать свои ноги, чтобы быть похожей на фаворитку и получить такие же привилегии» [2].

Сам обычай был достаточно жестоким, красавицы, чтобы добиться «лотосовых» ножек полоской материи крепко привязывали к ступне все пальцы ноги, кроме большого, и ходили в обуви крошечных размеров. Из—за бинтования ступни деформировались, порой настолько сильно, что девушка была лишена возможности ходить. Но невозможность передвигаться не доставляла неудобства китайский красавицам, так как было заведено,

что девушке или женщине, принадлежащей к аристократическим кругам, не следует ходить самостоятельно. Эта неспособность к самостоятельному передвижению являлась, по литературным свидетельствам, одной из привлекательных черт женщины-аристократки.

Мы рассмотрели красоту внешнюю, теперь следует обратиться к красоте «внутренней» или характеру, которым должна была обладать настоящая красавица – китаянка.

Так заведено, что в китайской семье самым бесправным членом были дочери. От девочек требовалось не просто послушание, но беспрекословное повиновение. С детских лет они должны были участвовать в любой домашней работе, помогая в уборке, моя и чистя посуду. В подростковом возрасте их обучали шитью. После того, как для девушки был выбран жених (как правило, это случалось уже к двенадцати годам), будущая невеста обучалась той работе, которой занимаются женщины из семьи жениха.

Воспитание и обучение девочек в основном ложилось на плечи женщин. Но и отцы должны были внести свою лепту. Именно они несли ответственность по воспитанию в дочерях так называемых «трех правил подчинения»: дома повиноваться отцу; в замужестве повиноваться мужу; во вдовстве повиноваться сыну. Глава семейства отвечал и за воспитание у дочери «четырех добродетелей», состоящих в соблюдении супружеской верности, честности, скромности и усердия.

Таким образом, эталон красавицы — китаянки выглядит следующим образом: девушка должна была иметь ножки — как лотосы, семенящую походку и покачивающуюся фигуру, иметь хрупкое сложение, тонкие длинные пальцы. У красавицы должны были быть нежная кожа и бледное лицо с высоким лбом, маленькими ушами, черными волосами и тонкими черными бровями, яркими губами и маленьким округлым ротиком. Девушка должна была повиноваться старшим, быть честной, скромной, трудолюбивой. Именно на женские плечи ложилось воспитание дочерей и подготовка их к замужеству.

#### Литература

- 1. Древний Китай [Электронный ресурс] // Идеал женской красоты в разные эпохи. Режим доступа: http://www.wolfnight.ru. Дата доступа: 14.02.2017.
- 2. Древняя китайская традиция деформации ступней [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/users/3170814/post125878972/. Дата доступа: 15.02.2017.
- 3. Женская красота в Китае [Электронный ресурс] // ChinaModernRU Современный Китай. Режим доступа: http://www.chinamodern.ru. Дата доступа: 14.02.2017.
- 4. Китай. Мудрость о женщине гласит [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://doramakun.ru. Дата доступа: 14.02.2017.
- 5. Уколова, В. И. Всеобщая история: с древнейших времен до конца XIX века. 10 класс : учебник для общеобразоват. учреждений : профильный уровень / В. И. Уколова, А. В. Ревякин. М. : Просвещение, 2009. 368 с.

# Гецэвіч Ю. С., Дзенісюк Д. А., Марчык М. У., Крывальцэвіч А. В., Станіславенка Г. Р., Шыбко М. В.

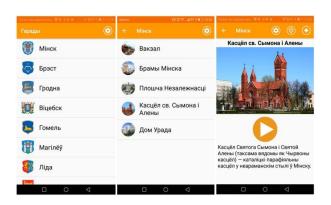
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# МАБІЛЬНАЯ ПРАГРАМА-АЎДЫЯГІД ЯК СРОДАК ЗБОРУ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

У Рэспубліцы Беларусь налічваецца каля 27 000 населеных пунктаў, сярод якіх 110 гарадоў. Праведзенае аўтарамі артыкула даследаванне мабільных праграм, прадстаўленых на пляцоўцы Google Play Market паказала, што толькі каля 20 беларускіх гарадоў прадстаўленыя ў адной з турыстычных праграм (аўдыягідзе, турыстычным даведніку і г. д.).

Згодна з заявай кіраўніка каманды Google Search Аміта Сінгхала, летам 2015 года колькасць запытаў з мабільных прылад у Google упершыню перавысіла колькасць запытаў са стацыянарных платформ [3]. Колькасць карыстальнікаў мабільнымі прыладамі павышаецца, з чым расце і попыт на мабільныя праграмы.

Мабільныя праграмы ў турыстычнай сферы дапамагаюць арыентавацца не толькі ў геаграфічнай, але і ў культурнай прасторы краін. Супрацоўнікамі лабараторыі распазнавання і сінтэзу маўлення была распрацаваная мабільная праграма-аўдыягід КrokApp (мал. 1), якая дазваляе турыстам атрымліваць інфармацыю пра славутасці і культурныя каштоўнасці Беларусі без удзелу прафесійных гідаў.



Малюнак 1 – Знешні інтэрфейс праграмы KrokApp

Мабільная праграма прадугледжвае наступныя асноўныя магчымасці:

- выбар мовы (беларуская, англійская і руская), што пашырае выкарыстанне аўдыягіда не толькі на ўнутраных, але і на ўязных турыстаў;
  - выбар карыстальнікам колькасці вольнага часу;
- пабудова карыстальніцкага маршруту з дапамогай GPS-тэхналогіі і ўлікам колькасці вольнага часу;
- магчымасць праслухаць аўдыязапісы невялікага аб'ёму з інфармацыяй пра тую ці іншую славутасць.

Стандартны сцэнар карыстання праграмай наступны: карыстальнік пазначае колькасць вольнага часу, праграма будуе маршрут па бліжэйшых славутасцях адпаведна часу. Карыстальнік праходзіць пабудаваным маршрутам і пры набліжэнні да славутасці слухае аўдыязапіс са звесткамі пра славутасць, які ўключаецца аўтаматычна.

У праграме прадстаўлены наступныя віды славутасцяў:

- духоўная спадчына (цэрквы, касцёлы, сінагогі, малітоўныя дамы і інш.);
- абарончыя пабудовы (замкі, крэпасці, фартэцыі і г. д.);

- гістарычна важныя будынкі (ратуша, першы будынак у сваім родзе і г. д.);
- помнікі гістарычным асобам, падзеям, «персанажам» (напрыклад, помнік літары «Ў», помнік бабру і г. д.);
  - тапаграфічныя аб'екты (вуліцы, завулкі, праспекты);
  - прыродныя аб'екты (рака, гара, расліна і г. д.);
  - іншае (заводы, комплексы і г. д.).

Кантэнт мабільнай праграмы рыхтуецца гідамі, вычытваецца філолагамі, праходзіць праверку ў Інстытуце гісторыі НАН Беларусі, пасля чаго адбываецца пераклад і начытка. Да апрацаванай інфармацыі пра славутасць дадаюцца фотаздымкі гэтай славутасці і яе GPS-каардынаты.

Бясплатная працоўная версія праграмы-аўдыягіда KrokApp размешчана ў Google Play Market [1]. Дадзеная версія не дае магчымасці пабудаваць маршрут, але дае доступ да тэкставага і аўдыякантэнту пра знакамітыя месцы Беларусі.

Кантэнт-пляцоўкай праграмы з'яўляецца вэб-сайт праекта krokapp.by (мал. 2) [2].



Малюнак 2 – Знешні выгляд сайта krokapp.by

Сайт функцыяніруе на трох мовах — беларускай, англійскай, рускай. На ім размешчана асноўная інфармацыя пра праграму, наяўныя ў базе дадзеных гісторыка-культурныя аб'екты на мапе, а таксама кароткія тэкстава-візуальныя агляды той ці іншай славутасці, апошнія дададзеныя аб'екты і склад каманды распрацоўшчыкаў праекта.

Для кантэнт-менеджара сайт з'яўляецца платформай збору і апрацоўкі гісторыкакультурнага і дапаможнага кантэнту. Кантэнт-мэнэджэрам дадзеныя інструменты захавання і рэдагавання інфармацыі пра славутасці згодна з азначаным вышэй парадкам апрацоўкі. Платформа спрашчае супрацу з Інстытутам гісторыі Нацыянальнай акадэміі навук, паколькі дае магчымасць кожнаму кантэнт-менеджару ўвайсці ў свой працоўны кабінет і выканаць частку сваёй працы ў зручным інтэрфейсе.

Праект KrokApp, прызначаны для збору, захавання і папулярызацыі культурнай спадчыны, можа даць значны сацыяльны эфект. Першапачаткова праект дае карыстальніку хуткі і зручны доступ да інфармацыі пра вялікую колькасць населеных пунктаў Беларусі. Маленькія гарады атрымаюць магчымасць папулярызаваць свае славутасці і павышаць турыстычную плынь. Таксама праект акумулюе працу спецыялістаў розных сфер праграмістаў, філолагаў, гідаў, гісторыкаў і г. д. Варта зазначыць, што аўдыягід не скасоўвае працу прафесійнага гіда, але надае ёй якасна іншую форму: прафесійны экскурса-

вод зможа складаць платныя і бясплатныя маршруты, якія змогуць быць пройдзеныя карыстальнікамі шмат разоў без непасрэднага ўдзелу гіда.

### Літаратура

- 1. KrokApp [Электронны рэсурс] // Google Play. 2017. Рэжым доступу: https://play.google.com/store/apps/details?id=by.ssrlab.krokapp. Дата доступу: 20.08.2017.
- 2. KrokApp персанальны аўдыягід па гарадах Беларусі [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://krokapp.by/. Дата доступу: 10.09.2017.
- 3. Zakrzewski, Cat. Mobile Searches Surpass Desktop Searches At Google For The First Time [Electronic resourse] // Cat Zakrzewski. Mode of access: http://techcrunch.com/2015/10/08/mobile-searches-surpass-desktop-searches-at-google-for-the-first-time/?ncid=rss#.54rwqr:fdAV. Date of access: 20.08.2017.

Голубь Н. А.

(Приднестровье, г. Тирасполь)

# КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ ТЕРРИТОРИЙ

Своеобразная историческая судьба Приднестровского края и населявших его людей на протяжении многих веков и тысячелетий определялась тем обстоятельством, что эти земли представляли собой контактную зону, т. е. территорию, где обитали, смешивались, ассимилировались многие народы и цивилизации [1, с. 12]. Появление людей на территории современного Приднестровья датируется древнекаменным веком – ранним палеолитом, как минимум, около 300 тысяч лет назад [2, с. 20]. Свой отпечаток на развитие региона оставили киммерийцы, скифы, а затем сарматы. Не обошла территорию края и греческая колонизация, приведшая к распространению эллинистической цивилизации на землях Приднестровья. О влиянии Трипольской культуры на развитие Приднестровского края свидетельствуют находки в южной части региона – это различного рода сосуды, фигурки людей и животных и непосредственно сами поселения [1, с. 12]. И по сей день культура и искусство Приднестровья подвержены влиянию соседних республик – Молдовы и Украины, с которыми граничит наша республика.

Все это привело к уникальному конгломерату того историко-культурного наследия республики, которое нуждается в сохранении, защите и дальнейшем его развитии. Такие памятники истории, археологии, культуры, ландшафтной архитектуры, геологические памятники европейской и мировой значимости, как жемчужина республики исторический комплекс «Бендерская крепость», Колкотова балка в Тирасполе, природный заповедник «Ягорлык» в Дубоссарах, Ново-Нямецкий Кицканский монастырь, в с. Хрустовое – имение декабриста Юшкевича, музей А. Г. Рубинштейна в Рыбнице, в г. Каменке – походный дворец графини Трубецкой и литературно-мемориальный музей П. П. Вершигоры, паркпамятник садово-паркого искусства в Чобручах, и многие другие объекты культурного наследия, этнографии, народных промыслов и ремесел, центры прикладного искусства могли бы стать основой для того, чтобы наша молодая и пока не признанная страна – сделала все для процветания культуры и развития своей территории.

Приднестровская земля подарила всему миру имена таких выдающихся деятелей культуры как художника-авангардиста, создателя «лучизма» — Ларионова М. Ф., величайшего композитора — Дога Е. Д. писателя, Героя Советского Союза — Вершигору П. П., музыкального деятеля и композитора — Рубинштейна А. Г., известного болгарского писателя — Стаматова Г. П., украинского театрального деятеля и актера, народного артиста СССР — Шумского Ю. В., хореографа и кинематографиста, создателя израильского национального танца «Хора Агадати» — Каушанского Б. Л. (Барух Агадати), народного артиста СССР, оператора и режиссёра документального кино — Учителя Е. Ю., народного художника СССР, известного молдавского графика — Богдеско И. Т. и др. Их наследие, при гра-

мотно выстроенной стратегии, могло бы не только воспитывать гордость местных жителей, но и привлекать зарубежных туристов.

Национальные обычаи и традиции, фольклор, художественные промыслы и ремесла и т. д., как базис для развития туриндустрии, также могут способствовать улучшению имиджевых характеристик молодого государства — Приднестровской Молдавской республики, которое насчитывает около полумиллиона жителей, и было создано волею народа в 1990 году, путем отделения еще от советской Молдавии. На этой территории все еще сохранились традиции гончарного и кузнечного дела, ковроткачества, резьбы по дереву, отличающиеся своей самобытностью и неповторимостью, свойственные только этому региону, а поддерживая их, мы способствуем сохранению и популяризации нашего самобытного культурного наследия, которое является основой развития туриндустрии.

Культурное наследие и традиции представителей всех национальностей, представленных на земле Приднестровья (а их более 35), поддерживаются деятельностью 313 учреждений культуры; более тысячи памятников историко-культурного наследия внесены в государственный реестр. А такие объекты как Колкотова Балка и Бендерская крепость соответствуют двум и более (до шести) критериям Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия и, соответственно, им должно быть уделено более пристальное внимание [3, с. 28]. Одним из основных источников народной музыки является Дойна — это лирическая песня, которая появилась на территории Молдавии еще до прихода Римлян.

Визитной карточкой республики, народным достоянием по праву считается творчество таких этно-коллективов как: Государственный ансамбль народной музыки и танца «Виорика» (в переводе с молд. яз. – цветок фиалка), народный ансамбль народной музыки и танца «Ватра» (в переводе с молд. яз. – очаг), ансамбль народной музыки и танца «Приетения» (в переводе с молд. яз. – дружба). В их богатейшем репертуаре музыка, песни и танцы молдавского, русского, болгарского, украинского, гагаузкого народов. Эти прославленные коллективы не только сохраняют танцевальное и песенное наследие региона, но и успешно его демонстрируют в нашем многонациональном крае, и далеко за его пределами.

В виду многонациональности республики здесь с размахом празднуют молдавский фестиваль искусств «Мэрцишор», русский фольклорный фестиваль «Истоки», Республиканские фестивали молдавской культуры — «Ниструле пе малул тэу», украинской культуры — «Пшенично перевесло», ежегодно проводится фестиваль казачьей культуры. Прописку в нашей Республике получили Открытый районный фестиваль народных ремёсел «Мештер фаур» и праздник молодого вина «Тулбурел». Эти национальные праздники, демонстрирующие самобытные традиции, обычаи, ремесла, кухню, предоставляют нам уникальную возможность развивать и поддерживать местную этнокультуру, воспитывать подрастающее поколение в толерантном отношении к людям всех национальностей проживающих на территории Приднестровья, а также способствуют улучшению экономической ситуации в республике путем развития туринфраструктуры, обеспечивая самозанятость насления, и как следствие — увеличивая налоговые поступления.

Но при всем многообразии имеющихся объектов культурного наследия в Приднестровье, наряду с непризнанностью республики, наблюдается явная недооценка сохранения, возрождения и использования их, в т. ч. и в целях развития территории в рамках туристической деятельности. А это в свою очередь приводит к тому, что регион недополучает средства от туристических потоков, слабо развивается инфраструктура турбизнеса, да и сам туризм не используется в полной мере, как фактор продвижения позитивного имиджа республики и ее ценностей, на основе самобытного культурного народного наследия.

В первую очередь, это отсутствие недорогих гостиниц, проблемы с транспортной доступностью, чистота подъезда к культурным объектам и т. д., а также предлагается малое разнообразие форм социально-культурной ориентации туристической деятельности (культурного-, агро-, событийного и сельского туризма). Все это приводит к невостребованности индустрией туризма ландшафтного и историко-культурного потенциала территорий, городов, др. типов поселений (к примеру, с. Рашково). При этом наблюдается слабый учет в разработке туристских маршрутов персонифицированных духовных символов и национальных референтов, определяющих культурную самобытность страны, региона, что не способствует гордости и самоидентификации проживающих здесь граждан. Наблюдается явное отсутствие интереса к культурному наследию, равнодушие к истории «малой Родины» со стороны подрастающего поколения, в виду неразвитости краеведческой деятельности, и все это в совокупности препятствует развитию национального туризма, приводит к тому, что многие приднестровцы отдают предпочтение не отдыху в родных «пинатах», а сразу переориентируется на зарубежный.

А ведь культура региона — это своеобразный барометр благополучия страны. В конечном счете, чем выше уровень реальной культуры, тем более цивилизованно живет территория. Все это задает современные векторы развития культуры, которые сегодня должны быть четко обозначены в программе развития «Культуры Приднестровья». В связи с этим наша республика, обладающая уникальными объектами культурного наследия, утвердив на госуровне важность развития данного направления, может и должна сделать реальный шаг по улучшению экономической и политической ситуации региона, стать базой развития духовной, культурно развитой личности. Для этого стоит уделить более пристальное внимание туристической инфраструктуре, сохранению, развитию культурного наследия республики, более широкому внедрению персонифицированных духовных символов и национальных референтов в турэкономику Приднестровья, что непосредственно отразится как на имиджевых характеристиках, так и на финансовом благосостоянии страны.

Таким образом, с опорой на культурное наследие республики возможно возродить саму культуру региона, в т. ч. посредством проведения масштабных этно-фестивалей, развития этно- и событийного туризма, которые могут выступить и как мощный региональный ресурс, способный переломить кризисную ситуацию и дать новый импульс развитию территории, стать фундаментом её интенсивного развития.

#### Литература

- 1. Бабилунга, Н. В. Государственность Приднестровья: история и современность / Н. В. Бабилунга, Б. Г. Бомешко, П. М. Шорников. Тирасполь : Полиграфист, 2007. 344 с.
- 2. История Приднестровской Молдавской Республики : в 2 т. / редкол.: В. Я. Гросул [и др.]. Тирасполь : РИО ПГУ, 2000-2001.-2 т.
- 3. Сухинин, С. А. Потенциал и перспективы развития международного въездного туризма в Приднестровье / С. А. Сухинин // Приднестровье в современном политическом и социально-экономическом пространстве : материалы междунар. научно-практ. конф. Тирасполь, 2009. 204 с.

## ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ УЗБЕКСКОГО НАРОДНОГО ПРОМЫСЛА В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ

После октябрьского переворота в 1917 г. существенная часть многих частных ремесленных мастерских, предприятий, а также средства и орудия производства в них, станки народных умельцев постепенно были отняты государством. Социалистической системой, не учитывались исторически сложившиеся производственные традиции, социальноэкономические, национально-психологические особенности ремесленного производства. В этот период некоторые отрасли народного промысла были кооперированы, другие - запрещены, иные – пришли в упадок. Основными причинами этого стали: во-первых, вытеснение крупным промышленным производством традиционных форм ремесленного производства, массовый выпуск дешёвой фабрично-заводской продукции и неспособность кустарей и ремесленников конкурировать с ними; во-вторых, отсутствие источников сырья для некоторых отраслей народного промысла и, в-третьих, запрещение индивидуальной трудовой деятельности. Вспоминая об этом периоде респондент Солих Рахимов приводит следующие сведения: «Советское государство в целях быстрейшей индустриализации объединило в промкооперативное производство местных кустарей и ремесленников, отрицательно относилось к таким отраслям народного промысла как – изготовления кондитерских изделий (кандолатчилик), детской колыбели (бешикчилик), национальных халатов (тўнчилик), сундуков (сандикчилик)»<sup>1</sup>. Впоследствии хотя и формально разрешалось заниматься кустарным производством, а в действительности под лозунгом борьбы против нетрудового дохода преследовались ремесленники, ведшие индивидуальную трудовую деятельность.

С первых же дней после приобретения Узбекистаном государственной независимости произошли существенные изменения во всех сферах жизнедеятельности нашей Республики. В корне изменилось отношение к труду, созданию материальных ценностей, в том числе и к народному промыслу. Возрождение производственных традиций узбекского народа привело к возрождению ремесленного производства и заполнению внутреннего рынка товарами широкого потребления. В частности, респондент Салих Каримов сообщает, что «Независимость открыла широкую дорогу для развития частного предпринимательства и восстановления национального кустарного производства»<sup>2</sup>.

За годы независимости в Узбекистане, как и в других государствах переходной экономики, произошли кардинальные изменения в структуре института имущественных реально сформировалась многоукладная экономика, отношений, собственность получила приоретное развитие. «Малый бизнес И частное предпринимательство заняли не только определяющее место в экономике страны, но и стали основным источником наполнения рынка необходимыми товарами и услугами, роста доходов и благосостояния людей, важнейшим фактором роста занятности населе- $HИЯ\rangle^3$ .

В настоящее время в нашей стране особое внимание уделяется изучению богатого опыта и наследия наших предков по народному промыслу и дальнейшее его усовершенствование. В регионах нашей страны открываются мастерские по многим видам национального промысла. В частности, мастер из Бухары уста Кодир говорит об условиях, созданных ремесленникам в годы независимости: «Наконец-то, мы дошли и до светлых дней

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Запись автора. Информатор Солих Рахимов, род. в 1939 г. Махалля «Бодомзор».

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Литература и искусства Узбекистана. – 1985, 1992, 1993, 1995, 1996, 1998, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Народное слово. – 1997.

– вот уже второй год, как я открыто продолжаю дело своих предков. Наконец-то ремесленники полностью освободились от прежних ненужных запретов и преследований. Неужели занятие народным ремеслом считается преступлением?!»<sup>1</sup>.

В процветании ремесленного дела в масштабах республики большое значение имеет организация выставок по народному прикладному искусству и промыслу в Ташкенте и других городах. В целях возрождения различных отраслей народного промысла, потерявшихся в советское время Министерство культуры Республики Узбекистан, Представительство ООН в нашей стране в сотрудничестве с Хокимиятом города Ташкента провели 24–26 октября 1995 года Первую республиканскую ярмарку народных мастеров и ремесленников в комплексе памятника Алишеру Навои (в настоящий момент называется «национальный парк Узбекистана имени Алишера Навои»). На этой ярмарке были демонстрированы образцы прикладного искусства и продукции мастеров народного промысла из видных ремесленных центров, расположенных в регионах нашей страны. Эти изделия отражают в себе прошлое и настоящее нации, а также обычаи и традиции народа и вызвали огромный интерес у посетителей ярмарки.

После проведения Первой республиканской ярмарки стала традицией ежегодная организация выставок и ярмарок продукций народных промыслов в г. Ташкенте и других регионах Узбекистана накануне праздников «Навруз» и «День независимости».

Указ Президента Республики Узбекистан И. А. Каримова «О мерах государственной поддержки дальнейшего развития народного художественного промысла и прикладного искусства» открыл широкие возможности для народных мастеров и ремесленников<sup>2</sup>. В соответствии с этим Указом при Научно-производственном центре «Мусаввар» было создано объединение «Хунарманд», а также учреждено почетное звание «Народный мастер (уста) Республики Узбекистан».

В Узбекистане одним из самых развитых отраслей народного промысла является изготовление металлических изделий. Данная отрасль, в свою очередь, делится на четыре большие разновидности: кузнечное, ювелирное, медное и жестяное (кровельное) дела.

В XIX и в начале XX вв. интенсивно развивалось и процветало кузнечное ремесло. В этот период произошла специализация отрасли. В результате появились мастера самостоятельных отраслей кузнечного дела, такие как мастера по изготовлению предметов домашнего обихода, ножей, ключей и замков, иголок и шил, подков, а также слесари, гвоздильщики и др. Кузнецы производили около 20 разновидностей лопат, топоров, тяпок (теша), серпов, молотков и других сельхозорудий, а также предметов домашнего обихода [1. с. 116–117].

Например, по словам респондента Сулеймана Азимова: «В первой четверти XX века в старом городе Ташкента народный промысел процветал — искусные мастера изготовляли разные предметы из меди и металла, домашнюю утварь, гвозди, подковы, замки и ключи, ножи, жест, кровлю и т. д. Однако из-за процессов индустриализации, осуществленных в конце 20-х и в начале 30-х годов XX века, ремесленное дело пришло в упадок»<sup>3</sup>.

В кузнечным ремесло также отличалось со своей региональной специализацией. Некоторые города и регионы республики славились и славятся искусным изготовлением металлических предметов, которые являются уникальным образцом произведения искусства. В частности, в Чусте, Бухаре, Андижане, Намангане, Хиве, Карши, Бешарыке, Шахрихане действуют известные центры по созданию неповторимых по своему изяществу национальных ножей, являющихся составной частью узбекского народного промысла. Ножи, созданные в каждом из вышеперечисленных городов, издавна отличались друг от друга неповторимостью методов изготовления, орнаментом и росписью. Хотя эти ножи

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Литература и искусства Узбекистана. – 1985, 1992, 1993, 1995, 1996, 1998, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Народное слово. – 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Запись автора. Информатор С. Азимов. Махалля «Лабзак».

с виду могут казаться очень похожими друг на друга, однако все-таки у них встречаются и отличительные черты, зависящие от мастерства и квалификации изготовителя и исторического опыта. Например, сыновья ремесленника — ножовщика из Шахрихана Алитая пошли по стопам отца и стали искусными мастерами. Ножи, созданные Нумонжоном, Рахматходжа и Полвонходжа сразу бросаются в глаза своим изяществом, тонкостью, неповторимостью, индивидуальной изящной обработкой. По мнению Нумонжона: «Главным условием изготовления таких уникальных ножей является строгое соблюдение традиций предков в этом промысле» [2, с. 76].

В начале XX века очень широко распространилась и развивалась еще одна отрасль кузнечного дела – изготовление различных медных изделий для домашнего хозяйства.

Город Ташкент издавна являлся одним из центров ремесла медников и в годы независимости традиции этой отрасли возродились. Благодаря независимости ремесленникам предоставлен ряд привилегий и льгот. В частности, освобождение их от разных налогов открывает широкие возможности для дальнейшего развития и совершенства народного промысла. Наш информатор Тохир Умаров из махалли Заркайнар дает нам сведение о том, что он реставрирует предметы из меди, изготавливает корнай (нагора) и миниатюрные сувениры<sup>1</sup>.

Основная часть медных изделий украшается чеканным орнаментом. Искусные мастера — чеканщики и граверы по металлу с помощью стальных инструментов украшали медные изделия резным рельефным, выпуклым орнаментом, геометрическими фигурами.

Испокон веков город Хива был одним из центров чеканки и гравировки по металлу. Однако после кончины известного мастера Отажона Мадрахимова это искусство и особенно изготовление знаменитых ножей пришло в упадок. Его сын Мадрахим Отажонов в наши дни продолжает тонкое искусство своих предков. Он возродил хивинскую школу чеканки и гравировки по металлу и стал мастером своего дела. Он производит прекрасные ножи, миниатюрные сувениры, кольца, браслеты и другие ювелирные изделия, и украшает их с помощью гравировки и чеканки<sup>2</sup>.

В прошлом и андижанские медники также создавали изящные, неповторимые по форме предметы искусства. Кокандские и маргеланские чеканщики, граверы, украшали эти медные изделия прекрасными узорами, орнаментом. Ремесло медников, почти потерянное в 60–70-е годы XX века, восстановлено искусным мастером Исмоилжон Кучкоровым. В настоящее время произведения прикладного искусства, созданные ими, демонстрируются на международных выставках<sup>3</sup>.

Еще одна отрасль по производству металлоизделий – ювелирное дело является уникальным, сложным и очень изящным промыслом народного прикладного искусства. В бывшем СССР преследование ювелиров привело к тому, что начали исчезать вековые традиции этого ремесла. Все это, а также отсутствие возможностей свободно доставать сырье вели к деградации отрасли. В результате – золотые изделия ювелирных заводов и фабрик вытеснили уникальные золотые украшения народных мастеров.

В настоящее время ювелиры, широко сочетая традиции предков и современные производственные методы, приемы, создают прекрасные украшения, ювелирные изделия. «В годы независимости, – говорит ювелир Фозил Саидов, – я открыл частную мастерскую и начал изготовлять различные украшения ручным трудом, опираясь на традиции предков. Прадеды и деды изготавливали ювелирные изделия литьем, чеканкой и гравировкой.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Записи автора. 2001 г. Махалля «Заркайнар». Информатор Тохир Умаров.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Литература и искусства Узбекистана. – 1985, 1992, 1993, 1995, 1996, 1998, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Там же.

Я тоже, применяя данные методы, создаю предметы украшения из золота и серебра. Пробная палата контролирует, проверяет и ставит пробу этих изделий»<sup>1</sup>.

Искусные мастера, продолжая традиции ташкентских ювелиров, одновременно, используют современную технологию, развивают и усовершенствуют ювелирное дело. По словам опытного ювелира Абдувакила Абдуганиева, «в годы независимости в ювелирном ремесле стали применять метод точного литья — этому способствовало внедрение новейшего оборудования и инструментов»<sup>2</sup>.

Также в Андижанской области в первой четверти XX века ювелирное дело было представлено многочисленными искусными мастерами по изготовлению женских украшений в виде: сережек, колец и перстней, металлических сумочек (для амулета), внешне напоминающие портсигары и подвешиваемые сбоку поверх платья. Такие мастера, как Ё. Аскаров, Ф. Кодиров, К. Хакиматов вносят огромный вклад в развитие этого промысла<sup>3</sup>.

Народные мастера производят из дерева: орудий труда, предметов домашнего обихода, транспортные средства, строительные материалы. В столярном ремесле резьба по дереву поднялась до уровня прикладного искусства, и имело особое значение. В каждой узбекской семье пользуются такими изделиями резьбы по дереву как: хонтахта (низкий стол), сундук, сундучок (кути), кутича (шкатулка), курси (табурет), бешик (колыбель).

Мастер при изготовлении деревянных предметов обычно обращает внимание на сорт и качество дерева. Это особенно важно при украшении изделий резным орнаментом, росписью, так как не всякое дерево пригодно для резьбы узоров. Самые подходящие деревья — это тутовник и платан (чинор). В изготовлении ремесленных изделий от мастера требуется тонкий вкус, высокое мастерство, твердая воля, выдержка и терпение. Мастернаставник не только должен обучать своих учеников секретам резного дела, ремесла, но и дать нравственное и эстетическое воспитание, т. к. это — вид искусства, требующий тонкий вкус и высокое мастерство»<sup>4</sup>.

Увидев прекрасные образцы искусства мастеров — живописцев, человек получает огромное эстетическое наслаждение. Искусные живописцы для орнаментов, узоров в основном выбирают лазурный, голубой, зеленый, красный, белый и черный цвета.

Резьба по ганчу является одной из разновидностей прикладного искусства. В начале XX века этот метод впервые применялся уста Ширин Муродовым в резных работах по ганчу. Его резные работы по богемскому зеркалу можно увидеть в здании Ситораи Мохи Хоса в Бухаре<sup>5</sup>. Этот «зеркальный метод» в советское время пришел в упадок. В 80-е годы этот метод был возрожден и развивается в годы независимости.

Искусство резьбы по камню является одной из самых тяжелых и сложных разновидностей народного промысла. Много сил и средств расходуются на выбор, вырезку, переработку и обработку камня. С помощью стальных карандашей с огромной выдержкой и терпением вырезывают, чеканят удивительные узоры, орнаменты на камне.

В Узбекистане до начала XX века развивалось монументальная архитектура. Примером могут послужить дошедшие до нас архитектурные памятники, сооружения, надгробные камни и предметы домашнего обихода, созданные народными мастерами.

С первых же дней нашей независимости открылись широкие возможности для возрождения национальных традиций зодчества, различных отраслей народного промысла и благодаря этому обстоятельству во всех строящихся архитектурных сооружениях, памятниках, культурных учреждениях, жилых зданиях широко стал применяться восточный

<sup>2</sup> Записи автора. Махалля «Тўкли жаллоб». Информатор Абдувакил Абдуғаниев.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Записи автора. Махалля «Ибрат». Информатор Фозил Саидов.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Литература и искусства Узбекистана. – 1985, 1992, 1993, 1995, 1996, 1998, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Полевые записи. 2001 г. Бахтиёр Нишонов – род. в 1955 г. Махалля «Гулобод».

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Полевые записи. 2001 г. Бахтиёр Нишонов – род. в 1955 г. Махалля «Гулобод».

национальный стиль. Например, в результате совместной творческой работы зодчих, резчиков по ганчу, дереву и искусных живописцев в центре Ташкента были созданы «Государственый Музей истории Тимуридов»; Мемориальный комплекс; комплекс монументов в Челякском районе Самаркандской области в честь одного из крупных религиоведов и толкователей Корана Абу Абдулло Мухаммада ибн Исмаила аль-Бухари, другие памятники и здания.

Школа резного украшения по дереву имеет многовековую историю и подразделяется на два стиля: ферганский и хорезмский. В Мемориальном комплексе, построенным в центре Ташкента, широко применен ферганский стиль и во всех его частях можно увидеть резные украшения по дереву — такой памятник впервые воздвигнут в нашей Республике. Общий внешний вид данного комплекса также основан на национальных традициях, и этот памятник состоит из 32 веранд, верхняя часть которых опирается на деревянные колонны с резной канителью (мукарнас — разновидность специального резного орнамента, предназначенной для украшения куполов изнутри).

Искусные резчики, создавшие Мемориальный комплекс, продолжая богатые традиции резных работ по дереву, с высоким мастерством изготовляли колонны и капители из ореха, платана, вырезая прекрасные, изящные узоры и орнаменты. Верхняя часть комплекса веранд исполнена из карагача — эти работы выполнены самыми опытными мастерами из Ташкента, Самарканда и Андижана<sup>1</sup>.

«Государственный музей истории Тимуридов» также является архитектурным памятником, созданным в период независимости, на традициях национального промысла. В частности, 14 дверей, украшенных на основе резного искусства, привлекают внимание своей неповторимостью и красотой. Высококвалифицированные резчики по ганчу из Хорезма с неповторимым мастерством украсили купол музея изнутри<sup>2</sup>.

Основываясь на вышеперечисленных примерах, можно с уверенностью отметить, что народные мастера не только возрождают и продолжают традиции национального ремесла, но и создают прекрасные, неповторимые образцы прикладного искусства, гармонизируя эти традиции с современными достижениями народного промысла.

В Узбекистане гончарное ремесло – самая древняя и распространенная отрасль национального промысла. Гончарные изделия представлены не только разнообразной посудой, но и неповторимыми произведениями прикладного искусства – столовыми и чайными сервизами, которые украшают стол.

Независимо от того, что в последнее время широко применяется фарфоровая посуда в узбекской семье, где возрос значительно уровень жизни – гончарные изделия как необходимый предмет домашнего обихода занимают свое достойное место в быту. В наши дни керамический лаган (глиняное блюдо с плоским дном) – самое распространенное изделие гончарного дела. «Узбекский плов в основном кладут в глиняный лаган, потому что в этой посуде плов вкуснее по сравнению с пловом, который выложен на фарфоровый лаган. В глиняном лагане плов долго не остывает. По народной традиции, и в нашей семье плов и другие вторые (густые) блюда едят из керамического лагана»<sup>3</sup>, – говорит нам информатор.

В годы независимости созданы все условия для развития гончарного ремесла. Глина Гурумсарая – самая натуральная, полностью подходящая к гончарному искусству; промытая, очищенная лессовая почва (сог тупрок) – она находится внизу и постоянно промывается проточной водой. Для украшения керамических изделий в основном применяются белый камень (октош) и щелок. Купольные краски памятников Самарканда и Бу-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Литература и искусства Узбекистана. – 1985, 1992, 1993, 1995, 1996, 1998, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же

 $<sup>^3</sup>$  Записи автора. 2001 г. Махалля «Ғайратий». Информатор Абдуваххоб Мирзаахмедов.

хары изготовлены из такого цветного щелока. Щелок — это растение и созревает осенью (сентябрь-октябрь). Если его обжечь и добавить пепел в глиняный состав, то образуется цвет. Порошок щелока придает керамическому изделию голубой, синий цвет. Затем добавляют раздробленный белый камень, промывают водой глиняные посуды цвета щелока; ставят поддоны в печь для обжига и аккуратно складывают на них гончарные изделия; печь постепенно раскаляют в течение десяти часов, температуру доводят до тысячи градусов и в результате цвета доходят до нужной кондиции и поблескивают. Медь, махал — черная краска, лойжува (фиолетовый цвет) — все эти три краски выдерживают высокую температуру... Этот способ очень надежный — цвета абсолютно не изменяются под воздействием жары и холода<sup>1</sup>.

К концу 80-х годов XX века возродилось искусство украшения бумаги, которое применялось при оформлении рукописных книг, отдельных образцов письма и разных текстов. Оно – составная часть Восточного книжного искусства. Слово «абр» означает «облако», «тучу», «абри бахор» – «весеннее облако».

Искусство разноцветного украшения бумаг появилось в Узбекистане в XVI веке. В трактате известного историка Кози Ахмада о каллиграфах и художниках «Гулистони хунар» подчеркивается высокое мастерство Мавлоно Мухаммад Жадвала и Мавлоно Яхё в области данного искусства.

В Узбекистане искусство «абри» функционировало вплоть до начала XX века — самый последний мастер этого искусства, крупный поэт и каллиграф Мирзо Хайрулло Хуканди умер в 1942 году. Образцы, произведения его искусства хранятся в Литературном музее им. Гафура Гуляма города Коканда. После этого искусство «абри» пришло в полный упадок.

В нашей Республике в условиях перехода к рыночной экономике приоритетным направлением являются развитие малого и среднего бизнеса, поддержка частного предпринимательства. Процветание малого бизнеса приводит к нормализации экономической ситуации в обществе, появлению класса средних бизнесменов. Искусные, опытные народные ремесленники с золотыми руками в условиях рыночной экономики открывают семейные мастерские и становятся собственниками, пополняют ряды имущих классов.

В Узбекистане особенностью ремесленного производства является то, что многие частные мастерские, как и в XIX веке, расположены прямо на торговых рядах больших базаров и они одновременно выполняют функцию магазинов. Например, во второй половине XIX века в Ташкенте насчитывалось 4548 лавок ремесленников. На базаре каждая отрасль народного промысла имела свой торговый ряд и в общей сложности их было 26 [4, с. 31].

В годы независимости, возрождая кустарно-ремесленное производство прошлых эпох на базаре «Эски Джува» г. Ташкента были возрождены торговые ряды ремесленников, где мастера одновременно изготавливают необходимые предметы, изделия народного промысла и торгуют ими. Об одной из таких семейных мастерских рассказал нам информатор С. Вахидов: «В ремесленно-торговых рядах старого города есть отдельные мастерские, принадлежавшие семи братьями — здесь мы производим и торгуем ремесленными изделиями. 14 человек из семейной династии трудятся в этих мастерских» [3, с. 31]. Сын и 5 моих учеников изготавливают формы для кондитерских изделий, ножи, кетмени, теша (вид тяпки), серп, молотки, лопаты, топоры и др. орудия труда. Наш прадед Абдумурсал ота был кузнецом. Его сын Абдуваит Абдурахмонов, продолжая заниматься этим ремеслом, в свою очередь, учил кузнечному делу моего отца Вохидова Махмуда, который передал все секреты своей профессии нам — семерым братьям; в будущем мои сыновья и внуки продолжат семейные традиции нашей династии кузнецов»<sup>2</sup>.

В городе Намангане все средства производства акционерного общества «Олмос» является собственностью коллектива. 10 % акций предприятия продано на льготных условиях ремес-

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Литература и искусства Узбекистана. – 1985, 1992, 1993, 1995, 1996, 1998, 1999.

 $<sup>^2</sup>$  Записи автора. 2001 г. Махалля «Гулобод». Информатор Содикжон Вохидов.

ленникам. Здесь работают около 500 сотрудников, основная часть которых – ремесленники. На предприятии местного сырья налажено производство из предметов домашнего обихода, утвари, изделий, полностью соответствующих национальным традициям, обычаям и образу жизни. Особенно, большим спросом пользуются гончарные изделия [2, с. 76]. Как во всех областях Республики, так и в Бухаре открывается множество семейных мастерских, в частности, семья Й. Рахматовых, арендовавшая мечеть и входящая в состав комплекса «Токи Саррофон», здесь построили свою мастерскую «Гулобод». Сам Й. Рахматов – следователь, подполковник внутренней службы, он, продолжая профессию отца, изготавливает национальные музыкальные инструменты. Его жена Гулчехра гравирует, чеканит медные изделия; она в основном украшает лаганы и подносы резными узорами, орнаментом в виде прекрасных растений. Старшая дочь Мохичехра ткет ковры и золотошвейные предметы. Их сын Шахриёр пошел по стопам матери и стал чеканщиком и гравером по металлу [2, с. 76].

С обретением независимости в нашей стране получили полноценное развитие все виды прикладного искусства. Важнейшим документом, направленным на возрождение ремесел, стал Указ Президента от 31 марта 1997 года «О мерах государственной поддержки дальнейшего развития народных художественных промыслов и прикладного искусства»<sup>1</sup>. На его основании оказана практическая помощь народным умельцам, изготавливающим высокохудожественные изделия. Им были предоставлены налоговые льготы и преференции. А впоследствии учреждено звание «Народный мастер Республики Узбекистан», создана Ассоциация «Хунарманд».

Члены ассоциации участвуют в выставках и конкурсах в США, Франции, Японии, Малайзии, Италии, Китае, Турции, России, Казахстане, Азербайджане, Республике Корея, Туркменистане и других странах. Становятся победителями и призерами конкурсов «Ташаббус», «Моя бизнес идея», «Молодой предприниматель – опора страны» и других. Все это результат всесторонней заботы и поддержки со стороны государства.

На сегодняшний день ассоциация объединяет в своих рядах более 21 тысячи народных мастеров и ремесленников, вносящих достойный вклад в возрождение многовековых традиций прикладного искусства. Они работают по 25 направлениям, изготавливают более тысячи наименований изделий, пользующихся спросом не только в стране, но и далеко за ее пределами. В их числе — мастера золотошвейного дела, художественной вышивки, резьбы по дереву, лаковой миниатюры, керамики, художественной чеканки и другие. Работая с металлом, деревом, шелком и другими материалами, умельцы создают настоящие шедевры, которые получают высокую оценку на международных конкурсах, выставках и фестивалях.

Резюмируя можно сказать, что после завоевания государственной независимости, отношение к народному промыслу, прикладному искусству в корне изменилось. Национальное ремесло – неиссякаемый источник материальной культуры узбекского народа и самая важная, уникальная составная часть национального искусства [2, с. 76].

## Литература

intepatypa

- 1. Жабборов, И. Этнография узбекского народа (на узб. языке) / И. Жабборов. Т., 1994. С. 16–117.
- 2. Каримов, И. А. Узбекистан : национальная независимость, экономика, политика, идеология / И. А. Каримов. Т. : Узбекистан, 1993.-253 с.
  - 3. Статистический сборник 20 лет независимости Республики Узбекистан. Т.: Узбекистан, 2011. С. 6–8.
- 4. Файзиева, 3. Кустарно-ремесленное производство в Туркестане во второй половине XIX начале XX в. : дис. . . . канд. ист. наук / 3. Файзиева. T., 1978.

 $^{1}$  Литература и искусства Узбекистана. — 1985, 1992, 1993, 1995, 1996, 1998, 1999.

# СБОРНИКИ ПЕСЕН XVIII ВВ. В ФОНДАХ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ И РУКОПИСЕЙ ЦНБ НАН БЕЛАРУСИ

В коллекции «Россика» отдела редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси  $^1$  насчитывается свыше семидесяти песенников  $^2$  XVIII — нач. XX вв. Это своды народных песен, составленные М. Д. Чулковым  $^3$ , П. В. Шейном  $^4$ , А. И. Соболевским  $^5$ , П. В. Киреевским  $^6$ , П. Н. Рыбниковым  $^7$ , И. П. Сахаровым  $^8$ , А. В. Терещенко  $^9$  и другими русскими писателями.

В ЦНБ НАН Беларуси хранится первое крупное издание русского песенного фольклора «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова в четырех частях. Первая часть сборника вышла в типографии Академии наук (Санкт-Петербург), три следующие части были изданы в типографии Морского кадетского корпуса Санкт-Петербурга [2, с. 154]. Первое издание сборника выходило на протяжении 1770–1774 гг. [3, с. 12]. В 1776 г. в типографии Академии наук Санкт-Петербурга было начато второе издание «Собрания...», но из печати вышла только первая его часть. Третье издание, дополненное, вышло под новым заглавием «Новое и полное Собрание Российских песен. М. 1780–1781» [4, с. 456]. В 1787–1788 гг. в московской типографии при Театре, у Хр. Клаудия, было снова начато печатание «Собрания разных песен», из печати вышли только две части : 2-я (1788) и 4-я (1787)<sup>10</sup>.

Полное собрание песен М. Д. Чулкова найти практически невозможно, как считает библиофил и библиограф Н. В. Губерти (1818–1896) [5, с. 150]: «В наших публичных

1 ЦНБ НАН Беларуси – Центральная научная библиотека имени Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Песенниками называют сборники наиболее распространенных в быту песен, романсов, стихотворений. В России печатные песенники стали издаваться со второй половины XVIII в. С 1790-х гг. они стали выходить ежегодно в коммерческих целях. В 1791 г. в Москве вышел первый «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен», составленный И. И. Дмитриевым. С этого времени слово «песенник» вводится в общее употребление и выносится на обложку книги. Созданное в 1845 г. в Петербурге Императорское Русское географическое общество с входившим в него отделением этнографии способствовало развитию изучения фольклора во всех губерниях России. Эти исследования публиковались в «Записках Русского географического общества по отделению этнографии». В 1860–1870-х гг. изданием фольклора занималось «Общество любителей российской словесности» (Москва). Фольклорные материалы публиковались также в центральных журналах «Этнографическое обозрение», «Живая старина», в местных периодических изданиях. В конце XIX в. стали издаваться монументальные своды народных песен, составленные П. В. Шейном и А. И. Соболевским, которые продолжили принцип объединения традиционных песен в этнографические комплексы. П. В. Шейн объединил песни разных губерний по рубрикам согласно их бытовому применению. А. И. Соболевский распределял свой материал тематически, группируя вместе все варианты одного текста (невзирая на то, что они были записаны в различных районах и имели разное бытовое применение).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Михаил Дмитриевич Чулков (1743–1792) – российский издатель, писатель, историк, этнограф, автор больших сводных трудов этнографического характера.

 $<sup>^4</sup>$  Шейн, П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, верованиях, сказках, легендах и т. п. : в 2 т. / П. В. Шейн. — СПб. : Типография Императорской АН, 1898—1900. — 2 т.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Соболевский, А. И. Великорусские народные песни: в 7 т. / А. И. Соболевский. – СПб., 1895–1902. – 7 т.

 $<sup>^6</sup>$  Киреевский, П. В. Песни собранные П. В. Киреевским : в 10 вып. / П. В. Киреевский. – М., 1860–1874. – 10 вып

 $<sup>^{7}</sup>$  Рыбников, П. Н. Песни собранныя П. Н. Рыбниковым : в 4 ч. / П. Н. Рыбников. — М. : Типография А. Семена, 1861.-4.1.-488 с.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Сахаров, И. П. Песни русского народа: в 5 т. / И. П. Сахаров. – СПб.: В. Тип. Сахарова, 1838–1839. – 5 т.

 $<sup>^{9}</sup>$  Терещенко, А. В. Быт русского народа : в 7 ч. / А. В. Терещенко. – СПб. : Министерство внутренних дел, 1848. – Ч. 1. – 507 с.

 $<sup>^{10}</sup>$  Смирнов-Сокольский, Н. Моя библиотека. Библиографическое описание : в 2 т. – М., 1969. – Т. 1. – С. 154.

библиотеках его не имеется. За экземпляр из личной библиотеки Н. В. Губерти два любителя на перерыв предлагали 100 рублей» [6, с. 379]. Для сравнения: такое же издание в каталоге А. Ф. Смирдина оценено в 25 рублей.

В фонде отдела редких книг и рукописей ЦНБ хранятся прижизненные издания «Собрания разных песен» М. Чулкова: два экземпляра второй части (издания 1783, 1788 гг.) и один экземпляр третьей (издание 1783 г.). Чтобы выяснить, когда были изданы эти песенники, были использованы каталоги В. Сопикова, Н. Смирнова-Сокольского, Ю. Битовта, А. Бурцева.

В каталоге Н. Смирнова-Сокольского отсутствуют сведения об издании «Собрания...» 1783 г. У Ю. Битовта в каталоге «Редкие русские книги и летучие издания XVIII века» (М., 1905) отмечено, что издание 1783 г. является четвёртым сокращённым изданием, вышедшим в московской типографии [6, с. 379].

Издание «Собрания разных песен» 1788 г. также вышло в Москве, и оно описано в каталоге В. Сопикова как четвертое издание<sup>2</sup>. Таким образом, можно утверждать, что в фонде отдела редких книг и рукописей хранятся вторая и третья части *четвёртого* издания «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова.

Сборники поступили в отдел в 1975 году. Их приобретению способствовала служебная и дружеская переписка заведующей отделом редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси Лидии Ивановны Збралевич с ленинградским коллекционером, библиофилом П. В. Губаром. В семидесятые годы прошлого столетия он передал в дар Фундаментальной библиотеке им. Я. Коласа АН БССР<sup>3</sup> часть книг из своей коллекции. Среди них сборник М. Д. Чулкова «Собрание разных песен». Это третья часть сборника, изданная в Москве в 1783 г. Два экземпляра второй части «Собрания разных песен» (1783, 1788 гг.) библиотека приобрела через букинистический магазин в Ленинграде [7, с. 203].

Книги неплохой сохранности, за исключением двух экземпляров второй части. В одном издании (1783) отсутствуют титульный листут и правый лист верхнего форзаца. В третьей части нет последних страниц с песнями «Около бабушки хожу» и «Ахъ лужайка моя», названия этих песен приписаны карандашом на нижнем форзаце (нахзаце).

В каждой книге имеются провененции, которые дают сведения о владельцах. Некогда эти сборники принадлежали Петру Александровичу Ефремову (1830–1907), литературному критику, библиографу, библиофилу, издателю, члену-корреспонденту Академии наук Петербурга, позднее их приобрёл ленинградский коллекционер, библиофил П. В. Губар (1885–1976)<sup>4</sup>.

На форзацах каждого экземпляра экслибрисы владельцев. У П. А. Ефремова это ярлык прямоугольной формы: на светло-зелёной бумаге в орнаментальной рамке надпись «изъ книгъ / П. А. Ефремова. / № шк. пол.». Ярлык П. В. Губара прямоугольной формы, на светло-жёлтой бумаге в орнаментальной рамке надпись: «Библіотека | П.В.Губаръ».

Форзацы изданий из цветной бумаги с узором «павлинье перо». Картонные крышки переплёта с углами обтянуты кожей, окрашенной в коричневый цвет. По корешку наклеены кожаные вставки красного и чёрного цветов с вытесненными золотом заглавием, годом издания и указанием части «Собрания...». Суперэкслибрис «П. Е.» на корешках вытеснен золотом. Отпечатаны песенники на бумаге верже ручной работы. Виньетки и сюжетные концовки сопровождают каждый раздел сборников.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Имеется в виду третье издание «Собрания...» (1780–1781) М. Д. Чулкова.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Сопиков, В. Опыт российской библиографии или полный словарь сочинений и переводов : в 5 ч. / В. Сопиков. – СПб., 1816. – Ч. 4 : О–С. – С. 456.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ныне ЦНБ НАН Беларуси.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Павел Викентьевич Губар в 1920-е годы владел антикварным книжным магазином в Петрограде, собрал ценнейшую библиотеку из нескольких тысяч томов книг.

В третьей части «Собрания...» на титульном листе владельческая надпись карандашом «П. А. Ефремов» и овальный штамп «Н. Реченский».

В фонде отдела редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси хранится переиздание собрания песен М. Д. Чулкова, вышедшее в 1913 г. в Типографии Императорской Академии наук<sup>1</sup>, – «Собрание разных песен. Т. 1. Части І, ІІ и ІІІ с прибавл. 1770–1773». Предпринятое Академией наук собрание песен М. Д. Чулкова, по условиям военного времени (война на Балканах), остановилось на первом томе. Редактировал этот сборник языковед-славист, академик А. И. Соболевский и филолог, книговед, библиограф, членкорреспондент Российской Академии наук П. К. Симони.

Книга поступила в отдел редких книг и рукописей в 1969 г. Экземпляр во владельческом составном переплёте. Крышки оклеены бумагой под «мрамор». Корешок из синевато-серого дерматина. Издательская обложка сохранена. На верхнем форзаце дарственная надпись: «Профессору Нестеру Мемноновичу Петровскому в знак глубокого уважения и почтения от редактора-издателя Павла Симони. 20 сентября 1913». На титульном листе монограмма из начальных букв имени, отчества и фамилии М. Д. Чулкова и овальный штамп «М. П. и Н. М. / Библиотека Петровскихъ». Этот экземпляр из частного собрания Петровских - Мемнона Петровича (1833-1912), филолога, славяноведа, членакорреспондента Петербургской Академии наук, и его сына Нестора Мемноновича (1875–1921), славяноведа; оба Петровские были профессорами Казанского университета [8, с. 640].

В сборнике воспроизведены титульные листы первого издания 1770-1773 гг. На фронтисписе к первой части песенного собрания портретная гравюра – молодой М. Д. Чулков в придворной одежде. Снимок сделан с портрета 1772 г., написанного масляными красками на холсте. Портрет хранился в Рукописном отделе Библиотеки Императорской Академии Наук, в свое время был подарен библиотеке праправнучкой писателя А. М. Чулковой. Ещё две гравюры портретов Чулкова (работа гравёра И. Розонова) [9, с. III] помещены на развороте фронтисписа ко второй части сборника. Перед нижнем форзацем вклеенный и сложенный вчетверо лист с фрагментом портрета М. Д. Чулкова с картины 1772 г. Как писал А. И. Соболевский: «взята лишь голова в подлинную величину самого портрета, чтобы показать нынешнее состояние живописи портрета и всякого рода порчи, и облегчить работу будущего реставратора, которая, хотелось бы надеяться, будет когда-либо исполнена...» [9, с. IV]. На этом же листе размещено факсимильное воспроизведение надписей М. Д. Чулкова, взятое из книг его личной библиотеки – рукописной «Реторики» (1756 г.) и «Нового Завета» (б.г.).

Песенники XVIII в. – большая редкость в библиотеках. В отделе редких книг и рукописей Центральной научной библиотеки НАН Беларуси продолжается работа по выявлению, исследованию и введению в научный оборот экземпляров с автографами, владельческими записями, экслибрисами и другими провененциями, раскрывающими судьбу книги, историю ее бытования.

#### Литература

1. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800 : в 5 т. – М. : Изд. Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 1966. – Т. 3 : Р-Я. – 514 с.

- 2. Смирнов-Сокольский, Н. Моя библиотека. Библиографическое описание : в 2 т. М. : Изд. «Книга», 1969. – Т. 1. – 532 с.
- 3. Колпакова, Н. П. Русская народная бытовая песня / Н. П. Колпакова. М.-Л. : Изд. АН СССР, 1962. – 284 c.
- 4. Сопиков, В. Опыт российской библиографии или полный словарь сочинений и переводов : в 5 ч. / В. Сопиков. – СПб.: Типография Императорского Tearpa, 1816. – Ч. 4: O-C. – 530 с.
- 5. Масанов, И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. / И. Ф. Масанов; ред. Б. П. Козьмин. - М.: Изд. Всесоюз. Книжной палаты, 1956-1960. - Т. 4. - 1960.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Этот сборник фиксируется в «Каталоге изданий Императорской Академии наук. Ч. 2» (Петроград, 1915) под № 1521.

- 6. Редкия русския книги и летучия издания XVIII века / сост. Юрий Битовт. М. : Типогр. С. П. Семенова, 1905.-604 с.
- 7. Стефанович, А. В. Судьба экземпляра книги Н. И. Новикова «Опыт исторического словаря о российских писателях» (СПб., 1772) из фондов ЦНБ им. Я. Коласа НАН Беларуси / А. В. Стефанович. // Книга. Исследования и материалы. Сб. 87/I. Москва, 2002. С. [203].
- 8. Богомолов, С. И. Российский книжный знак. 1700–1918 / С. И. Богомолов. М. : РГБ, 2004. 957 с.
- 9. Сочинения Михаила Дмитриевича Чулкова : части 1, 2 и 3 с прибавлением 1770—1773 гг. Собрание разных песен. Т. 1.- СПб. : Имп. Акад. Наук, 1913.-779 с.

Змитрович И. О.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

# ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ЛИТОВЦЕВ В ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ НАЦИОНАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

Материалы переписей населения СССР и Республики Беларусь убедительно демонстрируют сокращение численности литовцев, проживающих в Беларуси и особенно на Гродненщине. Так, в 1970 г. в области проживали 4224 литовца (в республике – 8042), в 1979 г. – соответственно 3427 и 6993, в 1989 г. – 3087 и 7606, в 1999 г. – 2964 и 6387, а в 2009 г. – 2153 литовца в области и 5087 – в республике. Такое сокращение связано, главным образом, с ассимиляционными процессами, а также с миграцией «белорусских» литовцев в страну исторического происхождения – Литовскую Республику. Вышеуказанная тенденция выраженно актуализирует блок этнокультурных проблем, связанных с использованием литовского языка в среде «местных» литовцев, сохранением, популяризацией и развитием литовской национальной культуры.

При этом следует учитывать: а) преобладание сельского населения среди литовского этноса -54,5~% в 2009 г.; б) отчетливую неоднородность территориального размещения литовцев в Гродненской области. Большинство литовцев (более 60 %) проживает на территории белорусско-литовского пограничья - это, в первую очередь, Островецкий и Вороновский районы. В Островецком районе в 2009 г. проживали 643 литовца ( в 1999 г. - 1045), а в Вороновском - 473 (в 1999 г. - 716).

В Гродненской области на протяжении последних десятилетий успешно действуют шесть литовских общественных объединений: Пелясское общественное объединение литовцев «Гимтине» («Отчизна») в Вороновском районе (образовано в 1993 г.); международная общественная организация «Клуб Гервечяй» (1994 г., дер. Рымдюны Островецкого района); общественная организация «Гервятская община литовцев» (1995 г., дер. Рымдюны.); Гродненское общественное объединение литовцев «Тевине» («Родина»), созданное в 1995 г.; Радунское общественное объединение литовцев «Гинтарас» («Янтарь») работает с 1999 г.; Лидское общественное объединение литовцев «Рута» (1999 г. создания).

В дер. Рымдюны примерно полтора десятилетия действует Литовский центр культуры и образования, а в дер. Пелеса – культурно-просветительный центр. Работают две средние школы с обучением на литовском языке – в дер. Рымдюны Островецкого района (государственная) и в дер. Пелеса Вороновского района (негосударственная). На базе литовских общественных объединений функционируют несколько воскресных (общественных) школ, в которых литовский язык, историю и традиции изучают от 200 до 300 чел. разного возраста.

Первым на Гродненщине было создано общественное объединение «Гимтине» в дер. Пелеса Вороновского района, примерно 80 % жителей которой составляют литовцы.

Образование и деятельность этой общественной организации местных литовцев тесно связаны с созданием и работой в деревне школы с литовским языком обучения.

Еще в 1956 г. по просьбе местных жителей литовский язык стали изучать в деревенской школе как отдельный предмет, но исключительно по желанию учеников и их родителей (желающие составляли подавляющее большинство). В 1992 г., опять же по просьбе местных жителей, здесь была построена литовская школа, которая финансируется департаментом национальных меньшинств и эмиграции при правительстве Литовской Республики.

В ней обучаются дети из деревень Вороновского района и г. Лида. Количество учеников сравнительно невелико – примерно 70-80 чел., включая группу дошкольного воспитания. На литовском языке изучается более 70 % предметов, но по программам, разработанным Министерством образования РБ. Выпускники получают аттестаты белорусского государственного образца, которые признаются в Литве. Кроме литовского языка в школе факультативно изучают историю, культуру, литературу Литвы и краеведение. Значительная часть выпускников продолжает образование в Литве.

В школе работают педагоги как из Литвы, так и из Беларуси. Обязательным требованием к ним является знание литовского языка. Последние годы Пелясскую школу и объединение «Гимтине» возглавляет Ионас Матюлявичус (Иван Матюлевич), который является первым директором школы — гражданином Республики Беларусь. До него эту должность занимали исключительно граждане Литвы.

В Пелясской средней школе действует историко-этнографический музей, активно работают и пользуются большим успехом ученическая капелла и учительский вокальный коллектив. При школе работает культурно-просветительный центр, в который приезжают учиться литовскому языку, истории и традициям литовцы (и не только) из соседних деревень и даже районов.

Аналогичным центром литовской культуры в Островецком районе, на территории которого находится примерно 15 литовских деревень, является дер. Рымдюны. Здесь работают два литовских общественных объединения и средняя школа с литовским языком обучения.

«Гервечяй» – это литовское название деревни, в настоящее время агрогородка Гервяты в Островецком районе. С этой топонимической категорией в белорусском и литовском вариантах напрямую связаны названия двух общественных объединений литовцев Островецкого и соседних районов, а также зарубежья. Первое – это международная организация «Клуб Гервечяй», которая объединяет выходцев из Гервятского региона, проживающих в различных областях Беларуси, Литве, России, Канаде, США, Аргентине. В ее структуре – две первичные организации ( в Островецком районе и в Литве). Центр ее деятельности – дер. Рымдюны. Созданию организации в известной мере предшествовала и способствовала деятельность фольклорного ансамбля «Гервечяй», образованного в 1987 г. Второе объединение – «Гервятская община литовцев», объединяющая большинство этнических литовцев проживающих в Островецком, Сморгонском и Ошмянском районах. Ее центр также находится в дер. Рымдюны.

Здесь же работает и средняя школа с литовским языком обучения, в которой учатся 60-70 и более учащихся. Важно учитывать, что у местных жителей есть возможность выбирать, в какой школе учить своих детей — на белорусском или литовском языке. В большинстве случаев, если в семье есть взрослые литовцы, то детей они обычно отдают в школу с литовским языком. Их аргументация: белорусский язык дети усвоят в обыденном общении, а литовский им пригодится в жизни.

С самого начала XXI в. в дер. Рымдюны работает Литовский центр культуры и образования.

В Радуни с 1999 г. активно работает литовское общественное объединение «Гинтарас» («Янтарь»). Его созданию способствовала литовская воскресная школа, которая существовала в поселке с 1997 г. Через несколько лет жители, имеющие литовские корни, объединились, чтобы вместе изучать и сохранять традиции, историю и культуру предков.

Основная цель «Гинтараса» — организация просветительской и культурной деятельности в Радуни. Оба эти направления успешно реализуются. Капелла «Линялис» («Ленок»), первоначально состоявшая из членов Радунского и Пелясского объединений литовцев, теперь объединяет только представителей «Гинтараса». Ее можно считать визитной карточкой литовской общины г. п. Радунь. Артисты этого вокально-хореографического коллектива известны далеко за пределами района и области. Капелла — лауреат ряда международных конкурсов, нескольких Республиканских фестивалей национальных культур.

В г. Лида большую работу по сохранению и развитию национальной культуры проводит объединение «Рута». Оно было основано как любительское объединение традиционной литовской культуры в 1999 г. Его деятельность направлена на сохранение литовского языка и культуры, исторических традиций и обычаев литовского народа. Традиционными мероприятиями стали конкурсы литовской песни и чтецов, вечера, посвященные памятным датам и историческим событиям, мастер-классы по литовским народным ремеслам.

При объединении из ребят, посещающих литовскую воскресную школу, создан детский ансамбль «Яунимелис», чтобы представлять литовское песенное и танцевальное творчество. С одной стороны, ребята своими выступлениями знакомят зрителей с литовским фольклором. С другой – через музыку, песни и танцы сами постигают литовскую культуру и язык.

В июле 2015 г. свое 20-летие отметило гродненское общественное объединение литовцев «Тевине». С 1998 г. оно организует на руинах Кревского замка празднование каждой очередной годовщины коронации Миндовга как начала становления Великого княжества Литовского. В празднике традиционно принимают участие литовские общественные объединения из Беларуси, гости из Литвы, местные власти, ученые, жители Крево и окрестных деревень.

Литовские общественные объединения Гродненщины — обязательные участники регионального тура и заключительных мероприятий Республиканских фестивалей национальных культур. Так, на XI фестиваль в начале июня 2016 г. литовцы построили национальную деревенскую избу и небольшую мельницу, накрыли скатертями многочисленные столы в гродненском дворике. С песнями и танцами двух ансамблей народного творчества белорусские литовцы предлагали отведать цепеллины, «жеманчу блинай», холодный борщ и разнообразную выпечку, торты и конфеты, запить это квасом или пивом.

Выступления «гродненских» литовцев на XI Республиканском фестивале национальных культур (как и на всех предыдущих) в очередной раз подтвердили непреложную истину: национальная народная культура жива до тех пор, пока есть ее носители и пропагандисты.

## К ВОПРОСУ О ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР В КОНФЛИКТУЮЩЕМ МИРЕ

Культура воплощает в себе процессуальный диалог или, точнее, взаимопроникновение прошлого, настоящего и будущего. Благодаря этой интегративной вовлечённости культура способна воспроизводить себя, устойчиво и целенаправленно развиваться. Абсолютизация одного из временных срезов неизбежно минимизирует другие, деформирует и оголяет культурную систему [5].

Экспансия инноваций нарушает устойчивость системы (люди вожделенно смотрят в будущее, но не замечают того, что у них «под ногами», т. е. мифологема: «будь, что будет»). Переоценка настоящего влечёт за собой недооценку прошлого и пренебрежение к будущему (утверждается принцип: «после меня хоть потоп»). Абсолютизация прошлого ведёт к его мумификации и тем самым к отстранению настоящего и отгораживанию от всего инновационного, ориентированного на будущее (мифологема: «вся сила в прошлом», «раньше было лучше»).

Становится очевидным, что в современном турбулентном мире всё больше сжимается континуальную протяженность пространства-времени. Вертикальные (временные) и горизонтальные (пространственные) модусы в период перманентных трансформаций почти смыкаются и образуют сплошной поток тотальной изменчивости. Между традициями и инновациями практически стираются различия. Это *обезразличивание* неизбежно приводит к социальному конфликту, кризису и насилию. Как убедительно доказывает Р. Жирар: современный кризис – это, прежде всего, кризис различий [2].

Как отмечают М. Нуньес-Яновский и Ю. Супрунович: «Тема диалога традиций имеет просто взрывную актуальность, которая, если можно так сказать, требует неотложной реакции. Диалог, рождающийся в противопоставлении двух полюсов, исчезает по мере исчезновения (сближения, перемешивания или таяния) полюсов. Инновационная, агрессивная, всепроникающая ГЛОБАЛЬНАЯ культура в быстром темпе всеохватно и напористо подчиняет себе все придуманное, сказанное и написанное на сегодняшний день. Судя по всему, речь идёт обо всей истории культуры, об опыте прошлого и настоящего и даже контурах будущего» [8].

Действительно, трудно не признать, что мы живём на волнах тотальной трансформации и взаимопроникающего синтеза, в эпоху сопротивления культур, сопровождающегося безудержными инсценировками, бутафориями и провокациями [4]. Сдвиги, смещения, переломы и перепутья всякий раз испытывают культуру на прочность, трансформируя пространство и время, подменяя и скрещивая привычные узнаваемые образы и сюжеты.

Глобализация не только расширяет границы современности, но и расщепляет и детализирует мир. Встреча глобального с локальным всё чаще оборачивается жестким столкновением, ибо скорость их сближения достигает критических отметок. Всё это не может не провоцировать конфликты и протестные вызовы. Что же мы видим?

Наметившийся переход от сопротивления культур к культурам сопротивления, от «восстания масс» [9] к «восстанию меньшинств» [7]. Мир всё чаще потрясают революционные по своим последствиям события (примеры: повстанческие движения и гражданские войны на Ближнем Востоке, раскол и противостояние на Украине и др.). Появился даже новый термин «глобальная революция» [1].

В транскультурном маскараде глобализации под привычными лицами часто скрываются неопознанные нами объекты, а под новыми и неожиданными персонажами – всё те же застарелые образы. В трансграничном переходе конец соединяется с началом, Во-

сток с Западом, видимое с невидимым, определённость с неопределённостью, порядок с хаосом, традиция с инновацией...

Здесь, действительно «диалог, рождающийся в противопоставлении двух полюсов, исчезает по мере исчезновения (сближения, перемешивания или таяния) полюсов» [8].

Мне представляется, что тема исчезновения заслуживает того, чтобы о ней говорить сначала шёпотом, а потом и во весь голос (хотя, может быть, и в обратной последовательности!). Ведь процесс исчезновения позиционирует свою специфическую культуру со своими событиями, атрибутами, символами, мифопоэтическими образами, ритуалами, фантазиями, героями... Культурный мир исчезновения имеет свою узнаваемую архитектонику — захватывающую, интригующую и провоцирующую (иначе мы бы просто её не заметили, а значит и не говорили о ней!).

Вот об этой культуре исчезновения и необходимо рассуждать, дабы её понять и не упустить что-то значимое, судьбоносное. Вместе с тем, где было бы это исчезновение без диалога, взаимодействия и столкновения? Больше того, не есть ли в факте исчезновения симптомы рождения новой коммуникативной реальности, основанной на мультилоге, глобалоге и т. п.?

Сегодня наступает время глобального перехода, преобразующая сила которого складывается лишь из множества индивидуальных переходов – каждой отдельной культуры, нации, группы, индивидуума [3]. Без этого объединительного сложения и мультикультурного взаимодействия глобализация становится источником социального напряжения и конфликтов в современном мире.

Таким образом, глобальная трансформация современной миро-системы обретает характер социальной драмы и культурного шока. В этой ситуации генерируется весьма противоречивая реальность, которая задаёт нам новые горизонты дискуссии о судьбе диалога культур в современном мире или о его исчезновении в агрессивном пространстве всепроникающей глобализации [6].

Очевидно, новая реальность задаёт нам новые горизонты дискуссии о судьбе диалога культур в современном мире или о его исчезновении в агрессивном пространстве всепроникающей глобализации. Однако, стоит только начать диалог, как он всё ещё и вопреки всему раскрывает нам свои креативные ресурсы для продвижения и преобразования культуры.

#### Литература

- 1. Гидденс, Э. Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь / Э. Гидденс. М. : Весь мир, 2004. 120 с.
  - 2. Жирар, Р. Насилие и священное / Р. Жирар. М. : Новое культурное обозрение,  $2000. 400 \, c.$
- 3. Ионесов, В. И. Динамика трансформации культуры в переходном процессе / В. И. Ионесов // Креативная экономика и социальные инновации. − 2014. Вып. 4. № 1 (6). С. 6–16.
- 4. Ионесов, В. И. Борьба за наследие и сопротивление культур в глобализующемся мире / В. И. Ионесов // Креативная экономика и социальные инновации. 2014. Вып. 4. № 2 (7). С. 36–41.
- 5. Ионесов, В. И. Всемирное наследие в дискурсе культурно-антропологического знания / В. И. Ионесов // Наследие и гуманизм: культурная антропология на службе человечества: материалы Междунар. науч. конф. (посвящается 100-летию и памяти Анны Хоэнварт-Герлахштайн), Самара, 29 нояб. 2009 г. / ФГОУ ВПО «СГАКИ»; под. ред. В. И. Ионесова, С. Весбауэр-Хоэнварт. Самара, 2010. С. 58—87.
- 6. Ионесов, В. И. Об интригах и провокациях диалога культур в меняющемся мире / В. И. Ионесов // Наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана: Самара-Самарканд : материалы Междунар. науч. конф., Самара, 13–14 октября, 2016 г. / М-во культуры РФ, СГИК ; под ред. В. И. Ионесова. Самара, 2017. С. 490–495.
  - 7. Ионин, Л. Г. Восстание меньшинств / Л. Г. Ионин. М.: Университетская книга, 2013. 240 с.
- 8. Нуньес-Яновский, М. Диалог восточных и западных традиций в архитектурных эстетических ландшафтах культуры: взрывная актуальность феномена исчезновения / М. Нуньес-Яновский, Ю. Супрунович // Наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана: Самара-Самарканд: материалы Междунар. науч. конф., Самара, 13–14 октября 2016 г. / М-во культуры РФ, СГИК; под ред. В. И. Ионесова. Самара, 2017. С. 483–489
  - 9. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. М.: Издательство АСТ, 2002. 509 с.

(Российская Федерация, г. Самара)

# ОБРАЗ ГОРОДА В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ (ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САМАРЫ И САМАРКАНДА)

Город во многом живёт тем, как его воспринимают, представляют и позиционируют в общении с внешним миром — сопредельными территориями, городами, странами. У каждого города есть свой образ, иногда слаборазличаемый, иногда узнаваемый вблизи, иногда видимый издалека. Однако образ города больше, чем просто запоминающееся название, красивый герб и рекламный буклет, но момент притяжения к нему человеческих ресурсов, самых разных и значимых для его поступательного развития. Город прирастает своими связями с миром, именно через коммуникативную с ним вовлечённость оформляется соответствующий городской образ, утверждается имидж и приходит признание.

Город как социально-урбанистический комплекс представляет собой большой и сложный культурный мир и ему необходимо постоянно развивать культуру диалога и сотрудничества, находить партнеров, инвесторов, меценатов, попечителей... Современный город предстаёт и в качестве опорного конгломерата, генерирующего новые смыслы и значения в коммуникативных практиках диалога культур и связи поколений [5].

В условиях мультикультурной экономики, становится актуальной оптимизация взаимоотношений урбанистических центров, которым отводится заглавная роль в сближении культур и территорий, локального и глобального, традиций и инноваций. Очевидна необходимость обращения к креативным практикам и институтам гражданской дипломатии как наиболее отзывчивым механизмам межкультурной интеграции и социального проектирования [5; 6]. Опыт эффективного взаимодействия гуманитарных сообществ Самары и Самарканда представляет успешные модели трансгородской гражданской интеграции, направленные на сближение культур и формирование новой коммуникативной среды. Объединение уникальных ресурсов двух городов в культурных практиках гражданской дипломатии не только укрепляет их современный урбанистический статус, но и реально способствует их международному признанию. В развиваемом социокультурном пространстве делового и образовательного сотрудничества Самары и Самарканда прослеживается устойчивый вектор перевода исторического опыта общения в современную креативную практику мультикультурного творчества и социального проектирования [5; 7–9].

Одним из объединяющих механизмов трансурбанистической интеграции является разработка совместных проектов и программ в сфере гуманитарной урбанистики. Два города — образуют два мощных и неповторимых ресурса урбанистического развития в контексте своих исторически сформировавшихся опытов диалога культур, преемственности и нововведений. Соединительная сила этих ресурсов наиболее эффективно проявляется через культурные практики торгово-экономических связей, научно-образовательного сотрудничества и гражданской дипломатии. Как показывает опыт, этот объединительный процесс порождает синергетический эффект, необходимый для успешной креативной деятельности и коммуникативной вовлеченности двух городских культур, заинтересованных в устойчивом экономическом росте, гуманистической привлекательности и социальном благополучии.

Совместно развиваемые сегодня деловые проекты, институты гражданской дипломатии, образовательные программы привели к тому, что уже только названия двух городов Самара и Самарканд легко рождают в сознании населяющих их людей близкие, понятные и узнаваемые образы, которые вселяют надежду, соединяют традиции, расширяют общение, облагораживают творчество и вдохновляют на новые свершения.

Самара и Самарканд сегодня всё активнее позиционируют себя в креативных практиках социокультурного проектирования. Среди наиболее значимых и активно продвигаемых сегодня научно-образовательных проектов, объединивших гуманитариев Самары и Самарканда, выделяются такие как «Дни Самарканда в Самаре» (с 2016 г.), «Самаркандиана» (с 2013 г.), «Человек культуры мира» (с 1996 г.), «Самара и Самарканд в пространстве межкультурной коммуникации и делового партнёрства» (с 2014 г.), «Культурные индустрии в устойчивом развитии городов» (с 2016 г.), «День письма» (с 2014 г.), «Самара и Самарканд в горизонте современной тур-индустрии» (с 2015 г.), «Образ города как мир культуры» (с 2014 г.), «Всемирное наследие в образовании» (с 2013 г.) [1–9].

Эффективное сотрудничество между городами обретает свою настоящую силу не столько в документах и прокламациях, сколько в живом участии и творчестве людей, в их конкретных социальных инициативах и культурных проектах. Особенностью и фундаментом укрепления партнёрских связей Самары и Самарканда как раз и стала интеграция креативных практик и гражданских интересов в проектировании новой коммуникативной среды для устойчивого культурного взаимодействия.

Самарканд и Самара как города-партнёры весьма тесно взаимодействуют в различных сферах экономики, образования, туризма и народного творчества на протяжении многих десятилетий. Образ Самарканда присутствует в различных креативных практиках Поволжья, связывает целые поколения людей, объединяет культуры, отображается в артефактах, персонажах и сюжетах художественных произведений, развивает гражданские инициативы и мультикультурное проектирование.

С 14 по 31 октября 2016 года в космической столице России с успехом проходил цикл мероприятий городской программы «Дни Самарканда в Самаре». В течение 18 дней здесь проводились выставки, концерты, научные семинары, мастер-классы, лектории, кинопросмотры... Площадками для многообразных презентаций выступали Самарский государственный институт культуры и Самарский государственный экономический университет [7; 8].

Новый международный проект «Наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана» даёт возможность раскрыть уникальный многоликий мир культуры одного из древнейших городов мира, а ныне города-побратима и города-партнёра Самары [7]. Одновременно жители Самарканда открывают для себя самарский опыт и традиции взаимодействия культур и современные достижения космической столицы России. Это не только диалог культур, но и возможность выстроить мосты сотрудничества и запустить по ним двухстороннее движение идей, замыслов, людей, товаров и совместных проектов.

Сквозная концептуальная идея проекта заключается в презентации Самары и Самарканда как городов мира, познание которых помогает формировать коммуникационную среду межкультурного диалога. При этом большое значение уделяется коммуникативным возможностям предметного мира городской культуры.

Культуротворческая «миссия» проекта — формирование урбанистической культуры мира через демонстрацию собственной идентичности в контексте межкультурного диалога и сотрудничества [1]. По существу речь идёт об особом социальном феномене (своего рода особой синтетической культуре или транскультуре) запечатлённого в образах, сюжетах и событиях диалога между городами, индивидуумами и странами [4, с. 369]. Образ города представляет безусловное поликультурное явление, где в котором отображается взаимодействие разнообразных традиций.

Таким образом, в диалоге двух городов прослеживается устойчивый вектор трансформации исторического опыта общения в практику современных коммуникативных проектов. Развиваемые сегодня проекты, безусловно, способствуют разработке большой и комплексной стратегии партнёрства и сотрудничества двух городов. Становясь опорными пунктами межурбанистической интеграции на исторических трассах Великого Шёлкового пути, Самара и Самарканд не

только расширяют границы своего общения, но и вовлекают в него заинтересованных представителей других городов и территорий [5]. В открытом диалоге и сотворчестве различных культур и урбанистических практик каждый из городов открывает для себя новые возможности для экономического роста и социальных преобразований, уверенно позиционируя себя в качестве «мирового города».

#### Литература

- 1. Аванесова, Н. А. Культурная репрезентация Самарканда в пространстве современности / Н. А. Аванесова, А. Г. Ипполитова // Вестник МИСАИ. 2016. Выпуск 23. С. 106–110.
- Ионесов, А. Обратный адрес вся планета / А. Ионесов // Народное слово (Ташкент). 2007. № 107. 2 июня. – С. 1, 3.
- 3. Ионесов, А. Самарканд на всех континентах (к 2750-летию Самарканда) // Бизнес-Вестник Востока (Ташкент). 2007. № 101. 23 августа. С. 15; 2007. № 103. 28 августа. С. 16; 2007. № 104. 30 августа. С. 15.
- 4. Ионесов, А. И. Малая энциклопедия зарубежной Самаркандианы : культура, объединяющая мир / А. И. Ионесов, В. И. Ионесов, Самара-Самарканд : Век #21, 2014. 483 с.
- 5. Ионесов, А. И. Самара и Самарканд в диалоге городов : опыт культурного взаимодействия / А. И. Ионесов, В. И. Ионесов // Наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана: Самара-Самарканд : материалы Междунар. науч. конф., Самара, 13–14 октября, 2016 г. / М-во культуры РФ, СГИК ; под ред. В. И. Ионесова. Самара, 2017. С. 30–51.
- 6. Ионесов, В. И. Культура, миротворчество и социальное подвижничество в региональных проектных практиках [Электронный ресурс] / В. И. Ионесов, Э. А. Куруленко // Культурологический журнал. 2013. № 1. Режим доступа: http://www.cr-journal.u/rus/journals/193.html&j\_id=13. Дата доступа: 08.08.2017.
- 7. Наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана: Наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана: Самара-Самарканд : материалы Междунар. науч. конф., Самара, 13–14 октября, 2016 г. / М-во культуры РФ, СГИК ; под ред. В. И. Ионесова. Самара, 2017. Самара : Самар. гос. ин-т культуры, 2017. 523 с.
- 8. Самара и Самарканд отметили десятилетие сотрудничества [Электронный ресурс] / Sputnik. Дата доступа: http://ru.sputniknews-uz.com/society/20161101/4025587/Samarkand-Samara.html. Дата доступа: 01.11.2016.
- 9. Сошников, А. Дни Самарканда в Самаре / А. Сошников, А. Жигалов, В. Костина // Самаркандский вестник. 2016. 9.11. С. 4.

Кадер А. М.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

# ФЕНОМЕН ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРЫ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

Социально-политические перемены и события начала 1990-х годов привели к радикальному переосмыслению исторического прошлого: от методологически обоснованного классового подхода, присущего советскому периоду, российская научная мысль перешла к поиску и выработке собственных методологических ориентиров и реализации научно-исследовательских программ. В первую очередь, пересмотру подверглось наше историческое прошлое. Следствием этого стало, во-первых, пробуждение и постепенное нарастание неподдельного интереса к своему историческому наследию, во-вторых, появление множества фальсификаций и ошибок в трактовке истории, возникающих по разным причинам.

Одновременно с пробуждением научного интереса к исторической ретроспективе среди непрофессионалов зародилось и стало активно развиваться движение исторической реконструкции, которое на настоящий момент представляет собой важный объект социальной реальности и своеобразную характеристику социального благополучия общества, благодаря которому происходит эффективное совмещение досуга с познанием, саморазвитием и самосовершенствованием.

Из педагогических исследований известно, что информация, полученная по аудиальному каналу, запоминается лучше, если подкрепляется визуальным каналом ее получения, а продуктивный уровень усвоения информации намного выше репродуктивного уровня. По мнению автора, историческая реконструкция в этом отношении представляет собой наиболее эффективные возможности для межкультурной коммуникации между прошлым и настоящим, поскольку обеспечивает, по В. П. Беспалько [1]:

- 1) на репродуктивном уровне (преимущественно через аудиальный и визуальный каналы в качестве объекта деятельности) понимание как способность к восприятию нового исторического знания; узнавание с опорой на описание действий, подсказку; воспроизведение через выработку умений применения информации в ранее рассмотренных типовых ситуациях;
- 2) на продуктивном уровне (через непосредственную вовлеченность в процесс исторической реконструкции в качестве субъекта деятельности) практическое применение приобретенных знаний и умений в новых ситуациях (игровых, жизненных) и творчество как процесс создания новых правил, алгоритмов действий, т. е. продуцирование новой информации.

Историческая реконструкция, таким образом, — форма развивающего досуга, хобби и субкультура, получающая всё большую популярность сегодня. Историческая реконструкция привлекает людей разного социального и финансового положения, разных возрастов и разного гендера. Реконструкция осуществляет поддержание общественной памяти, что важно для сохранения культурного наследия и культуры в целом. Происходит это через приобщение участников и зрителей к культуре определённой эпохи и региона посредством демонстрации элементов материальной (предметы, сооружения) и нематериальной культуры (игры, состязания, танцы, песни, национальная кухня).

Одним из примеров такой реконструкции является белорусская группа средневековой музыки «Стары Ольса», основанная в 1999 году. Данный коллектив самостоятельно занимается музыкальной реконструкцией стародавних песен, стараясь воссоздать не только тексты, но и музыкальное сопровождение. Для этого коллектив использует многие уже забытые музыкальные инструменты: дуду, лиру, гусли, свирель, варган, окарину, сурму, берестяную трубу, гудок, лютню, флейту, мандолину, барабан и арабский барабан. Группа ставит перед собой задачу наиболее полной (в силу своих возможностей) реконструкции музыкальных традиций Великого княжества Литовского. С 2003 года на базе группы «Стары Ольса» так же появился танцевальный коллектив — театр «Яварына», занимающийся разработкой и постановкой сценических и массовых вариаций старинных танцев.

На территории государств бывшего СССР достаточно популярным являются направления реконструкции, так или иначе связанные со славянской историей. Это касается как раннего средневековья, так и более поздних периодов XV—XVII вв. Кроме реконструкции средних веков некоторые клубы и объединения занимаются реконструкцией периода Наполеоновских войн и двух мировых войн.

Как уже было означено выше, коммуникация реконструкторов, воссоздающих элементы традиционной славянской культуры, со зрителями осуществляется на мероприятиях исторической реконструкции (как правило, фестивалях). Такие мероприятия, как «Русборг» или «Былинный Берег», что проходят ежегодно, собирают большую аудиторию. Программа фестивалей подразумевает ознакомление зрителей с бытом и материальной культурой раннего средневековья, в том числе и Руси VIII—X вв. Происходит это через функционирующую ярмарку, на которой продаются некоторые предметы, относящиеся к реконструкции материальной культуры: украшения, предметы быта, другие аксессуары. Любой из посетителей мероприятия может приобрести эти предметы. Также программы подобных мероприятий подразумевают моделирование боевого взаимодействия воинов определенного периода, проведение различных игр и мастер-классов, в которых посетите-

ли мероприятия могут принять непосредственное участие. Зачастую участники фестивалей предоставляют зрителям возможность ознакомиться с предметами быта и репликами оружия и снаряжения, соответствующими историческим аналогам. Таким образом, зритель участвует в межкультурной коммуникации с материальной (предметы) и нематериальной (обряды, музыка, воинское искусство) культурой исторического прошлого. К примеру, на фестивале «Былинный Берег», проходившем в 2017-ом году в Твери, туристический лагерь для посетителей находился рядом с лагерем реконструкторов, который был свободен для посещения, любой из зрителей мог наблюдать за походным бытом реконструируемого периода. Для участников и посетителей мероприятия были приглашены музыкальные группы, исполняющие близкие к фольклорным композиции. Существовала возможность прокатится на ладье, построенной в соответствии с историческими аналогами. Как для участников, так и для посетителей проводились конкурсы бороды и косы, которые имеют исторические аналоги ярморочных развлечений. Проводились мастерклассы по кузнечному, гончарному делу, ткачеству, плетению, готовке историчных блюд, а также лекция по историческому костюму, совмещённая с конкурсом костюма среди участников фестиваля. Кроме всего прочего, в специально отведённых местах посетители мероприятия, могли поучиться стрелять из лука, метать сулицы, чеканить монеты и работать с кузнечными инструментами. А также была предоставлена возможность татуирования, при этом как сам процесс нанесения татуировки, так и рисунок по возможности приближены к историческим.

Все эти примеры коммуницирования самих реконструкторов (участников) и зрителей (посетителей мероприятий) друг с другом выступают, несомненно, важной составляющей для сохранения и воссоздания нематериального культурного наследия славянских народов. Однако максимальная эффективность межкультурной коммуникации в исторической реконструкции может быть обеспечена только в контексте культурного релятивизма при условии:

- 1) «дистанцированного» изучения культуры<sup>1</sup>;
- 2) интеллектуального подхода к осмыслению исторического знания и признания равноправия культурных ценностей, созданных представителями «чужих» народов;
- 3) эмоциональной включенностью и сопереживанием к нормам, ценностям и типам поведения представителей чужих культур путем проигрывания реконструктором исторического события.

Таким образом, в сравнении с другими формами исторического образования и воспитания, движение исторической реконструкции формирует у индивидов не только знаниевый компонент, но также способность к межкультурной рефлексии, сопряжению разных систем ценностей, опосредованию бинарных оппозиций культур, отстоящих во времени. Кроме того, в процессе исторической реконструкции через диалог с «чужой» (реконструируемой) культурой формируется осознание уникальности «своей» культуры.

#### Литература

1. Беспалько, В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько. — Москва : Педагогика, 1989. — 192 с.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Термин Р. Бенедикт, означающий анализ этнографических, социологических данных, религиозных верований, фольклора, литературы и иных видов искусства какого-либо народа исследователем в дистанционном формате, без непосредственного включенного наблюдения.

# ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКИХ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ НА ПРОСВЕЩЕНИЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

В Белоруссии уже к концу XV в. заметно оживление духовной жизни и распространение письменности. Как отмечается, в школах изучались грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия и музыка. Молодые люди из знатных семей по окончании школ порой продолжали учебу в Краковском, Пражском, Болонском и Падуанском университетах.

Белорусский первопечатник Франциск Скорина (1490–1541) в начале XVI в. издал 19 книг под общим названием «Библия русская». Человек во всех отношениях удивительный, обладавший разнообразными познаниями в области медицины, природоведения, языков, гуманитарных наук, он и Библию рассматривал, прежде всего как источник знания. «Хочешь ли уметь грамматику, или, по-русски говоря, грамоту, которая хорошо читать и говорить учит, найдешь в полной Библии Псалтырь, читай ее», – призывал он.

Симон Будный (1530–1539), ученый, переводчик, педагог, в книге «Катехизис для детей» говорит не только о пользе учения, но и о великом назначении педагога: «Солью называет господь учителей, так как учитель сохраняет людей от духовного гниения».

Автор первой славянской энциклопедии «Лексис» Л. Зизаний говорил что «у всякой науки есть две стороны: знать должное и рассказывать».

К. Нарбут – педагог-просветитель, сторонник реформы образования и расширения изучения естественных дисциплин, прикладных и полезных обществу. «От обучения в этих школах ни в коем случае не должно отрываться привитие детям навыков к труду, преодолению трудностей», – писал он.

Особо хочется остановиться на творчестве Симеона Полоцкого (1629–1680). С. Полоцкий призывал к расширению просвещения через школы при монастырях и церквах, где дети прихожан могли бы обучаться славянскому, греческому и латинскому языкам. Необходимо, говорил С. Полоцкий, «учители благоискусные взыскати» и их «на трудолюбие поощряти». Он надеялся, что только просвещение искоренит суеверия и предрассудки. Полоцкий выступал за создание в Москве высшего учебного заведения и даже составил его учебный план, в который включил языки, в том числе латинский, а также философию, богословие и другие науки.

С. Полоцким было написано более 200 проповедей, которые составили сборники «Вечеря душевная» и «Обед душевный» (107 поучений), изданные уже после смерти их автора. В 1678 г. он составил «Вертоград многоцветный» – сборник стихотворений, многие из которых были посвящены вопросам воспитания и обучения. Полоцкий – автор «Букваря языка славенска» (1679) и сборника «Рифмологион», куда вошли и две школьные пьесы «Комедия притча о блудном сыне» и «О Навуходоносоре-царе».

Свои педагогические взгляды С. Полоцкий выразил в ряде произведений, и в первую очередь в «Книжице вопросом и ответом, иже в юности сущим зело потребны суть», в сборниках «Обед душевный» и «Вечеря душевная». Педагогические воззрения Полоцкого формировались, с одной стороны, под влиянием народной педагогики, практики работы братских школ, с другой — западноевропейской педагогики. С. Полоцкий утверждал, что основную роль в формировании взглядов и привычек ребенка играют воспитание и среда, родители и учителя. Особенно высоко он ценил привычки, выработанные у ребенка в первые годы его жизни. Учитель при правильном воспитании может сделать из ребенка, как из воска, что угодно. Вся будущая жизнь человека и его поведение зависят от воспитания, полученного в детстве. Привитая в детстве привычка с возрастом укрепляется и оказывает на человека все

большее влияние.

С. Полоцкий был сторонником принципа природосообразности, который нашел такое большое место в сочинениях Я. А. Коменского. Полоцкий сравнивал родителей с деревьями, дающими плоды, ребенка — с воском, чистой доской, дыней, растущей на огороде, с почвой, в которую брошено зерно, молодым деревом, новым кувшином. Если в семье нет дружного согласия, то страдают дети, ибо на них не влияет добрый пример жизни и поведения родителей.

С. Полоцкий отмечал, что хорошее или плохое, привитое в детстве, с годами разрастается и увеличивается, как растение из семени. Ребенка легко склонить к доброму или злому, как молодое, еще не окрепшее дерево. И это можно сделать с помощью слова. Разумное слово учителя обладает большой силой. Птицу, выпущенную из клетки, можно, хотя и с трудом, вернуть обратно, слово же не вернешь. Поэтому следует подумать, прежде чем говорить. Язык «малое слово испускает», но «хульное» или «клеветное» слово многих убивает. Неумно сказанное слово вредно и для самого сказавшего. Безрассудное слово, пущенное, подобно стреле, может возвратиться и поранить твое же сердце, наставлял С. Полоцкий.

С. Полоцкий разоблачал пороки современного ему общества, критиковал стремление к наживе, спесь боярства, кичившегося делами своих предков, тунеядство, праздность. Он считал, что человеку необходимо не только знать прошлое, понимать настоящее, но и благоустра-ивать его и предвидеть будущее. Человек мыслит. Мысль человека подобна корню дерева. Как корень скрыт под землей, так и мысль человека скрыта в его сердце. Подобно тому как сила корня проявляется в ветвях и плодах, так и сила человеческой мысли — в делах человека. Каждый обязан стремиться к совершенству и способствовать развитию другого. Если человек чегото не знает, то он должен учиться. Если что знает, то должен передать свое знание другим. Слава страны зависит от культуры и просвещенности народа. Чем больше школ и ученых, тем выше ее слава. Слава распространяется через книги, которые проносят знания через века.

#### Литература

- 1. Миронов, В. Б. Век образования / В. Б. Миронов. Москва : Педагогика, 1990. 175, [2] с.
- 2. Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV–XVII вв. / АПН СССР ; сост. С. Д. Бабишина, Б. Н. Митюрова ; редкол.: С. Ф. Егоров [и др.]. Москва : Педагогика, 1985. 367 с.
- 3. Омельянчук, С. В. О воспитании детей в древнерусской семье / С. В. Омельянчук // Преподавание истории в школе. -2010. № 7. С. 15-17.
- 4. Даркевич, В. П. Единство и многообразие древнерусской культуры (конец 10–13 вв.) / В. П. Даркевич // Вопросы истории. -1997. -№ 4. C. 36–52.
- 5. История педагогики и образования. От зарождения воспитания в первобытном обществе до конца 20 века: учеб. пособие / А. И. Пискунов [и др.]; под ред. А. И. Пискунова. М.: ТЦ Сфера, 2005. 512 с.
- 6. Миропольский, С. И. Очерк истории церковно-приходской школы: от её возникновения на Руси до настоящего времени [Текст] / С. И. Миропольский. М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,  $2006.-408\ c.$
- 7. Сорокин, В. Б. Древнерусская литература об уме и глупости / В. Б. Сорокин // Русская речь. -2007. № 6. С. 83-85.
- 8. Долгов, В. В. Детство в контексте древнерусской культуры 11–13 вв. : отношение к ребёнку, способы воспитания и стадии взросления / В. В. Долгов // Этнографическое обозрение. 2006. № 5. С. 72–85.
- 9. Медведь, А. Н. «Новохитренные мудрецы» и «хитрость»: образ инженера в древнерусской литературе 15–16 вв. / А. Н. Медведь // Вопросы истории естествознания и техники. 2013. № 1. С. 67–76.

### РОЛЬ ГРАФИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА

Проблемы сохранения культурного наследия, традиций, соотношение национального и международного в культуре актуальны во многих странах [1]. Большую популярность обрели различные виды фестивалей, в том числе и литературные фестивали. Для популяризации подобных мероприятий используются средства визуального воздействия. Чаще всего это комплексные рекламные проекты с множеством интересных решений для привлечения широких масс к мероприятию [2]. Чтобы событие запомнилось, и зрители захотели посетить его в следующий раз, обратились к материалам литературных фестивалей, классическому и современному литературному творчеству, необходимо грамотно разработать дизайн-проект графического сопровождения для фестиваля. В городе Таганроге Ростовской области проводится много культурно-просветительских мероприятий. К самым значимым можно отнести Международный Чеховский книжный фестиваль, фестиваль кино «Зонтичное утро или культурное потрясение», Межрегиональный гуманитарный форум «Книга как витамин роста», Всероссийские акции «Библионочь» и «Ночь в музее».

Фестиваль «Зонтичное утро или культурное потрясение», посвященный народной артистке РСФСР Фаине Раневской занял 1 место в номинации «Лучшее туристическое событие, посвященное Году Кино» Национальной премии в области событийного туризма «RUSSIAN EVENT AWARDS» в 2016 году. Организатор – Управление культуры г. Таганрога при содействии: Инженерно-технологической академии Южного федерального университета (кафедра инженерной графики и компьютерного дизайна, г. Таганрог), Академии архитектуры и искусства Южного федерального университета (кафедра рисунка, г. Ростов-на-Дону), Союза художников, Союза дизайнеров, Союза журналистов и Союза кинематографистов России.

В рамках XI Международного Чеховского книжного фестиваля, при организационной поддержке Фонда «Пушкинская библиотека», Российской государственной детской библиотеки, Управления культуры, Управления образования и МБУК Централизованной библиотечной системы г. Таганрога, Всероссийской Ассоциации «Растим читателя», культурно-просветительской Ассоциации «Библиотерапия» состоялся II Межрегиональный гуманитарный форум «Книга как витамин роста». Участниками форума стали 109 человек из г. Москвы и различных субъектов Южного федерального округа: Краснодарского и Ставропольского краев, Ростовской области, а также учреждений и организаций г. Таганрога, работающих с детьми и молодежью. Культурно-просветительская Ассоциация «Библиотерапия» г. Таганрога включена во Всероссийскую Ассоциацию деятелей культуры, искусства и просвещения по приобщению детей к чтению «Растим читателя». Участники форума отметили это как позитивный пример расширения поддержки инициатив, мероприятий и проектов, направленных на творческое развитие подрастающего поколения россиян.

Начиная с 2007 года, в городе Таганроге проходит Международный Чеховский книжный фестиваль, в 2015 году фестиваль вошел в федеральный план празднования Года литературы. О Чеховском книжном фестивале знают не только в России, но и за рубежом. Он объединяет многих людей – и тех, кто пишет книги, и тех, кто их издаёт, и главное – тех, кто эти книги читает. Основная цель фестиваля – привлечь внимание культурной общественности к имени великого русского писателя, а также представить русскую литературу в наиболее широком спектре – классическую и самую современную, оригинальную и

переводную, прозу, поэзию и драматургию для всех читательских возрастов. За 11 лет существования количество площадок фестиваля увеличилось в пять раз, с 10 до 50, количество мероприятий – в шесть раз, аудитория – в пять раз. Открытие фестиваля проходит в Таганрогском театре имени А. П. Чехова – одном из старейших на юге России (1827 г.). Юные и взрослые таганрожцы и гости города с нетерпением ждут ежегодных встреч с полюбившимися и новыми писателями, художниками-иллюстраторами, композиторами. Площадками для этих встреч становятся дворцы культуры, школы, детские сады, библиотеки, художественный и литературный музеи, художественные галереи, параллельно концерты и мастер-классы проходят на открытом воздухе в Парке культуры и отдыха им. М. Горького. В 2016 году проект Чеховского книжного фестиваля стал финалистом всероссийского этапа конкурса Национальной премии в области событийного туризма «RUSSIAN EVENT AWARDS» в номинации «Лучшее туристическое событие в области культуры».

Одним из ярких событий книжного фестиваля стал культурно-просветительский проект «3D: дизайн, джаз, дефиле», организаторами которой стали кафедра инженерной графики и компьютерного дизайна ИТА ЮФУ и Управление культуры г. Таганрога. Участники проекта – студенты кафедры и учащиеся Школы искусств творческих направлений, которые продемонстрировали свои дизайнерские работы, совершив собственно дефиле, кто в костюме любимого литературного персонажа, а кто в абстрактном образе, отдающем дань литературе. Дефиле сопровождалось композициями в исполнении Таганрогского муниципального Джаз-оркестра. «3D...» – это метафора трехмерного моделирования визуальных образов персонажей литературных произведений российских и зарубежных авторов, пространственного звучания джазовых композиций и дефиле-показа работ, выполненных студентами-дизайнерами [3].

Разработка графического сопровождения для акции «3D: дизайн, джаз, дефиле» стала темой дипломного проекта студентки кафедры ИГ и КД ИТА ЮФУ Анны Петропавловской (руководитель доцент Калашникова Т. Г.). Роль графического сопровождения культурно-просветительского проекта — формирование привлекательного визуального образа проекта и привлечение внимания наибольшего количества людей к этому мероприятию и, как следствие, к фестивалю, к литературе в целом. В рамках проекта необходимо было разработать серию афиш, рекламный видеоролик, информационный буклет, сувенирную продукцию. Новизна проекта состоит в преобразовании традиционных представлений и подходов в оформлении визуального образа литературных фестивалей. Отражение эмоций графическим путем реализовано смело и необычно, так, чтобы максимально раскрыть оригинальную идею проекта.

В настоящее время графический дизайн — главное коммуникативное средство информационного общества как в культурной, так и в общественно-экономической жизни. Известный мультидисциплинарный дизайнер Карим Рашид в лекции «Размышления о дизайне» говорит: «Именно на нас, дизайнеров, возлагается ответственность, чтобы выйти в мир и потрясти его, пробудить» [4]. Массовая культура сегодня определяет особое отношение к объекту рекламы, становятся важны его метаморфозы в социальном пространстве, акцент с «вещи» переносится на «отношения» [5]. Это определяет особую роль графического дизайнера в массовой культуре, он с помощью художественных средств и современных технологий создает особый образ объекта рекламы, воздействующий на потребителя. Таким образом, дизайн становится социокультурным явлением [3–8]. Дизайн может использоваться как инструмент сохранения и развития культуры, объединяя различные сферы общественной жизни, способствуя обмену между различными региональными и национальными культурами. Сущность деятельности дизайнера-графика заключается в том, что он становится «визуальным интерпретатором» информации на язык, понятный сотням и тысячам людей. С помощью образных знаков он способен донести до

целевой аудитории практически любые сведения, не прибегая к длительным словесным объяснениям. Ориентация на быстрое восприятие, наглядность, доходчивость визуального языка обеспечивает привлечение внимания аудитории и позволяет более компактно передавать информацию, ускоряя и улучшая процесс ее восприятия. Такой подход требует, чтобы создаваемый образ был оригинальным, интересным, эмоциональным, в его основе должны лежать разнообразные композиционные схемы, использоваться всевозможные техники и средства художественной выразительности.

Дизайнер Джей Доблин выделяет два разных типа проектирования: direct design (прямой дизайн) — создание самоценного артефакта, и indirect design (косвенный дизайн) — создание условий восприятия артефакта [6]. Он отмечает, что в косвенном дизайне нужно создать вокруг объекта необходимый антураж, приводящий в действие ассоциативное мышление, организовать так называемую театрализацию восприятия, которая усилит впечатление от объекта. Так, далеко не все проекты книжного фестиваля представляют собой яркое зрелище, его суть имеет огромную важность, но внешне мероприятие может проходить тихо и спокойно, безоговорочно привлекая профессионалов в данной области. Перед автором проекта была поставлена задача привлечения массового зрителя к проектам фестиваля, создание графического образа привлекательного и понятного людям разных поколений и разных национальностей, так как фестиваль международный и не имеет ограничений по возрасту.

На первом этапе работы была рассмотрена проблема, сформулированы цели проекта. Проанализирован состав и характеристики целевой аудитории создаваемого проекта. Проведен подбор аналогов литературных мероприятий, модных показов, джазовых фестивалей, сделан аналитический обзор. С учетом полученной информации осуществлялась разработка и обоснование авторского композиционного замысла проекта.

Данный проект несет важную функцию, так как предназначен для привлечения внимание общественности, в особенности молодежи, к культурным мероприятиям, проходящим в городе Таганроге. Флэш-мобы, подобные литературному дефиле, успешно выполняют свою функцию, вызывая интерес у совершенно разных людей.

Основной упор в рекламно-графическом комплексе сделан на серию афиш, которые направлены на широкую целевую аудиторию. Поэтому основная целевая аудитория молодежь от 15 до 25 лет и взрослая аудитория старше 25 лет (любители творчества, искусства). В ходе работы над проектом, было решено остановиться на смелой серии афиш (рис. 1), объединяющей в себе все темы мероприятия, а именно – дефиле, джаз и литературу. Концепция состоит в отображении всех частей флэш-моба символами – музыкальные инструменты, книги и «ножки» моделей и взаимодействие их между собой. На первой афише в центре композиции барабанные палочки превращают яркий барабан в часы, показывая время мероприятия – 17:00. Палочки, в свою очередь, заключают в объятья раскрытую книгу. На второй афише – три книги, которые держат всю композицию, не давая нам забыть о литературе. В нижней книге бездна, портал – символ погруженности в литературу «с головой». А окна говорят о том, что книги могут стать домом и в них всегда можно открыть что-то новое для себя. На третьей афише композицию образует контрабас – довольно яркий образ, т. к. этот инструмент часто используется в джазе. Этот образ так же является отсылкой к произведению А. П. Чехова «Роман с контрабасом», а на набережной г. Таганрога установлен один из любимых горожанами памятников, посвященный творчеству великого писателя.



Рисунок 1 – Афиши к акции «3D: дизайн, джаз, дефиле»

На четвертой афише верхние обрезы книг и черные закладки образуют клавиши фортепиано и «подиум» литературного дефиле. Объекты на афишах специальным образом выходят за пределы заданных полей. Этот прием позволяет зрителю включить воображение и дорисовывать объекты самому. Присутствует элемент игры, на основании пространственного соединения объектов.

Графическое сопровождение к афишам. Чтобы о мероприятии узнало как можно больше людей, в поддержку к плакатам было решено создать видеоролик-интервью с участниками. Данный ролик относится к репортажному типу — это видеоролики, в которых нет необходимости убеждать зрителей в достоинствах товара, а нужно лишь сообщить о событии [9, 10]. В мини-репортаже студентки кафедры ИГ и КД рассказывают о том, что такое дефиле, какие у них будут образы, как они готовятся к этой акции. На фоне играет джазовая композиция, музыка создает праздничную и радостную атмосферу. Цель видеоряда в ролике — показать зрителю процесс работы над образами для дефиле (рис. 2).



Рисунок 2 – Кадры видеоролика

Созданные студентами-дизайнерами для флеш-моба литературные образы также представлены в буклете. Буклет нестандартной формы, так как рассказывает о необычном событии, выбранная форма привлечет внимание и лучше запомнится, чем стандартная (рис. 3).



Рисунок 3 – Буклет

В качестве сувенирной продукции для акции «3D: дизайн, джаз, дефиле» было разработано 3 вида магнитных закладок (рис. 4).



Рисунок 4 – Магнитные закладки

Бумажный флажок – это яркий, запоминающийся и очень праздничный атрибут рекламной компании. Эффективность бумажных флажков в три раза выше, чем листовок или флаеров, и каждый, кто несет в руках флажок, сам становится участником праздника (рис. 5).

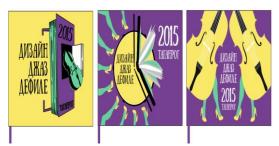


Рисунок 5 – Флажки

Сейчас возрождается любовь к обмену открытками, набирает популярность посткроссинг и число ценителей почтовых карточек растет с каждым днем. Для рекламного сопровождения было создано несколько таких карточек с концепциями образов участниц дефиле (рис. 6).



Рисунок 6 – Почтовые карточки

Таким образом, в области сохранения культурного наследия немаловажную роль играет не только организация и проведение культурно-просветительских проектов, но и их графическое сопровождение. Создание привлекательного визуального образа проекта способствует привлечению внимания людей к мероприятию, побуждает стать участниками проектов, тем самым увеличивая эффективность культурных мероприятий. Как показала практика реализации представленного проекта «3D: дизайн, джаз, дефиле», формирование яркого индивидуального стиля для графического сопровождения литературного дефиле с учетом целей мероприятия и характеристик целевой аудитории с использованием современных технологий заинтересовало большое количество зрителей самой акции и увеличило количество участников на других тематических площадках Международного Чеховского книжного фестиваля. Положительный опыт успешно тиражируется, уже восьмой год студенты направления «Дизайн» ИТА ЮФУ (г. Таганрог) принимают активное участие, как в оформлении элементов фестиваля, так и при создании авторских художественных и дизайнерских работ, арт-проектов для различных проектов в рамках Международного Чеховского книжного фестиваля и других мероприятий, имеющих социальную направленность.

Такое многопрофильное взаимодействие учреждений культуры, образования, библиотечной и музейной систем дало мультирезультат: студенты совершенствуются в своей профессии и вовлекаются в социально-культурные проекты, организаторы получают профессионально оформленный индивидуальный облик мероприятий, с каждым годом растет количество участников, а туристическая индустрия в результате высоко оценила региональные культурные мероприятия в рамках Национальной премии в области событийного туризма «RUSSIAN EVENT AWARDS» в 2016 году. Фестиваль кино «Зонтичное утро или культурное потрясение» и Международный Чеховский книжный фестиваль внесены в российский сборник «#Пора путешествовать по России».

#### Литература

- 1. Чухнов, И. П. Культуроохранные технологии как средство реализации региональной культурной политики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05 / И. П. Чухнов ; ТГУ им. Г. Р. Державина. Тамбов, 2016. 25 с.
- 2. Шолохов, А. В. Образно-художественные аспекты формирования визуального содержания в рекламной графике : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / А. В. Шолохов ; ВНИИТЭ. Москва, 2011. 27 с.
- 3. Барвенко, В. И. «3D: дизайн, джаз, дефиле» специальный проект IX международного Чеховского книжного фестиваля / В. И. Барвенко, Т. Г. Калашникова // «Наука и современность 2015» : сб. материалов XXXVII Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2015. № 37. С. 49—53.
- 4. Рашид, К. Размышления о дизайне / К. Рашид // Проблемы дизайна-5: сб. ст. / НИИ теории и истории изобразительных искусств; сост и отв. ред. В. Р. Аронов. М., 2009. С. 180–197.
- 5. Овчинникова, Р. Ю. Дизайн в рекламе. Основы графического проектирования / Р. Ю. Овчинникова. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 239 с.
- 6. Аронов, В. Р. Современная теория дизайна / В. Р. Аронов // Проблемы дизайна-5 : сб. ст. / НИИ теории и истории изобразительных искусств ; сост и отв. ред. В. Р. Аронов. М., 2009. С. 7–25.

- 7. Калашникова, Т. Г. Мультимедийные проекты как средство творческой и социальной реализации студентов / Т. Г. Калашникова // Постсоветское пространство территория инноваций. 2-я Международная научно-практическая конференция : доклады и сообщения. М. : МРСЭИ, 2015. С. 98–103.
- 8. Калашникова, Т. Г. Метод проектов в обучении дизайнеров как технология личностноориентированного образования / Т. Г. Калашникова, В. И. Барвенко // «Наука и современность -2015» : сб. материалов XXXVII Междунар. науч.-практ. конф. - Новосибирск : Издательство ЦРНС, 2015. - № 37. - С. 68-72.
- 9. Шубин, И. Б. Основы драматургии и режиссуры рекламного видео / И. Б. Шубин. М. : МарТ,  $2004.-319~{\rm c}.$
- 10. Калашникова, Т. Г. Технологии мультимедиа в обучении графических дизайнеров / Т. Г. Калашникова // Дизайн и художественное творчество: теория, методика, практика: материалы I Междунар. науч. конф. Ч II / под ред. В. Б. Санжарова, Д. О. Антипиной. СПб., 2016. С. 326–332.

**Карэлін У. Р., Мельнікаў М. П.** (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# ІЗВОДЫ ЦУДАДЗЕЙНЫХ АБРАЗОЎ МАЦІ БОЖАЙ У КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

#### (Частка II)

У шэрагу абразоў, што знаходзяцца ў храмах, вылучаецца катэгорыя найбольш шануемых, ці цудадзейных, якія праславіліся шматлікімі цудамі сцалення ці атрымання паратунку ад войнаў, пажараў і эпідэмій. Сярод іх найбольшая частка адносіцца да абразоў Маці Божай, якія звычайна атрымоўвалі сваю назву па іх месцазнаходжанні: Маці Божыя Бялыніцкая, Жыровіцкая, Мінская, Віленская і шмат іншых. Не ўсе першаўзоры, ці пратографы, гэтых абразоў дайшлі да нашага часу. Значная частка загінула па прычыне шматлікіх войнаў і ліхалеццяў. Іканаграфію такіх святынь можна ўявіць толькі па гравюрах і копіях, што рабіліся з цудадзейных абразоў падчас іх існавання.

У дадзеным паведамленні аўтары працягваюць агляд ізводаў цудадзейных абразоў Маці Божай, што захоўваюцца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі (МСБК).

#### 1. Маці Божая Вастрабрамская.

Цудадзейны абраз Маці Божай Вастрабрамскай – адна з галоўных хрысціянскіх святынь у Літве і на Беларусі. Ён знаходзіцца ў віленскай Вострай браме і ўшаноўваецца хрысціянамі ўсіх канфесій. Абраз уяўляе сабой паясную выяву Марыі без дзіцяці на руках, намаляваную тэмперай на дубовай дошцы памерам 200 × 165 см. У 1927 годзе, перад каранацыяй абраза. Ян Руткоўскі правёў яго даследаванне і кансервацыю [1, с. 353–354]. Па тэхніцы выканання, саставу грунта і фарбаў было вызначана, што абраз створаны ў другой палавіне XVI стагоддзя, верагодна італьянскім мастаком. Маці Божая апранута ў чырвоную туніку, на галаве белая хустка, шыя закручана шалем. Позірк Марыі скіраваны ўніз, рукі скрыжаваны на грудзях у жэсце малітоўнай пакорлівай пашаны. У капліцы Вострай брамы абраз змешчаны ў пачатку XVII стагоддзя. Каля 1671 г. выява Маці Божай была закрыта срэбным з пазалотай чаканным абкладам, дэкараваным кветкамі У ніжняй чатцы абраза знаходзіцца срэбная вота 1849 г. у выглядзе паўмесяца з выгравіраваным надпісам «Дзякуй Табе Маці Божая за мае выслуханыя просьбы і прашу Цябе Маці Міласэрнасьці захавай мяне ў ласцы». На галаве ў Багародзіцы дзве пазалочаныя кароны са срэбра, накладзеныя адна на другую: адна барочная – карона Царыцы неба, другая ў стылі ракако, якую падтрымоўваюць два анёлкі, - карона каралевы Польшчы. Німб аточаны прамяністым ззяннем з дванаццаццю шасціканцовымі зоркамі. Маці Божая

Вастрабрамская з'яўляецца Апякункай Беларусі і Літвы. Дзень яе асаблівага шанавання — 16 лістапада.

У МСБК захоўваюцца тры копіі гэтага цудадзейнага вобраза. Кампазіцыя абраза з г. Кобрын (мал. 1; 19 ст., палатно, алей, 97х76; КП-200, Ж-235) з'яўляецца дакладным спіскам з пратографа. Два другіх творы выкананы ў інсітным стылі і маюць адвольныя рысы ў трактоўцы вобраза.



Малюнак 1 – Абраз Маці Божай Вастрабрамскай; 19 ст., г. Кобрын Брэсцкай вобласці

Так, на двухбаковым абразе з в. Сейлавічы Нясвіжскага раёна Мінскай вобл. (19 ст., палатно, алей, 41х48; КП-7963, Ж-443), створаным у вохрыста-карычневай гаме, выява Маці Божай змешчана ў рамку з паўкруглым завершшам, а яе позірк скіраваны прама на гледача. У ніжняй частцы знаходзіцца надпіс лацінкай «О Matko Boska co w ostrei bramie swiecisz// Mysmy dzis swe modly zasylamy i Twej opieki blagamy».

Абраз (таксама двухбаковы) з г. Кобрын (19 ст., дошка, алей, 48х48; КП-201, Ж-191) мае круглую форму і па перыметру дэкараваны выразанымі пялёсткамі кветак. Маці Божая прадстаўлена ў чырвонай туніцы і блакітным плашчы. Яе рукі не скрыжаваны на грудзях, далоні складзены ў малітоўным жэсце, выявы карон адсутнічаюць.

#### 2. Маці Божая Пачаеўская.

Цудадзейны абраз Маці Божай Пачаеўскай захоўваецца ва Успенскай Пачаеўскай лаўры на захадзеУкраіны. Згодна падання, абраз быў падараваны дваранкай Ганнай Гойскай, якая, у сваю чаргу, атрымала яго ў 1559 г. у дар ад мітрапаліта Неафіта, будучага канстанцінопальскага патрыярха. За шматлікія цуды і праявы сцалення, абраз быў каранаваны рымскім папам у 1873 г. [2].

Іканаграфія абраза (мал. 2) адносіцца да тыпу «Замілаванне». Багародзіца прадстаўлена ў паясной выяве, на правай руцэ яна трымае дзіця-Хрыста, у левай знаходзіцца плат. Абраз мае невялікія памеры — 30х23 см. На палях змешчаны мініяцюрныя выявы святых: прарока Іллі, свяціцеля Міны, першапакутніка Стэфана, прэпадобнапакутніка Аўраамія, а таксама вялікапакутніц Кацярыны, Параскевы і Ірыны. Святкаванне абраза адбываецца 23 ліпеня (5 жніўня) і 8 (21) верасня.



Малюнак 2 – Абраз Маці Божай Пачаеўскай; г. Пачаеў, Україна

У зборах Музея старажытнабеларускай культуры захоўваецца абраз з выявай Маці Божай Пачаеўскай (мал. 3; 1791 г., дошка, тэмпера, 128х75х2,5), прывезены ў 1980 г. з царквы св. Параскевы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці. Аснова абраза складаецца з трох сасновых дошак, злучаных дзвюма скразнымі шпонкамі. Накладная рама ўпрыгожана кветкавым арнаментам. На абразе прадстаўлена паясная выява Багародзіцы з дзіця-Хрыстом на правай руцэ, у левай руцэ знаходзіцца хустка. Апранута Марыя ў сіні хітон з жоўтай каймой і светла-ружовы мафорый. Галава схілена да Хрыста, аднак погляд скіраваны на гледача. У адрозненне ад кананічнай іканаграфіі, фігура дзіця-Хрыста пададзена ў гарэзлівым паўзвароце. Ён глядзіць за край абраза, як быццам нешта прывабіла яго ўвагу. Ножкі разведзены ўбакі, абедзвюма рукамі ён трымае закрытую кнігу. Апрануты Хрыстос у чырвоны хітон, на яго галаве і галаве Маці Божай — аздобленыя пярлінам кароны малінавага колеру. Унізе абраза подпіс «Т. Z. О. Т. О. V. Р. D. М. 1791 Аргіl».



Малюнак 3 – Абраз Маці Божай Пачаеўскай; 1791 г., Пінскі раён Брэсцкай вобласці

#### 3. Маці Божая Рымская (Снежная).

Абраз Маці Божай Рымскай (Снежнай) – адна з найбольш вядомых і старажытных хрысціянскіх святынь – знаходзіцца ў рымскай базіліцы Санта Марыя Маджорэ. Назва «Снежная» пайшла ад цуду, што адбыўся пры закладцы храма. У паданні гаворыцца, што фундатары доўга не маглі выбраць месца і прасілі Маці Божую выказаць сваю волю. Праз нейкі час Багародзіца з'явілася ім у сне і наказала будаваць храм там, дзе выпадзе снег. І

вось 5 жніўня 352 г. адбыўся цуд – на Эсквілінскім узгорку ў летнюю спёку выпаў снег, які абрысаваў план будучай святыні [3].

Абраз Маці Божай Снежнай намаляваны на кіпарысавай дошцы памерам 117х79 см. Гэта пабедраная выява Багародзіцы (мал. 4) з дзіцем на левай руцэ. Яе фігура крыху павернута ў левы бок, аднак позірк скіраваны на гледача, рукі скрыжаваны, у левай руцэ Марыя трымае хустачку. Маленькі Езус прыўзняў галаву да Маці, у левай руцэ ён трымае закрытую кнігу, правай бласлаўляе. Маці Божая Снежная лічыцца выратавальніцай народа рымскага (Santa Maria «Salus populi romani»), паколькі дапамагла пазбавіцца ад эпідэміі маравой язвы. Дзень яе шанавання — 5 жніўня.



Малюнак 4 – Абраз Маці Божай Рымскай (Снежнай); 6 ст., г. Рым

Згодна паданню, абраз намаляваў апостал Лука, аднак мастацтвазнаўцы адносяць дату стварэння да VI ст. У 17–18 стст. копіі абраза разышліся па многім краінам Еўропы. У МСБК захоўваюцца чатыры творы з вывай Маці Божай Снежнай. Два з іх, адзін з в. Дружылавічы Іванаўскага раёна Брэсцкай вобл. (пачатак 19 ст., палатно, алей, 61х 50; КП-438, Ж-26) і другі з в. Новая Мыш Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобл. (18 ст., палатно, алей, 140х101; КП-2366, Ж-338), найбольш дакладна паўтараюць іканаграфію пратографа. Асаблівасцю кампазіцыі вылучаецца выява на абразе з в. Болгары Пінскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 5; другая палова 18 ст., дошка, алей, 113х74; КП-1311, Ж-232). Асновай для яе стварэння, як адзначае мастацтвазнаўца А. Ярашэвіч [3], з'явілася гравюра (мал. 6), надрукаваная ў Бярдзічаве Т. Ракавецкім з шырока вядомай на Падоллі святыні Маці Божай Снежнай у Латычаве пасля яе каранацыі ў 1778 г. Сапраўды, іканаграфія гравюры і абраза з в. Болгары вельмі падобная. Аднак на абразе прысутнічаюць два дадатковыя элементы – паўмесяц знізу выявы Багародзіцы з дзіця-Хрыстом і балдахін у верхняй частцы кампазіцыі. Гэтыя элементы прыведзены на другой гравюры, выдадзенай тым жа аўтарам з нагоды караныцыі Маці Божай Снежнай Бярдзічаўскай у 1756 г. Верагодна, пры стварэнні абраза мастак скарыстаў абедзве гравюры. У ніжняй частцы абраза знаходзіцца надпіс: «Roboratur Clementia Thronus ejus. 1620», які не зусім дакладна («Roboratur Clementus Thronus... 1620») прыводзіць А. Ярашэвіч у вышэйазначанай публікацыі. Удакладніць змест надпісу аўтарам удалося з дапамогай даследавання абраза ў інфрачырвоным выпраменьванні. Гэта другая частка адной з прытчаў Саламона «Misericordia et veritas custodiunt regem, et roboratur clementia thronus ejus» (Прытчы Саламона, гл. 20/28), што ў перакладзе азначае: «Літасць і ісціна ахоўваюць цара, і літасцю ён падтрымоўвае прэстол свой». Хутчэй за ўсё, як сам тэкст, такі і дата «1620» абумоўлены жаданнем заказчыка абраза.



Малюнак 5 – Абраз Маці Божай Снежнай; другая палова 18 ст., в. Болгары Пінскага раёна Брэсцкай вобласці



Малюнак 6 – Абраз Маці Божай Снежнай-Латычоўскай; 1778 г., гравюра Т. Ракавецкага

Прысутнасць выявы паўмесяца яшчэ на адным абразе з Гродзенскай вобл. (канец 18 ст., палатно, алей,69х56; КП-35, Ж-57) дае падставу лічыць, што мастак таксама выкарыстоўваў гравюру з бярдзічаўскага абраза.

#### 4. Маці Божая Чанстахоўская.

Вобраз Маці Божай Чанстахоўскай, адзін з самых вядомых і ўшанаваных у хрысціянскім свеце, знаходзіцца ў манастыры на Яснай Гары ў г. Чанстахоў паблізу Кракава. З-за цёмнага адцення аблічча ён таксама вядомы як «Чорная Мадонна». Па паданні, абраз напісаны евангелістам Лукой, а святая царыца Алена прывезла яго ў Канстанцінопаль з Ерусаліма ў 326 г. Верагодныя гістарычныя звесткі пра абраз з'яўляюцца ў канцы XIII стагоддзя, калі Галіцкі князь Леў Данілавіч (1228–1301) прывёз абраз у Белзскі замак. Тут абраз праславіўся шматлікімі цудамі. Па легендзе, з яго дапамогай быў адбіты напад татар на замак у 14 стагоддзі, пры гэтым на абліччы Багародзіцы застаўся след ад удару шаблі. У 1382 годзе цудадзейная выява была перанесена ў Яснагорскі манастыр у Чанстахове, дзе і набыла сваю цяперашнюю назву. 1 красавіка 1656 года кароль Ян Казімір абвясціў Маці Божую Чанстахоўскую апякункай Польшчы. 8 верасня 1717 года абраз быў каранаваны па ўказе папы Клімента XI (першы за межамі Рыма). Шматлікія спісы, выкананыя з гэтай выявы, разышліся па ўсім свеце. Свята абраза адзначаецца каталікамі 26 жніўня (праваслаўнымі 6 сакавіка па юліянскім календары) [4].

Іканаграфія абраза (мал. 7; дошка, тэмпера, 122,2x82,2x3,5 см.) адносіцца да тыпу Адзігітрыі. На ім прадстаўлена франтальная паясная выява Богародзіцы з немаўлём

Іісусам на левай руцэ. Правая рука Марыі прыціснута да грудзей. Хрыстос у левай руцэ трымае закрытую кнігу, паднятай правай бласлаўляе. Маці Божая апранута ў сінегранатавы мафорый і сукенку, упрыгожаныя залатымі лілеямі. На правай шчацэ Багародзіцы бачны два паралельныя шрамы. Звычайная выява закрыта адным з некалькіх абкладаў з прамяністымі німбамі вакол абліччаў Марыі і Іісуса. Такія німбы з'яўляюцца адным з элементаў іканаграфіі Маці Божай Чанстахоўскай і прысутнічаюць практычна на ўсіх яе выявах.



Малюнак 7 – Абраз Маці Божай Чанстахоўскай; г. Чанстахоў, Польшча

У Музеі старажытнабеларускай культуры захоўваюцца 9 абразоў з выявай Маці Божай Чанстахоўскай, большая частка якіх патрабуе рэстаўрацыі. Найбольш значным з'яўляецца абраз, выкананы ў другой палове 17 ст. (мал. 8; дошка, тэмпера, 104х61,5х2,5; КП-6453, Ж-416), з. в. Місяцічы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці, які захоўвае іканаграфію пратографа. Абліччы Іісуса і Багародзіцы атачаюць пламянеючыя разьбяныя німбы. Адметнай дэталлю з'яўляецца карона на галаве Дзевы Марыі, аздобленая выявамі Маці Божай Сямістрэльнай і Спаса Нерукатворнага.



Малюнак 8 – Абраз Маці Божай Чанстахоўскай; другая палова 17 ст., в. Місяцічы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці

Абраз з в. Чарвяцічы Кобрынскага раёна Брэсцкай вобл. (19 ст., палатно, алей, 88х71; КП-429, Ж-17), выкананы ў інсітным стылі, вылучаецца святочным «настроем», які мастак здолеў перадаць праз багатае дэкаратыўнае аздабленне на адзенні і каронах персанажаў, а таксама праз дадатковае прамяністае ззянне на блакітным фоне.

#### 5. Маці Божая Навасвержанская.

Цудадзейны абраз Маці Божай Адзігітрыі з храма Успення Багародзіцы ў в. Новы Свержань, згодна падання, з'явіўся каля 1500 г. і праславіўся шматлікімі цудамі, пералік якіх быў састаўлены і надрукаваны ў 1650 годзе свержанскім святаром Пятром Вагнер-Дунгоўскім. Абраз шанавалі не толькі праваслаўныя, але і каталікі. Асаблівай пашанай ён карыстаўся сярод рода Радзівілаў, прадстаўнікі якога сведчылі аб цудах сцалення, што атрымалі ад абраза. Навасвержанская святыня была знішчана падчас антырэлігійнай кампаніі па закрыцці храмаў у 60-я гг. мінулага стагоддзя. Захавалася толькі гравюра на метале (мал. 9), якая захоўваецца ў Варшаўскім архідыяцэзіальным музеі, і па якой можна прадставіць іканаграфію абраза [5].



Малюнак 9 – Абраз Маці Божай Навасвержанскай; гравюра на метале, г. Варшава

У экспазіцыі МСБК знаходзіцца абраз з Мастоўскага раёна Гродзенскай вобл. (мал. 10; сярэдзіна18 ст., палатно, алей, 62х48; КП-292, Ж-404), які па іканаграфіі блізкі да кампазіцыі, прадстаўленай на гравюры, і яго можна лічыць адным са спіскаў Маці Божай Навасвержанскай. Да гэтага ж ізводу можна аднесці і абраз з в. Олтуш Маларыцкага раёна Брэсцкай вобл. (18 ст.; дошка, тэмпера, 56,5х37,5, КП-285, Ж-203). У верхніх вуглах абраза дадаткова змешчаны пакаленныя выявы св. Мікалая і Хрыста. Абраз мае значныя страты фарбавага пласту.



Малюнак 10 – Абраз Маці Божай Навасвержанскай; сярэдзіна 18 ст., Мастоўскі раён Гродзенскай вобласці

#### 6. Маці Божая Наваградская.

Цудадзейны абраз Маці Божай Наваградскай знаходзіцца ў касцёле Наваградскага езуіцкага калегіума. Па легендзе, ён прывезены ў Вільню ў 1615 г. салдатам, які вывез яго з Вязьмы падчас вайны Рэчы Паспалітай з Расіяй 1609–18 гг. Абраз змяніў некалькіх

уладароў, перш чым 17 снежня 1662 г. быў ўрачыста перанесены ў касцёл езуітаў у Наваградку, дзе праславіўся цудамі. У 1684 годзе ў Віленскай друкарні езуітаў была надрукавана гісторыя святыні на лацінскай мове з гравюрай Л. Тарасевіча (мал. 11). Зараз у кафедральным касцёле Пераўтварэння Хрыстова знаходзіцца выява на палатне, упрыгожаная металічнай рызай, па іканаграфіі вельмі падобная на гравюру Тарасевіча. Абраз быў адрэстаўраваны і даследаваны ў Варшаве. М. Каламайская лічыць яго копіяй другой паловы 18 стагоддзя, зробленай з арыгінала, які загінуў пры пажары ў 1751 г. [5].



Малюнак 11 – Абраз Маці Божай Наваградскай; 1684 г., гравюра Л. Тарасевіча

Адметнасцю іканаграфіі на гравюры Л. Тарасевіча з'яўляецца тое, што дзіця-Хрыстос бласлаўляе дзвюма ручкамі. Такім жа чынам ён бласлаўляе і на абразе з г. Докшыцы Віцебскай вобл. (мал. 12; 18 ст., палатно, алей, 75х64; КП-5202, Ж-390) з калекцыі МСБК, які, безумоўна, з'яўляецца адной з нямногіх копій Маці Божай Навагрудскай, што дайшлі да нашага часу.



Малюнак 12 – Абраз Маці Божай Наваградскай; 18 ст., г. Докшыцы Віцебскай вобласці

#### 7. Мадонна Сапегі.

Цудадзейны абраз Маці Божай, вядомы як «Мадонна Сапегі» (мал. 13), паходзіць з віленскага касцёла Св. Міхала і цяпер знаходзіцца ў архікафедральным касцеле. У 1594 г. вялікі літоўскі канцлер Леў Сапега распачаў будаўніцтва кляштара бернардзінак разам з касцёлам Св. Міхала і з гэтай нагоды выпрасіў абраз у бернардзінцаў. Паколькі на той час абраз быў ужо стары, Сапега загадаў яго паднавіць. Тады ж на месцы фігур апосталаў Пятра і Паўла, што знаходзіліся побач з Марыяй, з'явіліся святыя ордэна бернардзінцаў – Францыск і Бернард. На падставе выпадкаў вылячэння і іншых цудаў, звязаных з абразом,

у 1673 г. папа Клімент VII даў дазвол каранаваць абраз, аднак каранацыя адбылася толькі ў 1750 г.



Малюнак 13 – Мадонна Сапегі; г. Вільна

У 1933—1935 гг. абраз яшчэ раз рэстаўраваў Ян Руткоўскі, які высветліў, што лік Марыі напісаны тэмперай, а ўся астатняя кампазіцыя— алейнымі фарбамі. Зараз памеры абраза 259х188х3 см. На залатым фоне, у мандорлавым ззянні, адлюстравана поўнароставая выява Маці Божай на паўмесяцы і з дзіцем на левай руцэ. З абодвух бакоў ад Багародзіцы знаходзяцца ўкленчаныя святыя Францыск і Бернард, уверсе чацвёра анёлкаў трымаюць над яе галавой карону [7].

У калекцыі МСБК захоўваецца копія цудадзейнага абраза «Мадонна Сапеті» з в. Астроўкі Нясвіжскага раёна Мінскай вобл. (сярэдзіна 18 ст., палатно, алей, 95х71; КП-817, Ж-244). Паўтараючы іканаграфію першаўзора, мастак прыўнёс у кампазіцыю некаторыя змяненні: адсутнічае паўмесяц пад нагамі Марыі; Маці Божая разам з дзіця-Хрыстом трымаюць у руках скіпетры; на галаве Іісуса таксама знаходзіцца карона, у левай руцэ ён трымае не раскрытую, а закрытую кнігу.

#### 8. Маці Божая Пажайская.

Цудадзейны абраз Маці Божай Пажайскай празваны па месцазнаходжанні каталіцкага Камальдульскійскага манастыра пры в. Пажайцы непадалёку ад Каўнаса (ранней Коўна) на беразе р. Нёман. Манастыр заснаваны ў 17 ст. канцлерам Вялікага княства Літоўскага Хрыстафорам Пацам пасля таго, як папа рымскі Аляксандр VII у 1661 г. падараваў яму абраз Маці Божай з дзіцем. Абраз з часам праславіўся цудамі і быў каранаваны. Згодна летапісаў, Маці Божая Пажайская ў 1893г. дапамагла жыхарам Коўна пазбавіцца ад эпідэміі халеры [8].

Абраз (мал. 14) напісаны на палатне авальнай формы. Яго іканаграфія больш за ўсё набліжаецца да ізводу «Маці Божая Замілаванне». Паясная выява Багародзіцы з дзіцем на левай руцэ прадстаўлена на цёмным фоне ў атачэнні вянка з буйных рознастайных кветак. Марыя схіліла сваю галаву да сына, які ў заспакаенні прытуліўся да яе грудзей. Дзень святкавання абраза — 15 (2) ліпеня.



Малюнак 14 – Абраз Маці Божай Пажайскай; 17 ст., в. Пажайцы, Літва

Абраз з г. Докшыцы Віцебскай вобл. са збораў МСБК (мал. 15; канец 17 ст., палатно, алей, 83х70; КП-5203 Ж-391) з'яўляецца люстэркавай копіяй Пажайскай святыні. Выява Маці Божай з дзіця-Хрыстом на руках акаймавана авальным вянком з лісця з уплеценымі бутонамі ружаў і цюльпанаў. Маленькі Іісус безтурботна спіць на грудзях у Марыі, на галаве якой знаходзіцца вяночак з ружаў.



Малюнак 15 – Абраз Маці Божай Пажайскай; канец 17 ст., г. Докшыцы Віцебскай вобласці

Такім чынам, у зборах МСБК захоўваецца шэраг абразоў з ізводамі цудадзейных выяў Маці Божай, якія, у сваю чаргу, могуць служыць падставай для стварэння новых твораў беларускага іканапісу.

#### Літаратура

- 1. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мн. : БелЭн, 1993— 2003.-T.6, кн. 2.-2003.-616 с.
- 2. Почаевская икона Божией Матери [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Почаевская икона Божией Матери. Дата доступа: 05 05.2017.
- 3. Ярашэвіч, А. А. «Маці Божая Снежная» ў Беларусі / А. А. Ярашэвіч. Мн. : Про Хрысто, 2003. 96 с.
- 4. Ченстоховская икона Божией Матери [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ченстоховская\_икона\_Божией\_Матери. Дата доступа: 12.03.2017.
- 5. Икона Божией Матери «Новосверженская» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.piligrim.by/content/view/256/. Дата доступа: 12.03.2017.
- 6. Нікалаеў, М. В. Кніга цудаў Наваградскай іконы Багародзіцы як помнік гісторыі XVII стагоддзя / М. В. Нікалаеў. Санкт-Пецярбург, 2015. 124 с.
- 7. Мадонна Сапегаў [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: https://be.wikipedia.org/wiki/Мадонна\_Сапегаў. Дата доступу: 05 05.2017.
- 8. Пресвятая Богородица Дева Мария [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.deva-maria.ru/index.php?option=com\_content&view=article&id=404:ikona-bogomateri-bozhiei-materi-pozhayskaya&catid=33:ikona-bogomateri&Itemid=3. Дата доступа: 12.03.2017.

# ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ ТРАДИЦИОННОЙ СЕМЕЙНОЙ КУЛЬТУРЫ И РАЗВИТИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ГЕНДЕРНОЙ СФЕРЕ

Христианские ценности как идеалы развития государства и общества неоднократно провозглашались главой государства на различных форумах, начиная с первого Всебелорусского собрания.

Культура в целом и семейная, в частности, имеет религиозные корни.

Население Беларуси представляет собой сообщество межконфессионального мира и согласия не только традиционно сложившихся, но и сознательно укрепляемых на основе развития диалога христианской (православной, католической, протестантской), исламской и иудейской культур.

При разработке стратегии гендерной политики, формировании духовнонравственной, семейной и половой культуры необходимо учитывать христианские идеалы и нормы, находящиеся в содержании Основ социальной концепции Русской Православной Церкви.

Церковь никогда не относилась к браку пренебрежительно и осуждала тех, кто из ложно понятого стремления к чистоте уничижал брачные отношения. Римский юрист Модестин (Ш в.) дал следующее определение брака, которое практически в неизменном виде вошло в канонические сборники Православной Церкви: «Брак есть союз мужчины и женщины, общность всей жизни, соучастие в божеском и человеческом праве». Для христиан брак стал не просто юридическим договором, но, по слову святителя Иоанна Златоуста, «таинством любви, вечным единением супругов друг с другом во Христе».

Церковь настаивает на пожизненной верности супругов и нерасторжимости брака. Развод осуждается Церковью как грех. Единственным допустимым основанием развода Господь назвал прелюбодеяние, которое оскверняет святость брака и разрушает связь супружеской верности. Поместный Собор Российской Православной Церкви (1988 г.) в «Определении о поводах к расторжению брачного союза, освященного Церковью» признал в качестве таковых также: отпадение супруга или супруги от Православия, противоестественные пороки, неспособность к брачному сожитию, наступившую до брака или явившуюся следствием намеренного самокалечения, заболевание проказой или сифилисом, длительное безвестное отсутствие, осуждение к наказанию, соединенному с лишением всех прав состояния, посягательство на жизнь или здоровье супруги либо детей, сводничество, извлечение выгод из непотребств супруга, неизлечимую тяжкую душевную болезнь и злонамеренное оставление одного супруга другим. В настоящее время этот перечень оснований к расторжению брака дополняется такими причинами, как заболевание СПИДом, медицински засвидетельствованные хронический алкоголизм или наркомания, совершение женой аборта при несогласии мужа.

Церковь не поощряет второбрачия. Тем не менее, после законного церковного развода второй брак разрешается супругу, который был невиновен в расторжении брака. Третий брак допускается в исключительных случаях.

Семья как домашняя церковь есть единый организм, члены которого живут и строят свои отношения на основе Закона Любви. Именно в семье, как в школе благочестия, формируется и крепнет правильное отношение к ближним, а значит, и к своему народу, к обществу в целом. Поэтому столь опасно разрушение традиционных связей родителей с детьми. Роль семьи в становлении личности исключительна, ее не могут подменить иные социальные институты.

Церковь Христова во всей полноте раскрыла достоинство и призвание женщины, дав им глубокое религиозное объяснение, вершиной которого является почитание Пресвятой Богородицы. В Ее лице освящается материнство и утверждается важность женского начала. Высоко оценивая общественную роль женщин и приветствуя их политическое, культурное и социальное равноправие с мужчинами, Церковь одновременно противостоит тенденции к умалению роли женщины как супруги и матери, усматривая назначение женщины не в простом подражании мужчине и не в соревновании с ним, а в развитии всех способностей, в том числе присущих только ее естеству.

Добродетель целомудрия, проповедуемая Церковью, является основой внутреннего единства человеческой личности, которая должна пребывать в состоянии гармонии и согласии душевных и телесных сил. Блуд неизбежно разрушает гармонию и целостность жизни человека, распутство притупляет духовное зрение и ожесточает сердце. Счастье полнокровной семейной жизни становится недоступным для блудника.

В условиях духовного кризиса человеческого общества средства массовой информации нередко становятся орудиями нравственного растления, воспевая и превознося половую разнузданность, всевозможные половые извращения, другие греховные страсти. Пропаганда порока наносит особый вред несформировавшимся душам детей и юношества: внушается такое представление о половых отношениях, которое крайне унизительно для человеческого достоинства, поскольку в нем нет места для понятий целомудрия, супружеской верности и целомудренной любви; интимные отношения мужчины и женщины, представляемые как акт чисто телесного удовлетворения, оскорбляют естественное чувство стыдливости, что способствует разрушению семьи, подрывает основы общества. Осуждая порнографию, блуд и проповедь так называемой свободной любви, Церковь отнюдь не призывает гнушаться телом или половой близостью как таковыми, ибо телесные отношения мужчины и женщины в браке становятся источником продолжения человеческого рода и выражают целомудренную любовь, полную общность супругов.

Школа наряду с семьей должна предоставлять детям и подросткам знания об отношениях полов и телесной природе человека. Церковь не может поддерживать те программы «полового просвещения», которые признают нормой добрачные связи, а тем более, различные извращения, и считает совершенно неприемлемым навязывание таких программ учащимся. Школа призвана противостоять пороку, разрушающему целостность личности, готовить юношество к созданию крепкой семьи, основанной на верности и чистоте.

Нравственные идеалы и семейные ценности, основанные на библейскохристианской парадигме, являются общими для всех христианских конфессий, а также и для иудаизма (Пятикнижие Моисея, Декалог).

В настоящее время, когда делаются попытки столкнуть между собой христианскую и исламскую цивилизации, необходим просвещенческий дискурс, направленный на определение общих с христианством подходов к вопросам семьи и брака, нравственно-половых отношений с точки зрения истинных ценностей ислама в целях диалога, взаимо-обогащения и консолидации сообщества в развитии стратегии формирования здоровой семьи.

Вступление в брак с целью создания семьи — один из принципов ислама, как и других аврамических религий. Главный мотив вступления в брак — продолжение рода, поэтому однополый брак как отклонение от законов природы считается аномальным и порицается. Ислам категорически запрещает брак двух мужчин или двух женщин.

Наряду с рождением и воспитанием нового поколения, важнейшей целью семьи с точки зрения ислама является сохранение целомудрия, личной и общественной нравственности. Последователи ислама считают, что поскольку молодым людям трудно контролировать свои сексуальные потребности, среди них высока вероятность аморальных

неисламских поступков, поэтому вступление в брак в этот период – самый лучший метод предупреждения такого поведения.

Ислам обязывает вступать в брак того, кто испытывает острую сексуальную потребность. В изречениях имамов говорится о том, что отказ от брака при наличии всех необходимых условий может стать причиной греха и порока на земле. В Коране говорится, что тем, кто не имеет возможности создать семью, следует сохранять целомудрие до тех пор, пока Господь не одарит Своей милостью (см. Коран, 24:32). Ислам указывает некоторые пути контролирования полового инстинкта, в том числе такие, как пост и физическая занятость.

Соответствует библейской заповеди «не прелюбодействуй» повеление Корана, которое гласит: «И остерегайтесь прелюбодеяния, ибо оно – мерзость и мерзкий путь» (см. Коран, 17:32). Исламские богословы отмечают глубокое негативное воздействие прелюбодеяния на детей, наименьшее из последствий которого – подражание детей неподобающему поведению родителей. Защищая неприкосновенность территории мужа и жены, ислам так же, как и христианство запрещает, то есть считает греховными даже мысли о прелюбодеянии и блуде.

Как мы можем убедиться, идеалы и ценности традиционных религий в сфере семьи и брака не только не противоречат друг другу, но по основным позициям совпадают. И это совпадение представляет собой благодатную почву для взаимопонимания и взаимодействия в духовно-нравственной и социальной области. Однако следует отметить, что возвращение семейных отношений в русло христианской цивилизации не должно проводиться принудительным путем, так как это в корне противоречило бы духу самого христианства, которое рассматривает человека как творение, обладающее свободной волей. Интериоризация личностью христианских ценностей и норм должна происходить под воздействием разъяснительной и воспитательной работы, силой убеждения.

Ковалевич М. С.

(Республика Беларусь, г. Брест)

# ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРНИТОЛОГИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ С ЦЕЛЬЮ ВОСПИТАНИЯ ЭКОЛОГИЧНОЙ ЛИЧНОСТИ

Наш многолетний педагогический опыт в качестве школьного учителя и преподавателя университета показывает, что эффективность учебно-воспитательной работы со школьниками и студентами во многом зависит от умелого использования народных традиций, методов и средств народной педагогики, в которых обучение и воспитание осуществляется в гармоническом единстве.

Очень интересны, познавательны и поучительны мифы наших предков. О них учащиеся могут узнать на уроках ознакомления с окружающим миром и в процессе организации педагогом внеклассной деятельности. Что особенно ценно в мифологии для экологического воспитания и развития подрастающего поколения?

Народ не считал себя царем природы, которому позволено грабить ее как угодно. Он жил в природе и вместе с природой и полагал, что у каждого живого существа не меньше права на жизнь, чем у человека. Вот такую подобную мудрость надо воспитать у современного человека, и начинать это можно уже с дошкольного детства. Ознакомление с мифами, сказками позволяют сформировать у учащихся элементарные знания о традициях нравственно-этического отношения к природе, нормах народной экологической этики.

Ценным воспитательном аспекте представляется использование орнитологической символики славянской народной традиции с целью формирования экологичной личности. Птицам, издревле ассоциирующимся у людей со стихией воздуха и свободой, посвящено множество фольклорных текстов. Эти существа, совсем не похожие друг на друга, навсегда покорили сердце человека, подарив ему самую прекрасную мечту - мечту о Крыльях. Как видели птиц жители разных концов земли? Какие крылатые заслужили хорошую славу, а какие - не очень? Почему сова летает только ночью и, наконец, как заслужить звание короля птиц? Обо всём этом детям интересно узнать как на уроках, так и на внеклассных мероприятиях. Внешность птиц, их нрав и повадки охарактеризованы во множестве легенд и сказок. По славянским народным представлениям, птицы из рая-вырея приносят весну. Пение соловья и на Востоке, и на Западе издавна символизирует любовь. Уже в языческой, дохристианской Руси птицы почитались очень высоко, им приписывалась особая, сакральная роль во многих календарных и семейных обрядах, гаданиях, объяснениях снов.

Использование орнитологической символики славянской народной традиции в воспитательных целях раскроем на примере птиц,которые стали воплощением определенных качеств: аист — благородства, добросовестности и порядочности, ласточка — добра, счастья, надежды, прилежания и трудолюбия.

Аист является одним с самых частотных образов орнитологического кода белорусской традиционной духовной культуры. В народной трактовке аист (батян, бутян, буська) — «святая», «божеская», «хорошая», «наилучшая», а потому очень почитаемая птица [1]. Специфика поведения и внешнего вида аиста часто выводится с родства с человеком, «человеческого» происхождения. В народе полагают, что аисты имеют душу, клекочут, как голосит и возносит к небу молитвы про покаяние грешник, принадлежат к христианской вере [2, с. 650].

Аист селится рядом с человеком, на крышах домов, ходит за земледельцами по полю, помогает людям. Повсюду на Беларуси считается, что жилое гнездо аиста на крыше дома является счастливым признаком. Когда же аисты не возвратились на весну в свое гнездо, то на той усадьбе вскоре некто умрет [3, с. 234]. Считается, что аист охраняет дом от молнии и пожара, от града, способствует прибыли в хозяйстве. Вредить аистам, в особенности убивать их, употреблять в еду – большой грех, карой за который может быть болезнь, слепота, смерть виновника, его детей, невозможность продолжения рода.

Аисты собираются вместе и справляют свадьбы. Каждая семейная пара моногамная, неразлучная, привязанная к детям; в случае смерти одного с пары второй по своей воле идет на смерть вслед за ним [3, с. 650].

Аист пользуется любовью у всех народов. Экологическая славянская традиция – устройство гнездовий для аистов. Образ аиста функционирует во множестве фольклорных текстов различных традиций.

Аист символизирует новую жизнь, приход весны, удачу, дочернюю или сыновью привязанность. В христианстве аист олицетворяет чистоту, целомудрие, благочестие, бдительность. На Востоке аист — символ бессмертия. У славян аист — древняя птица-тотем, символ родины, семейного благополучия, домашнего уюта, любви к родному дому. Существует поверье, что новорожденных детей приносит аист. Аист, несущий младенца, — символ крестин.

Ласточка

Ласточка — почитаемая, чистая, святая птица, наделенная женской символикой [2, с. 618–633]. Согласно одной из народнобиблейских легенд, ласточка указывала Божьей Матери путь к месту распятия Сына, «дэ Ісус Хрыстос высіть» [4, с. 407]. Ласточки также старались уберечь Христа, поспособствовать прекращению Его мучения и кричали «Памёр! Памёр!», в отличие от «нечистых» воробьёв, кричавших «Жив, Жив!» [5, с. 567].

В отличие от всех остальных птиц ласточка не просто сочувствовала Христу, но и предпринимала реальные действия по облегчению Его мук – похищала гвозди, подносила росу, вынимала тернии из венца и *«паэтаму яна ўсягда шчытаецца як бы сывятая пцічка»*. Знаком того, что ласточка приняла на себя часть мук Христа (поранилась тернями), стало красное пятнышко на ее грудке [5, с. 567].

Согласно ряду свидетельств, именно с появлением ласточки в зимне-весеннее порубежье связано увеличение солнечного света и тепла – ласточка на крыльях приносит весну. «Ластаўка дзень пачынае, а салавей канчае»; «Ластаўка вясну пачынае, салавей лета канчае» (ФА; Яглевичи Ивацевичского р-на).

Среди всех прочих птиц ласточка выделяется тем, что максимально много стараний прикладывает к тому, чтобы вить крепкие, добротные гнезда. Согласно легенде, она стала лучшей последовательницей птичьего учителя, который «расказуваў, як гняздо віць, як усё. Усе неяк так сядзелі, сядзелі, як на ўроку, ну так, па-птушынаму. А ластачка так унімацельна слухала, так унімацельна, і з канца да канца выслухала. І паўглядайцеся: хто гэтак гняздо заўе? Ніхто...» [6, с. 357–358].

Из сказанного становится понятным, почему большим грехом считается разорение гнезда ласточки, ее убийство и употребление в пищу. Эти запреты получили разнообразные мифопоэтические толкования, в том числе оформленные в виде примет, поверий и др. Убивший ласточку может навлечь несчастье как на себя, так и на своих близких, хозяйство. Разнообразны наказания за разорение гнезда ласточки. Так, убийство ласточки чревато дисбалансом в хозяйственной деятельности, влечет за собой падеж скота: «Нельга ластовку забіваты, бо, кажуть, скотына ўся подохне» (ФА; Конотоп Ивановского р-на). Но наиболее распространенное наказание касается сферы не хозяйственной, а частной жизни — появление на лице веснушек и прищей, что связано с пестротой ласточкиных яиц, которые покрыты буро-красными крапинками [2, с. 620–621].

Многие народные природоохранные наставления были направлены на защиту птиц и зверей, на предотвращение «жестокости детских рук». Особое предостережение касалось ласточки: «Кто разорит гнездо ласточки, у того будут веснушки», «Кто убьет ласточку, которая признается хозяйкою, тот не будет иметь удачи в скотоводстве». Доброе отношение к ласточке в народной традиции объясняется многозначностью ее символики. Она считается «одним из воплощений Иисуса Христа, ...вестником добра, счастья, ...надежды, положительного перехода, возрождения утра, весны, солнечного восхода, прилежания, домашнего уюта...» [7].

Накопленный народом опыт по воспитанию бережного, разумного отношения к родной земле и природе, гуманного отношения к растительному и животному миру может быть использован современными педагогами в воспитательных и образовательных иелях

Возможны такие направления ознакомления учащихся с народными экологическими традициями: изучение содержания экологических традиций разных народов; систематическое, целенаправленное обращение к содержанию народных традиций; раскрытие содержания нравственных понятий через народные экологические традиции; интериоризация учащимися экологических ценностей своего народа; индивидуальная и коллективная природоохранная деятельность и др.

#### Литература

- 1. Швед, І. А. «Буськовая дарога». Бусел як чыннік арнітакода ў беларускай духоўнай культуры / І. А. Швед // «ЛіМ». 2017. 24 сакавіка.
- 2. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. М. : Индрик, 1997.-912 с.
- 3. Беларускія народныя прыкметы і павер'ї : у 3 кн. / уклад., прадм. і пер. У. Васілевіча. Мінск : Маст. літ., 1998. Кн. 2. 607 с.

- 4. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеева. Минск: Бел. навука: Выш. шк., 2001–2012. Т. 4, кн. 2: Брэсцкае Палессе / А. М. Боганева [і інш.]. 2009. 863 с.
- 5. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеева. Минск : Бел. навука: Выш. шк., 2001–2012. Т. 6, кн. 2 : Гомельскае Палессе і Падняпроўе / А. М. Боганева [і інш.]. 2013. 1231 с.
- 6. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / ідэя і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеева. Минск: Бел. навука: Выш. шк., 2001–2012. Т. 3, кн. 2: Гродзенскае Панямонне / А. М. Боганева [і інш.]. 2006. 736 с.
- 7. Топоров, В. Н. Хаос первобытный / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Изд. 2-е. М., 1992. Т. 2 : К–Я. С. 698.

Кольцов И. Г.

(Приднестровье, г. Тирасполь)

# КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПРИДНЕСТРОВЬЯ: ТИРАСПОЛЬСКАЯ КРЕПОСТЬ

Культурно-историческое наследие любого государства — это тот базис, который способствует самоидентификации населения, поэтому остро стоит задача перехода от охраны отдельных памятников к возрождению исторических частей городов, сохранению всего наследия в его целостности и многообразии.

Выявление всей совокупности наследия связано не только с самими объектами, но и с изучением среды, в которой они существовали, да и самого человека, как носителя наследия с учетом его этнокультуры, традиций, ремесел, промыслов, включая сельскую и городскую застройку, природную среду и систему расселения [1, с. 32]. Богатейшим материалом для исследования является такой памятник истории и культуры, как «Тираспольская крепость», возрождение которой стало заметным явлением в жизни города и всей Приднестровской Молдавской республики. Ее история уходит в те далекие времена, когда после подписания Ясского мирного договора в 1791 году Екатерина II решила построить ряд крепостей, чтобы защитить юго-западные границы Российской Империи от турок и татар.

История создания крепости связана с именами великого русского полководца, генералиссимуса Александра Суворова и голландского инженера-фортификатора, строителя городов и портов, брабанского дворянина — Франца Де Волана, иностранца, верой и правдой служившего России, которому в определенной мере обязаны своим существованием такие города как Тирасполь, Одесса, Севастополь, их порты и крепости [2, с. 13].

Итак, по условиям Ясского мира к России отошла территория между Южным Бугом и Днестром, представляющая собой дикое поле, но имеющее важное стратегическое военное положение. Прибывший сюда в начале 1792 года по приказу императрицы Екатеринославский губернатор Василий Каховский с целью «обозреть новоприобретённые земли и подготовить предложения по их административному устройству», направил Екатерине II рапорт, где отмечал, что «земли здесь тучные и плодородные» [2, с. 11]. Генеральная карта, составленная Де Воланом предполагала на этих землях разместить четыре уездные крепости в четырех уездных городах. Комментируя план Де Волана, Каховский замечает: «... Четвертый уездный город полагается построить при Средней крепости, против устьи реки Ботны. Новосозидаемая крепость будет средством к привлечению жителей в новый город, а город при открытии в нем торговых дней и ярмарок и через разведение жителями садов и огородов будет выгодою для крепости» [2, с. 14].

Прибывшему по приказу из Финляндии Суворову, где он укреплял русскошведскую границу, было поручено провести инженерное укрепление границы на Днестре. В результате строительных работ на Днестровской оборонительной линии и был создан населенный пункт. «Новый сей город выстраивается по плану широкими улицами, имеет в себе до 350 дворов, и жители оного суть русские старообрядцы, малороссияне, молдаване, валахи, евреи и цыганы», — писал русский писатель Павел Сумароков в 1799 году [2, с. 16].

До наших дней дошел интересный факт: Суворов понимая, что надо поторопиться со строительством, так как группа русских войск на Днестре была невелика, а средства из государственной казны выделялись и доходили трудно, то генерал-аншеф, поступил, как всегда, решительно — подписал собственные векселя, а также занял 100 тысяч рублей в счёт будущих ассигнаций. Чтобы оплатить счета, Суворову пришлось даже продать свои Новгородские деревни. Об этом узнала Екатерина II и повелела уплатить долги, а также выделить более 600 тысяч рублей на строительство.

Крепость началась с заложения алтаря будущей церкви Андрея Первозванного в самом центре архитектурного ансамбля, и строилась по всем правилам европейской фортификации — была опоясана рвом. На плане крепости 1798 года обозначены следующие 6 бастионов: «Владимир», «Павел», «Слава», «Победоносец», «Пётр», «Георгий», «Николай», «Василий», а также полубастионы «Иоанн» и «Александр». Внутренний набор построек был характерен для крепостей того времени: казармы, провиантные склады, пороховые погреба, конюшни, комендантский дом, госпиталь (который, кстати, сыграл немалую роль во время русско-турецкой войны 1806—1812 гг.). К сожалению, время и человеческий фактор, не пощадили крепостные укрепления — на сегодняшний день сохранился лишь пороховой погреб бастиона Святого Владимира. Поскольку здесь хранились стратегические запасы пороха, поэтому он был обволочен землёй, чтобы вражеские глаза и снаряды не могли до него добраться, что и позволило сохранить его в первозданном состоянии.

А ведь в свое время Тираспольская крепость обладала немалым военным потенциалом. На ее территории хранилось множество оружия, и в случае нападения она могла выдержать длительную осаду. Но, несмотря на военную мощь, Срединной крепости не суждено было прославить свое имя в доблестных сражениях по обороне города, поскольку в 1812 году стараниями Михаила Илларионовича Кутузова был подписан Бухарестский мирный договор, и граница Турции с Россией переместилась с реки Днестр на Прут и Дунай. Крепость утратила своё пограничное значение и в 1835 году была упразднена.

Пусть крепость не сыграла своей оборонной роли, но это нисколько не умаляет ее значения как военного объекта, потому что очень долго, вплоть до Советского времени, она давала приют доблестным воинам российской армии: с конца 19 века здесь дислоцировались 56-й Житомирский пехотный и 8-й Астраханский драгунский полки. Эти полки ярко проявили себя в Бородинском сражении, поэтому и появилась в нашем городе Бородинская площадь.

Тираспольская крепость связана с движением декабристов, с именем поэта Владимира Федосеевича Раевского, который пробыл в ней на гауптвахте под судом и следствием более четырёх с половиной лет (1822–1826) за «вольный образ мыслей и дружеские отношения с солдатами» [2, с. 28]. Кроме Раевского в её стенах томились декабристы Лачинов, Барятинский, фон Руге.

Помимо графа Суворова, инженер-майора Де Волана и поэта Раевского крепость связана с именем прославленного полководца, одержавшего победу в Отечественной войне 1812 года — Михаила Илларионовича Кутузова. Во время третьей русско-турецкой кампании (1806—1812 гг.) Срединная крепость являлась зимней квартирой и складом для войск Дунайской (Молдавской) армии, которой с 1811 года и руководил Михаил Илларионович.

Так, за все время своего существования крепость не произвела ни единого выстрела, но главную задачу все же выполнила — дала жизнь городу, и сегодня  $\,$  она является не

только историческим памятником, но и рассматривается как объект культурно-исторического наследия города и республики.

В стенах порохового погреба, который является самым старым зданием Тирасполя, расположился музей истории Тираспольской крепости. Все празднования столичных праздников начинаются именно здесь с театрализации, а затем и шествия по центральной улице, где главными героями все также являются Екатерина II, граф Суворов и инженер Де Волан. В планах городских властей значилось открытие на этой территории улицы мастеров-ремесленников, проведение национальных фестивалей, массовых гуляний, но время внесло свои коррективы.

В начале 1990-х годов прошлого столетия, во время работы над проектом реставрации и создания музея истории Тираспольской крепости, на территории близ порохового погреба были выявлены многочисленные жертвы сталинского режима. В течение 5 лет извлекались и перезахоранивались останки расстрелянных. Так возникла братская могила, в которой ныне покоятся около 800 человек. Поэтому было принято необычное решение — в здании порохового погреба совместить музейную экспозицию с храмом. И до недавнего времени в музее напротив церковного предела функционировала экспозиция, посвященная сталинским репрессиям.

Но как оказалось, раскопки были зря приостановлены. Уже этот 2017 год преподнес «сюрпризы». В процессе уборки территории вокруг Тираспольского бастиона рабочие наткнулись на человеческие останки. Тогда эксперты предположили, что это также жертвы репрессий 1937—38 гг. Сегодня этот факт подтвердился.

В ходе раскопок расстрельной ямы вблизи порохового погреба Тираспольской крепости были обнаружены останки в трех могилах в несколько слоёв порядка 150 человек в возрасте от 25 до 40 лет, много женщин, о чем свидетельствуют найденные украшения из серебра и кораллов. Одна из самых страшных находок — более 200 гильз 22 калибра. Предположительно здесь находится расстрелянный комсостав Красной армии, среднее звено вместе со своими семьями. На смену археологов пришли историки, которые по фрагментам одежды, украшений, сохранившихся вещей и бумаг пытаются восстановить фамилии упокоенных. Идет активная работа в архивах Тирасполя и Кишинева. Ведь в «расстрельных списках» значатся фамилии около 5 тысяч невинно убиенных. Так что поисковые работы — продолжаются.

Все это, несомненно, отразится на дальнейшей судьбе исторического объекта, его интеграции в культурное пространство республики.

Таким образом, Тираспольская крепость как памятник культурно-исторического наследия, как пространство, имеющее насыщенную историческую и культурную память, как живой организм, нуждается в его сохранении и поддержании. Поэтому необходим целостный подход ко всему пространственному комплексу «Тираспольская крепость», с учетом его исторической судьбы и своеобразия планировочной структуры, с тем, чтобы такой старейший и уникальный объект раскрыл все свои тайны и стал ценнейшим объектом культурно-исторического наследия Приднестровья.

#### Литература

- 1. Веденин, Ю. Л. Новые подходы к сохранению и использованию культурного и природного наследия в России / Ю. Л. Веденин, П. М. Шульгин // Известия академии наук. Сер. геогр. 1992. № 3. С. 90—99.
  - 2. Из истории родного города. Тирасполь : Изд-во Приднестр. ун-та, 2005. 88 с.

# БЕЛАРУСЬ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ РЕСУРС ЕЕ НАСЛЕДИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Белорусское государство проходит этап становления, предполагающий создание атмосферы ее узнаваемости в мировом сообществе. Одним из оснований узнаваемости в мире служит национальная культура, которая в случае нашей страны максимально интегрирована в глобальную динамику кросс-культурных процессов. Проблема состоит в том, что делегированные в мировое пространство культуры выдающиеся ее представители еще не ассоциируются с нашей страной в мировом общественном сознании. Трудности создает обстоятельство исторического характера.

Территория Беларуси долгое время не присутствовала на географических и политических картах в теперешнем ее названии. Так, пребывание Беларуси в составе Киевской Руси, Великого Княжества Литовского, Речи Посполитой, Российской империи, СССР дало основание трактовать многих уроженцев Беларуси как литовцев, поляков, русских, россиян. Поэтому необходима кропотливая работа в системе локальных координат пространства белорусской культуры с материалом, свидетельствующим о наличии в нашей стране ресурсов культурного наследия, делегированных мировому сообществу, но сохранивших аутентичную основу. За основу анализа мы берем не этнический признак, а национальный, формировавшийся полиэтнической основой миграционных процессов. На этой полиэтнической миграционной основе в пределах страны возник межкультурный синтез, который стал основой для позиционирования Беларуси как высокой культуры.

Пример дало Возрождение. Видные его представители из Беларуси владели пятьюшестью разговорными и письменными языками и способствовали популяризации языка аутентичного населения, четко понимая разницу между языками межкультурной, высокой коммуникации и массовым языком общения на уровне повседневности, через который существовал доступ во внутренний мир населения. Лучшие и образованные представители белорусской культуры хотели установить диалог с аутентичным населением. Именно этой идеей руководствовался Ф. Скорина, когда закладывал практику книгоиздательской деятельности на Беларуси и в Восточной Европе. Это событие произошло в 1517 году -500 лет назад. Ему пришлось реализовать в себе дар инженера-конструктора, инженерадизайнера, стилиста, этнографа, специалиста в области типографского дела, социального психолога [1]. Содержание книг, изданных Ф. Скориной, базируется на Библии. Это обстоятельство он объясняет тем, что в главной книге христиан собрана вековая мудрость в области истории, нравственности, географии. Библейские тексты адаптированы к возможностям простых людей понимать через них ценностную и духовную тематику. В них реализована герменевтика диалога, а не монолога. Ценностный акцент на значимость аутентичной культурной доминанты позволил Ф. Скорине участвовать в межкультурной коммуникации в пределах Европы [2]. Он использовал критерий культурной идентичности как основной при рассмотрении предложений о сотрудничестве. Так было в случае предложения М. Лютера. Ф. Скорина это предложение принял к рассмотрению во всем аспекте, связанных с ним контекстов. Он понял, что чисто механически не сможет издавать текст Библии, адаптированный к особенностям лютеран. Отказ был понят и не сказался на возможностях пребывания Ф. Скорины в Европе. В конечном итоге он сделал выбор в пользу Праги, где были богатые традиции славянской культуры и славянских языков. В 2017 году в ФРГ будет отмечаться 500-летие со дня начала Реформации. В Беларуси в этом же году отмечается 500-летие начала книгопечатания. Все эти события биографически связал Ф. Скорина. В Европе заново его открывают уже как европейского мыслителя, просветителя и издателя. Это очень важное обстоятельство для Беларуси. Оно свидетельствует о том, что государство стало рассматриваться в широком контексте региональных и мировых событий.

Еще один представитель Возрождения Н. Гусовский воспользовался стилем новолатинской поэзии для того, чтобы через общеевропейский письменный язык рассказать европейцам в поэтической форме о Беларуси. Эту потребность сформулировали европейцы во время пребывания Н. Гусовского в составе дипломатической миссии в Италии. Поэтом был определен слоган, символ и метафора страны в форме зубра.

Кроме литературного языка белорусская интеллигенция в XVIII столетии – начале XX столетия активно культивировала практики изобразительного языка, языка архитектуры, музыки, танца, декоративно-прикладного искусства, языка коллекций, книжных собраний, парков и дворцовых усадеб. Эти языки не требуют перевода. Они понятны благодаря визуальным возможностям восприятия и оценки артефактов искусства. Они были удобны для полиэтнических магнатских семей Беларуси.

Известный в польско говорящей среде М. К. Огинский в написанном им языком музыки полонезе настолько глубоко выразил любовь к родным местам, что стал символом Беларуси для многих мигрантов, в силу разных причин, покинувших страну. О том, как он любил Беларусь К. Чапский показал в должности городского главы города Минска. Благодаря его усилиям в городе были открыты предприятия, электрическая станция, трамвайное сообщение, социальные приюты, лечебные учреждения. Каждый день он приезжал на работу за семьдесят километров из Станьково, где находилась родовая усадьба его семьи. Белорусские города и местечки дали начало уникальному явлению в мировом изобразительном искусстве живописи, портрета, театральной декорации. Это явление связано с феноменом межкультурной коммуникации в рамках парижской художественной школы и русских сезонов, организованных С. Дягилевым в Париже и в Лондоне [3].

В этой коммуникации уровень языка высокой культуры занял быт и повседневность белорусских местечек, из которых происходили такие выдающиеся художники как Л. Бакст, М. Шагал, Х. Сутин. Несмотря на влияние искусства модерна, они сохранили связь картин с аутентичной средой их родных городов и местечек. Сохранить приверженность языку аутентичной повседневности было не просто. Это видно на примере эволюции отношений в рамках Витебской художественной школы между М. Шагалом и К. Малевичем. Отношения между художниками становились все напряженнее, и в конечном итоге, произошел творческий разрыв. М. Шагал покинул Витебск. Он не смог расстаться с языком витебской повседневности на своих картинах в угоду абстрактному искусству, избравшему миссию уличной агитации. Пролеткульт был чужд белорусскому художнику. Именно связь с языком витебской городской повседневности сделала М. Шагала известным на весь мир художником. В США и в Париже он продолжал воссоздавать близкие ему сцены из жизни родного города. И именно эта изобразительная стилистика дает эффект быстрого узнавания М. Шагала зрителями разных стран.

Огромный потенциал культурного наследия, способствующего идентификации Беларуси в пространстве мировой культуры, создали уроженцы Беларуси, посвятившие себя межкультурной коммуникации на территориях различных государств. Среди них те, что способствовали диалогу европейской и азиатской культур. В их числе А. И. Гошкевич, Судзиловский-Руссель [4]. Диалогу европейской и российской культур способствовали И. Копиевич, Н. Лосский [5], Л. Бакст, М. Шагал.

Таким образом, культурное наследие Беларуси начинает все больше ассоциироваться с оригинальным вкладом нашей страны в глобальное пространство креативной сферы жизнедеятельности человечества. Но это только начало большой работы государства и тех, кто занимается восстановлением ценностного статуса национальной идентичности в пространстве исторических эпох. Одним из направлений подобной работы стала

социально-культурная деятельность в рамках учебных заведений. Она позволяет на уровне студенческого общения формировать межкультурные механизмы трансляции наследия белорусской культуры в пространство обширной географии стран и регионов. Одним из мест подобной работы стал Белорусский национальный технический университет [6].

#### Литература

- 1. Лойко, А. И. Духовность, наука, технологии, нравственность в современном обществе / А. И. Лойко // Духовность. Образование. Наука: толерантность и нравственность в структуре духовной жизни общества: материалы междунар. науч. конф., Минск, 20 апреля 2017 г. / Белор. нац. техн. ун-т; отв. ред. А. И. Лойко. Минск, 2017. С. 24–43.
- 2. Подокшин, С. А. Франциск Скорина и современность / С. А. Подокшин // Беларуская думка ў кантэксце гісторыі і культуры / рэд. А. С. Майхрович. Мінск, 2003. С. 237–245.
- 3. Лойко, А. И. Философия межкультурных отношений: Беларусь в диалоге цивилизаций / А. И. Лойко [и др.]. Минск : БНТУ, 2012. 142 с.
- 4. Иосько, М. И. Николай Судзиловский Руссель, жизнь, революционная деятельность и мировоззрение / М. И. Иосько. Минск : Издательство БГУ, 1976. 336 с.
- 5. Лойко, Л. Е. Н. О. Лосский в традиции русской философии серебряного века / Л. Е. Лойко // Духовность. Образование. Наука : толерантность и нравственность в структуре духовной жизни общества : материалы междунар. науч. конф., Минск, 20 апреля 2017 г. / Белор. нац. техн. ун-т; отв. ред. А. И. Лойко. Минск, 2017. С. 152–157.
- 6. Лойко, А. И. Социально-культурная деятельность в техническом университете / А. И. Лойко // Социально-культурная деятельность : векторы исследовательских и практических перспектив : материалы междунар. электронной науч.-практич. конф., Казань, 19–20 мая 2017 г. / КазГИК ; науч. ред. П. П. Терехов, Д. В. Шамсутдинова, Л. Ф. Мустафина. Казань , 2017. С. 253–258.

Лойко Л. Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# БЕЛОРУССКАЯ КУЛЬТУРА В ЕДИНСТВЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО И СОЦИОПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ

Особенности и механизмы развития национальной культуры фиксируются в мировоззрении, общественном сознании и менталитете народа, выражаются в традициях деятельности, общения и поведения людей. Своеобразие национальной культуре придает не только социокультурная, но и природная среда [1], модели взаимодействия общества с природой [2].

Каждый гражданин государства является носителем и творцом национальной культуры. Но формы ее восприятия, глубина постижения и созидательные установки колеблются в широком диапазоне интенсивности. Самосознание нации выражают в духовных продуктах представители интеллигенции — философы, ученые, политики, деятели искусства. Иногда эту роль выполняют талантливые люди из глубин народной жизни, «самородки». Не имея образования и статуса, они берут на себя ответственность за духовное развитие государства.

Духовные корни белорусской национальной культуры уходят в глубокую древность. За многовековую историю белорусским народом сформировано богатое и самобытное культурное наследие. Особую роль в нем играет природная тематика. Потенциал развития нации содержится в шедеврах литературы и искусства, хранящихся в коллекциях белорусских музеев, собраниях библиотек. Наиболее значимые из них включены в Государственный список историко-культурных ценностей Беларуси.

Образцами монументальной архитектуры Беларуси являются Софийский собор и Спасо-Евфросиньевская церковь в Полоцке, Благовещенская (Витебск) и Борисоглебская (Гродно) церкви. Оборонное зодчество представлено 150 замками. Среди них — замки и замковые комплексы в Гродно, Лиде, Мире, Любче; Каменецкая вежа, дворцовые комплексы (Ружаны, Несвиж). В архитектурных сооружениях Беларуси представлены как европейские стили(готика, ренессанс, барокко, классицизм), так и традиции российского искусства (крестово-купольная, шатровая архитектура). Культурные заимствования оригинально интегрированы в природные ландшафты Беларуси.

Шедеврами декоративно-прикладного искусства являются фрески Софийского собора, Бельчицкого и Спасо-Евфросиньевского монастырей Полоцка; крест Л. Богши, демонстрирующий искусство эмали; книжная миниатюра и ксилография эпохи Ренессанса. В Новое время в Кореличах и Слуцке начинается мануфактурное производство тканых орнаментальных изделий (шпалер, поясов). Основу создал лен — одно из самых известных и широко используемых растений в сельском хозяйстве Беларуси.

Белорусская живопись XVIII–XIX вв. в стилях романтизма, классицизма, реализма представлена работами Я. Дамеля, А. Ромера, И. Хруцкого, В. Ваньковича, Н. Орды. Вклад в развитие изобразительного искусства XX в. внесли художники М. Шагал, К. Малевич, В. Бялыницкий-Бируля; скульпторы 3. Азгур, А. Бембель, А. Глебов. Сегодня художественная школа Беларуси осваивает новые направления — компьютерную графику, фотоискусство, арт-дизайн. Предметное поле искусства продолжает формировать природа.

Национальный кинематограф начинал свою деятельность с тематики близкой природе. Первым белорусским художественным фильмом была историко-революционная картина режиссера Ю. Тарича «Лесная быль», поставленная в 1926 г. по повести М. Чарота «Свинопас». В 1930 году началось производство звуковых фильмов. В 1939 году киностудия получила собственную производственную базу в Минске, а в 1954 г. был снят первый цветной художественный фильм – «Дети партизана». В 1950–70-е гг. были созданы фильмы, вошедшие в золотой фонд белорусского кино: «Константин Заслонов», «Красные листья», «Часы остановились в полночь», «Девочка ищет отца», «Москва – Генуя», «Я родом из детства», «Альпийская баллада».

Истоки белорусской литературы лежат в природной и фольклорной тематике устного народного творчества, традициях летописания (Полоцк), ораторской прозы (Кирилл Туровский). В XIV-XV вв. белорусский язык стал государственным в ВКЛ, на нем были написаны законодательные акты - Статуты ВКЛ. Ф. Скорина, гуманист и просветитель XVI века, в 1517 г. заложил основы книгопечатания на Беларуси и в Восточной Европе [4]. Тексты Ф. Скорины наполнены чувством любви к родной природе. Первую ренессансную поэму на латинском языке о родной земле, ее растительном и животном разнообразии, написал Н. Гусовский. Символом Беларуси стал зубр [5]. В нем выражены черты сдержанности, осторожности, достоинства, толерантности, самостоятельности. С. Будный издал в Несвиже «Катехизис», В.Тяпинский перевел на белорусский язык Евангелие. Развитию белорусской книжной поэзии способствовал С. Полоцкий. В XIX-XX вв. тема природы стала одной из ключевых в творчестве писателей и поэтов. Белорусскую землю прославляли А. Мицкевич и Ф. Богушевич. Вокруг первых легальных газет на белорусском языке («Наша доля», «Наша ніва») объединились Я. Купала, Я. Колас, Э. Пашкевич, М .Богданович, З. Бядуля, М. Горецкий. Их произведения поставили белорусскую литературу в один ряд с передовыми литературами мира.

Быт белорусской деревни издавна был связан с инструментальной музыкой. Любимые народные инструменты — дуда, жалейка, гудок, лира, скрипка, цимбалы. Музыкальные мотивы и материалы для инструментов подсказывала сама природа. Музыкальными памятниками XV—XVII вв. являются церковная музыка, сборники вокально-инструментальных произведений «Полоцкая тетрадь» и «Куранты». В XVIII веке центрами музыкальной культуры становятся частные театры и капеллы магнатов Pадзивиллов,

Сапег, Огинских. Среди известных композиторов – Я. Голланд, Э. Ванжура, М. Радзивилл.

В современной Беларуси популярностью пользуется творчество ведущих музыкальных коллективов страны: Президентского оркестра Республики Беларусь, Государственного академического симфонического оркестра, Государственной академической хоровой капеллы им. Г. Ширмы, Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, Белорусского государственного академического музыкального театра, Белорусской государственной филармонии Национального академического оркестра симфонической и эстрадной музыки под руководством М. Финберга. Музыкальное искусство Беларуси прославили С. Монюшко, В. Мулявин, И. Лученок, Э. Ханок. Ежегодно в Беларуси проводятся более 30 международных, республиканских и региональных музыкальных фестивалей, среди них «Белорусская музыкальная осень», «Минская весна», «Славянский базар в Витебске».

Театральное искусство на Беларуси зародилось из древних народных обрядов, батлейки. В XVI—XVIII вв. распространились школьные, придворные и городские театры. Основоположником профессионального национального театра стал белорусский драматург XVIII в. В. Дунин-Марцинкевич. В XX в. сценическое искусство развивали драматурги К. Каганец, Я. Купала, Я. Колас, Ф. Олехнович. В 1920 г. и в 1926 г. были открыты Белорусские государственные театры в Минске и Витебске. Сегодня четыре театра имеют статус «национальный»: драматические театры Я. Купалы, М. Горького (Минск), Я. Коласа (Витебск) и театр оперы и балета. В 2011 г. была впервые установлена Национальная театральная премия Беларуси.

В октябре 1988 г. Беларусь присоединилась к Конвенции ЮНЕСКОпо охране всемирного культурного и природного наследия (1972 г.). В список всемирного наследия ЮНЕСКО включены четыре объекта Беларуси: Национальный парк «Беловежская пуща» (объект природного наследия); Мирский и Несвижский замки, Геодезическая дуга Струве.

Национальная культура развивается объективно, на основе имманентных, внутренне присущих ей, тенденций и законов. Важную роль в этом процессе играют исторические события, геополитическое положение культуры, формы и виды деятельности, сложившиеся в обществе. Вместе с тем, национальная культура является объектом заботы и регулирования со стороны современного государства.

Законы, регламентирующие взаимоотношения государства и культуры в Республике Беларусь: «О культуре», «Об охране историко-культурного наследия», «О библиотечном деле», «О музеях и Музейном фонде», «О народном искусстве, народных промыслах (ремеслах)», «О творческих союзах и творческих работниках», «О кинематографии». В июле 2016 г. впервые в истории Палатой представителей Национального собрания принят «Кодекс Республики Беларусь о культуре».

Таким образом, национальная культура Беларуси сформирована талантом жителей страны, уникальным своеобразием природно-ландшафтных комплексов.

#### Литература

- 1. Карако, П. С. Эстетика природы / П. С. Карако. Минск : Экоперспектива, 2012. 263 с.
- 2. Лойко, А. И. Коэволюционная динамика и стратегии инновационного развития Республики Беларусь/ А. И. Лойко, В. П. Старжинский, Н. И. Мушинский, Е. Б. Якимович. Минск: БНТУ, 2010 298 с.
- 3. Лакотка, А. І. Уводзіны. Классіцызм— вяршыня архітэктуры даіндустрыяльнай эпохі / А. І. Лакотка / Архітэктура Беларусі. Нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2007. Т. 3. С. 5—68.
- 4. Лойко, Л. Е. Ф. Скорина в духовной традиции Европы и Евразии / Л. Е. Лойко // Ценности евразийской культуры: духовность, традиции, экономические приоритеты сотрудничества: EXPO 2017 ASTANA: материалы междунар. науч. конф., Минск, 21 марта 2017 г. / Белор. нац. техн. ун-т; отв. ред. А. И. Лойко. Минск, 2017. С. 267–270.

5. Лойка, А. І. Ідэі М. Гусоўскага і актуальныя праблемы сучаснага тэхнагеннага свету / А. І. Лойка // Веснік БДУ. -1994. - Сер. 3. - № 1. - С. 28-31.

Луговая Е. К.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

# ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРАЗДНИКА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Человек – существо двойственное, противоречивое, его жизнь, как и бытие культуры, протекает на границе двух миров (природы и сверхприродных смыслов и ценностей), поэтому вся наша жизнь с момента уграты наивного изначального синкретизма (первобытности, детства) проникнута стремлением к целостности, желанием восстановить/создать связь с людьми, миром и Богом. На протяжении тысячелетий праздник выполнял этот запрос, будучи если не единственной, то главной формой созидания человека и культуры. Праздничная среда помогает человеку прочувствовать и осознать свою свободу (преодоление зависимости и от природных инстинктов, и от социальных ограничений), и в этом пребывании, в свободе раскрывается не только его универсальность (все творческие потенции), но наступает момент прозрения сущности в интуитивном созерцании подлинного бытия. Праздник дает человеку возможность выхода из ограниченного существования в пограничное (соприкасающееся с трансцендентной Тайной), пробуждая и удовлетворяя экзистенциальные потребности. Ведь жизнь человека не сводима к физическому выживанию, в нем всегда присутствует стремление выйти из суетности и сиюминутности своего существования в область непреходящих ценностей и смыслов. В праздничном свободном творческом исполнении жизни человек перерастает свои социальные роли, в нем пробуждается «человек возможный». Здесь как бы само Бытие празднует свое самораскрытие и самоосуществление через человека. В отличие от повседневной культуры, где действия носят прагматический характер, праздничная сохраняет синкретическую многозначность, поэтому ее правомерно определить как самоцельную и символическую. Будучи принципиальной противоположностью будней, праздник служит для них ценностным ориентиром. Праздничная среда, сохраняя со-бытийную природу, благоприятствует обретению и подтверждению идентичности в культуре, оставляя «зарубки» на линии жизни человека и определяя ступени исторического пути народа.

Но таким незыблемым место праздника было только в рамках традиционной культуры. С начала Модерна началось «расколдовывание мира» (М. Вебер), его «разбожествление» (К. Ясперс), десакрализация, сделав ставку на собственный разум, человек впервые позволил себе не разгадывать смыслы, а конструировать их, также как саму историческую действительность. Но при всем своем атеистическом, революционно-ниспровергающем, а порой и экстремистском настрое представители модернистского сознания сохранили внутреннюю связь с людьми традиционной культуры: «они верили в жестко упорядоченную картину мира и были исполнены лояльного отношения к "высшим смыслам" истории... роднили их установка "неукоснительного следования" и готовность подчинять свою субъективную волю высшей, объективной» [1, с. 129]. Разрушив прежний образ сакрального (должного, надындивидуального), представители Модерна не отказались от него в принципе, а запустили процесс нового мифотворчества, как опору для коллективной идентичности вновь созданной национальной общности [2], а вместе с обновленным сакральным устоял и праздник, подпитывающий национальную гордость и достоинство энергией праотцов (героев Революции), оправдывающий жертвы настоящего и вселяющий веру в свое будущее. По-настоящему разрушительные испытания ожидали социальный институт праздника на следующем витке истории: с приходом постмодернистского деконструктивизма.

Праздник способен выполнять свою главную функцию (привнесение в жизнь смысла) до тех пор, пока сохраняется его контраст с повседневностью (профанным временем). Однако, современная всеобъемлющая глобализация нацелена на стирание, исчерпание каких бы то ни было различий и границ. Внешне это напоминает первобытный синкретизм, но по существу это процесс обратный: в первобытности отсутствовало разделение культур в силу того, что вся жизнь подчинялась сакральному, была неизбывным ритуалом, сегодня культура предстает однородной целостностью по причине невостребованности сакрального. Современная цивилизация заслужила называться функциональной, то есть такой, «которая может существовать без категории смысла, предельно стерилизовав пространство человеческой жизни, сформировав культурный ландшафт метафизического голода» [3, с. 167]. Если модернизм – процедура смены ценностей, но постмодернизм - сознательный отказ, глумление над идеей ценности и святости. Причем не следует сравнивать постмодернистскую ситуацию ниспровержения ценностей с карнавалом, ибо последний подвергает ценности осмеянию с целью проверки их на прочность и необходимость для жизни культуры, сегодня релятивизация ценностей - самоцель.

Современное общество позиционирует себя как либеральное, постутилитарное (В. П. Бранский), креативное, но при этом существенно изменяя значение этих понятий. В традиции классической философии свобода понималась как возможность выхода за рамки природного детерминизма, а сегодня - как право на равный доступ к материальным и социальным благам. Сведение смысла концепта «свобода» к демократизации жизни опустила ее с уровня недостижимого идеала до привычной практической нормы существования. Но потребность праздновать бытие относится к числу духовных, экзистенциальных, не делегируемых государству или другим социальным институтам, в отличие от материальных их удовлетворение невозможно без личных усилий человека. Главная черта повседневной культуры – не тяжелые физические усилия по обеспечению выживания, а ее рутинный, профанный, бессмысленный характер, отсутствие интенции за пределы эмпирической данности. Технический прогресс избавил современного человека от необходимости ежедневной борьбы за существование, но высвобождение времени в условиях отсутствия запроса на смыслы создал для обывателя общества потребления новую проблему: избавления, изживания свободного времени. Культуриндустрия охотно откликнулась на этот социальный заказ бесчисленным количеством развлекательных услуг, но внешне подражая праздничной культуре, они не имеют к ней никакого отношения, ибо встреча с сакральным, соприкосновение со смыслом требует предельной мобилизации всех духовных ресурсов, а не релаксацию. Поэтому вдохновенное творчество, как форма «диалога с Богом» в праздничной среде, сегодня активно вытесняется масскультовским креативом. Событийность праздника требует вневременного со-стояния, а современный человек, озабоченный бегством от скуки, в погоне за ускоряющимся потоком жизни не позволяет себе остановиться и задуматься, ибо «смысл нашего движения во времени - именно успевать двигаться с заданной скоростью, необходимость успевать поглощает все остальные смыслы, делает их вторичными по отношению к темпу нашего движения» [4, с. 205].

Постмодернистский мир живет мгновением: в прошлом нет ничего, чем следует дорожить, нет достойных целей, требующих осуществления в будущем, как нет и самого будущего. Но такое быстротечное скольжение по поверхности «текучей современности» [5] лишает привлекательности саму ценность жизни, на поддержание которой и направлен институт праздника. Сегодня «сделана ставка на смерть, причем не на нашествие смерти в прямом смысле в реальном времени, но на нашествие смерти более чем реальной: символической и сакральной — то есть абсолютного и бесповоротного события» [3, с. 178]. До нас порой еще доносится «зов Бытия», но его активно заглу-

шают СМИ, чтобы он не вносил деструктивный момент в наш беззаботный потребительский рай.

# Литература

- 1. Панарин, А. Глобализация как вызов жизненному миру. За Хайдеггера / А. Панарин // Сумерки глобализации : настольная книга антиглобалиста : сб. / сост. А. Ю. Ашкеров М., 2004. С. 123–155.
- 2. Андерсен, Б. Воображаемые сообщества / Б. Андерсен : пер. с англ. М. : Канон-Пресс-Ц : Кучково Поле, 2001.-286 с.
- 3. Уваров, М. С. Постмодернистская цивилизация? / М. С. Уваров // Цивилизация: Вызовы современности: сб. ст. / под ред. М. С. Уварова. СПб., 2009. С. 167–179.
- 4. Орлова, Н. Х. Демографические изломы европейской цивилизации / Н. Х. Орлова // Цивилизация: Вызовы современности : сб. ст. / под ред. М. С. Уварова. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. С. 191–208.
  - 5. Бауман, 3. Текучая современность / 3. Бауман. СПб. : Питер, 2008. 240 с.

Маскевич М. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИПЛОМАТИИ НА ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Международная репутация государства зависит не только от экономических ресурсов или политических взглядов правящей партии, но также определяется духовно-культурным потенциалом народа. Инструментом данного потенциала служит культурная дипломатия. Помимо поддержания репутации отдельно взятой страны (государства) культурная дипломатия направлена и на разрешение глобальных проблем культуры, которые, в первую очередь, затрагивают культурное наследие. К основным «культурным» проблемам стоит отнести как намеренное уничтожение культурных ценностей, так и отсутствие (либо наличие минимального) интереса современного общества к историко-культурному наследию, что влечет за собой не только эстетическую деградацию населения, но и, как итог, — потерю национальной идентичности.

Культурная дипломатия является видом дипломатических отношений непосредственно в сфере культуры и включает в себя совокупность действий (обмен ценностями, традициями и др.), направленных на динамичное развитие сотрудничества между государствами, и также способствует формированию и структурированию социально-культурного пространства.

При рассмотрении задачи регулирования взаимоотношения стран на политическом уровне, следует отметить, что этому процессу способствует множество факторов: исторические, социально-политические, национальные, религиозные и др. Следовательно, стоит иметь в виду, что при реализации данной задачи культурная дипломатия положительно влияет на популяризацию культурного наследия с помощью накопления, сохранения и реставрации объектов культурного наследия, обладающих исторической или художественной ценностью (культурным потенциалом). Благодаря чему можно говорить не только о процессе сохранения исторической памяти народа, обмене ценностями, но и заимствовании культуры иных государств, что, в свою очередь, благоприятно влияет на международное сотрудничество и распространение культурных ценностей отдельно взятых стран в международных форматах.

Помимо сохранения уже существующих культурных ценностей, культурная дипломатия способствует созданию новых ценностей. При этом преобразуется и со-

вершенствуется организация различных форм досуга населения, происходит ускорение развития художественно-творческой жизни в стране, что способствует развитию культурного потенциала и обеспечению единства культурного пространства.

Специфика государственной политики Республики Беларусь в сфере культуры представлена признанием культуры как одного из главных факторов самобытности не только белорусского народа, но и других национальных общностей, проживающих в Беларуси. Это происходит за счет того фактора, что культурный пласт общества (иными словами говоря — культура народа) формировался на протяжении веков благодаря преемственности поколений, что внесло значимый вклад в основы развития и самореализации личности, образования и воспитания детей и молодежи.

Популяризация историко-культурного наследия в современном белорусском обществе осуществляется с помощью приоритетных направлений. К данным направлениям следует отнести: сохранение, развитие и распространение белорусской национальной культуры и языка, создание, распространение и популяризация классических и современных произведений художественной литературы и искусства, других эстетических и нравственных ценностей отечественной и мировой культуры, что способствует созданию благоприятных условий для гармоничного (эстетического) воспитания истинного гражданина своей страны.

Данная деятельность по сохранению и популяризации историко-культурного наследия осуществляется на международном уровне в первую очередь с помощью общественных организаций, что способствует интеграции культуры в международное пространство, кооперации с зарубежными общественными организациями. Также это способствует развитию гастрольно-выставочной деятельности, совместному производству и сохранению культурных ценностей и культурных благ и обмену ими, реставрации памятников истории и культуры, внедрению новых технологий, технических средств и пр.

В качестве примера можно рассмотреть деятельность РОО «Белорусская ассоциация клубов ЮНЕСКО», так как она является субъектом международной культурной деятельности Республики Беларусь. Эта общественная организация консолидирует определенную группу людей, которых объединяет общая цель в определенной сфере деятельности.

Деятельность РОО «БелАЮ» включает в себя международные программы и проекты, которые делятся на 4 направления – «Культура мира», «Неформальное образование», «Здоровый образ жизни», «Информация и коммуникация».

Программой «Культура мира» организация помогает развитию молодежных инициатив в области изучения и популяризации белорусской культуры и культуры других стран, так как основная цель программы — предоставление широких возможностей молодым людям при знакомстве не только с национальной культурой, но и культурой других стран. Данная программа содействует приобретению таких ценностей, как толерантность к культурному разнообразию, мирное разрешение конфликтных ситуаций на основе диалога и сотрудничества, бережное отношение к историческому, культурному и природному наследию.

Следует отметить и существующий при поддержке РОО «БелАЮ» конкурс на лучший молодежный проект в области изучения и популяризации белорусской культуры и культур других стран в рамках программы «Культура мира». Несмотря на то, что, как правило, это малобюджетные инициативы с мультипликационным эффектом, однако они способствуют появлению нестандартных подходов к решению наиболее актуальных задач в области культуры. Примером таких инициатив может быть проект «Дороги Мнемосины» (менеджер – Дмитрий Кутузов, г. Минск), который был успешно реализован в 2010–2011 учебном году и направлен на сбор и

сохранение нематериального (духовного) наследия (обрядов) национальных общин, которые проживают в Беларуси [2].

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что культурная дипломатия, как динамичное направление, постоянно развивается под воздействием потребностей в сфере культуры, является координирующей силой как в вопросах международного сотрудничества, так и в разрешении проблем, касающихся сохранения историко-культурного наследия общества.

#### Литература

- 1. Можейко, В. А. Культурная безопасность и культурная дипломатия как составляющие культурной политики Беларуси: вызовы и возможные реакции / В. А. Можейко // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. Е. Пед. науки. Культ. – 2016. – № 7. – С. 65–69.
- 2. Республиканское общественное объединение «Белорусская Ассоциация клубов ЮНЕСКО» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.belau.info. - Дата доступа: 25.08.2017.

Михайлец М. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ЖИВОЙ МУЗЕЙ ФАНДАНГО – ПЕРЕДОВАЯ ПРАКТИКА ПО ОХРАНЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Для успешной реализации в Беларуси Конвенции 2003 г. об охране нематериального культурного наследия необходимо как можно активнее использовать опыт других стран в этой области. Особенно полезными в этом смысле являются практики, пропагандируемые Комитетом нематериального культурного наследия посредством включения в специальный Реестр передовых практик по охране<sup>1</sup>. Одной из подобных практик является бразильский проект «Живой музей Фанданго», способствующий сохранению и передаче будущим поколениям традиции исполнения этого самобытного танца.

Фанданго – вид народной музыки и танца, связанный с коллективными работами, особенно сельскохозяйственными и рыболовными. Песни называются «модас», они исполняются под аккомпанемент самодельных музыкальных инструментов – скрипки, альта и бубна. В это время танцуют танец, напоминающий вальс или отбивают ритм обувью с деревянной подошвой.

Традиционно фанданго было приурочено к различным видам деятельности, требовавшим коллективных усилий, например, к посадке и сбору урожая. Наниматель предлагал участникам обильное угощение, сопровождавшееся танцами фанданго на протяжении всей ночи; также фанданго были связаны с религиозными праздниками, карнавалами, а иногда проводились просто в качестве развлечения<sup>2</sup>.

Изначально «Живой музей Фанданго» был исследовательским проектом среди традиционных сообществ южного и юго-восточного побережья Бразилии, где сохранялась данная традиция. Он был разработан в 2002–2004 гг., когда было замечено, что практика фанданго по многим причинам очень слабо популяризуется. В 2005 г. проект получил поддержку Культурной программы по популяризации нематериального культурного

The Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices // https://ich.unesco.org/en/lists.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Azevedo, F. C. Fandango do Paraná / F. C. Azevedo. – Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978. – 50 p.

наследия компании Петробрас (Programa Petrobras Cultural de Fomento ao Patrimônio Imaterial).

В исследовании приняли участие около 300 местных исполнителей фанданго (фандангейрос), а одним из его результатов стало создание музея под открытым небом в местности, которую часто посещают для обмена опытом представители пяти муниципалитетов региона. Там находятся пять домов фандангейрос и изготовителей музыкальных инструментов, культурные и исследовательские центры, места для продажи ремесленных изделий местными жителями кайсарами, а также пункты, где можно ознакомится с библиографическими и аудиовизуальными коллекциями.

Инициатором проекта «Живой музей Фанданго» была культурная неправительственная организация «Культурная ассоциация Кабурэ» (Associação Cultural Caburé), работавшая с сообществом и предложившая ряд мероприятий по популяризации фанданго в регионе Лагамар (южное побережье штата Сан-Паулу, северное побережье штата Парана)<sup>1</sup>.

С 1960-х гг. регион стал страдать в результате роста спекуляций на рынке недвижимости и обезлесения. Правительством стала проводится политика, направленная на охрану природы и создание охраняемых природных территорий. Сельское хозяйство и рыболовство ограничивались путём введения санкций и стали приходить в упадок. В результате население стало покидать сельскую местность, переселяясь в пригороды.

С упадком коллективного труда фанданго потеряло свой престиж, а его исполнители – чувство самобытности. В то же время некоторые фандангейрос нашли новые способы организации и создали группы, которые давали представления на фестивалях и праздниках, проводившихся в различных сообществах<sup>2</sup>.

Главными проблемами, с которыми столкнулись организаторы проекта, стали нехватка подходящих мест для проведения фанданго; нежелание молодёжи обучаться музыке и танцам при сокращении численности опытных пожилых исполнителей; ограничения, касающиеся использования ремесленниками (особенно создателями музыкальных инструментов) определённых видов сырья; трудности со сбытом готовой продукции, приводящие к отказу от её изготовления. Особо отмечалась недоступность на местном уровне библиографических и аудиовизуальных материалов, посвящённых фанданго, которые можно было найти только в столицах штатов — городах Сан-Паулу и Парана.

Сами фандангейрос мало надеялись на расширение признания и популяризацию фанданго, хотя и был предпринят ряд инициатив по его поддержке на муниципальном уровне. Центральный аспект, на который необходимо было обратить внимание — это сохранение культурного значения фанданго в памяти сообщества кайсаров и других местных жителей $^3$ .

#### Участие заинтересованного сообщества и групп в реализации проекта.

Сообщества кайсаров разнообразными способами и на разных уровнях принимали участие в реализации проекта. Было организовано огромное количество встреч на местном и региональном уровнях для обсуждения целей и результатов проекта. Ряд представителей сообществ непосредственно привлекались к координации, исследованию и обучению во время семинаров. Неправительственные организации, действующие среди тради-

<sup>2</sup> Marchi, L. Fandango. Uma história que atravessa o tempo / L. Marchi // A [des]construção da música na cultura paranaense / org.: Souza Neto, M. J.– Curitiba : Ed. Quatro Ventos, 2004. – 706 p.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Nomination file. No 00502 Fandango's Living Museum [Электронный ресурс] // Официальный сайт ЮНЕСКО. — Режим доступа: https://ich.unesco.org/en/BSP/fandango-s-living-museum-00502#identification. — Дата доступа: 06.08.2017.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Pimentel, A. Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território [Electronic resourse] / A. Pimentel, E. Pereira, J. Corrêa. – Mode of access: http://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt19-25/1042-museu-vivo-do-fandango-aproximacoes-entre-cultura-patrimonio-e-territorio/file. – Date of access: 06.08.2017.

ционных сообществ, предложили обучающие курсы и бесплатное консультирование для новых проектов по популяризации фанданго. Было проведено исследование и интервьюирование, в ходе которых удалось идентифицировать 282 фандангейрос с их предварительного, свободного и информированного согласия. Была организована запись музыки фанданго на CD-дисках. С целью содействия обмену опытом между различными группами и отдельными исполнителями были организованы специальные встречи, посвящённые фанданго и культуре кайсаров. В первой из них приняло участие 250, а во второй — 300 человек. Проект также содействовал укреплению и созданию ряда неправительственных организаций, представляющих культурные группы кайсаров, и реализуемых ими проектов.

Наконец, заявка на признание фанданго кайсаров элементом нематериального культурного наследия была подписана более чем 400 фандангейрос и представителями культурных групп<sup>1</sup>.

# Меры по охране, реализуемые в рамках проекта.

Целью проекта «Живой музей Фанданго» является укрепление существующих и организация новых инициатив, содействующих непрерывности исполнения фанданго, а также диалогу между сообществами исполнителей и другими социальными группами. В рамках проекта была создана социальная сеть, объединившая фандангейрос, мастеровизготовителей музыкальных инструментов, представителей культурных групп и исследователей, призванная усилить и поддержать связанные с фанданго инициативы местного сообщества. Отдельное внимание было уделено устойчивому туризму.

Конкретные мероприятия проекта, разработанные на местных и региональных встречах, включают:

- Создание информационной среды по популяризации фанданго, в том числе установка информационных стендов, распространение буклетов и прочей печатной продукции с указанием информации о фандангейрос, местах и событиях, где можно услышать фанданго, научиться ему и получить о нём больше информации.
- Обеспечение свободного и бесплатного доступа к печатным и аудиовизуальным материалам, посвящённым фанданго, в местных культурных центрах и библиотеках. Материалы были предоставлены исследователями, авторами и издателями.
- Издание книги и двойного CD-диска с картами и текстами с информацией о муниципалитетах, фандангейрос, фотографиями и песнями, которые отражают разнообразие групп и способов исполнения фанданго в данном регионе.
- Открытие Живого музея Фанданго, решение о чём было принято на встрече по обмену опытом между группами фанданго и фандангейрос всех пяти муниципалитетов.
- Создание веб-сайта www.museuvivodofandango.com.br., на котором можно было найти информацию как о фанданго, так и о Живом музее (к сожалению, в настоящее время недоступен).
- Распространение информации о семинарах, на которых разрабатываются и реализуются культурные проекты, направленные на молодых исполнителей фанданго из различных муниципалитетов.
- Установление партнёрства с местными отделами образования при организации семинаров для учителей с участием фандангейрос.
- Организация фандангейрос и группами исполнителей представлений на местах с целью популяризации фанданго в сфере туризма.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Nomination file No. 00502 Fandango's Living Museum [Electronic resourse] // UNESCO official site. – Mode of access: https://ich.unesco.org/en/BSP/fandango-s-living-museum-00502#identification. – Date of access: 06.08.2017.

— Поддержка новых инициатив на местах, например, создания новых культурных центров сообществ. Так, в 2005 г. был создан Культурный центр кайсаров Барра-ду-Рибейра, а в 2007 г. — Дом фанданго Гуаракесаба.

В ходе реализации проекта фанданго кайсаров признали региональным культурным наследием, а сообщества получили возможность самостоятельно реализовывать проекты на местном уровне. Одним из крупнейших достижений стала подача заявки в Институт национального художественного и культурного наследия (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) для признания фанданго нематериальным культурным наследием, подписанной более 400 фандангейрос и представителями культурных групп на второй встрече культуры фанданго и кайсаров в 2008 г. 1

# Соответствие проекта принципам и целям Конвенции нематериального наследия

Фанданго – культурная особенность, связанная со стилем жизни сообществ кайсаров, проживающих на обширной территории на южном и юго-восточном побережье Бразилии. Назначением Живого музея Фанданго является популяризация охранных мероприятий в отношении фанданго, выступающего важным культурным наследием данных сообществ.

Концепция Живого музея Фанданго отражает принципы и цели Конвенции об охране нематериального культурного наследия в следующих аспектах:

- Согласно ст. 1, Живой музей Фанданго работает над привлечением внимания к нематериальному культурному наследию на местном, национальном и международном уровнях благодаря следующим мероприятиям: оказанию содействия в проведении семинаров и встреч фандангейрос и групп фанданго; организации семинаров для преподавателей; предоставлению свободного доступа к материалам о фанданго в консультационных пунктах; распространению во всех школах региона книги и двойного CD-диска о Живом музее фанданго. Кроме того, Живой музей Фанданго распространял также информационные материалы среди местного населения и гостей региона. В рамках деятельности музея по всей Бразилии организовывались представления и семинары с участием фандангейрос и руководителей проекта.
- В соответствии со ст. 13, проект содействует научным исследованиям фанданго и культуры кайсаров в области музыкологии, этномузыкологии, антропологии, географии и педагогики. Также проект содействует проведению мероприятий, направленных на улучшение подхода к данному культурному элементу на этой территории при уважении сообществ и с их участием; особенно это касается организации информационного пункта для посетителей.
- Согласно ст. 14, Живой музей Фанданго занимается организацией семинаров, связанных с разработкой проектов и их менеджментом, информированием молодёжи о фанданго через средства массовой информации. Также Живой музей Фанданго наладил диалог с комитетами по вопросам образования на уровне штатов и муниципалитетов с целью организации обучающих семинаров для школьных учителей. Побуждает передачу знаний традиционным способом и деятельность музея по стимулированию взаимодействия между поколениями в рамках различных мероприятий и внутри сообществ.
- Наконец, важно отметить, что согласно ст. 15 Конвенции, деятельность Живого музея, согласно его концепции, осуществляется исключительно с согласия сообществ кайсаров и при их самом широком участии.

Одним из побочных результатов проекта стало возникновение организаций фандангейрос на местном уровне, а также тесное сотрудничество при организации региональных встреч.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Там же.

Деятельность музея осуществляется в рамках бразильского законодательства по сохранению нематериального культурного наследия (Декрет N = 3551/00, Резолюция N = 001/06)<sup>1</sup>.

## Эффективность проекта и его результаты.

В 2006 г. создание Живого музея Фанданго было завершено изданием руководства для посетителей, которым был предложен специальный маршрут. Маршрут включает места проживания фандангейрос и мастеров-изготовителей музыкальных инструментов, клубы и дома фанданго, сувенирные магазины, музеи и культурные центры. Также были оборудованы информационные киоски, посвящённые фанданго и культуре кайсаров. Адреса можно найти на веб-сайте или в информационных буклетах, распространяемых в муниципалитетах во время проведения различных мероприятий и шести семинаров, организованных для преподавателей в 2006 г. На домах многих фандангейрос, которые стали частью маршрута, были установлены информационные доски. Регулярно проводятся обучающие семинары с участием местных фандангейрос.

Инфокиоски появились благодаря сотрудничеству между исследователями, авторами, мэриями и местными ассоциациями, которые предоставили определённые материалы или передали права на них. Культурным центрам, музеям, местным библиотекам было передано около 40 наименований книг, аудио- и видеозаписей при условии обеспечения свободного доступа к ним жителей пяти муниципалитетов.

Также в 2006 г. при участии местных сообществ была организована большая встреча, посвящённая фанданго и культуре кайсаров; к ней был приурочен выход книги и СD-диска. В книге представлены тексты о фанданго и культуре кайсаров, а также библиография и рассказы групп фанданго. На двойном CD-диске представлено около 60 музыкальных записей, демонстрирующих разнообразие групп и способов исполнения фанданго в данном регионе.

Параллельно с деятельностью Живого музея Фанданго в регионе под руководством местных сообществбыло запущено ещё несколько новых важных проектов: Культурный центр кайсаров Барра-ду-Рибейра в Игуапе и Дом фанданго Гуаракесаба. В 2007 г. Живой музей фанданго получил *Награду народных культур* Министерства культуры Бразилии. В 2008 г. благодаря получению ещё одной награды была проведена Вторая встреча культуры кайсаров и фанданго и издан путеводитель по музею.

В настоящее время в проекте участвуют более 300 местных фандангейрос и он объединяет в единую сеть местных партнёров, организующих проекты, содействующие продолжению практики фанданго<sup>2</sup>.

# Как можно использовать опыт проекта.

Живой музей Фанданго был основан в соответствии с новой концепцией музеологии, которая предусматривает сохранение нематериального культурного наследия. Предложения по созданию экомузеев, музеев сообществ, музеев под открытым небом соответствуют тенденции придания ценности разнообразным объектам историко-культурного и природного наследия, за чем следует признание обществ, которые их создали.

Для устойчивого функционирования и жизнеспособности подобных музеев необходимо участие местных сообществ, что, в свою очередь, требует наличия у этих сообществ соответствующих средств.

В то же время данная инициатива предусматривает возможность установления (на основе этических принципов и взаимной отвественности) партнёрских отношений между носителями культурной традиции и различными посредниками — исследователями, менеджерами, государственными органами и гражданским обществом. Проектом предусмотрена значительная автономия сообществ и групп при определении направлений

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Там же.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же.

деятельности, которые отвечали бы их требованиям, а также при поиске источников финансирования и распоряжении полученными средствами.

Модель живого музея предусматривает, что фанданго кайсаров может быть адаптировано к другим культурным проявлениям, бытующим на данной территории, а также может быть восстановлена живая связь между носителями культуры и их знаниями. Данная концепция предусматривает объединение деятельности по исследованию, фиксации, передаче и популяризации при ведущей роли носителей традиции. Такая модель создания живого музея, предусматривающая тесное сотрудничество, может с успехом применятся в тех случаях, когда существует зинтересованность самих носителей и сообществ.

Предлагаемая модель, по мнению многих специалистов, является более жизнеспособной и устойчивой, чем модели, основанные на преимущественно государственной поддержке. В то время как государственные органы стремятся к централизации ресурсов, «замораживанию» форм живого наследия, модель живого музея основана на участии самих сообществ, которые сами и выступают бенефициарами этого процесса<sup>1</sup>.

Таким образом, Живой музей Фанданго представляет собой, по сути, модель сетевого взаимодействия между формальными учреждениями и самими носителями традиции и их семьями. Создание подобного музея требовало не очень больших финансовых ресурсов, но много времени, усилий и доброй воли самих носителей традиции, особенно практических выразителей. Живой музей позволяет его посетителям максимально полно окунуться в среду, в которой возникло и развивалось фанданго, познакомиться с фандангейрос, посетить представление, узнать, как изготавливаются музыкальные инструменты, ознакомиться с местами представлений и т. д. Та среда, которая составила Живой музей Фанданго, включает в себя несколько уровней: семейный, институциональный, что позволяет в будущем необходимости изменять его географические и социальные рамки. В 2011 г. проект Живой музей Фанданго был включён в Реестр передовых практик по охране Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия 2003 г., что стало его признанием на самом представительном международном уровне.

#### Литература

литератур 1 Т. - Т. - Т. - -

1. The Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices [Electronic resourse]. – Mode of access: https://ich.unesco.org/en/lists. – Date of access: 18.08.2018.

- 2. Azevedo, F. C. Fandango do Paraná / F. C. Azevedo. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978. 50 p.
- 3. Nomination file No. 00502 Fandango's Living Museum [Electronic resourse] // UNESCO official site. Mode of access: https://ich.unesco.org/en/BSP/fandango-s-living-museum-00502#identification. Date of access: 18.08.2017.
- 4. Marchi, L. Fandango. Uma história que atravessa o tempo / L. Marchi // A [des]construção da música na cultura paranaense / org.: M.J. Souza Neto Curitiba : Ed. Quatro Ventos, 2004. 706 p.
- 5. Pimentel, A. Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território [Electronic resourse] / A. Pimentel, E. Pereira, J. Corrêa. Mode of access: http://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt19. Date of access: 12.08.2017.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Pimentel, A. Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território [Electronic resourse] / A. Pimentel, E. Pereira, J. Corrêa. – Mode of access: http://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt19-25/1042-museu-vivo-do-fandango-aproximacoes-entre-cultura-patrimonio-e-territorio/file. – Date of access: 12.08.2017.

# АРГАНІЗАЦЫЯ МУЗЕЙНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ Ў ПОЛЬШЧЫ НА ПАЧАТКУ 1920-Х ГГ.

Пасля Рыжскай дамовы 1921 года Заходняя Беларусь апынулася ў складзе Польскай рэспублікі, а на яе тэрыторыі распаўсюджана польскае права, у тым ліку і ў музейнай сферы. Яшчэ Рэгенцкая Рада (Rada Regencyjna) 31 кастрычніка 1918 года выдала дэкрэт «Аб апецы над помнікамі мастацтва і культуры», згодна якому апека над музеямі належала да Міністэрства веравызнанняў і грамадскай асветы [МВіГА] (Ministerstwo wyznań religijnych і oświecenia publicznego) [3, арт. 3, 4]. Сакавіцкае аднайменнае распараджэнне Прэзідэнта Польшы 1928 г. у большасці паўтарала палажэнні Дэкрэта. Удакладненню падлягаў толькі тэрмін «помнік гісторыі і мастацтва», якім з таго часу лічыўся: «... кожны прадмет, як рухомы, так і не рухомы, характэрны для пэўнай эпохі, які нясе мастацкую, культурную, гістарычную, археалагічную ці палеанталагічную вартасць, што ўсталёўвала пастанова органа дзяржаўнай ўлады». Дадаваўся таксама артыкул, які забараняў вываз помнікаў культуры і гісторыі за мяжу без спецыяльнага дазволу ўлад [11, арт.1, 14].

Між тым, на пачатку 1920-х гг. польскім заканадаўствам не была яшчэ выразна акрэслена музейная структура. Дзяржаўныя музеі толькі пачалі стварацца, большасць калекцый знаходзілася ў прыватнай ці грамадскай маёмаці [13, с. 3]. Тагчасныя размаітыя музейныя ўстановы ўмоўна мелі два асноўныя профілі — гісторыка-мастацкі і прыродазнаўчы. Дадзеная класіфікацыя абумоўлена падзелам абавязкаў аб апецы над музеямі паміж рознымі дзяржаўнымі структурамі. Так, гісторыка-мастацкія музеі адносіліся да ведамства створанага ў 1918 г. Міністэрства Мастацтва і Культуры [ММіК] (*Міпіsterstwo Sztuki і Кultury*) [2, арт. 2, 3]. Музеі тэхнічнага, прыродазнаўчага, археалагічнага і этнаграфічнага накірункаў заставаліся пад надзорам МВіГА пры Аддзеле навукі Дэпартамента Навукі і Вэшэйшай асветы (*Wydział Nauki Departamenta Nauki i Szkół Wyższych*,). Пасля ліквідацыі ММіК і стварэння замест яго ў 1922 г. Дэпартамента Мастацтва (*Departament Sztuki*) пры МВіГА, гісторыка-мастацікя музеі сталі належаць да кампетэнцыі Аддзелу помнікаў і музеяў (*Wydział Zabytków і Миzеów*) згаданага Міністэрства [8, с. 154; 10, с. 7].

Нягледзячы на невялікую колькасць музеяў Аддзела навукі, іх узаемасувязь з прыродазнаўчымі навукамі і тэхнікай абумоўлівала адносна лепшы узровень бюджэтнага фінансавання ў параўнанні з музеямі Дэпартамента Мастацтва [8, с. 158–159]. Такім чынам, музеі прыродазнаўчага профілю атрымлівалі больш шырокія магчымасці да забеспячэння сваёй дзейнасці.

Да асобнай групы музейных устаноў належалі музеі, якія былі створаны для размяшчэння рэвіндыкцыйных твораў мастацтва. На моцы XI артыкула Рыжскай дамовы ў Польшу павярталіся прадметы польскай культурнай спадчаны [13, с. 12]. Пастановай Савету Міністраў ад 1922 г. пры Міністэрстве Грамадскіх прац (*Ministerstwo Robyt Publicznych*) былі ўтвораны Дзяржаўныя калекцыі мастацтва [ДКМ] (*Państwowe Zbiory Sztuki*) [14]. Размяшчэнне павернутай маёмасці адбывалася ў т. зв. дзяржаўных рэпрэзэнтацыйных будынках<sup>1</sup>, якімі ў сваю чаргу апеквалася Упраўленне рэпрэзэнтацыйных будынкаў (*Zarząd Gmachyw Reprezentacyjnych*). Пазнешая дзейнасць ДКМ скупілася над аховай і захаваннем гістарычных і мастацкіх калекцый у вялікіх дзяржаўных рэзыдэнцыях. На аснове ДКМ у 1930 годзе Распараджэннем Савета Міністраў

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Да іх адносіліся: Каралеўскі замак і палац пад бляхай у Варшаве, Комплекс будынкаў у Лазенках, Варшаўскі палац міністраў, Белведэр, Вавель, Спала і палац у Белавежы, Познаньскі замак, Палац у Рацоце, Палац біскупаў у Вільні.

была арганізавана Дырэкцыя дзяржаўных калекцый мастацтва (Dyrekcja Państwowych *Zbiorów Sztuki)* [15, c. 193].

Цягам першага міжваеннага дзесяцігоддзя вяліся дыскусіі і спробы ўніфікацыі музейнай дзейнасці, а таксама аб'яднання музеяў у агульнадзяржаўным маштабе, але на практыцы прынятыя меры не давалі істотных вынікаў [7, с. 27]. Да таго ж, музеі розных аддзелаў аб'ядноўваліся ў асобныя музейныя структуры, што таксама не спрыяла росту агульнадзяржаўнай кансалідацыі ў сферы музейнай справы. Так, у 1921 г. быў створаны Саюз гісторыка-мастацкіх музеяў [СГММ] (Zwigzek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych), да якога маглі далучыцца грамадскія і прыватныя зборы гісторыі і мастацтва [6, с. 384]. Аднак дзейнасць Саюза па-за з'ездамі практычна не праводзілася, а пасля 1924 года поўнасцью занікла. Пазней, у 1930 г. СГММ быў пераўтвораны ў Саюз музеяў Польшчы [СМП] (Zwigzek Muzeów w Polsce), які пачаў займацца музеямі ўсіх тыпаў, уключаючы музеі Польскага Краязнаўчага таварыства [ПКТ] (Polskie Towarzystwo *Krajoznawcze*)[1, с. табл. «Музеі Беларусі, створаныя ў перыяд з 1917 па 1941 гг.»].

У сваю чаргу, частка музеяў Аддзела Навукі таксама аб'ядналіся ў асобную арганізацыю – Дзяржаўнае Грона Кансерватараў Дагістарычных помнікаў (*Państwowe* Grono Konserwatorow Zabytkow Prehistorycznych), якая паўстала яшчэ ў 1920 годзе. Грона займалася справамі археалагічных музеяў, а таксама падтрымкай Кансерватарскіх службаў (Urzędy konserwatorskie)<sup>1</sup>. Так, у 1922 годзе на далучаных беларускіх тэрыторыях была арганізавана Палеская акруга на чале з Людвікам Савіцкім (Konserwator na Kresy Wschodni) [5, c. 187; 12, c. 229–234].

Тагачасныя музеі розніліся не толькі тэматычнымі профілямі, але і формай уласнасці: музеі маглі належаць дзяржаве (Музей Гродзенскага замку), грамадскім арганізацыям (Музеі ПКТ) і прыватным асобам [7, с. 27; 9, с. 14]. Такі стан пакідаў музеям больш магчымасцяў для існавання, фінансавання і пашырэння калекцый. Музеі ў Польскай рэспубліцы дзяліліся таксама на сталічныя і рэгіянальныя. Большасць рэгіянальных музеяў паўставала пры дапамозе Польскага краязнаўчага таварыства, аддзелы якога існавалі практычна ва ўсех гарадах дзяржавы, у тым ліку ў Заходняй Беларусі.

Падсумоўваючы, варта падкрэсліць, што ў вызначаны перыяд музейныя ўстановы Польшы толькі пачалі складвацца ў акрэсленую структуру. Цягам першага міжваеннага дзесяццігоддзя на тэрыторыі Заходняй Беларусі праходзілі агульныя для ўсёй Польшы працэсы фарміравання розных па профілі і тыпу музеяў, якія ўваходзілі ў склад агульнадзяржаўных музейных структур. Новаствораныя музеі базаваліся на агульнапольскіх прававых дакументах і карысталіся агульнадзяржаўнай нарматыўнай базай без асаблівага статусу далучаных тэрыторый.

#### Літаратура

- 1. Гужалоўскі, А. А. Музеі Беларусі (1918–1941 гг.) / А. А. Гужалоўскі. Мінск : НАРБ, 2002. 176 c.
- 2. Dekret o utworzeniu Ministerstwa Sztuki i Kultury // Dziennik Ustaw Ministerstwa Spraw Wewnetrznych.  $-1918. - Nr. 19. - \Pi as. 52.$
- 3. Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury // Dziennik Ustaw Ministerstwa Spraw Wewnetrznych. – 1918. – № 16. – Παз. 36.
- 4. Dettloff, P. Odbudowa i restauracja zabytkyw architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka / P. Dettloff. – Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006. – 500 s.
- 5. Karczewski, M. Państwowe Grono Konserwatorów Zabytków Archeologicznych i Państwowe Muzeum Archeologiczne: ich rola w ochronie zabytków archeologicznych / M. Karczewski // Seminare. - 2015. - T. 36, № 4. – S. 183–197.
  - 6. Kronika // Ziemia. 1930. T. XV, № 15–18. S. 272–289.
  - 7. Lorentz, S. Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce / S. Lorentz. Warszawa, 1982. 524 s.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Першыя 9 кансерватарскія акругі паўсталі ў 1919 г., у 1920 г. праведзены тэрытарыяльныя змены існуючых акруг. Ад 1923 г. існуе 8 кансерватарскіх акруг [4, с. 48–49].

- 8. Mansfeld, B. Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej / B. Mansfeld // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo IX. Nauki humanistyczno-społeczne. 1980. Zesz. 112. S. 147–172.
  - 9. Polesie i Turysta. Pińsk. 1936. 54 s.
- 10. Pruszyński, J. Organizacja ochrony zabytkyw w dwudziestoleciu międzywojennym / J. Pruszyński // Ochrona Zabytkyw. 1988. № 41/2 (161). S. 75–85.
- 11. Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami // Dziennik Ustaw. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. 1928. № 29. Паз. 265.
- 12. Sawicki, L. Sprawozdanie z działalności Państwowego konserwatora zabytków prehistorycznych na Kresy Wschodnie za rok 1922 / L. Sawicki // Wiadomości Archeologiczne. 1923. T. VIII, zesz. 2–4. S. 229–234
- 13. Treter, M. Organizacja zbioryw państwowych Rzeczypospolitej Polskiej / M. Treter // Wiadomości Archeologiczne. 1922. T. VII. S. 3–33.
- 14. Uchwala Rady Ministrow z dnia 26 stycznia 1922 // Dziennik Urzędowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. 1930. № 25. Gas. 74.
- 15. Wojtyńska, W. Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki / W. Wojtyńska // Kronika Zamkowa. 2005. № 1–2(49–50). S. 193–220.

Мышепуд С. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА (К 25-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ КАФЕДРЫ ФИЛОСОФИИ И ИСТОРИИ БГУФК)

В современных реалиях глобализирующегося мира актуализируется необходимость национальной идентичности, которая во многом формируется на этнокультурной само-идентичности. Новая концепция высшего образования расширила гуманитарную направленность учебных программ, повысила роль и значение этнических аспектов в преподавании предметов, особенно в курсе «Культурология», который включает изучение материальной и духовной культуры Беларуси.

Главной функцией воспитания на всех этапах развития человеческого общества является преемственность, передача новым поколениям моральных норм и духовных ценностей прошлого, что обеспечивает молодёжи органичное включение в существующую систему культуры и жизнедеятельности этноса.

Современная высшая школа призвана формировать молодого специалиста с инновационным мышлением, обладающего обширными профессиональными знаниями, гуманистическим мировоззрением, высоким уровнем нравственной, гражданской зрелости и культуры.

В связи с этим трудно переоценить важность этнизации личности студента, обогащение её духовного мира традиционными духовными ценностями своей национальной культуры, привития любви к своей земле и Отечеству.

Трудности начального периода становления Республики Беларусь как молодого суверенного государства привели к падению национального самосознания молодёжи, что диктует необходимость усиления её патриотического, гражданского и трудового воспитания на уровне среднего, среднего специального и высшего образования. Важным звеном в решении данных задач является историко-этнографический музей, концентрирующий в своих сборах и экспозиции культурное наследие белорусского народа.

Историко-этнографический музей на базе кафедры философии и истории Белорусского государственного университета физической культуры (тогда Академии физического воспитания и спорта Республики Беларусь) был открыт в 1993 году. Необходимо отметить, что инновационное начинание кафедры по организации музея активно поддержал ректор университета, доктор педагогических наук, профессор Виктор Алексеевич Соколов

и выделил для его экспозиции и фондов помещение, хотя инициатива открытия музея такого профиля в физкультурном вузе имела достаточно много противников.

Обычно музеи создаются на основе имеющейся коллекции или нескольких коллекций памятников и артефактов культуры. Уникальность нашего историко-этнографического музея состоит в том, что он создавался с нуля, без финансовой поддержки, силами студентов-энтузиастов, которые активно включились в поисковую и научную работу по созданию музейного собрания предметов культуры и быта белорусского народа.

Прежде чем стать музейным экспонатом каждый предмет этнографии, привозимый студентами из поездок в родные места и сдаваемый в музей, подробно паспортизируется в инвентарной книге. В ней указывается в какое время и кем экспонат был сделан, его местное название, деревня, район и область, где он бытовал, а также указываются фамилия и имя студента, сдающего экспонат, факультет и группа, в которой он учится. Таким образом, каждый экспонат является именным и отражает какой-то момент истории создания музея. Это стимулирует активность студентов, многие из них становятся целеустремленными собирателями и исследователями этнографического наследия белорусов. У них укрепляется осознание своей национальной идентичности, возрастает любовь к своей Родине.

В первые годы существования музея шло накопление музейных экспонатов и систематизация их по разделам: традиционные хозяйственные занятия белорусов; промыслы и ремёсла; предметы бытовой культуры, включающие домашнюю утварь, предметы меблировки и украшения жилища; традиционный народный костюм; народное ткачество — полотенца, скатерти, постилки, половики и т.д. Одновременно проводилась их периодизация: конец XIX — нач. XX в., 1920—1930-е гг., послевоенный период (1940—1950-е гг.), 1960—1990-е гг., современный период, начиная с 2000-х гг.

Когда собранным экспонатам стало тесно в отведенном музею помещении, для него ректором университета были выделены два больших зала, общим метражом более  $200 \text{ м}^2$  и проведена реконструкция и расширение экспозиции.

За 25-летнее существование музея в нём собрано студентами более 2,5 тыс. подлинных предметов этнографии. В настоящее время в экспозиции широко представлены разделы по истории пчеловодства, рыболовства, гончарства, традиционной одежды и ткачества различных историко-этнографических регионов Беларуси.

Впечатляют коллекции бытовых предметов белорусов: старинных самоваров, утюгов, керамики, маслобоек, плетёных изделий из лозы и соломки, резьба по дереву и т. д.

Отдельный раздел экспозиции посвящён религии белорусов и издавна проживающих на их территории этнических групп евреев, татар и цыган. Здесь собраны иконы, издания Библии (в том числе одна на цыганском языке), Тора, Коран на белорусском языке, молитвенники, настенные татарские мугиры с изречениями из Корана и изображениями мечетей в Мекке и Медине, лампадки к иконам XIX – начала XX в.

С любопытством и вниманием рассматривают студенты и другие посетители музея нумизматическую коллекцию, в которой представлены серебряные, медные и бумажные деньги Российской империи и СССР, а также современные деньги более чем 70 стран мира.

Большой интерес вызывает проигрывание грампластинок на патефоне, под музыку которого бабушки и прабабушки нынешних студентов в 1950-е гг. танцевали в сельских клубах и Домах культуры.

Одно из главных мест в экспозиции музея занимают предметы традиционного костюма белорусов, который визуально наиболее ярко воплощал их национальное и локальное своеобразие.

В экспозиции и фондах музея собрано более 150 рушников (полотенец), украшенных вышитым или тканым орнаментом, отражающим их локальное и вариантное разнообразие. Среди них несколько раритетных – крестильное (предназначенное для младенца при крещении в церкви), подножное (на котором стояли жених и невеста при церковном венчании), а также половина

богато украшенного вышивкой полотенца, за другую половину которого во время Великой Отечественной войны крестьянская семья была выкуплена у немцев от угона в Германию.

Особое место занимает рушник, изготовленный в 1906 г. в деревне Озяты Жабинковского района Брестской области. На двух концах полотенца простым крестом красными нитками с небольшим вкраплением черных вышит мужчина, ведущий на поводу к дому лошадь и надпись: «Не сам иду, коня к девушке веду». Вероятно, оно предназначалось для завёртывания хлеба, который жених брал с собой, когда шёл свататься к девушке. По предположению этнологов, узор и подпись на полотенце имели апотропейный характер и предназначались обмануть злые силы, отвлечь их от истинного события и уберечь парня от негативного воздействия этих сил в ответственный момент его жизни.

Отдельная часть экспозиции посвящена Великой Отечественной войне. В ней представлены подлинные предметы её участников – каски, кружки, зажигалки, котелки, ржавые патроны и гильзы снарядов и т. д.

Экспозиция современных этнографических предметов состоит из поделок самих студентов и национальных костюмов различных стран, подаренных музею иностранными студентами и т. д. В музее имеется фототека с фотографиями конца XIX в. -1950-х гг.

Наш музей вузовский и его деятельность теснейшим образом увязана с учебным процессом и культурно-воспитательной работой со студентами.

В первом зале музея, где стоят длинные столы и стилизованные под традиционные белорусские лавы скамейки, в окружении этнографических материалов проводятся семинарские занятия по культурологии. Здесь студенты заслушивают рефераты по быту и традиционной культуре белорусов, подготовленных с использованием материалов музея, а иностранные студенты рассказывают о материальной и духовной культуре, этнокультурных особенностях своих стран. Многие студенты готовят рефераты об обычаях, обрядах, хозяйственных занятиях своей родной деревни, посёлка, района.

Стало традицией последний семинар по культурологии проводить в музее за чашкой чая по сценарию «Беларускіх вячорак», на котором в неформальной обстановке подводятся итоги занятий, а затем студенты фотографируются на память в белорусском народном костюме или костюмах зарубежных стран. Эти фотографии за много лет хранятся в фотоальбоме музея, как своеобразная летопись последних семинарских занятий по культурологии студентов университета.

Значительное место в работе музея занимает организация тематических и обзорных экскурсий по музею, разработана методика их проведения, ориентированная на различные возрастные и образовательные категории посетителей, т.к. музей часто посещают делегации и школьники.

В 2008 г. материалы музея были представлены в смотре-конкурсе общественных и ведомственных музеев Центрального района г. Минска, где музей был награждён Дипломом в номинации «За организацию поисковой и краеведческой работы». О музее неоднократно писали в газетах, организовывались выступления по национальному радио и телевидению.

Являясь четверть века бессменным директором и хранителем фондов историко-этнографического музея БГУФК, могу с полной ответственностью утверждать, что за это время историко-этнографический музей внёс значительный вклад в формирование у студентов патриотизма, гражданской позиции и общей культуры. Выпускники университета стараются прививать у школьников любовь к своей национальной культуре, а двое бывших выпускников БГУФК создают в сельской местности школьные историко-этнографические музеи.

#### Литература

1. Белорусы / РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Нац. Акад. Наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы ; редкол.: В. К. Бондарчик (отв. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1998. – 503 с.

# ОПТИМУМ ДЛЯ ТЕРМИНА И ТЕРМИНОЭЛЕМЕНТА «КУЛЬТУРА» В РАМКАХ ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ

Многообразие не только трактовок культуры, но и теорий культуры на фоне отсутствия развитой общей теории культуры осложняет для памятникологии (теоретического раздела памятниковедения) выработку понятия и шире – концепта культуры, востребованного в её рамках. Тем не менее, выработка его актуальна, является одним из условий минимизации противоречий понятийного аппарата памятниковедения. Памятниковедение, оформленное в качестве научной дисциплины в начале 90-х гг., к настоящему времени разветвилось. Относя его к отрасли наук с наименованием в официальных документах «культурология» (здесь не суть важно, что таким наименованием методологии данной науки наделяют теорию культуры, напр. [1, с. 5]), выделяем разделами его и междисциплинарные области исследований: музейное, архивное, книжное памятниковедение и др, Распространён с советских времён методологический «штамп»: памятниковедение и источниковедение имеют совместный объект исследования – ПИК (далее – памятники истории и культуры). Соответственно этому полагается, что «документальные памятники, как и все виды ПИК, являются историческими источниками» [2, с. 640]. Однако в качестве их совместного объекта приемлемо выделять не ПИК, а памятники истории. Понятия исторического источника и ПИК логически несравнимы. Обосновать для них родовое понятие едва ли досягаемо. В источниковедении в качестве исторических источников рассматриваются не только чучела животных, но и самих животных и другие прродногеографические источники. Между тем, в памятниковедении ценные для общества природные объекты терминируются «памятники природы». В ст. 1 Кодекса Республики Беларусь «О культуре» 2016 г. культура трактуется аксиологически, но с примесью социологического подхода: «совокупностью культурных ценностей и культурной деятельности». На первый взгляд, такая дефиниция маловразумительна. Однако если придерживаться предложенной нами унификации терминирования базисных понятий общественных наук на базе методологической платформы, основанной на аксиоматизации их построений, то, напротив, связанная с дефиницией (пусть не трактовка, но) концептуальная линия методологически надёжна и проста, и тем самым. эффективна. Такой подход раскрыт нами, в частности, в [3]. В соответствии с ним при междисциплинарной проекции образования термин «культура» востребован для обозначения комплекса явлений, связанных с производством ПИК, КЦ (культурных ценностей) и их социоадаптацией. Такое междисциплинарное метанаучное терминоунифицирование позволяет преодолеть стереотипы: (в терминоведческом плане) допущения для термина полисемии и омонимии: (в эпистемологическом плане) ограничивая образования базисного понятия выделением класса (множества) предметов и не допущения образования понятий сложением объёмов понятий, т. е. способом сложения двух и даже более множеств. Особо подчеркнём: понятие культуры в Кодексе 2016 г. заведомо формируется не коррелятивно понятийному аппарату культурологи, а исходя из его сопряжения с базисными понятиями памятниковедения, социальной праксиологии (дисциплины, разрабатывающей теорию социальной работы), библиотековедения, музееведения и др., но не культурологи.

В [4] различаются описательные, исторические, нормативные, психологические, структурные, генетические определения «культуры». Рассматривая методологически, нередко виды определений выходят таксономическим на уровень трактовки. Такую эпистемологическую систематизацию следует совершенствовать. Распространено выделение основными аксиологической, антропологической и информационно-семиотической тракто-

вок культуры. В рамках последней культура моделируется миром артефактов, смыслов, знаков и ИП [5]. В советской литературе по философии доминировала аксиологическая трактовка культуры, была распространена соответствующая её дефиниции: «культура – совокупность материальных и духовных ценностей, созданных и создаваемых человечеством в ходе общественно-исторической практики и характеризующих исторически достигутую ступень в развитии общества». При информационном подходе культура преподносится инфосредой в обществе [6, с. 211]. Имеет место обоснование наиболее адекватной по сравнению с антропологической трактовкой культуры (уровнем развития способностей человека – трудовых навыков, речи и т.д.) технолого-деятельностной трактовки её «способом человеческой деятельности, основанной на передаче информации внебиологическим путём, позволяющей накапливать коллективный опыт и передавать его индивиду». Здесь формулировка предметной характеристики усечена в сравнении с принятой: «способ организации жизнедеятельности человека». «Антропологическая» трактовки культуры имеет градации. Так, в [7] она представлена дефиниенсом: «внеприродное явление, созданное трудом человека». При приведенной формулировке технологодеятельностной трактовки культуры роль информации гиперболизирована.

Многообразие трактовок культуры приводит к их «переплетению» и интерференции формируемых в них понятий. Усматриваем интерференцию расщепляемой «натуралистической» трактовки (совокупностью надбиологических объектов) и «аксиологической» (совокупностью КЦ) и в выделении компонентами культуры надбиологических программ деятельности, артефактов и духовных ценностей [8, с. 98]. Отечественные культурологи высказывают точку зрения: «культура в широком смысле включает в себя огромное множество самых разных явлений, поэтому найти какое-то наиболее общее («родовое» на языке формальной логики) для понятия культуры является проблематичным». Из такого верного, хотя и тривиального умозаключения они делают вывод: «понятие культуры претендует на статус предельной категории, т. е. понятия с максимально большим объёмом, которое сложно определить при помощи других понятий (поскольку предельное понятие в силу их объёма будет включать их в себя)» продукты и результаты». Такое включение характерно для философской категории. Определение термина выступает очерчиванием содержания и объёма понятия, им обозначаемого. Понятие неприемлемо определять при помощи других понятий. Раскрытию через ряд понятий подлежит концепт. Концепт культуры по своему эпистемологическому статусу является тем, что в методологии науки принято обозначать (характеризовать) «научная категория». Из такого концепта методологически мощно образовывать понятия, обобщающие часть явлений (и их аспектов), охватываемых данным концептом, обозначая их максимум терминоэлементом «культура». А при раскрытии таких понятий на основе обобщения эмпирических данных образуется синтетическое знание. Они считают приемлемыми определения понятия культуры на основе применения системного подхода, но подчёркивают: «эти определения при их, несомненно, «работающем» характере будут затрагивать только отдельные (хотя и сущностное значимые) аспекту культуры, но не всю культуру в целом» [9, с. 13] (курсив наш). Квантор «весь» здесь скорей ещё более запутывает прояснение понятия, «культура в частности» предстаёт комплексу явлений, относимых к культуре. А «культура в целом» охватом таких явлений целиком. Они охватываются (регионально) научным концептом (не представляющий когнитивную целостность комплекс понятий и/либо набор их определений, выступающий в процессе исследования его инструментом, результат познания и форма представления и организации знаний), терминированном «культура». Тем не менее, концепт культуры не обобщает предмет «вся культура в целом». Он методологическое средство формирования понятий, экспликцаия которых неразрывно связана с оптимизацией и унификацией их терминирвоания. А применение системного подхода при моделировании культуры не просто продуктивно, а представляется требованием (стандартом) научной рациональности к культурологическому знанию. Оптимум моделирования обосновывается в метатеоретических построениях, раскрытие содержания и границ концепта культуры – задача общей теории культуры. Попытку экспликации понятия культуры предпринял А. Я. Флиер, формулируя положение (в энциклопедии «Культурология: ХХ век»; впоследствии оно распространилось): обобщающее понятие культуры – абстрактная (умозрительная) категория, отмечающая определённый класс явлений в социальной (совместной) жизни. При этом им смешены эпистемологические и логические аспекты образования понятий. Логически при образовании понятия выделяется класс предметов, а эпистемологически охватывается комплекс явлений, формируются теоретические схемы, конструкты и концепты. Характеристику «умозрительная категория» приемлемо интерпретировать научным концептом, совокупностью теоретических схем. Следует иметь в в иду, что «создание теоретических моделей совершается умозрительно» [6, с. 409]. Факт использования слова «культура» в качестве маркера класса явлений (этому может соответствовать и концепт культуры, и многослойная теоретическая схема) вовсе не отменяет необходимость экспликации понятия культуры в рамках общей и частных теориях.

Наличие множества теорий культуры поясняется обусловленностью прежде всего многообразия трактовок основного понятия культурологии [1, с. 6]. В теории культуры, разработанной В. С. Степиным [10] основная идея в её базисной теоретической схеме – гомолог теории генетического кода. Социальный опыт полагается транслируемым социальными кодами. Такая идея представляется поверхностной метафорой, поскольку в теории генетического кода теоретические понятия обобщают эмпирические данные, а в рассматриваемой теории культуры факты притягиваются для развертывания абстраконоидеализированной теоретической схемы и иллюстрации основной идеи. Подмена предметов культуры (артефактов), т. е. продуктов производства и обеспечения их функционирования надбиологическими программами саму по себе оцениваем изъяном данной теории. Связанный с этим динамический ракурс «подачи» единиц культуры никак его не «сглаживает». Отметим, что в трудах по теории культуры социальный и культурный опыт различается ([1]). Не вполне ясно очерчен в его теории культуры и субъект организации надбиологических программ деятельности. Представляется, что такое вопрос не снимается и при описании развития культуры на основе понятий социальной синергетики; одиим из базисных понятий её выступает понятие субъекта синергии, а основной характеристикой его – действие. В разрезе таксономии характеристика «система программ» оставляет неясным степень включения в состав культуры продуктов, предметов, способов деятельности. Приведенный дефиниенс соответствует «в целом» (т.е. неточно, выходя за его пределы) денотату термина «социальная культура».

Многообразие трактовок культуры обнуляет действие важнейшего требования к построению системы теоретических знаний — соблюдения принципа логической непротиворечивости и вообще делает его применение методологическим непродуктивным средством. Методологически мощным преодолением такой ситуации представляется употребление термина «культура» в значении различных комплексов явлений, связанных со сферой культуры. Трактовка сферы культуры сферой деятельности по производству ценных для развития общества продуктов (а именно продуктов материального, интеллектуального, социально-духовного производства, отражающих определённый уровень развития производящей деятельности) и социальной адаптации их в общественной жизни. Она включает наряду с производящей и адаптативной деятельностью разные аспекты и условия такого производства и адаптации. Такое выделение соответствует базисному методологическому принципу типологии сфер в обществе: «в основу каждой сферы общественной жизни положен той или иной тип деятельности» [11]. Предложенная трактовка сферы культуры предполагает выделение двух подсистем: сферы производящей деятельности и сферы социоадаптативной деятельности. В свою очередь, по отношению к последней приемлемо

выделять минимум подсистемы социокультурной, историко-культурной деятельности. Это релевантно трактовке социально-культурной деятельности, имеющей место и в научном дискурсе, при «отсечении» из референта термина деятельности по созданию ПИК, КЦ (и оставлении деятельности по выявлению, сохранению, трансляции КЦ и т. д.). Имеет место определение термина «социально-культурная деятельности» «интегративной многофункциональной сферой деятельности; одной из составляющей социальной работы», целью которой является «организация рационального и содержательного досуга людей, удовлетворения и развития их культурных потребностей» [12]. Исходя из доминирующего терминирования, образующий здесь дефиниендум термин ложно ориентирует. Деятельность, упоминаемую при таком раскрытии точней терминировать «культурно-досуговая деятельность». Понятие, представленное в дефиниции культуры в Кодексе Республики Беларусь «О культуре» 2016 г.: совокупность КЦ и культурной деятельности, образуется сложением объёмов понятий КЦ и культурной деятельности без изменения их содержания. В логике такой результат сложения не получил терминирования. Рассматривая эпистемологичсеки, такой результат охватывает комплекс явлений, поэтому буем терминировать такие понятия «комплексными». Комплексное понятие культуры, представленное в Кодексе, позволяет использовать обозначающий его термин в правовых и в определённых границах в практических целях. Противоречия выявляются при анализе его соотношения с другими понятиями при построении системы теоретических знаний и переходу к междицсциплинарной проекции формирования терминосистемы памятниковедения. При этом следует иметь в виду, что образование многих базисных понятий памятниковедения (они также широко представлены в Кодексе) коррелятивно понятию культуры. При таком положении дел актуальной задачей памятникологии является формирование понятие культуры, позволяющее согласовывать культурологические знания и модели с понятийным аппаратом и терминосистемой памятниковедения.

Избегание противоречий при изложении знаний и культурологи, и памятниковедения представляется досягаемо при трактовке культуры совокупностью исторических форм и имеющих потенциально ценность результатов целенаправленной производящей деятельности - продуктов материального, интеллектуального, социально-духовного производства, отражающих определённую степень развития их производства, выражающих степень достигнутой творческой интеллектуальной деятельности. Термин «социальнодуховное производство» в значении производящей деятельности, результаты которой способствуют совершенствованию общества, в определённом плане противопоставляем термину «индивидуально-духовная деятельность» в значении деятельности, направленной на самосовершенствование. Тем не менее, сформулированная трактовка для памятниковедения широка. По-сути минимум в ракурсе историко-культурного наследия объектом выступают не всякие такие продукты, а образцы, для которых устанавливается их КЦ, связанная с социально-духовной значимостью. Объектом памятниковедения не выступает деятельность по производству таких продуктов. Принимаем наличие целенаправленности атрибутом деятельности. Понятие производящей деятельности шире по объёму понятия деятельности производительной. Принимая такой оптимум термина «культура» с нюансами его «приспособления» к предметной области памятниковедения, термин расплывчато ориентирующий термин «культурная деятельность» методологически продуктивно рассматривать гиперонимом к терминам «производящая деятельность» в значении производства предметов культуры и «социально-культурная деятельность». Историко-культурное дело, просветительство, досуговую и иную адаптативную деятельность, имеющую условием продуцированные предметы культуры, исходя из такого различения, следует идентифицировать «социально-культурной деятельностью». В условиях отсутствия выработки терминооптимума создание КЦ включают в объём именно понятия, терминируемого «культурная деятельность», но которое в рамках корреляции поянтий предстаёт контами-

нацией понятий производящей деятельности и социально-культурной деятельности. Напр. в законе Российской Федерации «О культурно-историческом наследии» 1992 г. «культурная деятельность» определена «деятельностью по сохранению, созданию, распространению и усвоению КЦ» (курсив наш). В Кодексе Республики Беларусь «О культуре» 2016 г. к термину «культурная деятельность» сформулирован дефиниенс: «деятельность по созданию, восстановлению (возрождению), сохранению, охране, изучению, популяризации, использованию и распространению КЦ. представлению культурных благ, эстетическому воспитанию, организации культурного отдыха (свободного времени) населения, оказание методической помощи субъектам культурной деятельности». В данной дефиниции создание КЦ охватывается денотатом термина, что рассогласовано (противоречит) вступлению в нём, в котором поясняется о направленности его на «установление основ культурной деятельности», т. е. на организацию, обеспечение социоадаптативной деятельности. Кодекс касается творческой производящей деятельности в сфере культуры (при трактовке последней сферой деятельности по производству ценных для развития общества продуктов и связанной с ними социальной адаптации) лишь в аспекте создания условий для неё. Если корректировать дефиницию, заменяя изложение о создании КЦ изложением об обеспечении условий для создания КЦ, то взятому денотату термина соответствует иной дефиниендум: «социально-культурная деятельность». Именно данный термин точно будет употреблять в Кодексе при указанной замене и избегании усечений. Принимая во внимание определение в нём термина «сфера культура» («область социальной сферы по осуществлению и обеспечению культурной деятельности в соответствии с направлениями /её - Ю. Н./, предусмотренными данным Кодексом».), из анализа которого вытекает, что данный термин немотивированное усечение термина, который необходимо включает терминоэлемент «социальный»: «социокультурная сфера, сфера социокультурной деятельности, социокультурное дело».

Необходимость выше производимых терминокорректировок целиком релевантная доминирующей трактовке социокультурной сферы сферой обеспечения удовлетворения культурных и информационных потребностей, и трактовке социальной культуры созданием условий, развитием и т. д. процессов, связанных с культурой. Такая трактовка социальной культуры принимается и в трудах по теории культурного наследия, напр. в [13]. Впрочем, в теории культуры социальная и культурная жизнь может противопоставляться, см. [1]. В социокультурологии социально-культурная сфера явно отграничивается от сферы культуры в качестве особой сферы деятельности. Наличие концепта культуры в качестве методологического основания вовсе не препятствует, а напротив, способствует формированию понятия культуры в рамках определённой области знаний. Так, в [14] принимается во внимание концепт культуры, охватывающий уровень развития, творчество, особую сферу деятельности, систему человеческих достижений, многообразие и самобытность и др. Однако термином «культура» обозначается понятие «сферы духовного производства», охватывающей процесс и результат его, и «систему по созданию, хранению, распространению и освоению духовных ценностей» и иных результатов духовного производства. В данной сфере духовный компонент деятельности «раскрывает своё содержание через систему норм, ценностей, значений, идей и знаний, получающих выражение в системе морали и права, религии, в художественной сфере и науке».

Итак, название Кодекса «О культуре» не должно вводить в заблуждение (с точки зрения теории культуры и социальной культурологии оно неточно, даже учитывая омонимию термина «культура»). Уже их вступления в нём: Кодекс направлена на регулирование общественных отношений в сфере культуры и установление основ культурной деятельности и принятии во внимание трактовки в нём культурной деятельности вытекает, что его в практическом плане объект — социокультурная деятельность. Одна из задач памятникологии — сформировать понятие культуры, позволяющее согласовывать культурологические

знания и модели с понятийным аппаратом и терминосистемой памятниковедения и с формируемыми в её рамках теориями. При этом преследуя и задачи памятниковедения, следует отграничивать значение термина и терминоэлемента «культура» в нём от их значений в культуроведении (вырабатываемых в культурологии). Ставя «во главу угла» реализацию принципа логической непротиворечивости, в культуроведении перспективной представляется трактовка культуры комплексом общественных явлений, связанных с созданием, накоплением, использованием и передачей последующим поколениям ценных (для индивидов, социальных групп, социума) исторических форм и продуктов и способов материального, интеллектуального, социально-духовного производства, их социальной адаптацией. В качестве такого комплекса может выступать (и такое конституирование первостепенно) совокупность исторических форм и результатов производящей деятельности – продуктов материального, интеллектуального, социально-духовного производства, отражающих определённую степень развития их производства, выражающих степень достигнутой творческой интеллектуальной деятельности. В рамках памятниковедения рационально оптимальным (это на языке эпистемологии, а переходя на язык математики и логики – необходимым и достаточным) представляется трактовать культуру совокупностью имеющих потенциально ценность результатов производящей деятельности и связанных с ними процессов, способов, прежде всего, передачи, трансляции их.

#### Литература

- 1. Теория культуры : учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. СПб. : Питер, 2008. 592 с.
- 2. Ковальчук, Г. Пам'ятки історії та культури / Г. Ковальчук // Українська архівна енциклопедія / редкол.: І. Б. Матяш (гол.) [та інш.]. К. : Держкомарів країни, УНДІАСД, 2008.
- 3. Нестерович, Ю. В. Очерк по экспликации понятия науки / Ю. В. Нестерович // Философские исследования. 2016. Bып.3. C. 183-192.
- 4. Розин, В. М. Культурология : учебник / В. М. Розин. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Гардарики,  $2003.-462\ c.$
- 5. Кармин, А. С. Культурология : учебник / А. С. Кармин, Е. С. Новикова. СПб. : Питер, 2006. 464 с.
  - 6. Кармин, А. С. Философия: учебник / А. С. Кармин, Г. Г. Бернацкий. СПб.: ДНК, 2001. 536 с.
- 7. Петухов, В. Б. Культурология : учеб. пособие / В. Б. Петухов, Т. В. Петухова. Ульяновск : Ул-ГТУ, 2013.-289 с.
  - 8. Философия и методология науки: пособие. Гомель: БТЭУПК, 2015. 232 с.
- 9. Дудчик, А. Ю. Культурология : пособие / А. Ю. Дудчик, И. М. Клецкова. Мн. : БГУ, 2015. 186 с.
  - 10. Запесоцкий, А. Теория культуры академика В. С. Степина / А. Запесоцкий. СПб., 2010.
- 11. Социальная философия и социология : учеб. пособие для студ. / под ред. С. А. Хмелевской. М. : Логос ПЕР СЭ, 2002.-160 с.
- 12. Жарков, А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. М. : Издательский Дом МГУКИ,  $2002.-288\ c.$ 
  - 13. Культурогенез и культурное наследие. М.: Центр гуманит. Инициатив, 2014. 640 с.
  - 14. Ерасов, Б. С. Социальная культурология / Б. С. Ерасов. М.: АСПЕКТ ПРЕСС, 2000. 307 с.

Олюнина И. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ТУРИСТИЧЕСКИЙ КЛАСТЕР КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕГИОНА

Кластеры в туризме представляют собой группы предприятий, сконцентрированных географически в пределах региона, которые совместно используют туристские ресурсы, специализированную туристскую инфраструктуру, локальные рынки труда, осуществляют совмест-

ное управление и маркетинговую деятельность. Целью создания туристических кластеров является повышение конкурентоспособности территории на туристическом рынке за счет повышения эффективности работы предприятий и организаций, входящих в кластер, стимулирования инноваций и развития новых видов туризма. Создание туристического кластера фактически определяет позиционирование территории и влияет на формирование имиджа региона [1, с. 7].

Необходимыми и достаточными признаками туристического кластера принято считать также сложившееся и действующее частно-государственное партнерство и общую культурную и социальную среду, в которой оно сформировано [2, с. 118]. Культурная среда региона может быть определена как все, что имеет локальную ценность, потому что это определяет уникальность, самобытность и своеобразие данной местности – как движимые, так и недвижимые, как материальные, так и нематериальные ценности. Эти ценности необходимо сохранять, эта проблема является одной из наиболее актуальных в последние десятилетия для мировой туристической индустрии, что повлияло на появление понятия «устойчивого развития». Концепция устойчивого развития туризма предусматривает взаимосвязь туриндустрии со многими другими отраслями, поэтому основными ее принципами являются: здоровый образ жизни человека в гармонии с природой; его вклад в сохранение и восстановление экосистемы; использование устойчивых моделей производства и потребления с целью обеспечения доступа к ресурсам будущих поколений; учет интересов местного населения, его участие в принятии решений по развитию туризма в регионе. Таким образом, наиболее благоприятной средой по созданию условий для устойчивого развития туризма является туристический кластер.

В случае необходимости сохранения исторической, эстетической, экономической ценности объектов, входящих в туристический кластер, местные сообщества должны принимать совместные решения по выработке стратегии сохранения культурных ценностей. В качестве примера успешного использования кластерного подхода в туризме Беларуси можно назвать региональный туристический кластер «Муховэцька кумора», функционирующий на территории Кобринского и Жабинковского районов Брестской области. История формирования кластера связана с проведением Проекта USAID «Местное предпринимательство и экономическое развитие», реализуемого ПРООН в Республике Беларусь. Одним из инициаторов создания кластера был общественный совет по развитию агроэкотуризма Кобринского района. Возглавляет его Алла Поликарпук, хозяйка агроусадьбы «На Заречной улице», которая и стала координатором работы «Муховэцькой куморы».

Кластер существует 5 лет, за это время его посетили несколько тысяч туристов. Основой для формирования кластера стало богатое историко-культурное наследие региона, что видно даже из названия. Кумора — это кладовая на Полесье. В данном контексте кладовая обозначает совокупность культурных ценностей, расположенные в бассейне реки Мухавец. Очевидно, что ведущим видом туристической деятельности кластера является этнографический туризм — один из видов познавательного туризма, который предполагает посещение объектов и центров материальной и духовной культуры народа. Динамичность его развития обусловлена поиском национальной самобытности, стремлением к сохранению национальной культуры, интересом народа к своей истории и этнической культуре. Основу структуры кластера составляют агроусадьбы.

Агроусадьба «На Заречной улице» расположена на территории Кобринского района в деревне Пески-1, в 10 километрах от районного центра, на хуторе, в полутора километрах от автомагистрали Брест-Москва, на берегу реки Мухавец. Общая площадь хозяйства 1,06 га, участок со всех сторон окружен деревьями вместо изгороди. На территории агроусадьбы расположен старинный дом с печью и камином, построенный в 1903 году, где собрана богатая коллекция домашней утвари, одежды, мебели начала XX века. Хозяйка агроусадьбы, Алла Алексеевна Поликарпук, художник-оформитель по профессии, имеет опыт по организации событийных мероприятий, увлекается арома- и фито-терапией,

пишет картины, проводит на базе усадьбы кулинарные мастер-классы, собирает, применяет и распространяет рецепты старобелорусской кухни.

В километре от города Кобрина в деревне Андроново располагается агроусадьба «Полесские традиции». Главная идея ее создания – сохранение и интерпретация белорусской традиционной культуры середины XX века. Предлагаемые условия проживания, питание и развлечения отражают традиционную культуру быта белорусов Западного Полесья. На территории усадьбы находится дом, интерьер которого выполнен в белорусском национальном стиле, со старинной мебелью, печью с лежанкой; также здесь можно увидеть предметы труда и быта крестьян, множество вышитых и тканых изделий. Гости имеют возможность провести фотосессию в национальных костюмах. Нина Никитична Гловацкая, хозяйка агроусадьбы «Полесские традиции», главной целью своего дела считает сохранение, приумножение и возрождение традиций предков.

Агроусадьба «Мазычи» находится в двух километрах от города Кобрина, в деревне Мазычи, на берегу заводи, впадающей в реку Мухавец. Усадьба сохранила деревенский стиль середины прошлого века, представляет собой ряд построек под тростниковыми крышами. Крыши крыли тростником, изучая старинные и современные способы кровли. На участке есть баня — сруб бревенчатого дома, в стиле охотничьего домика XVIII—XIX века, бревна которого уложены на мох. В хозяйстве имеется контактный минизоопарк. Хозяева ароусадьбы занимаются разведением многих декоративных певчих и диких видов птиц (лебеди, фазаны, утки, сойки, ворон, сова, снегири, зеленушки, дрозды, соловьи и др.).

Агроусадьба «Волосюков хутор» – родовое имение-музей семьи Волосюков, где туристы могут посетить «Ведьмарскую хатку», в которой увидят и смогут приобрести лекарственные травы, фиточаи и специи. Агроусадьба «Купалинка» расположена на месте, где раньше находилось родовое поместье одного из древнейших дворянских родов Шадурских, а именно в деревне Клещи, Кобринского района, в 6 километрах от районного центра.

Агроусадьба «Студинка» действует на базе КФХ «Вилия-агро» — крупнейшего фермерского хозяйства на Брестчине. Расположена усадьба в Кобринском районе недалеко от деревни Гирск. Главная достопримечательность территории — это старинная ветряная мельница с более чем столетней историей, которая является историко-культурной ценностью Республики Беларусь. Глава хозяйства Василий Васильевич Новик организует для туристов посещение конюшни, пасеки, также зоопарка, где туристы имеют возможность наблюдения за дикими животными.

Агроусадьба «Олизаров став» расположена на территории Жабинковского района, в 20 километрах от Бреста и 35 километрах от Беловежской пущи, в деревне Олизаров став. Усадьба находится на окраине деревни, окружена сосновыми и смешанными лесами, во дворе расположены два пруда. Рядом с усадьбой находится родовое поместье семьи Костюшко (деревня Малые Сехновичи), где вернувшись из Америки, жил легендарный Тадеуш Костюшко.

Кроме агроусадеб в кластер входят организации, которые обеспечивают развлекательный компонент туристических программ. Это клуб военно-исторической реконструкции «Перуново кола», общественное объединение любителей искусства «Тур», а также фольклорный коллектив народный ансамбль песни и музыки «Зараніца».

Участники КИР «Перуново кола» представляют показ точных реконструкционных мужских и женских костюмов раннего средневековья ручной работы, также орудий быта древних славян, вооружения и доспехов. Также члены клуба проводят мастер-классы по работе с оружием и предметами быта, по ремесленному искусству (кузнечные, скорняжные, столярные работы). Являясь участником туристического кластера «Муховэцька кумора», клуб военно-исторической реконструкции «Перуново кола» постоянно принимает

непосредственное участие в организации и проведении полесских народных обрядов и праздников.

Фольклорный коллектив «Зараніца» был создан в 1991 году в деревне Магдалин Кобринского района. Репертуар ансамбля состоит более чем из 100 произведений, среди которых белорусские, русские, украинские народные песни, музыкальный фольклор Белорусского Полесья. Главной задачей объединения является возрождение, сбережение и популяризация местной этнографии и фольклора. За время существования коллектива было подготовлено множество обрядовых программ исключительно на местном материале — это обрядовая поэзия, народные песни, частушки, произведения для народного театра, загадки, пословицы, былины и т. д.

Общественное объединение любителей искусства «Тур» собирает любителей искусства региона «Беловежская пуща» и Брестчины. Участниками данного общественного объединения являются мастера-ремесленники, специализирующиеся на самых различных видах декоративно-прикладного искусства. Председатель ОО «Тур» Анатолий Турков, являясь членом Белорусского союза мастеров народного творчества, занимается резьбой по дереву. Помимо него резьбой по дереву занимается Владимир Чиквин, являющийся председателем Брестского областного отделения Союза мастеров, а также членом Белорусского Союза мастеров народного творчества. Вячеслав Доротько, принимающий активное участие в творческих мероприятиях районного и областного уровней, также является мастером резьбы по дереву. Ремесленница со стажем из города Кобрина Марина Бонифатьева специализируется на изготовлении вышиванок и льняных платьев. Руководитель школы народного творчества Магдалинского сельского Дома культуры Валентина Жолох занимается соломоплетением. Выезжая на агроусадьбы с мастер-классами и сувенирной продукцией, мастера прикладного творчества популяризируют региональную культуру, стремятся к возрождению традиционных ремесел, просвещению и образованию в сфере ремесленной культуры региона.

Каждый год на базе агроусадеб туристического кластера «Муховэцька кумора» проводятся белорусские календарные праздники и обряды, отражающие различные фазы солнечного цикла: зимнее и летнее солнцестояние, праздники весеннего цикла, а также праздники, связанные со сбором урожая. Все праздники отразают региональную специфику и традиции: Комоедица, Юрьевская гостына, Купалье, Вересень, Йоль.

Туристический кластер «Муховэцька кумора» помимо использования региональной кухни в проведении белорусских народных обрядов и праздников, организовывает также кулинарные мастер-классы и гастрономические туры. Здесь можно наблюдать процесс обоюдного позитивного влияния: с одной стороны, традиции питания оказывают влияние на развитие агротуризма, привлекая все больше посетителей; с другой — агротуризм способствует выявлению, изучению и популяризации традиций питания белорусов.

Посетители кластера могут разнообразить свой досуг занятиями традиционными ремеслами, организовываются выездные мастер-классы. Под руководством мастеров туристы имеют возможность изготовить своими руками предмет традиционной ремесленной культуры, сувенир, связанный как с региональными особенностями, так и с конкретной усадьбой.

Таким образом, участниками кластера создаются все условия для популяризации региональной культуры, возрождения традиционных ремесел, культуры питания, изучения традиций региона, образования взрослых и детей в данной сфере. Кроме того, всех участников кластера объединяют туры, проходящие по его территории, которые включают в себя отдых с проживанием на агроусадьбах, кулинарные и ремесленные мастерклассы, возможность посещения ключевых объектов туризма региона. Все экскурсии, программы туров составляются в соответствии с пожеланиями и предпочтениями каждой

из групп, здесь предусмотрены и индивидуальные программы посещения дестинации. Участникам велоэкскурсий предоставляются радиогиды.

Одним из разрабатываемых на данный момент предложений «Муховэцькой куморы» является прохождение части одного из старинных водных торговых путей «Из варяг в греки» на судне-драккаре «Слейпнир» в стиле эпохи раннего средневековья, который был построен на средства, полученные в рамках проекта международной технической помощи (USAID) «Местное предпринимательство и экономическое развитие», реализуемого ПРООН<sup>1</sup>.

Успешное функционирование кластера «Муховэцька кумора», основным туристским ресурсом территории которого являются именно агроусадьбы, позволило создать здесь все условия для развития этнографического туризма. В рамках данного вида туризма здесь организовывается проведение белорусских народных обрядов и праздников, ремесленных и кулинарных мастер-классов, гастрономических туров. Поскольку «Муховэцька кумора» располагается на территории Западного Полесья — одного из шести историкоэтнографических регионов Беларуси, участники кластера прилагают все усилия для того, чтобы сохранить и показать туристам локальные особенности полесской традиционной культуры. Успешный пример работы кластера показывает, что включение различных компонентов традиционной культуры в туристические программы и маршруты способствует раскрытию ресурсного потенциала этнографического наследия белорусов, а также сохранению и популяризации народных традиций белорусского народа.

#### Литература

- 1. Вертинская, Т. С. Методология создания региональных туристических кластеров в Беларуси / Т. С. Вертинская, В. А. Клицунова. Минск : «Библиотека сельского туризма», 2014. 52 с.
- 2. Даниленко, Н. Н. Сравнительный анализ туристских кластеров в регионах Прибайкалья: роль сотрудничества как фактора развития / Н. Н. Даниленко, Н. В. Рубцова. Экономика региона. 2014.. № 2. С. 115—130.

Павленко Ю. Г.

(Украина, г. Полтава)

## МУЗЕИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ КАК КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

Целенаправленное использование в педагогическом процессе музеев педагогического профиля, несомненно, поможет оптимизировать формирование ключевой и специальных компетентностей обучаемых на фоне их личностного развития. Поэтому всестороннее изучение феномена музеев педагогического профиля становится особенно актуальным.

Нужно отметить, что сегодня практически нет научных трудов, в которых бы последовательно анализировался культурно-образовательный потенциал музеев педагогического профиля. В музееведческой литературе рассматриваются общие основы деятельности музеев (Р. Маньковская, Г. Мезенцева, А. Разгон, М. Рутинский, Ю. Улиг, В. Хербст, Ф. Шмит, Т. Юренева и другие ученые). Исследования по музейной педагогике, которые становятся все более массовыми за рубежом и в Украине, касаются всех сторон взаимодействия музея (любого профиля) с его аудиторией, изучают культурно-образовательную

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Интервью с Аллой Поликарпук, координатором туристического кластера «Муховэцька кумора». Записала И. Олюнина 21.07.2017.

деятельность в музее (не зависимо от профиля), в том числе и пути сотрудничества музея и школы (Е. Ванслова, Л. Гайда, Г. Гильмутдинова, А. Караманов, И. Коссова, Л. Краснокутская, Г. Ломунова, Н. Отрох, Б. Столяров, С. Троянская, Л. Шляхтина, М. Юхневич и др.).

Цель данной публикации состоит в раскрытии понятия «музеи педагогического профиля», уточнении классификации музеев этой профильной группы, а также выяснении особенностей их деятельности.

Анализ музееведческой и музейно-педагогической литературы свидетельствует, что понятие «музеи педагогического профиля» до настоящего времени не имело четкого толкования. В научной литературе, периодических изданиях, архивных материалах встречается много наименований таких музеев, например: «педагогический музей», «учебный музей», «музей образования», «школьный музей», «детский музей», «музей игрушки», «детская картинная галерея», «музей истории школы», «аудитория музейного типа» и т. д. То есть единого подхода к классификации музеев педагогического профиля пока не существует.

Следует обратить внимание и на то, что понятия «музей педагогического профиля» и «педагогический музей» иногда ошибочно отождествляются. На самом деле – первое понятие значительно шире второго.

Сотрудники Педагогического музея Украины утверждают, что в содержании собраний педагогических музеев отображается процессуальная сторона образования, определенная составляющая педагогического процесса, поскольку профильной дисциплиной для них является педагогика. Авторы замечают, что среди музеев педагогического профиля часто встречаются такие, которые не связаны с педагогикой, но играют важную роль в жизни учебного заведения. Одни из них репрезентируют образование как общественное явление, другие имеют коллекции разных профилей (далекие от педагогики и образовательной отрасли), без которых учебно-воспитательный процесс учреждения образования будет не завершенным [2].

С. Мелик-Нубаров в процессе анализа содержания фондов музеев педагогических университетов, институтов, училищ также отметил, что в учебных заведениях функционируют музеи, непосредственно не связанные с педагогикой, народным образованием, школой, однако они играют важную роль в обучении и воспитании будущих учителей. Это музеи исторические, зоологические, краеведческие, художественные, литературные и т. д. [1, с. 84].

Очевидно, что педагогические музеи составляют одну из подгрупп музеев педагогического профиля, но ею не ограничиваются. Для того чтобы определить конкретное место каждого вида музеев педагогического профиля в системе, необходимо уточнить их классификацию.

М. Юхневич разграничила музеи образования по ориентации на конкретную аудиторию: музеи учебных заведений — адресованы тем, кто учится и/или преподает в образовательном учреждении (музеи университетов, институтов, училищ, школ и пр.); педагогические — ориентированные на учителя; детские музеи — направлены на детскую и семейную аудиторию [3, с. 141].

Анализ смыслового наполнения, ориентации на конкретную аудиторию, специфики деятельности и места функционирования позволил распределить виды музеев педагогического профиля в четыре группы, а именно:

- собственно педагогические музеи (педагогико-мемориальный, детский, методики преподавания, учебных наглядностей, игрушки, детской книги);
- музеи образования как отрасли (истории образовательного учреждения, истории образования в регионе или населенном пункте);
- специализированные музеи (исторический, литературный; художественный; зоологический; этнографический; политехнический и т. п);

– комплексные музеи (художественно-педагогический; литературно-педагогический; краеведческий и т. д.).

Все виды музеев педагогического профиля объединяет определенное соответствие педагогической действительности. В своей деятельности они выполняют общие (как и каждый другой музей) и специфические функции, которые определяют их особенности и конкретное место в профильной группе.

Всемирно известными самостоятельными музеями педагогического профиля нашего государства являются: Педагогический музей Украины (г. Киев), мемориальные музеи А. С. Макаренко (на территории колонии имени Максима Горького в с. Ковалевка Полтавской области; в Куряжской воспитательной колонии на Харьковщине) и В. О. Сухомлинского (в Павлыше Кировоградской области) и др.

Музеи педагогического профиля являются культурно-образовательным феноменом, которому присущи такие особенности деятельности: органическая связь с педагогическими науками и деятельностью, четкое направление на решение образовательных заданий и ориентация на конкретную аудиторию; педагогическая ценность и образовательное назначение коллекций, учета педагогических принципов, в создании экспозиции; предоставление реальной возможности аудитории взять участие в музейной работе (студенты, учителя, школьники, привлекаются к активной познавательной, поисковой, практической работе на основе музейных коллекций).

Итак, на основании анализа и синтеза сущностного виденья в педагогической и музееведческой литературе феномена музеев педагогического профиля определено, что это – культурнообразовательные центры, предназначенные для сохранения, изучения, и использования предметов, которые имеют органическую связь с педагогическими науками, образовательной отраслью и педагогической деятельностью.

В функциях, целях и заданиях деятельности разных видов музеев педагогического профиля заложены резервы для решения конкретных учебно-воспитательных заданий.

В дальнейшем необходимо продолжить изучать вопросы, связанные с позитивным влиянием феномена музеев педагогического профиля на процесс воспитания и обучения юного поколения.

#### Литература

- 1. Мелик-Нубаров, С. О. Педагогические музеи страны / С. О. Мелик-Нубаров // Советская педагогика. 1980. № 8. С. 83–89.
- 2. Тригубенко, В. В. Педагогічний музей України : сто років / В. В. Тригубенко [та інш.] // Освіта.— 2003. № 32. С. 8. (Спецвипуск).
- 3. Юхневич, M. Ю. Я поведу тебя в музей : учеб. пособие по музейной педагогике / M. Ю. Юхневич. M. : B. и., 2001. 224 с.

Плавская М. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

#### ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЕ МУЗЕИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

В начале нового столетия произошел целый ряд существенных изменений в различных сферах деятельности, которые были вызваны информационной революцией и глобализацией. В Беларуси сопровождались эти перемены сменой плановой экономики рыночной, переходом от политической системы, которая жестко контролировалась, к демократическим процессам, которые сложно предсказать.

Однако в такие переходные периоды, в которые происходят стремительные трансформации, всегда усиливается тяга к стабильности. Многие находят утешение в ценностях и социальных ритуалах прошлого, которые хранятся в музеях. Если в них имеется умелое

руководство, если они грамотно используют свой потенциал, то музеи могут действительно сохранить актуальность для современности. Таким образом, музеи становятся источником развития.

Сегодня эти учреждения находятся в сложном положении. Они должны выбрать, по какому пути им пойти. Хотелось бы рассмотреть в качестве примера литературномемориальные музеи. [2, с. 9–10]. Это особый тип музеев. Они возникли сравнительно недавно и создавались в основном на энтузиазме отдельных групп людей, что вызывало большое количество проблем различного плана. В начале XX столетия создание музеев посвященных национальным поэтам, писателям, сталкивалось с отпором со стороны правящих кругов и происходило, в основном, на общественных началах, по инициативе отдельных заинтересованных групп людей.

Ежегодно открывается большое количество литературно-мемориальных музеев. Только предварительная серьезная скрупулезная работа может стать фундаментом создания мемориального музея. Именно он в результате может стать явлением культуры определенного места. По словам Е. К. Дмитриевой, «в идеале рождению каждого мемориального музея должно предшествовать возникновение особого мемориального пространства, «освященного духом» великого человека» [1, с. 12–13].

Сегодня по всей стране существует большое количество музеев. Практически в каждом городе можно найти места, связанные определенным образом с жизнью и деятельностью знаменитых людей. Эти музеи привлекают внимание туристов, которые приезжают в эти города, они приносят прибыль. [1, с. 12–13].

Сегодня этот тип музеев оказался перед вызовами глобализации. Мы видим ее ежедневно во всех ее видах. Она проявляется в быстром распространении информации о происходящем в реальное время; она влияет на способ восприятия различных событий, на мнение о них людей во всем мире [1, с. 9–10].

Однако новое — это лишь оболочка старого. Возникающая постиндустриальная система существует бок о бок со старой — доиндустриальной и индустриальной. Мы заключаем сделки в мире круглосуточно функционирующего киберпространства, но время работы большинства музеев остается с 9 до 17. В этот промежуток мало кто может прийти в музей, так как он занят на работе. На каком-то уровне все будет оставаться неизменным. Но новая логика экономической системы, основанной на новой системе знаний, будет постепенно вводить индустриальное общество в иные рамки. Теперь многие литературномемориальные музеи в определенные дни недели предлагают своим посетителям вход и до 21 часов. Следует сказать, что многие посетители этим пользуются.

Фактически сегодня новой является тенденция к единым образцам, к единым экономическим моделям и даже к одинаковой манере мышления, что открывает путь к различным манипуляциям. Но, в тоже время, нужно признать, что развитие глобализации, несомненно, предполагает огромные возможности для распространения культуры, взаимного познания и солидарности, благодаря не сравнимым ни с чем способам коммуникации.

Итак, речь идет не об отрицании глобализации, а лишь о том, что нужно использовать ее положительные стороны для служения международному сообществу музеев и культурному развитию. В то же время не стоит переоценивать глобализацию, забывая о мерах предосторожности, о критической ее оценке, т. к. она несет в себе серьезную опасность для нашей культуры и нашего наследия.

Хотелось бы остановить внимание на нескольких вопросах, таких, как: угроза наследию, экономический либерализм, а также развитие коммуникации между музеями и их объединениями и рассмотреть, по возможности, эти вопросы на примере конкретных литературно-мемориальных музеев Беларуси.

Угроза наследию для литературно-мемориальных музеев заключается, в первую очередь, в том, что существуют черные рынки, на которых редкие экземпляры книг, руко-

писи писателей, стоят колоссальные деньги. И когда они приобретаются частными коллекционерами, то их следы утрачиваются. Сегодня аукционов в сети Интернет существует огромное количество. И на каждом из них можно найти мемориальные вещи, на которые всегда найдется покупатель.

Еще одно проявление глобализации, которое имеет непосредственное влияние на музеи, и, в частности, на литератруно-мемориальные — это экономический либерализм. Следует признать, что он в своем наиболее радикальном варианте составляет одну из наибольших опасностей, которая угрожает музеям. Утверждается, что культура — не коммерческая собственность, что музеи не должны быть подчинены законам рынка. Очевидно, что необходимо бороться за то, что называется культурным исключением, за то, что отличает культурный продукт от предмета торговли, и это должно быть различным образом отражено в рамках международных экономических отношений. Музей сопротивлялся, однако рынок наступает.

Это может проиллюстрировать плановая система деятельности музеев. В них приводят принудительно огромное количество школьников только для того, чтобы выполнить план и заработать как можно больше денег. При этом в большинстве случаев количество стоит над качеством. Поэтому сейчас ищут новые формы работы с посетителями. Для литературно-мемориальных музеев это немного проблематично, особенно если это музей классического типа. Но, как оказалось, из любой ситуации можно найти выход. Например, Государственный литературный музей Янки Купалы сумел выстоять. По классическому определению он не относится к мемориальным, однако имеет в своем подчинении два литературно-мемориальных заповедника. По мнению некоторых ученых, данное учреждение может относиться к мемориальным музеям. Сегодня ГЛМЯнК активно использует все плюсы глобализации. Во-первых, он активно развивает международное сотрудничество, привлекает к своей деятельности различных меценатов, спонсоров. Он представлен в интернете, его сайт постоянно обновляется и пользуется большой популярностью. Музей организовывает ежегодные мероприятия, которые стали традиционными (Ночь музея, Калядкі ў Купалавым доме, Купалаўскія чытанні, акцыя Чытаем Купалу разам), участвует в международных акциях. Кроме того, посетителям предлагаются разнообразные культурно-образовательные занятия. А выставки демонстрируются в самых разных странах. Только в этом юбилейном году (135-летие со дня рождения Янки Купалы) выставки проекта «Янка Купала в диалоге культур» побывала в Польше, Франции, Украине, Грузии, Сербии, России, и многих других странах. Государственный литературный музей Янки Купалы – один из ярких примеров музеев, сумевших приспособиться к современным условиях, к ускорившимся темпам развития мира в эпоху глобализации.

Литературно-мемориальные музеи служат умственному и духовному развитию человечества. Но это не значит, что они не должны идти в ногу с основными способами управления. Им следует устанавливать партнерские отношения, лучше использовать их в работе местного сообщества и развивать собственные ресурсы. Тем самым они обретут только больше прав. Но что не принимается — это всеобщая коммерциализация, которая могла бы привести к пренебрежению собственной миссии или к отторжению тех, которые менее производительны и рентабельны, в широком смысле этого слова. Риск состоит в том, что будут хуже сохраняться коллекции, будут меньше публиковаться научные каталоги, будут стремиться только к тому, что модно, во вред фундаментальным задачам, которые можно выполнить только за продолжительный период времени.

Музеи должны иметь четкое представление о разнообразных функциях, которые им предстоит выполнить в новых условиях жизни. Они должны быть готовы к активной партнерской позиции в общественной жизни — нельзя больше стоять в стороне и жаловаться, что тебя не ценят.

#### Литература

- 1. Кулагина, Т. П. Художественный музей как феномен культуры. / Т. П. Калугина. СПб. : Петрополис, 2001.-224 с.
- 2. Музеи. Маркетинг. Менеджмент : практическое пособие / сост. В. Ю. Дукельский ; редкол.: С. Кози [и др.]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 210 с.

Пятрова Л. І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

# «СКАРЫНІНСКІЯ ТРАДЫЦЫІ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ КНІГАДРУКУ: НА ПРЫКЛАДЗЕ АНАЛІЗУ ВЫДАННЯЎ, ПРЫСВЕЧАНЫХ 500-ГОДДЗЮ БЕЛАРУСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ»

Мэта – праз аналіз навуковай, асветніцкай, лінгвістычнай і выдавецкай дзейнасці Скарыны высвятліць асноўныя скарынінскія традыцыі, якія шырока выкарыстоўваюцца ў сучаснай выдавецкай справе.

У 1990 годзе наша краіна святкавала 500-годдзе са дня нараджэння Францыска Скарыны. Гэты год, паводле рашэння ЮНЕСКА, быў аб'яўлены годам нашага славутага земляка. У гісторыі Беларусі ён пакінуў яскравы след як першадрукар, асветнік, гуманіст. Імя Скарыны стаіць побач з такімі імёнамі як, Іван Фёдараў, Семяон Полацкі, Мялецій Сматрыцкі і інш.

Уклад Скарыны ў гісторыю сусветнага кнігадруку, беларускага ў асаблівасці, сапраўды вялікі. Наш зямляк быў першы, хто распачаў кнігавыдавецкую справу на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага, ядром якога былі беларускія землі, Скарына быў першы, хто вырашыў дэмакратызаваць словы свяшчэннага пісання— зрабіць іх даступнымі для простага неадукаванага чытача, што па тым часе было крокам смелым і вольнадумным, бо Скарына здолеў падарваць выключную манаполію духавенства і феадалаў на асвету народа.

Сваю працу Скарына распачаў з уласнай адукацыі. Ён скончыў Кракаўскі і Падуанскі універсітэты, атрымаў ступені бакалаўраў і доктара сямі вызваленых навук. Падчас навучання ў Кракаве Скарына знаёміцца з творамі антычных філосафаў, класікаў італьянскага гуманізму. У Кракаве Скарына непасрэдна знаёміцца з друкарскай справай, — тады Кракаўскі ўніверсітэт меў магчымасць друкаваць уласныя рукапісы ў друкарні Яна Галера, што была ў Празе. У перыяд 1513—1516 гг. Скарына распачынае сваю друкарска-выдавецкую дзейнасць. Трэба адзначыць, што ў гэтым яго падтрымлівалі землякі з Вільні, Полацка, беларускія купцы, члены Віленскага магістрата.

Распачаўшы сваю дзейнасць, Скарына здолеў вырашыць досыць складаную задачу – распачаць кірылічнае кнігадрукаванне ў адной з суседніх з ВКЛ краін і гэтай краінай стала Чэхія. Там друкарня Скарыны запрацавала ў другім десяцігоддзі XVI ст.

Да першага свайго выдання Ф. Скарына абраў найбольш вядомую кнігу — Псалтыр, які выкарыстоўваўся ва ўсіх усходнеславянскіх землях для навучання грамаце. Менавіта праз выданне гэтай кнігі Скарына пачынае непасрэдна выдавецкую і асветніцкую дзейнасць — ён дадае да выдання сваю арыгінальную прадмову, у якой ён выявіў сваё асабістае стаўленне да маральна-павучальных і асветніцкіх рыс кнігі: «Всяко писание богом вдъхненное полезно ест ко учению и ко обличению и ко наказанию правды, да совершен будеть человекь божий и на всяко дело оуготован... Суть бе в ней псалмы, якобы сокровище всех драгых скарбов, всякии немощи духовныи и телесныи оуздаравляють, душу и смыслы освещають, гнев и ярость оусмиряють, мир и покой чинять, смуток и печаль отгоняють...». Скарына клапоціцца аб тым, каб яго выданне

было найбольш зразумела простым людзям. З гэтай нагоды ён дае паметы на палях (маргіналії), дзе тлумачыць архаічныя царкоўнаславянскія словы.

Далей, у перыяд 1517–1519 гг. Скарына выдае 23 кнігі Старога запавету. Выбар Бібліі быў невыпадковы. Яна займала асаблівае месца ў рукапіснай пісьменнасці— на Біблію абапіралася ўся дагматыка хрысціянскай царквы, Біблія была моцным сродкам уплыву на паўсядзённае жыццё грамадства, бо вызначала шляхі выратавання на іншым свеце. Менавіта праз уласныя пераклады біблейскіх тэкстаў Скарына атрымаў магчымасць данесці да шырокага кола грамадства свае асветніцкія ідэі. Ён разглядаў Біблію як універсальную крыніцу свецкіх навук.

Сапраўдныя асветніцкія погляды Скарыны праявіліся ў тым, што ён выкрываў боскую мудрасць сродкамі правазнаўства, філасофіі і «сямі вызваленых навук»: граматыкі, рыторыкі, логікі, музыкі, арыфметыкі, геаметрыі і гісторыі. Значная ўвага ўдзялялася Скарынам прававым пытанням, ідэям справядлівасці, роўнасці ўсіх людзей перад законам. Гэта яскравае сведчанне сапраўднага гуманізму ў творчасці нашага земляка.

Віленскі перыяд дзейнасці першадрукара яўляе нам Скарыну як прапагандыста навуковых ведаў. Выданне, дзе гэтыя веды найбольш адлюстраваліся — «Малая падарожная кніжыца», дзе Скарына першы выкарыстаў летазлічэнне ад новай (нашай) эры, прадказаў поўныя і няпоўныя сонечныя зацменні, змясціў дакладныя звесткі аб працягласці дзённага і начнога часу, выкарыстоўваючы 24-гадзінную сістэму злічэння сутак.

Як рэдактар Скарына праявіў сябе добрым майстрам прадмоў і пасляслоўяў, чым заклаў пачатак сучаснай літаратурнай крытыцы. У сваіх прадмовах ён выклаў пэўную сістэму поглядаў на літаратуру: высвятленне пазнавальнай і выхаваўчай функцыі, характарыстыка асобных элементаў тэксту твора.

Скарына адным з першых у гісторыі кнігадруку адчуў еднасць формы і зместу, таму яго выданні маюць вельмі багатае мастацкае аздабленне ў выглядзе ініцыялаў, віньетак, графічна аформленых канцавых радкоў. Арыгінальна пастроеным выяўленчым апаратам сваіх выданняў Скарына заклаў асноўныя прынцыпы афармлення сучаснай азбукі і буквара. Беларускі асветнік упершыню ў Еўропе ілюструе загалоўныя літары малюнкамі жывёл, раслін, шырока вядомымі ў народзе з'явамі альбо дзеяннямі.

Неацэнная роля Скарыны-лінгвіста ў гісторыі сучаснай беларускай мовы. Скарына першы ўвёў у мову друкаваных выданняў элементы жывой гаворкі, напоўніў раней вядомыя лексічныя адзінкі новым семантычным зместам.

Сучаснае кнігадрукаванне — вынік напружанай працы многіх дзеячаў, першым з якіх быў Ф. Скарына. Яго традыцыі працягвалі шматлікія яго паслядоўнікі: Сымон Будны, Лаўрэнцій Крышкоўскі, Іван Фёдараў, Міхаіл Слёзка і інш., аднак асноўнымі пераемнікамі мастацкіх, моўных і асветніцкіх традыцый былі брацкія друкарні. Менавіта, дзякуючы ім, традыцыі Скарыны дажылі да нашага часу, існуюць і шырока выкарыстоўваюцца:

Па-першае — сучаснае беларускае кірылічнае кнігадрукаванне распачата Скарынам і карыстаецца лінгвістычнымі традыцыямі, якія распрацаваў наш славуты зямляк. Па-другое — сучасныя беларускія буквары і азбукі афармляюцца і друкуюцца згодна методыкі, вынаходніцтва якой належыць Скарыне. Па-трэцяе — Скарына заклаў усе прынцыпы афармлення і складання сучаснага друкаванага выдання: крытычная прадмова, асноўная частка, пасляслоўе. Вельмі цікавая функцыя адведзена Скарынам пасляслоўям — допісная (ці завяршальная). Гэта яшчэ адно сведчанне таго, наколькі важным для чалавека эпохі Рэнэсанса быў кампанент класічнай завершанасці. Скарынінскія пасляслоўі насычаныя, лапідарна выкладзеныя па зместу, фразавы перыяд мае рытміка-сінтаксічную закончанасць.

Ніводнае сучаснае якаснае выданне не можа абыйсціся без добрага графічнага аздаблення, якое дапамагае чытачу засвоіць прачытанае найлепшым чынам. Маюцца на

ўвазе ўсе сродкі выяўленчага апарата выдання: ілюстрацыі, гравюры, ініцыялы, дэкаратыўныя лінейкі, фатаграфіі, рэпрадукцыі і іншыя элементы графічнай аздобы. Гэтыя элементы (за выключэннем фатаграфій, рэпрадукцый) прысутнічаюць ва ўсіх выданнях Скарыны. Лагічна зрабіць выснову — Скарына першы выдавец, хто скарыстаў гэтыя выяўленчыя сродкі ў сваіх выданнях. Аб тым, што гэта стала традыцыяй, сведчаць вынікі параўнальных даследванняў выданняў Скарыны і яго паслядоўнікаў.

Дзейнасць Скарыны аказала велізарны ўплыў на развіццё кнігадрукавання і пісьменства ў Беларусі і ВКЛ, іншых усходнеславянскіх краінах. Яна адчыніла ранні этап у гісторыі друкарства ў Беларусі, які ахопліваў XVI–XVIII стст. У гэты перыяд у ВКЛ ствараюцца і працуюць 19 беларускіх друкарняў, якія выпусцілі ў свет каля 400 кірыліцкіх выданняў.

Падсумоўваючы ўсё сказанае, адзначым асноўныя традыцыі скарынінскага кнігадрукавання, якія выкарыстоўваюць сучасныя беларускія выдаўцы. Гэта:

- 1) Уменне коратка і яскрава перадаць змест кнігі гэта зараз вядома як анатацыя;
- 2) Даваць у тэксце, ці за яго межамі паясненні на незразумелыя словы;
- 3) Шырока выкарыстоўваць майстэрства мастацка-тэхнічнага знешняга і ўнутранага афармлення кнігі;
- 4) Даваць ад выдаўца альбо рэдакцыі змястоўныя прадмовы і пасляслоўі да выданняў, і ў прыватнасці да навуковых.

Калі выдавецтва дабіваецца, каб у кожным выданні адчуваліся адносіны да яго, як гэта адчуваецца ў Скарыны, то можна гаварыць аб тым, што мэта, дзеля якой існуе выдавецтва, дасягнута.

Праца па вывучэнню спадчыны нашага славутага земляка толькі пачынаецца і, як паказвае гісторыя навукі, нярэдка новая пастаноўка праблемы на вядомым матэрыяле адкрывае яго невядомыя бакі і функцыі, што дае магчымасць больш глыбока даследваць аб'ект вывучэння, выпрацаваць новыя метадычныя падыходы канкрэтнага аналізу скарынаўскіх твораў. Гэта значыць, што ў даследаванні філасофскага зместу прадмоў і сказанняў належнае месца павінны заняць прыёмы экзэгезы і герменэўтыкі, у форме якіх выступала філасофія Скарыны. Патрэбны дэтальны, а не эскізны аналіз ілюстрацыйнай і палеаграфічнай сістэмы афармлення кнігі, якую распрацаваў беларускі першадрукар.

#### Літаратура

- 1. Агіевіч, У. У. Імя і справа Скарыны: у чыіх руках спадчына / У. У. Агіевіч. Мінск : Беларуская навука, 2002. 319 с.
- 2. Бярозкіна, Н. Ю. Гісторыя кнігадрукавання Беларусі (XVI пач. XX ст.) : вучэб. дапаможнік / Н. Б. Бярозкіна. 2-е выд. Мінск : Беларуская навука, 2000. 200 с.
- 3. Петрова, Л. И. Основы редактирования: системный подход в деятельности редактора : учеб. пособие / Л. И. Петрова. Минск : Букмастер, 2012. 384 с.

# Русак В. П., Гецэвіч Ю. С., Лысы С. І., Мандзік В. А. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

### ПРАБЛЕМЫ НОРМЫ, КУЛЬТУРА МОВЫ І ГЕНЕРАТАР МАЎЛЕННЯ

Літаратурная мова — вышэйшая форма нацыянальнай мовы, прызначаная абслугоўваць разнастайныя сферы грамадскай дзейнасці чалавека, носьбіт і пасрэднік беларускай культуры ў цывілізацыі. Сучасныя тэндэнцыі развіцця беларускай мовы, яе функцыянаванне ў грамадстве патрабуюць навуковага асэнсавання, комплекснага апісання, прывядзення да сістэм ўсёй разнастайнасці наяўных арфаграфічных варыянтаў і вымаўленчых правіл.

Праблемы арфаграфічнай і арфаэпічнай нормы вынікаюць з варыянтнасці, якая існуе ў моўнай сістэме ў пэўны перыяд. Непазбежная эвалюцыя, дынаміка нормы праходзіць праз стадыю суіснавання дзвюх розных рэалізацый адной адзінкі на працягу пэўнага часу. У прынцыпе арфаграфія – як пісьмовая форма мовы – найбольш устойлівая да варыятыўнасці. Гэтыя варыянты могуць доўгі час функцыянаваць у мове паралельна, нават фіксавацца ў адной лексікаграфічнай крыніцы, напрыклад: стылет і штылет, калодзеж і калодзезь, калготкі і калготы, фартэль і фортэль, каўбаса і кілбаса [1]; а могуць стаць нераўнапраўнымі або па прычыне дыяхранічных змен у самой сістэме, або пад уздзеяннем экстралінгвістычных фактараў, як гэта здарылася са звужэннем выкарыстання суфікса -ірава: зараз літаратурнай нормай з'яўляецца толькі фармулёўка, а не фармуліроўка. З цягам часу адзін варыянт становіцца больш прыдатным да патрэб камунікацыі ў параўнанні з іншым і замацоўваецца ў якасці нарматыўнага, у той час як іншы варыянт выцясняецца або пачынае адрознівацца функцыянальна. Напрыклад, запазычныя словы экзема, экземпляр, першапачаткова арфаграфічна засвоеныя з літарай е, мелі два варыянты вымаўлення: з цвёрдым і мяккім [3]. Аднак цвёрды варыянт усё больш пашыраўся, што на сучасным этапе паўплывала нават і на напісанне слоў праз э: экзэма, экзэмпляр. Адпаведна, у арфаэпічным слоўніку падаецца толькі цвёрдае вымаўленне зычнага. У той жа час словы тыпу менеджар, аграбізнес на сённяшні дзень маюць два арфаэпічныя варыянты афармлення – з цвёрдым і мяккім зычным: [м'э́н'эћар] // [мэ́нэћар], [аураб'і́з'н'эс] // [аураб'і́знэс]. Арфаграфічныя прадпісанні фіксуюцца ў выглядзе абавязковага і афіцыйна зацверджанага дакумента, а адзінае кананічнае напісанне слоў падаецца ў нарматыўных арфаграфічных слоўніках.

Пасля прыняцця Закона аб «Правілах беларускай арфаграфіі і пунктуацыі» (2008) у Інстытуце мовазнаўства імя Якуба Коласа былі падрыхтаваны лексікаграфічныя даведнікі, якія дапамаглі носьбітам мовы і ўсім тым, хто імкнецца яе вывучыць, зразумець сутнасць унесеных змен, а самае галоўнае — дазволілі свабодна карыстацца нарматыўным напісаннем з улікам новай рэдакцыі правапісу: Слоўнік беларускай мовы / навук. рэд. А. А. Лукашанец і В. П. Русак; Граматычны слоўнік дзеяслова / пад рэд. В. П. Русак [2]; Граматычны слоўнік назоўніка / пад рэд. В. П. Русак [3]; Граматычны слоўнік прыметніка, займенніка, лічэбніка, прыслоўя / пад рэд. В. П. Русак [4]. На сённяшні дзень гэтыя слоўнікі максімальна поўна ахопліваюць арфаграфічныя і граматычныя правілы, у тым ліку і ў дачыненні да новай лексікі, а таму служаць надзейным даведнікам для ўсіх, хто ў сваёй прафесійнай дзейнасці і штодзённай практыцы карыстаецца пісьмовай формай мовы.

Культура ж вуснай мовы да выхаду «Арфаэпічнага слоўніка беларускай мовы» [5] заставалася без спецыяльнага грунтоўнага апісання. У слоўніку ўпершыню ў беларускай лексікаграфіі праз падачу поўнай транскрыпцыі слоў прапануецца апісанне літаратурнага вымаўлення больш за 117 тысяч слоў, што бытуюць у сучаснай беларускай літаратурнай мове.

Здзейсненым выданнем «Арфаэпічнага слоўніка беларускай мовы» вучоныя двух інстытутаў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі — Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа і Аб'яднанага інстытута праблем інфарматыкі — забяспечылі адзінападобнае функцыянаванне сістэмы вымаўленчых норм сучаснай беларускай літаратурнай мовы.

Укладальнікамі слоўніка для атрымання даставерных вынікаў прымянялася інструментальная апрацоўка гукавых файлаў, якая ажыццяўлялася з дапамогай спецыяльных камп'ютарных праграм: прафесійнага аўдыёрэдактара Sound Forge 7 і праграмы прафесійнага фанетычнага аналізу Praat. Дадзеныя праграмныя сродкі прадастаўляюць карыстальнікам шэраг магчымасцей для сегментацыі гукавой плыні, маніпуляцый з гукам з мэтай праверкі гіпотэз, звязаных з арганізацыяй гукавой сістэмы мовы, а таксама дазваляюць правесці параўнанне асцылаграфічных матэрыялаў.

Супрацоўнікамі АІПІ для апрацоўкі рэестра арфаэпічнага слоўніка была выкарыстана сістэма аўтаматызаванай генерацыі масіва электронных слоў беларускай мовы. Фундаментальны аспект выканання працы забяспечваўся распрацаванымі алгарытмамі генерацыі транскрыпцыі для пачатковай формы слова па ўваходных электронных запісах «Слоўніка беларускай мовы». Пры складанні дадзенага даведніка выкарыстоўваліся распрацаваныя навуковым калектывам алгарытмы канвертавання электроннага арфаграфічнага запісу беларускіх слоў у фанетычную транскрыпцыю ў адпаведнасці з нормамі беларускага маўлення. У аснову алгарытму пакладзены тэорыя і метады, выкладзеныя ў кнізе Б. М. Лабанава і Л. І. Цырульнік «Камп'ютарны сінтэз і кланіраванне маўлення» [6]. Заснаваная на дадзеным алгарытме сістэма аўтаматызаванай генерацыі транскрыпцыі дазволіла не толькі значна скараціць працу па стварэнні слоўніка, даючы амаль 100 % дакладныя вынікі, але і аднастайна рэалізаваць канцэптуальную слоўніка, структуру слоўнікавых артыкулаў, характар нарматыўных рэкамендацый.

Навуковая навізна слоўніка заключаецца ў тым, што ён з'яўляецца першым у беларускай лінгвістыцы выданнем, дзе пададзена поўная транскрыпцыя слоў беларускай мовы з улікам наяўных арфаэпічных варыянтаў, якія не пярэчаць норме. Выданне непасрэдна звязана з упарадкаваннем лексічных адзінак у адпаведнасці з новай рэдакцыяй "Правіл беларускай арфаграфіі і пунктуацыі". У ім адлюстраваны вынікі даследавання фаналагічнай сістэмы беларускай мовы і тых змен, якія адбываюцца ў ёй, з улікам функцыянавання ў моўнай практыцы і замацавання ў лексікаграфічных крыніцах. Упершыню ў беларусістыцы здзейснена комплекснае вывучэнне варыянтнасці беларускага літаратурнага вымаўлення. Устанаўленне вымаўленчага стандарту як сукупнасці норм дазволіць павысіць якасць моўнай адукацыі, забяспечыць належны ўзровень вуснага маўлення.

Міжгаліновы склад спецыялістаў, якія працавалі над стварэннем слоўніка, адлюстроўвае скіраванасць аўтараў на выкарыстанне інавацыйных тэхналогій з навучальным патэнцыялам, што садзейнічае эфектыўнасці вучэбна-выхаваўчага працэсу, актывізуе выкарыстанне камп'ютарных праграм пры засваенні моўнага матэрыялу, апрацоўцы заданняў, атрыманні новых даных. Да апошняга ж часу, нягледзячы на паступовую мадэрнізацыю адукацыйнай сферы, існуючыя распрацоўкі насілі пераважна прыватны характар (стварэнне баз даных па асобных тэмах, маніторынг ведаў праз сістэму тэстаў і заданняў, публікацыя асобных лекцый) і пакуль не мелі належнага пашырэння. Зараз праз платформу Інтэрнэт-сістэмы Согрив. У праведзена мадэль навучальнага праграмнага матэрыялу з выкарыстаннем транскрыпцыі для беларускай мовы, што дазваляе атрымаць і праслухаць варыянты вымаўлення асноўнага пласта літаратурнай мовы.

Значны эканамічны эфект сумеснай працы разнапрофільных спецыялістаў – лінгвістаў і праграмістаў – акадэмічных інстытутаў вынікае з тэрміну і якасці падрыхтоўкі слоўніка новага тыпу. Распрацаваныя алгарытмы перадачы знакавай сістэмы фанетычнай транскрыпцыі, якая абапіраецца на беларускі алфавіт, дазволілі правесці апрацоўку вялікіх па аб'ёме электронных матэрыялаў слоўніка. Згенераваныя арфаэпічныя спісы пачатковых форм слоў на літары Аа — Яя забяспечылі сістэмную фіксацыю варыянтнага вымаўлення вялікага масіву лексікі беларускай мовы. Атрыманыя вынікі прайшлі экспертную праверку лінгвістамі, якія ўстанавілі, што больш за 98 % запісаў згенераваны правільна. Прымененая аўтарамі слоўніка методыка дазволіла выключыць фактар несістэмнасці перадачы матэрыялаў і істотна скараціць тэрмін працы лінгвістаў «уручную», як гэта рабілася традыцыйна — замест 5—7 чалавека/год спатрэбіўся толькі 1 чалавека/год.

Створаны грунтоўны зборнік па культуры беларускага маўлення — «Арфаэпічны слоўнік беларускай мовы» — прыдатны для ўсіх карыстальнікаў мовы. Аўтары пастараліся прапісаць рэкамендацыйныя парады максімальна коратка і адназначна. Хаця яго выданне адрасавана таксама спецыялістам, што ў сваёй публічнай дзейнасці павінны свядома кантраляваць правільнасць вымаўлення, якое само па сабе не простае, паколькі звязана з выбарам/ ацэнкай існуючай у мове варыянтнасці. Паралельная падача дапушчальных у межах нормы варыянтаў вымаўлення дае магчымасць самім чытачам выбраць больш адпаведныя іх «густу», што дазволіць у далейшым замацаваць у якасці літаратурнай нормы адзін з дублетных варыянтаў.

У якасці ілюстрацый працы над даведнікам узгадаем як на аснове ўліку і аналізу ўсіх магчымых выпадкаў спалучальнасці галосных і зычных гукаў пры маўленні і вынікаў іх узаемадзеяння, узаемаўплываў удалося паказаць узорнае літаратурнае вымаўленне па магчымасці найбольшай колькасці слоў, якія зараз функцыянуюць у мове.

Складальнікамі слоўніка для адпаведнай транскрыпцыйнай перадачы «літара – гук» распрацаваны спецыяльныя алгарытмічныя пераўтварэнні, якія адлюстроўваюць змяненні суседніх гукаў пры маўленні. Да ўласцівых беларускай мове змяненняў, якія ствараюць яе непаўторнае гучанне, адносяцца разнастайныя асіміляцыі, амаль выключна кантактныя. Разгледзім некалькі момантаў.

- У выніку асіміляцыі звонкіх зычных глухімі і аглушэння звонкіх зычных на канцы слова ўзнікаюць аднародныя спалучэнні зычных па глухасці-звонкасці: жарэ́**бч**ык [жарэ́**пч**ык], міжсезо́нне [мішс'езон'е], міжцэ́хавы [мішцэ́хавы], смара́го [смара́хт], грыб [урып].
- Характэрна, што ў выніку асіміляцыі ў беларускай мове ў радзе пазіцый узнікаюць гукі, якія ў пазіцыях, не звязаных з ёй, сустракаюцца вельмі рэдка. Маюцца на ўвазе ў першую чаргу выпадкі асіміляцыі па глухасці-звонкасці, калі ўзнікаюць [ħ], [z], [g] на месцы адпаведных глухіх: лічба [л'iħбa]; плацдарм [плагдарм]; аўдыенц-зала [аўдыенгзала]; малацьба [малаг'ба]; вакзал [вадзал], экзамен [эдзам'ен]. Трэба ўлічваць, што ў беларускай мове пад уздзеяннем іншых моў (польскай, літоўскай, ідыш), з якіх адбывалася запазычванне слоў, узнік і захоўваецца [g] выбухны, які зараз выступае як факультатыўны варыянт [γ] фрыкатыўнага, а ў маўленні часта замяняецца [γ] фрыкатыўным: гарсэ́т [дарсэ́т], меге́ра [м'эд'эра], газа [даза], гузік [дуз'ік], гвалт [два́лт], гіль [д'іл'], бакбо́рт [бадбо́рт], вэ́дзаць [вэ́гдац'], сіне́кдаха [с'ін'э́ддаха], экза́рх [эдза́рх]. У арфаэпічным слоўніку размешчана 270 нематываваных і матываваных слоў з выбухным гукам [g].
- У маўленні пры поўнай асіміляцыі адбываецца поўнае прыпадабненне гукаў і ўзнікаюць падоўжаныя зычныя: *ружжю* [руж:ó], ладдзя́ [лаz:'á], ліццё [ліц:'ó], навако́лле [навако́л:'э], матч [ма́ч:], скотч [ско́ч:].
- У выпадках, калі свісцячыя зычныя аказваюцца перад шыпячымі, яны вымаўляюцца як шыпячыя: блі́зшы [бл'і́ш:ы], безжурбо́тна [беж:урбо́тна], абрэ́зчык [абрэ́шчык], брусча́тка [брушча́тка], зжава́ны [ж:ава́ны], сшыць, [ш:ыц'].
- Калі выбухныя зычныя аказваюцца перад афрыкатамі, то яны змяняюцца на адпаведныя афрыкаты: *адчыніць* [ач:ын'іц'], *наладчык* [налач:ык], *матчын* [мач:ын], *карытца* [карыц:а], *інтэрнэт-цэ́нтр* [інтэрнэц:э́нтр]. Афрыката [ц] утвараецца таксама і на стыку словаўтваральнай асновы, якая заканчваецца на [д], [т], [к], [ч], а суфікс пачынаецца з [с]: *гарадскі* [гарацк'і], *студэ́нтскі* [студэ́нцкі], *каза́цкі* [каза́цкі] і г.д.
- У якасці арфаэпічных норм у слоўніку замацаваны тыя варыянты вымаўлення, якія адпавядаюць традыцыям і тэндэнцыям развіцця сучаснай беларускай літаратурнай мовы. Так, у адпаведнасці з традыцыяй, напрыклад, зычныя гукі [c], [з] перад мяккімі заднеязычнымі не змякчаюцца: [зг'інуц'], [ск'інуц'], [сх'іліц']. І наадварот, свісцячыя гукі

- [3], [с] перад астатнімі мяккімі змякчаюцца рэгулярна: *зліць* [з'л'іц'], *сніць* [с'н'іц'], *зысціся* [зыс'ц'іс'а], *сцяміць* [с'ц'ам'іц'] і г.д.
- Варта спыніцца падрабязней на асіміляцыйным змякчэнні [н], паколькі па гэтай пазіцыі ў фанетыстаў аднадушнага меркавання не існавала. Адны лічылі, што [н], як правіла, змякчаецца: [кан'с'ервы], [мун'дз'ір], [він'йэтка]; іншае меркаванне, што такое рэгулярнае змякчэнне назіраецца толькі перад зычнымі [z', ц', н', й], але не перад [з'] і [с']: [заканс'ерві́равац'], [б'ас:э́нс'іца]. Аб'ектыўна ацэньваючы наяўную моўную практыку, можна гаварыць, што існуючая сёння ў мове асіміляцыя— гэта незавершаны гістарычны працэс. У некаторых выпадках нельга з упэўненасцю вырашыць, што мы назіраем: ці пазіцыйна абумоўленае чаргаванне гукаў, ці чаргаванне фанем: [блан'z'і́нка], [крэ́н'z'эл'], [канс'эрва́нт] // [кан'c'эрва́нт], [б'енз'і́навы] // [б'ен'з'і́навы]. Жыццяздольнасць варыянтаў адкарэкціруе час.

Новы фундаментальны слоўнік забяспечвае носьбітаў вуснай формы сучаснай беларускай мовы неабходнымі рэкамендацыйнымі звесткамі па нарматыўным вымаўленні, дапамагаючы асэнсаванню арфаэпічных норм і спрыяючы іх свядомаму, актыўнаму выкарыстанню.

Практычныя рэкамендацыі па нарматыўным вымаўленні, дадзеныя ў слоўніку, дазволяць удасканаліць маўленчую дзейнасць работнікаў электронных сродкаў масавай інфармацыі, тэатральных і навуковых дзеячаў, паспрыяюць эфектыўнаму працэсу ступенях навучання арфаэпічным нормам на ўсіх адукацыі, сфарміруюць этнакультуралагічную кампетэнцыю носьбітаў мовы. Паспяховае ўзаемадзеянне спецыялістаў лінгвістычнага і інфармацыйнага кірункаў, у выніку якога і быў створаны першы ў беларускім мовазнаўстве арфаэпічны слоўнік, паказвае перспектыўнасць і запатрабаванасць далейшых міждысцыплінарных даследаванняў.

#### Літаратура

- 1. Слоўнік беларускай мовы / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы ; уклад. Н. П. Еўсіевіч [і інш.] ; навук. рэд. А. А. Лукашанец, В. П. Русак. Мінск : Беларус. навука, 2012. 916 с.
- 2. Граматычны слоўнік дзеяслова / ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі» ; уклад. Русак В. П. [і інш.] / пад рэд. В. П. Русак. 2-е дап. выд. Мінск : Беларус. навука, 2013.
- 3. Граматычны слоўнік назоўніка / ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі» ; уклад. Г. У. Арашонкава [і інш.] / пад рэд. В. П. Русак. 2-е дап. выд. Мінск : Беларус. навука, 2013.
- 4. Граматычны слоўнік прыметніка, займенніка, лічэбніка, прыслоўя / ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі» ; уклад. Н. П. Еўсіевіч [і інш.] ; пад рэд. В. П. Русак. 2-е дап. выд. Мінск : Беларус. навука, 2013.
- 5. Арфаэпічны слоўнік беларускай мовы / Нац. акад. навук Беларусі [і інш.]; уклад.: В. П. Русак [і інш.]; рэдкал. : В. П. Русак, Ю. С. Гецэвіч, С. І. Лысы. Мінск : Беларус. навука, 2017. 757 с.
- 6. Лабанаў, Б. М. Камп'ютарны сінтэз і кланіраванне маўлення / Б. М. Лабанаў, Л. І. Цырульнік. Мінск : Беларус. навука, 2008.

Сапотько П. М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

# ПРАЗДНОВАНИЕ ПАМЯТНЫХ ДАТ БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИПЛОМАТИИ

Культурная дипломатия в понимании американского политолога Милтона Каммингса-младшего представляет собой «обмен идеями, информацией, ценностями, традициями, верованиями и другими аспектами культуры, которые могут способствовать улучшению взаимопонимания» [1, р. 1]. Сегодня мы говорим о культурной дипломатии как об одном из важнейших направлений внешней политики государства, инструменте развития и укрепления межкультурного диалога, средстве продвижения национальных интересов страны в мире.

Одним из важных аспектов культурной дипломатии для нашей страны является празднование памятных дат в Беларуси и зарубежных странах. В первую очередь, речь идет о знаковых событиях и годовщинах, имеющих отношение к историческому и культурному пространству нескольких государств.

В 2017 году мероприятия в разных странах мира состоялись в связи с празднованием 135-летия со дня рождения народного поэта Беларуси Янки Купалы. Так, Государственным литературным музеем Янки Купалы организован проект «Янка Купала в диалоге культур», в рамках которого прошли литературный вечер-выставка «Завуся я толькі — Янка Купала» в Постоянном представительстве Беларуси при ЮНЕСКО в Париже, торжественный вечер в Деловом и культурном комплексе Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации в Москве, литературные чтения и демонстрация фильма о жизни и деятельности Янки Купалы в Белорусском культурном центре в Молдове, выставка «Грузия, дружная с солнцем страна» в Багдати, выставка «Ішла доля украінца з доляй беларуса» в Национальном музее Тараса Шевченко в Киеве и др. Благодаря названным мероприятиям жители зарубежных городов имели возможность познакомиться с творчеством белорусского Песняра, принять участие в интерактивных программах.

Для Беларуси весьма важно внесение годовщин выдающихся деятелей и уникальных событий в Календарь памятных дат ЮНЕСКО. В разные годы в Календаре значились такие даты, как 200-летие со дня рождения ученого Игната Домейко (2002 г.), художника и композитора Наполеона Орды (2007 г.), драматурга Винцента Дунина-Мартинкевича (2008 г.), художника Ивана Хруцкого (2010 г.), ученого и дипломата Иосифа Гошкевича (2014 г.), 250-летие со дня рождения дипломата и композитора Михала Клеофаса Огинского (2015 г.), 150-летие со дня рождения художника Льва Бакста (2016 г.), а также 600-летие заповедного режима в Беловежской пуще (2009 г.), 1150-летие первого упоминания в летописи города Полоцка (2012 г.). В 2017 году в Календарь было включено 500-летие белорусского книгопечатания. Нахождение в Календаре значимых для Беларуси дат сопровождается комплексом мероприятий, содействующих более глубокому знакомству зарубежной аудитории с Беларусью и белорусами.

Масштабными мероприятиями было отмечено 600-летие установление заповедного режима в Беловежской пуще в 2009 году: изданы уникальные книги, среди которых «Земля силы. Беловежская пуща» и «Царские охоты в Беловежской пуще», создан экологопросветительский центр с обновленной экспозицией музея природы, реализованы программы трансграничного сотрудничества с регионами Польши. В настоящее время усилиями государственных и общественных организаций двух стран осуществляется цикл программ образовательного, экологического и культурного характера.

В 2012 году в преддверии 1150-летия города Полоцка в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже открылась фотовыставка «Полоцк древний – Полоцк современный», состоящая из 60 работ фотожурналиста Игоря Супраненко, рассказывающих о жизни города.

2017-й год в Беларуси проходит под знаком Франциска Скорины в связи с празднованием 500-летия белорусского книгопечатания. В рамках празднования прошли такие значимые мероприятия, как Международный конгресс «500 лет белорусского книгопечатания» в Национальной библиотеке Беларуси, международный выставочный проект «Франциск Скорина и его эпоха», создан документальный фильм о просветителе на нескольких языках, проведен художественно-образовательный проект «Наследие Франциска Скорины» при поддержке ЮНЕСКО и др. Ведущим библиотекам Китая, Казахстана, Ве-

ликобритании, Израиля, Венгрии, Болгарии, Чехии, Италии, США и других стран переданы многотомные факсимильные издания «Кніжная спадчына Францыска Скарыны».

Увековечение исторических личностей Беларуси происходит посредством установления памятников и мемориальных знаков в зарубежных странах. Так, Франциск Скорина увековечен в Падуе, Праге, Вильнюсе, Калининграде, Адам Мицкевич – в Кракове, Познани, Варшаве, Вильнюсе, Львове, Париже, Янка Купала – в Москве, Риге, Гданьске, Нью-Йорке, Максим Богданович – в Ярославле, Ялте, Владимир Короткевич – в Киеве, Владимир Мулявин – в Екатеринбурге и т. д. Ежегодно в памятные дни в этих местах местными муниципалитетами, белорусской диаспорой, организациями культуры проводятся торжества, митинги-реквиемы, концерты, чтения и иные мероприятия, привлекающие внимание местных жителей к белорусской культуре.

Мировому сообществу принципиально необходим переход от модели «приватизации» известных деятелей истории и культуры отдельными странами к моделе сотрудничества, представляющей собой проведений комплекса мероприятий по восстановлению памяти и максимальной трансляции творческих и интеллектуальных достижений выдающихся личностей. Тем самым будет усилен потенциал данной работы, необходимый сегодня как никогда в силу тенденций глобализации и информатизации, а также в русле воспитательного и идеологического процесса.

Остановимся на личности Адами Мицкевича, причисляемого то к Беларуси, то к Литве, то к Польше. При этом не следует забывать, что творчество поэта во многом основывается на белорусском фольклоре, родился поэт в Новогрудке, писать начал на белорусской земле, здесь обрел первую любовь, проникся идеями филоматов, познакомился с просветителями, оказавшими большое влияние на его мировоззрение. Поэтому сохранение наследия поэта чрезвычайно важно для Беларуси, и памятные даты, связанные с жизнью Адами Мицкевича, являются важными событиями для нашей страны. Вместе с тем, в Беларуси ценится опыт возрождения и увековечения памяти Адама Мицкевича в Польше, Литве и других странах, которые также считают его своим национальным героем. На наш взгляд, самый правильный путь – совместными усилиями трех стран заботить о популяризации творчества поэта.

Данное сотрудничество, объединенное общим наследием, представляет необходимый и в то же время наиболее эффективный механизм культурной дипломатии. Например, к 250-летию со дня рождения известного композитора и дипломата М. К. Огинского Благотворительный фонд «Наследие Михала Клеофаса Огинского» организовал международное гастрольно-концертное турне «Музыка княжеского рода Огинских», объединившее молодежные музыкальные коллективы Беларуси, России и Литвы. Инструментальные ансамбли Молодечненского государственного музыкального колледжа им. М. К. Огинского, Российской академии музыки им. Гнесиных и Национальной школы искусств им. М. К. Чюрлениса дали концерты в городах Ретавас, Вильнюс (Литва), Молодечно, Минск (Беларусь), Москва (Россия). Музыкальное наследие человека, принадлежащего контексту культур нескольких стран, стало объединяющим фактором для артистов, установивших дружеские контакты с зарубежными коллегами, и для зрителей, познакомившихся с музыкой великого композитора и особенностями исполнительских школ трех государств.

200-летию со дня рождения дипломата и ученого, автора первого русско-японского словаря Иосифа Гошкевича стало стимулом для активизации сотрудничества белорусских музеев, учреждений образования и науки с организациями Японии и России – тех стран, в которых проходил жизненный путь известного белоруса. Национальным историческим музеем Беларуси при поддержке Министерства иностранных дел Республики Беларусь подготовлена выставка «Иосиф Гошкевич – дипломат, ученый-ориенталист», которую увидели зрители в России (Санкт-Петербург), Франции (Париж) и Японии (Хакодатэ). По-

сольство Японии в Республике Беларусь инициировало проведение Международных чтений в Белорусском государственном университете, а также организовало поездку белорусских студентов, изучающих японский язык, в Японию для участия в юбилейных мероприятиях в городе Хакодатэ. Проект содействовал продвижению знаний о нашей стране в мире, а также укреплению взаимодействия между белорусскими, российскими и японскими организациями.

Вместе с тем, памятные даты многих известных личностей Беларуси зачастую остаются практически незамеченными и проходят на локальном уровне с крайне слабым освещением в средствах массовой информации. В 2017 году в белорусском календаре значились многие мемориальные даты, среди которых — 915-летие православной святой Ефросиньи Полоцкой, 490-летие политического и культурного деятеля Великого княжества Литовского Константина Острожского, 440-летие ученого, общественного и религиозного деятеля Мелетия Смотрицкого и др.

Например, чествования Мелетия Смотрицкого – автора известного труда «Грамматика», содержащего основы церковнославянской грамматической науки – могло послужить предметом совместной деятельности общественных и научных кругов из числа белорусов, украинцев, поляков и литовцев.

260-летие композитора Осипа Козловского в Беларуси было отмечено достойно: открытие мемориальной доски на здании Детской школы искусств Славгорода, проведение фестиваля, приуроченного этой дате в Районном центре культуры и народного творчества и др. Однако, учитывая ряд исторических фактов, таких как авторство праздничного полонеза «Гром победы, раздавайся», ставшего гимном Российской империи, работа в должности директора музыки императорских театров и фактически осуществление руководства всей музыкально-театральной жизни Санкт-Петербурга, а также вклад в основание белорусской и российской композиторских школ, было бы вполне оправданным проведение международных программ на уровне Союзного государства Беларуси и России.

Использование и придание особого звучания отдельным фактам из биографий белорусских деятелей способно не только привлечь внимание дипломатов и международной общественности к личностям земляков, но и максимально широко заявить о стране через призму литературного, художественного или музыкального наследия.

Народный поэт Беларуси Пимен Панченко, 100-летие со дня рождения которого Беларусь отмечала в 2017 году, переводил на белорусский язык произведения Адама Мицкевича, Миколы Нагнибеды, Яна Райниса, Фридриха Шиллера и других, известен своим циклом стихотворений «Іранскі дзённік», что позволило Государственному музею истории белорусской литературы привлечь к юбилейным мероприятиям посольства Польши, Германии и Ирана в нашей стране.

Культурная дипломатия в свете празднования памятных дат богата формами — это конференции, фестивали, выставки, пленэры и т. д. В 2012 году научные конференции, круглые столы и фестивали собрали представителей Беларуси, Литвы и Украины по случаю 650-летия Синеводской битвы (1362 г.) как одного из крупнейших сражений между войсками Великого княжества Литовского и монголо-татарских правителей на Подолье.

Безусловно, большой идейно-патриотический потенциал межкультурного диалога несут в себе совместные программы ко Дню Победы. Отечественная практика проведения концертов с привлечением исполнителей и музыкантов из стран бывшего Советского Союза, проекты в рамках акций Содружества Независимых Государств и Союзного государства Беларуси и России стала хорошим примером культурной дипломатии, объединив творческие возможности представителей Азербайджана, Армении, Беларуси, Грузии, Казахстана, Киргизии, Латвии, Литвы, Молдовы, России, Таджикистана, Туркменистана, Узбекистана, Украины и Эстонии.

Подготовка и осуществление многих мероприятий, приуроченных к празднованию памятных дат Беларуси, реализуется при поддержке Министерства культуры Республики Беларусь, Министерства иностранных дел Республики Беларусь, Национальной комиссии Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО. Существенная роль в этом деле принадлежит Центру исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Национальной библиотеке Беларуси, Белорусскому государственному архиву литературы и искусства, Белорусскому обществу дружбы и культурной связи с зарубежными странами и др.

При наличии существенных достижений в популяризации белорусской национальной культуры, следует отметить, что не весь возможный потенциал задействован в данном процессе: не используется ресурс побратимских отношений между белорусскими и зарубежными городами, не всегда задействованы возможности белорусских дипломатических миссий, отсутствует государственная стратегия в решении задач сохранения и репрезентации историко-культурного наследия Беларуси по причине отсутствия сильной финансовой базы.

Качественная совместная работа государственных, общественных и дипломатических институтов, увеличение финансирования со стороны государства программ международного характера, направленных на чествование выдающихся личностей и празднование знаменательных дат, обеспечат выстраивание системы данной деятельности, необходимой для развития культурной дипломатии с целью продвижения страны на мировой арене и укрепления ее авторитета.

#### Литература

1. Cummings, Milton C. Cultural Diplomacy and the United States Government : A Survey / Milton C. Cummings. – Washington DC : Center for Arts and Culture, 2003. - 15 p.

Спирина М. Ю.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

## ТРАДИЦИЯ: НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ БЫТИЯ

Развитие собственной культуры является правом и долгом каждого народа

Декларация принципов международного культурного сотрудничества. ООН, 1966

История искусства неотделима от эволюции человека. В древнейшие времена искусство было общеплеменным, общим для всего населения планеты. С изменениями социального коллектива, изменениями географическими, экономическими, экологическими, духовными менялась и художественно-творческая, трудовая деятельность человека. Вглубь веков уходит своими корнями народное искусство, составляющее неотъемлемую часть современной культуры. Оно зародилось в те древнейшие времена, когда другого искусства просто не существовало. Его актуальность и устойчивость можно определить словами основателей марксизма, которые писали, что народное искусство является своего рода хранителем тех самых «значительных форм», которые, возникнув в эпоху «детства» народа, воспроизводятся потом (в каждую эпоху) народом в качестве «истинной сущности» и долго сохраняют значение своего рода «норм», а иногда и «недосягаемого образца» [21, с. 737].

Все, что древний человек узнал, усвоил, научился делать своими руками, отражалось, прежде всего, в произведениях прикладного искусства: орудиях труда, предметах быта, жилище, одежде. Архаичный характер этого искусства следует оценивать, опираясь на точку зрения Э. А. Бурделя: «Всякий синтез всегда архаичен, архаизм противоположен копированию... Архаизм вовсе не означает невежества и примитивности; он проникновенно и гармонично слит со всем миром; это самое человечное и одновременно самое вечное искусство; недалекие умы, которых страшит надменная обнаженность истины, находят его примитивным, потому что он слишком далёк от них» [6, с. 75].

Носителями, творцами и потребителями народного искусства со временем остались те, кого долгое время называли низами общества, преимущественно крестьянство, поэтому отношение к сохранявшимся очагам и видам прикладного искусства длительное время было никаким. Своё влияние на подобное отношение к народному искусству оказало и то, что в Европе капиталистической к началу XX века народное искусство, в том числе и народное художественное ремесло, было практически полностью утрачено. Образованная страта русского общества, со времён Петра Великого ориентированная на западноевропейскую культуру, совершенно не представляла себе, что помимо ставшей привычной для неё западно-европейской, есть ещё народная художественная культура, которая являет собой тот корень, из которого вырастают все виды профессионального искусства: живопись, графика, скульптура, архитектура, литература, музыка, танец, театр. Недаром В. С. Воронов уже в 20-х годах ХХ века называл его «таинственным творчеством», поскольку для подавляющей массы не только русских художников, искусствоведов, но и образованных людей, представлявших различные отрасли культуры, в том числе науку и технику, оно действительно продолжало оставаться тайной даже не за семью, а за семьюдесятью печатями. Во второй половине XIX века Ф. М. Достоевский в своих записных книжках, отмечая: «С Петровской реформой, с жизнью европейской мы приняли в себя буржуазию и отделились от народа, как и на Западе», одновременно подчёркивал, что «наш, собственно наш, русский почвенный идеал несравненно выше европейского (что он только сильнее разовьётся от соприкосновения и сравнения с европейским), но что он-то и возродит всё человечество» [15, с. 248, 250].

Настала пора провести фундаментальное исследование того базиса, на котором выстроилась вся человеческая культура, не просто констатировать факт, а дать ему всеобъемлющее и разностороннее обоснование. Во всяком научном исследовании вопросы терминологии представляют собой важнейший компонент анализа. В связи с этим необходимо обратить особое внимание на то, какие определения применялись в различное время для того, чтобы выделить в качестве отдельного объекта изучения совершенно оригинальную, самобытную часть культуры, каковой является народное искусство. Такой термин, как народное искусство, был распространен в самых разных изданиях и исследованиях длительное время. Однако, подлинный его смысл оказывался ясен далеко не всем. Большинство неспециалистов воспринимало народное искусство как разного рода поделки, исполненные руками тех, кто не получил профессионального художественного образования. Зарубежные исследователи термином «folk art» вообще определяют первобытное искусство и художественное творчество медленно развивающихся народов (австралийские аборигены, американские индейцы, африканские пигмеи и т. п.).

Многие недостатки искусствоведения, связанного с изучением народного искусства, объясняются слабой разработанностью исходных теоретических положений, отсутствием определений, многозначностью толкований и бессистемностью употребляющихся терминов, понятий. До настоящего времени не выяснена в полной мере специфика народного искусства, его содержание, не определены понятия и структурные особенности художественных промыслов (последние часто смешиваются с местной промышленностью) и т. д. Долгое время представление о народном искусстве ограничивалось понятием «про-

мысел», в связи с чем связывалось с ремесленным навыком традиционной обработки материала, с традиционной техникой и меньше всего с особенностями художественного содержания, со спецификой творчества, наконец, с образным миром народного искусства в целом. В результате привычным стало рассматривать народное искусство по аналогии с декоративно-прикладным творчеством индивидуальных художников. Критерии последнего, как правило, механически переносились на произведения народного искусства, развитие которого «подтягивалось» к ведущим направлениям и художественным тенденциям. В современной действительности народное творчество, в том числе и традиционное прикладное искусство, следует рассматривать, прежде всего, как образ мира, в котором синтезируются духовное и материальное начала [23, с. 60, 62].

В избранных трудах В. С. Воронова в статье «Проблемы изучения народного искусства» содержится множество справедливых и для современного состояния изучения народного искусства замечаний. Так, например, он привлекает внимание к тому, что «бытовое искусство (употребим пока общий термин) широких трудящихся масс деревни и провинции еще не было объектом строго научного внимания и специального изучения. Невзирая на кажущуюся простоту и несложность этого бытового материала (якобы слабо озаренного искусством), подойти к нему необходимо с большой осторожностью и осмотрительностью, дабы не совершить досадных ошибок, не раз имевших место в суждениях по этому вопросу. Утончённейший по форме секретер красного дерева и изысканная в отделке золотая табакерка петербургского общества несравненно легче поддаются изучению, чем резная прялка или расписная коробейка неизвестного народного художника из неведомого угла обширной страны». Воронов подчёркивал: «Возражения и сомнения встречает сейчас и сам факт введения в обиход термина: крестьянское искусство. Ряд искусствоведов сомневается и в правильности, и в прочности данного понятия, отрицая за ним исторически конкретное содержание. Другие истории искусства, признавая наличие оригинального вещественного содержания, все же сторонятся подобного наименования, ибо считают его или слишком узким и стеснительным, или тенденциозным. Такие расхождения в воззрениях и оценке будут иметь место до той поры, пока научноисследовательские силы не займутся вплотную – пристально и детально – изучением того реального, малоизвестного (и поэтому спорного) материала, которому присваивается приведенное выше определение» [11, с. 300].

**Традиционность** как сущностная особенность имманентно свойственна этому виду народного художественного творчества. Традиционность обязательно включает в себя две составляющие: устойчивость, постоянность и, казалось бы, противоположную — способность к постоянному развитию и обновлению. Именно она определяет удивительную жизненность народного искусства.

Традиционны природные материалы, с которыми работают народные мастера (дерево, камень, кость, металл, волокна растительного и животного происхождения).

Традиционны технические приемы ручной работы, многие формы, ассортимент и технологический процесс изготовления изделий народного прикладного искусства.

Традиционны композиционные построения разнообразных произведений, исполняемых народными мастерами.

Традиционны сюжеты (содержательность народного искусства) и колористические решения изделий, присущие каждому центру народного искусства.

Традиционны методические приемы обучения народному художественному ремеслу.

При этом необходимо учитывать, что когда интерес исследователей сосредоточивается на проблемах модернизации, традиционные черты определяют главным образом в негативных терминах (как оппозицию модернизации). На традиционные явления культуры смотрят как на рудимент, который должен исчезнуть по мере все возрастающей актив-

ности процессов модернизации. Взгляд на традицию как застывшую форму сформировался в первой половине 60-х гг. XX века, главным образом, в зарубежных исследованиях. Таким он во многом сохраняется и в настоящее время. Вместе с тем, большинство российских теоретиков и исследователей считают традицию феноменом принципиально динамичным и саморазвивающимся. Процесс развития традиции, смена одних стереотипов другими в их представлениях столь же естествен и органичен, как течение реки, как смена дня и ночи. Общие проблемы теории традиции в различных странах Европы и Америки обсуждались едва ли нее так же часто, как общие проблемы теории культуры. Вспомним слова Поля Рикера: «Всякая традиция живет благодаря интерпретации» [32, с. 648]. В традиции присутствуют в двуединстве креативная (творческая) и консервативная составляющие. Постепенно формируется взгляд на традицию как категорию, призванную охватить все способы фиксации, передачи и воспроизводства культуры. Традиция есть нечто, находящееся в постоянном движении, изменении; причем в ней самой таится источник этого движения.

Таким образом, в рассматриваемом культурном явлении традиция составляет базисный компонент, а рассматриваемое искусство представляет собой своеобразную творческую систему, существующую исключительно на основе преемственности традиций и как коллективное творчество. Главным в развитии традиционного прикладного искусства является закон преемственности традиций, наличие непрерывной цепи локальных и общих канонов, которые передаются из поколения в поколение, обогащаясь каждый раз новыми элементами и приемами. И всё же своеобразие народного искусства сегодня состоит в том, что оно выступает как элемент современной духовной культуры в самом широком смысле этого слова, как большой неисчерпаемый мир художественных идей и духовнонравственного опыта [10], как единство материальной оболочки и духовного содержания, выражающееся в региональной и этнокультурной формах.

Любое движение и изменение предполагает устойчивую систему отсчета, или инвариант преобразований. Одним из существенных срезов поддержания традиции, сохранения культурных ценностей как основы культуросозидающей деятельности и является сохранение наиболее значимых культурных констант - непреходящих, универсальных моментов «старого». Ибо «традиция в общефилософском смысле этого слова представляет определенный тип отношений между последовательными стадиями развивающегося объекта, в том числе культуры, когда «старое» переходит в новое и продуктивно работает в нём. Обращает на себя внимание тот факт, что сам творческо-трудовой процесс, в результате которого мастера придают природным материалам искомую форму, оказывается близким для народного искусства различных стран и во времени меняется весьма несущественно. В связи с этим проблема традиций широко обсуждалась в середине XX века учёными разных стран и разных отраслей гуманитарных наук. Несколько статей посвятила этой проблеме И. Я. Богуславская. С её точки зрения, «традиции – это отнюдь не одностороннее следование прошлому. Это диалектическое единство старого и нового, возникновение и развитие нового на корнях старого, переосмысление и развитие старого. Древние образы и мотивы в народном искусстве не были законсервированным явлением и постоянно в течение веков подвергались воздействию новых стилистических образований [5, с. 37]. Активно участвовала в дискуссии М. А. Некрасова: «Традиция – живая – всегда уводит в неиссякаемые глубины общечеловеческих и национальных ценностей и как связь, входящая в развитие, включает понятия исторического, художественного, психологического – всего того, что живет вне временного. Традицию нельзя рассматривать вне содержательного: философское, морально-нравственное, художественно-эстетическое, социально-историческое проявляется в ней, диалектически взаимодействуя» [22]. Природные свойства материала, способы и приёмы его обработки, характер предметов и особенности их форм и декора, орнамент, цветовое решение, приемы образной выразительности — всё это составляет художественные традиции искусства промыслов, которые от поколения к поколению развиваются и обогащаются, но при этом всегда сохраняют некое единство черт, составляющих существо местного искусства.

В понимании А. Б. Салтыкова, традиция — это не сумма отдельных приёмов или украшений, что часто имеется в виду, а прежде всего те художественные принципы, которые определяют специфику данного искусства; это знание всех свойств и декоративных возможностей материала, из которого делается предмет искусства, соотношение с ним формы вещи, её декора, наконец, все те художественные средства, которыми достигается образная выразительность предмета. При таком понимании традиции она никогда не сможет обернуться своей обратной стороной для живого искусства, не будет тормозить его развития. Напротив, традиция будет изменяться, творчески перерабатываться соответственно требованиям жизни, новым условиях производства. В традицию переходит всё то, что имеет непреходящую ценность. Это опыт народа, то, что способно по-новому жить в современности. А. Б. Салтыков понимал традиции как явление диалектическое, связывающее прошлое с настоящим и будущим. Он постоянно анализировал движение и развитие традиций, которые, по его мнению, заключаются в целостности образной художественной системы промысла и её историческом развитии [27, с. 12–13].

Традиции являют собой своего рода движитель культурной эволюции. Выдающийся русский композитор XX века И. Ф. Стравинский определил сущность понятия традиции следующим образом: «Традиция – понятие родовое; она не просто "передается" от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растёт, достигает зрелости, идёт на спад и, бывает, возрождается. Эти стадии роста и спада вступают в противоречие со стадиями, соответствующими иному пониманию: истинная традиция живет в противоречии» [29, с. 218-219]. При рассмотрении вопроса о традиции необходимо учитывать и их носителей – народных мастеров, подчёркивала в своё И. Я. Богуславская. Современные народные мастера принадлежат поколениям, выросшим за годы Советской власти. Сегодня от народного мастера требуется не только высокое техническое мастерство, но сознательное творческое отношение к своей деятельности художника, глубокое проникновение в художественную культуру промысла, в котором он работает, определенная общая культура и образованность, способность ориентироваться в вопросах современного советского и мирового искусства. «Глубокое понимание и знание традиций местного искусства – не пути или тормоз для художника, а своего рода широкий фарватер, направляющий его поиски к новым творческим достижениям» [3, с. 42]. Традиционность, как важнейшая константа данного вида искусства, обсуждалась довольно длительное время, но вопрос тогда остался нерешённым, вот почему К. А. Макаров отмечал: «Сейчас нельзя сказать, будет ли и в будущем это базовое народное искусство называться традиционным, или для него будет изобретен новый, более совершенный термин» [19, c. 52].

Проблемы традиции остаются неопределёнными до сих пор, хотя их актуальность особенно возросла на рубеже XX–XXI вв. Достаточно обратиться к обсуждениям, ведущимся на страницах журнала «Вопросы философии». Изменение культуры неизбежно, со временем человечество уходит от одних традиций и вырабатывает новые. Приращение культурных ценностей должно опираться на традиции для сохранения культурного смысла ценностей. Но в то же время оно всегда осуществляется через критику традиций и отбрасывание некоторых «старых» ценностей. Поскольку культура представляет собой очень гибкую саморазвивающуюся систему, в ней необходимо присутствуют структурные связи и отношения, которые обеспечивают её целостность и неуничтожимость. Не могут умереть сами представления об извечном порядке и гармонии Природы как фундаментальные представления, выработанные этносом в течение всей своей эволюции. Они прочно входят в развивающееся мировоззрение, преобразуясь из интуитивных в осознан-

ные. Структура концептуальных образов сохраняет не только эстетическое, но и семантическое значение. Такую точку зрения поддерживает и П. Р. Гамзатова. Она считает: «Именно в архаическом и народном прикладном искусстве, основанном на мифопоэтической системе представлений, предмет оказывается носителем значительной, внутренне ему присущей мироустроительной функции, т. е. актуализируется некая «созидательная», «конструктивная» функция. Произведение прикладного искусства в этом контексте представляется не просто чем-то утилитарным или, напротив, удовлетворяющим чисто эстетические потребности, но активно входящей в мир формой, выстраивающей, образующей, организующей мир, пространство и человека в соответствии с некоторыми фундаментальными представлениями о миропорядке [12, с. 36–37].

В своё время В. С. Воронов отметил: «Крестьянское искусство – та горячая и здоровая кровь, которая необходима новому будущему искусству. Она предохранит его от бесплодных блужданий и искажений, сделает его неуязвимым для отвлеченных и безжизненных влияний, соединит его кровными нитями с устоями бытовой жизни» [11, с. 126]. Нам представляется необходимым повторить его слова: «Крестьянское бытовое искусство (а мы говорим «традиционное прикладное искусство») должно, наконец, выйти из тени пренебрежения и невнимания государства, музеев, науки и художника, в которой оно находилось в предшествующий век. В созданиях векового народного художественного труда заложены неиссякаемые и живые родники великого и победного творчества. Это творчество должно быть воспринято и введено жизненным, здоровым, крепким и нестареющим элементом в построение новой материальной и бытовой культуры России» [11, с. 140].

#### Литература

- 1. Богуславская, И. Я. Вопросы изучения народного искусства / И. Я. Богуславская // Декоративное искусство СССР. 1974.  $\mathbb{N}$  6. С. 36–37.
- 2. Богуславская, И. Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов / И. Я. Богуславская // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов: сб. ст. / Русский музей; сост. И. Я. Богуславская. Л., 1981. С. 16–43.
  - 3. Бурдель, Э. А. Искусство скульптуры / Э. А. Бурдель ; пер. с фр. М. : Искусство, 1968. 311 с.
- 4. Василенко, В. М. Русское советское народное искусство и художественная промышленность / В. М. Василенко, М. А. Ильин, О. Д. Балдина. М.: Изд-во Моск. университета, 1980. 111 с.
- 5. Воронов, В. С. О крестьянском искусстве. Избр. труды. / В. С. Воронов. М. : Советский художник, 1972. 350 с.
- 6. Гамзатова, П. Р. Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа / П. Р. Гамзатова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 128, [1] с.
- 7. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя (полный текст), избранные статьи и фрагменты записных книжек : в 3 т. / Ф. М. Достоевский. М. : Захаров, 2005. Т. 1 : Тексты 1845–1875 гг. 480 с.
- 8. Макаров, К. Профессиональное, народное, самодеятельное / К. Макаров // Декоративное искусство СССР. -1972. -№ 9.
- 9. Маркс, К. Введение (из экономических рукописей 1857–58 годов / К. Маркс / К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения : в 39 т. М., 1958. Т. 12.
- 10. Некрасова, М. А. О формах развития народного искусства и некоторых вопросах творчества / М. А. Некрасова // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов : сб. ст. / Русский музей ; сост. И. Я. Богуславская. Л., 1981. С. 60–80.
- 11. Некрасова, М. А. Традиции и проблемы индивидуального в народном искусстве / М. А. Некрасова / ДИ СССР. 1974. № 5. С. 15–16. См. также Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры : теория и практика / М. А. Некрасова. М. : Изобраз. иск-во, 1983. 343 с.
  - 12. Салтыков, А. Б. Избранные труды / А. Б. Салтыков. М.: Советский художник, 1962. 727 с.
- 13. Стравинский, И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Ф. Стравинский. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
- 14. Энциклопедия новейших афоризмов. XX век / А. П. Андриевский. Мн. : Современный литератор, 1999.-752 с.

# ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА: ОТ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ-ХРАНИТЕЛЕЙ 1980-Х К КОРПОРАЦИЯМ 2010-Х

Данный текст написан в русле исследования довольно узкого социального поля, вобравшего в себя индивидуумов, в частном порядке практикующих коллекционирование белорусского искусства XX в. С наибольшей очевидностью оно обнаружило себя в 1980-х гг., возникнув на идейном фундаменте поддержки неофициального искусства, и являло собой преимущественно группу все тех же художников-нонконформистов и сочувствующих им лиц.

Исходной точкой для рассмотрения практики коллекционирования искусства в этой статье станет идея Реймонда Уильямса о пересмотре классической трактовки марксистского термина «базис» в пользу большего акцента на процесс действия и практик, которыми оно может быть выражено. В частности, он призывает рассматривать как социальную практику искусство, что естественным образом мотивирует сместить фокус и в рассмотрении коллекционирования, как практики, непосредственно обусловленной социальной реальностью: «...для любой марксистской теории культуры крайне важно, чтобы она могла дать адекватное объяснение истокам возникновения всех этих практик и смыслов», — пишет Уильямс, предлагая использовать исторический подход и отыскивать «не компоненты продукта, а условия практики» [3]. Именно это я, пожалуй, и попытаюсь осуществить в применении к разрабатываемому проблемному полю.

Начну вхождение в дискурс с краткого обозначения контекста. Поле белорусских коллекционеров искусства XX в. складывается вокруг сообщества маргинализированных художников, представлявших своим творчеством явление, которое называют нонконформизмом/ андеграундом/ авангардом 2-ой волны. Оба этих поля представляли альтернативные практики в рамках доминантной культуры, порожденные идеологической избыточностью и советским этатизмом.

Начиная с 1970-х гг. экономика этой огромной страны проявляла признаки кризиса, здравый выход из которого оказался для правящей элиты невозможен. Холодная война вкупе с общим плачевным состоянием страны после Второй мировой войны стимулировали гипериндустриализацию, осуществление которой привело к необратимой деформации экономики. Автаркия, экстенсивный рост, командный менеджмент, гегемония Госплана, тяжелая промышленность в роли придатка к военной отрасли и сама военная отрасль как основная статья государственных расходов обеспечили нехватку бюджета на производство достаточного количества товаров народного потребления. Согласно статистике, приводимой М. Кастельсом, «около 40 % промышленного производства было связано с обороной, а производство предприятий, включенных в военнопромышленный комплекс, достигло около 70 % всего промышленного производства» [2], при этом доля гражданских товаров составляла всего 10 % производства этой отрасли. Параллельно шла активная спекуляция товарами из-под полы, сформировавшая теневую экономику столь мощную, что, когда в 1986 г. падение мировых цен на нефть (являвшейся для СССР основным направлением экспорта) усиливает дефицит и инфляцию, она в каком-то смысле выходит «из тени», бесконтрольно захватывая самые динамичные экономические сектора и ввергая официальную плановую экономику в хаос и неразбериху, которая задаст тон 90-м гг. и поспособствует развалу Союза. Вскользь обозначенная мной экономическая картина не оставляет иллюзий на предмет состояния белорусского арт-рынка (с свободной форме его просто не было), равно как и возможной значимости коллекционера белорусского искусства XX в. как экономического игрока. Коллекционирование становится социально-заметным явлением (с оговоркой, что это было явление немассовое, однако ключевое по значимости для развития неофициального искусства) в начале 1980-х гг., когда идеология партии все больше проявляла себя в качестве формальных бюрократических ритуалов, нежели склонялась к инквизиторскому преследованию (как это было в годы сталинских репрессий). Адаптировавшееся к брежневскому правлению общество предпочитало удовлетворять свои интересы как можно дальше от коридоров государственной власти, что в контексте нашей темы подразумевает формирование цельного поля (даже лучше сказать «подполья») самостоятельных художников, отвергавших установки Союза художников. В 1982 г. проходят организованные Адамом Глобусом (Владимиром Адамчиком) выставки-аукционы, где можно было за символическую плату приобрести работы художниковнонконформистов, в 1987 г. в Минске проходит выставка «Мастерская художника», ставшая первой цельной выставкой частной коллекции.

Феномен коллекционирования 1980-х гг. едва ли может коррелировать с представлениями о коллекционере, свойственными для обществ развитого арт-рынка. Результаты проведенных мною глубинных интервью показали существовавшую в этом поле тенденцию романтизировать образ коллекционера. Так, например, один из информантов (мужчина, 68 лет, коллекционер белорусского искусства XX-XXI вв.) четко дает понять, что коллекция для него - не столько денежная инвестиция, сколько страсть, предназначенная судьбой ответственность, призвание и дело жизни: «...с момента, как бы, ну не рождения, а с момента, там... пятилетнего возраста... я уже собирал марки, я уже собирал монеты, я уже собирал какие-то ножики, какие-то камешки, ракушки, то есть это все э... так как я по гороскопу крыса, а крыса все тянет в дом, то из-за этого вот как раз у меня с гороскопом сложилось все абсолютно правильно. Кроме того, я еще по гороскопу и стрелец. А стрелец – это как бы... ну, знак авантюриста, такого человека всестороннего, который все пытается охватить, схватить»<sup>1</sup>. Пытаясь объяснить свою увлеченность коллекционированием искусства, информант обращается к характеристикам знаков гороскопов как к неким первоосновам, ролевым моделям, которые, согласно его картине мира, заведомо обусловили его исключительность. Его идеал коллекционера – это коллекционер-хранитель, для которого работы – это требующие опеки дети, а художники - неорганизованные члены семьи, которых надо поддерживать и мотивировать на дальнейшие свершения по факту «родства» с вошедшими в коллекцию работами. Так, например, изрядная часть коллекции информанта появилась у него благодаря тому, что он имел обыкновение предоставлять художникам материалы для работы: холсты, подрамники, кисти и краски, при условии, что написанная работа будет респонденту подарена. Те же работы, что покупались, покупались принципиально за символическую плату. Классический подход к коллекционированию, основанный не только (а порой и не столько) на страсти, но и на типично-рыночной установке вкладывать деньги, вызывает у информанта нескрываемое неодобрение. В ответ на вопрос «Не продавали ли вы работы?» он сразу отнекивается, и лишь чуть позже нехотя признается, что все-таки это имело место. При этом он стремится акцентировать, что факт купли-продажи никогда не вовлекал больших средств, а через какое-то время, в контексте уже абсолютно другого вопроса, начинает оправдываться, рассказывая долгую историю обмена двух работ на пятнадцать и последующей их продажи: «Значит, продал я несколько работ, но э... каких-то художников. Но! Эти работы попали ко мне не от художников. Это я менялся. Ну... например (покашливает). Какой-то имярек мне говорит: «У тебя есть мои картины, которые я тебе подарил. Две. Продай мне их обрат-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Полевое интервью. Информант: мужчина, 68 лет, коллекционер белорусского искусства. Взято 31.10.2016, Минск. Интервьюер: А. Д. Стрелковская.

но». Я говорил: «Зачем?». – «Продай мне их обратно, за хорошие деньги». Я говорю: «Нет, не могу продать, потому что они... ну... это... ты мне их подарил, это... все, это моя коллекция». – «А давай поменяемся?» – «На что?» – «А я тебе дам 15 работ вот такого художника». Причем работы такие: 160x140, 120x100. И я говорю: «Тебе надо сходить обязательно, буквально минут через 20...» – «Куда?» – «Ну... к невропатологу. Температуру померить, может что-то с головой у тебя ненормально». – «Нет-нет, я серьезно!». И вот так полгода продолжается и в итоге я соглашаюсь. И я отдаю две работы и беру 15 работ гениальных. [...] . Так вот из этих работ, которые... э... ко мне попали таким путем, я могу что-то подарить, могу что-то продать» <sup>1</sup>. Информант отчетливо пытается провести разграничительную линию между пятнадцатью проданными картинами - картинами, с его точки зрения, качественными, но обладающими абсолютно иным символическим значением в сравнении с остальными работами коллекции. При этом, возможная рыночная стоимость той части коллекции, что не предназначена для продажи, абсолютно не принимается во внимание, эти работы неприкосновенны ввиду того, что информант взял их «на попечение» и вложил в них часть собственных усилий (покупка материалов, мотивирование художника, иногда - придумывание темы для работы и т. п.), как родитель берет на попечение ребенка и заботится о его благополучии: «Понимаете, это мои дети, и я папа этих работ, потому что я идею придумал»<sup>2</sup>. Словом, мы наблюдаем здесь явственный отказ от монетаризации отношений с художниками. И хотя эта тенденция сыграла ключевую роль в формировании идентичности белорусского коллекционера 1980-х гг. (по сей день склонного позиционировать себя на рынке путем отказа от позиционирования на рынке), сама она была обусловлена прозаичным экономическим контекстом.

Контекст играет основополагающую роль и в дальнейшем. В 1990-е гг. Союз художников перестает получать государственные заказы, что становится значимым триггером для роста числа галерей и либерализации рыночных процессов. Отсутствие стабильного, финансово-подкрепленного запроса со стороны партии на «производство» искусства создает пространство действия для дилеров, кураторов и галеристов, чья деятельность так или иначе связана с продвижением художника на рынке, а также саму экзистенциальную возможность возникновения в условиях постсоветской Беларуси фигуры художника, который занимается не только искусством, но и маркетингом и менеджментом (продавая собственное имя и собственное творчество), художникакуратора, ориентированного в равной мере на художественный поиск и на прибыль от продаж. Примечательно, что когда в 2010-е гг. на медленно, но развивающемся белорусском арт-рынке начинают появляться корпоративные игроки, и рынок получает приток денежных средств, в поле коллекционеров белорусского искусства XX в. намечается раскол на тех, кто пришел в эту практику позже и естественным образом приниуниверсальную, монетаризированную схему отношений «коллекционерхудожник»; и на тех, чья идентичность коллекционера сложилась в 1980-е гг. на фундаменте «миссии хранительства». Последние не испытывают достаточной мотивации, чтобы, выражаясь в духе Зигмунта Баумана, «перевыбирать идентичность»<sup>3</sup>, хотя и осознают, что в опеке современные художники уже не нуждаются, они нуждаются в

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Полевое интервью. Информант: мужчина, 68 лет, коллекционер белорусского искусства. Взято 31.10.2016, Минск. Интервьюер: А. Л. Стрелковская.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Полевое интервью. Информант: мужчина, 68 лет, коллекционер белорусского искусства. Взято 31.10.2016, Минск. Интервьюер: А. Д. Стрелковская.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Согласно 3. Бауману, «перевыбор идентичности» является естественным следствием процессов глобализации [1], и касательно белорусского постсоветского контексте это прослеживается в изучаемом поле на макро-уровне. Что же касается индивидуальных историй — экономические условия становления коллекционерского интереса оказываются решающими, и трансформации поля обусловлены не изменением модели поведения отдельно взятого индивидуума, а появлением в поле носителей новых моделей.

деньгах («...у нас половина художников молодых вообще меня не знает, <...> их это не интересует, они об этом не думают, об этом только вот те художники, той... 1980x годов, они еще ко мне как бы относятся так, как и должны относиться. Как к человеку, который, ну... хранителю»)<sup>1</sup>.

Коллекционеры первого поколения (назовем их так в силу того, что чисто хронологически они действительно пришли в эту практику раньше) видят свою экзистенциальную значимость в заботе о самолично избранных и маркированных гениальностью художниках, которые, в силу предполагаемой безграничности таланта, не могут и не должны решать бытовые проблемы, обеспечивать себе финансовую состоятельность и контролировать прочие несвязанные с самовыражением аспекты жизни. Опять же, речь идет отнюдь не об объективных возможностях индивидуумов обеспечить себе необходимый для жизни уровень дохода, а о субъективных суждениях представителей поля. «Я же, собственно, и создал Володю. Вывез из Слуцка... [...] Я у него выкупил за все время, наверное, около сотни работ. [...] Есть такие, которые... ну вот ему нужны были деньги, а ничего такого вот качественного у него в этот момент не было. И я говорю: «Ну хорошо, ну давай я это возьму. Сколько?». Чтобы ему дать денег. Хотя долгое время я же ему снимал мастерскую... двухкомнатную квартиру за филармонией, и там... одна для работы, одна для жизни...»<sup>2</sup>. Это выдержка уже из другого интервью. Информант (мужчина, 62 года, коллекционер, бизнесмен) описывает опыт своих отношений с одним из коллекционируемых художников, акцентируя внимание на собственной роли в его профессиональном становлении. Фактически, перед нами эдакий симбиоз доброго благодетеля и куратора, озабоченного не только пополнением коллекции, но также комфортом своих подопечных и, что немаловажно, признанием собственных заслуг в деле их профессионального продвижения.

Забота коллекционеров о художниках проявлялась по-разному: предоставление материалов для написания картин, аренда жилья, покупка второстепенных, не столь приглянувшихся коллекционеру работ ради обеспечения художнику заработка, организация выставочных проектов (и иногда их курирование), издание каталогов. Примечательно, что мотивирующим фактором при этом становилась не перспектива капитализировать имя художника (к чему, теоретически, обещают привести масштабные шаги по продвижению), а ощущение вовлеченности в социально-значимое дело. Более того, первый из двух упомянутых информантов в ходе интервью открыто демонстрирует порицание всякой монетаризации отношений коллекционера с художниками, другой – воспринимает идею обмена произведения искусства на деньги спокойно, но осуждает художников (даже тех, кого когда-то коллекционировал), если те начинают писать интенционально, чтобы заработать: «Потому что художник рисует уже не для себя, а для кого-то конкретного, и в глазах у него изображение стодолларовой бумажки, которую он получит за эту картину. И он начинает эту картину делать более продаваемой, по его интуиции, там, более красивой. Вот, и неизбежно уходит реплика самого художника в этой картине, она деформируется. То есть, вот нету той искренности, безысходности»<sup>3</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Полевое интервью. Информант: мужчина, 68 лет, коллекционер белорусского искусства. Взято 31.10.2016, Минск. Интервьюер: А. Д. Стрелковская.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Полевое интервью. Информант: мужчина, 62 года, коллекционер белорусского искусства. Взято 17.01.2017, Минск. Интервьюер: А. Д. Стрелковская.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Полевое интервью. Информант: мужчина, 62 года, коллекционер белорусского искусства. Взято 17.01.2017, Минск. Интервьюер: А. Д. Стрелковская.

На контрасте с представлением о гениальном в своей безысходности художнике и его ангеле-хранителе в лице коллекционера в белорусском культурном пространстве в последние годы проявляется тенденция рассматривать художника как самоцельного актора этого пространства, приближающая нас к положению вещей, характерного для западноевропейского культурного пространства, где художник демонстрирует достаточно высокую степень самостоятельности в том, что касается продвижения собственной фигуры – активно сотрудничает с независимыми и институциональными кураторами, а также порой сам выступает в качестве куратора собственных выставок. Способствуют трансформациям сразу несколько факторов: во-первых, со времен 1980-х гг. выросло абсолютно новое похудожников. причем выросло абсолютно В экономическом контексте, нежели белорусские авангардисты второй волны; вовторых, структурные возможности экономики современной Беларуси породили целый ряд агентов, заинтересованных в развитии арт-рынка, и, как следствие, трансформации практики коллекционирования в Беларуси. Компании, такие как «Белгазпроманк», «Зубр-капитал», «Приорбанк» активно продолжают заложенную коллекционерами 1980-х гг. практику вложений в искусство, однако делают это другими методами. Так, распространение принимают коммерческие выставки, организованные не в обход, а при поддержке государственных культурных институций; выставки-продажи с и без конкурсного компонента; разработка специальных сопроводительных программ мероприятий к выставкам, включающих публичные лекции, мастер-классы, авторские экскурсии на массовую аудиторию, призванные популяризировать выставляемый материал. Возможность открытого участия корпоративного коллекционера в личной судьбе того или иного художника при этом сведена к минимуму, действия таких коллекционеров проникнуты неолиберальной политикой и скорее направлены на создание структурных условий, нежели на заботу. Уже на второй год существования проекта «Осенний салон с Белгазпромбанком» публике стало доступно приобретение работ в рассрочку, а также онлайн-платформа artcenter.by, представляющая собой функциональное виртуальное пространство, значительно упрощающее встречу потенциального коллекционера и художественного произведения. Весьма показательно то, что если изначально эта платформа содержала лишь «салонные» работы, то на теперешний момент это открытое пространство, где может выставить на продажу свою работу абсолютно любой художник (надо ли уточнять, что продажа подразумевает подписание договора комиссии). Словом, «Белгазпромбанк» демонстрирует стремление как можно прочнее утвердиться на рынке искусства, который хоть и является пока плохо развитым, но имеет высокий прибыльный потенциал. При этом, установка на прибыль в данном случае идет рука об руку с установкой на массовость и формирование имиджа данного банка как «банка с человеческим лицом», что и обуславливает выставочную политику проекта, имеющую мало общего с установкой на опеку, свойственную коллекционерам 1980-х гг. Логично предположить, что в обозримом будущем утвержденные ими практики коллекционирования окажутся вытесненными коллекционированием, имеющим абсолютно иную экономическую подоплеку. Более точный прогноз станет возможен по мере продолжения настоящего исследования.

#### Литература

1. Бауман, 3. Индивидуализированное общество. Идентичность в глобализирующемся мире [Электронный ресурс] / 3. Бауман — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Sociolog/baum/. — Дата доступа: 06.02.2017.

- 2. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. Кризис индустриального этатизма и коллапс Советского Союза. [Электронный ресурс] / М. Кастельс. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Polit/kastel/. Дата доступа: 06.02.2017.
- 3. Уильямс, Р. Базис и надстройка в марксистской теории культуры [Электронный ресурс] / Р. Уильямс. Логос. 2012. № 1. Режим доступа: http://www.logosjournal.ru/arch/23/art\_121.pdf. Дата доступа: 07.09.2017.

Сундукова Т. О.

(Российская Федерация, г. Тула)

# ГЕЙМИФИКАЦИЯ В МУЗЕЯХ

Музеи обычно демонстрируют экспонаты, такие как картины, скульптуры и другие предметы истории и культурного наследия. В последние годы музейные выставки стали довольно пассивными и непривлекательными, особенно для молодых посетителей. С развитием новых технологий произошел значительный сдвиг в идентичности музеев «от простых носителей культурных объектов до образовательных и в тоже время развлекательных учреждений» [3, с. 90] для привлечения новых целевых групп посетителей.

Виртуальные музеи уменьшают усилия посетителей (затраты времени и средств на дорогу), характеризуются социальными взаимодействиями и созданием контента пользователями. Виртуальные миры отличаются от других социальных медиа-платформ, путем встраивания их в виртуальный 3D-контекст и распространением их через широкий спектр возможностей взаимодействия (преодоление географических и физических барьеров). Благодаря этому, виртуальные миры предлагают новые возможности для музеев представить свои работы инновационным способом, обращаясь к довольно большой аудитории.

Хотя общение между посетителями в виртуальных музеях является преимуществом по сравнению с обычным музеем, посетители также должны узнать полезную и развивающую информацию о выставке. Одним из подходов, который может помочь увеличить вовлеченность пользователей является геймификация. Она описывает интеграцию традиционных игровых элементов в неигровом контексте, например, виртуальный мир музея.

Многие ученых пытались определить термин «геймификация». Одной из основных целей геймификации является улучшение взаимодействия пользователей. Поэтому этот термин становится неопределенным. Согласно S. Deterding и др., геймификация — это использование элементов дизайна игры в неигровом контексте [4, с. 10]. Таким образом, геймифицированные приложения мотивируют пользователя с помощью элементов игрового дизайна.

Основным правилом геймификации является создание постоянной измеримой двунаправленной связи «игра-пользователь», которая предоставляет динамическую корректировку поведения игрока и, как следствие, быстрое освоение возможностей приложения и постепенное погружение пользователя в более тонкие функциональные моменты игрового процесса [2, с. 333].

S. Nicholson вводит термин «значимая геймификация» — это интеграция элементов игрового дизайна, ориентированных на пользователя, в неигровой контекст [5, с. 225]. Он модифицирует определение S. Deterding, делая акцент на ориентации на пользователя и тем самым более точно определяя элементы игрового дизайна.

Таким образом, основа эффективной геймификации — это поставить потребности и цели пользователей выше нужд и пожеланиям разработчиков игр [1, с. 228].

Приведем несколько примеров сценариев использования геймификации, каждый из которых содержит несколько элементов игрового дизайна. Каждый вариант игры пред-

ставляет собой музейный гид и начинается с его абстрактного описания, затем приводится наиболее важные элементы игрового дизайна с их описанием и дается оценка каждого сценария. Как правило, примеры сценариев игр основаны на известных историях из компьютерных игр и модифицированы в контексте музеев.

Сценарий 1. Два сотрудника музея направляют игрока на выставку. По каждому экспонату выставки эти гиды участвуют в обсуждении «за» и «против». Хотя их профессиональная мудрость заслуживает внимания, они немного забывают, например, где ключи для следующей комнаты или где включить свет. Кроме этого, некоторые комнаты ведут себя странно, например, нет гравитации, заполнены водой или идет дождь. Для того чтобы войти в эти комнаты игрок должен найти определенные предметы, такие как магнитные ботинки, снаряжение для дайвинга или зонтик. Только используя эти предметы, игрок сможет войти в комнату и увидеть всю выставку.

Основные элементы игрового дизайна:

- на выставке присутствуют два гида. Преимущество этого элемента дизайна это потенциальное, яркое и живое обсуждение. Различные мнения приводятся разными персонажами и, таким образом, кажутся наиболее достоверными;
- ключи, выключатели и предметы позволяют взаимодействовать с виртуальным миром;
- физический дискомфорт и беспорядок создает дополнительное внимание и повышает концентрацию;
- значимость геймификации состоит в том, что игроку предоставляется карта, которая помогает ему планировать поиск предметов.

В приведенном варианте игры отсутствует фактор личного изменения: есть поиск предметов, но нет истории или развития персонажа, который ведет игрока к общей цели. Поскольку этот сценарий для одного игрока, то соответственно нет социального взаимодействия с другими.

Сценарий 2. Игрок становиться аватаром. Чем больше вопросов игрок задает или чем больше он прислушивается к гиду, тем больше кредитных баллов он получает. Эти баллы являются валютой в музее. За очень хорошие вопросы, длительное прослушивание или помощь другим игрокам, он получает награду, например, кольцо, куртку, медаль чести и т. д. Эти награды он сможет продемонстрировать на своем аватаре, а также их можно продать и купить другие вещи.

Основные элементы игрового дизайна:

- аватары используются для полной связи игроков с их успехом. Награды, которые он получает, украшают его аватар;
  - валюта и торговая система дополнительно оценивают опыт игрока.

В данном варианте игры нет интеграции в общую историю, трудности с обратно связью, общая цель трудно определяется в фоновом режиме, но присутствуют личная история и развитие персонажа.

Сценарий 3. Вор пытался украсть ценный, древний экспонат, его задержали в музее. Однако он успел разделить экспонат на несколько частей и спрятал их в музее. Игроки являются главными инспекторами. Во время допроса вор прямо не говорит, где найти спрятанные части экспоната, но он дает подсказки и загадки. Игроки записывают их в блокнот и консультируются с сотрудниками музея, чтобы решить поставленные задачи. Сотрудники музея относятся к каждому игроку неоднозначно и дают им разные ответы на их вопросы. Игроки должны общаться друг с другом, сопоставить ответы и обменяться знаниями.

Основные элементы игрового дизайна:

– загадки и подсказки собираются в блокнот, что помогает систематизировать и проанализировать полученную информацию;

- аудио или текстовые каналы связи используются для обучения игроков друг с другом;
- награды являются важным игровым элементом. Для каждой решаемой задачи игроки получают часть украденного экспоната. Необходимо найти все элементы, чтобы выполнить работу должным образом.

В этом сценарии игры имеется высокая поддержка концентрации внимания, ясности цели, автономии и социального взаимодействия. Цель легко понять, и поиски упрощают повторение подцелей и ведут игроков через всю игру. Однако этот вариант игры не учитывает функциональность обратной связи. Игроки получают обратную связь только через поиск частей экспоната, промежуточная обратная связь отсутствует.

В заключение хотелось бы отметить, для того чтобы увеличить количество посетителей в музее за счет привлечения новых целевых групп, таких как молодежь, необходимо использовать цифровые и информационные технологии, например, виртуальные миры. Для эффективной мотивации потенциальных молодых посетителей постоянно посещать музеи и распространения, передачи знания об искусстве, истории, культурном наследии требуется применение новых технологий с игровыми элементами. Геймификация музея – это один из подходов, который эффективно помогает решить проблемы мотивации и привлечения посетителей.

#### Литература

- 1. Сундукова, Т. О. Геймификация как инструмент коммуникаций / Т. О. Сундукова // Коммуникации в информационном обществе: проблемы и возможности : сб. науч. ст. / отв. ред. Е. А. Ильина. Чебоксары, 2017. С. 226–231.
- 2. Сундукова, Т. О. Геймификация в обучении / Т. О. Сундукова, Е. А. Баранников // Проектирование и реализация образовательного процесса на основе ФГОС ВО : материалы XLIII учеб.-метод. конф. Тула, 2016. С. 332–336.
- 3. Bampatzia, S. Using Social media to stimulate history reflection in cultural heritage / S. Bampatzia [et al.] // Semantic and Social Media Adaptation and Personalization (SMAP), 2016 11th International Workshop on. IEEE, 2016. P. 89–92.
- 4. Deterding, S. From game design elements to gamefulness: defining gamification / S. Deterding [et al.] // Envisioning future media environments: proceedings of the 15th international academic MindTrek conference. ACM, 2011. P. 9-15.
- 5. Nicholson, S. A user-centered theoretical framework for meaningful gamification / S. Nicholson // Games + Learning + Society.  $-2012. -T. 8. -N_0 1. -P. 223-230.$

Терехова В. И.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

### ЕВФРОСИНИЯ ПОЛОЦКАЯ – СВЯТАЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬНИЦА ЗЕМЛИ БЕЛАРУСИ

В исторической летописи белорусского народа запечатлены имена национальных героев, которые погибли на полях сражений, защищая от иноземных завоевателей свою землю. Что же касается имен людей, которые сражались на духовном и просветительском поле жизни народа, то о них, по разным причинам, сказано значительно меньше. Автор данной статьи счел необходимым остановить свое внимание на подвиге мужества Преподобной Евфросинии Полоцкой.

Предслава, таково было ее первое имя, данное при крещении. В русскую историю она вошла под именем Евфросиния, полученном при вступлении в монашество, в честь святой Евфросинии Александрийской, которая совершила множество подвигов, будучи в мужском образе. Родилась она в княжеской семье и была дочерью полоцкого князя Святослава – Георгия Всеславича, который был младшим сы-

ном князя Всеслава Брачиславича. Девочка получила, по тем временам, хорошее домашнее образование, и основным ее занятием было чтение религиозных книг из большой домашней библиотеки. Содержание этой литературы и определило ее дальнейшую судьбу. В 12-летнем возрасте она сделала сознательный выбор и до конца своей жизни не свернула с намеченного пути служения Богу и ближним. Ее душа всегда стремилась к Небу, оно привлекало более, чем земные блага, и отказ от династического брака, как того хотели родители, был не случаен. При вступлении в монастырь в качестве послушания ей было вменено переписывание церковных книг, что она выполняла с великим прилежанием и любовью. Необходимо отметить, что работа такого вида была не из легких, поскольку требовала определенных усилий и, как правило, выполнялась мужчинами, но это не останавливало юную монахиню. Это было начало просветительской деятельности Евфросинии Полоцкой. В то время переписывание и распространение религиозных книг было делом огромной важности, поскольку способствовало формированию силы духа человека и позволяло на доступном языке понять и услышать слова Евангелия на территории Западной Руси.

Ныне действующий Спасо-Евфросиниевский монастырь был основан Евфросинией Полоцкой в XII в. и являлся одним из первых женских монастырей Руси. Монастыри всегда были центрами духовной и культурной жизни. При жизни Преподобной ее обитель была центром просвещения в Полоцком княжестве, там действовала учительня, библиотека, скрипторий и все это было доступно не только насельникам монастыря, но и людям не монашеского образа жизни. Что же касается инокинь, то их обучали грамоте, переписыванию книг, пению, шитью и иным ремеслам. Молодые девушки знатных семей охотно поступали в монастырь, где их радушно принимала игуменья Евфросиния Полоцкая и окружала заботой, а те, в свою очередь, прилежно усваивали правило монашеской жизни и несли послушание.

Свой жизненный путь Евфросиния Полоцкая завершила в Иерусалиме. Ее усилия и труды были направлены на создание основ православной культуры Беларуси, что нашло отражение, в том числе и в традиционном народном прикладном искусстве, и передается от поколения к поколению.

В день почитания памяти Преподобной Евфросинии Полоцкой поклониться ее мощам в Полоцк приезжают тысячи паломников. О чем просят люди святую, какие мысли посещают их у ее мощей. Что значит для нас, живущих сегодня, образ и просветительский подвиг Преподобной Евфросинии Полоцкой. Ответ наводит на размышление. По мнению автора статьи, наша задача не только прославлять великую просветительницу, но и воспринимать ее как воспитательный образ. Ее подвиг продиктован, прежде всего, любовью к ближнему, своему народу и отчизне.

Сегодня мы живем в нестабильном информационном обществе, в котором преобладает технократическое мышление. Национальные особенности, поведенческие стереотипы людей могут оказаться непривычными для других. Это не означает, что не похожий на тебя не заслуживает внимания и уважения. Человек не рождается духовно богатым. В процессе социализации формируются его духовноправовые ценности и нравственно-ценностные ориентации. Во многих обществах в модели формирования человека как личности особое место отводится национальным, историческим, религиозным и культурным традициям. При этом сами традиции обогащаются новым содержанием современной жизни со всеми ее сложностями и проблемами. Наша задача — сохранить основы православной культуры, заложенные, в том числе и Преподобной Евфросинией Полоцкой.

### ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЛИНЯНОЙ ПОСУДЫ ЭПОХИ ДРЕВНЕЙ РУСИ НА ТЕРРИТОРИИ УКРАИНЫ

Глиняная посуда была обязательным атрибутом в различных слоях древнерусского населения и выполняла разное функциональное назначение: использовалась для приготовления и употребления пищи, хранения продуктов питания, проведения различного рода обрядов [18; 26; 27; 28; 29; 31; 36; 38; 39; 40].

В работах исследователей конца XIX – начала XX века предпринималась попытка проанализировать глиняную посуду в морфологическом, технологическом и культовом аспектах. Характеризуется ассортимент посуды, функциональное применение в быту [4, с. 61–104; 5, с. 134–142; 34; 35].

В середине 1940–1950-х гг. археологические исследования древнерусских памятников приобретают масштабные размеры в разных регионах Украины, особенно в Среднем Поднепровье. Обнаруженные находки систематизируются и вводятся в научный оборот. В разделах монографий и статьях археологов, посвященных древнему гончарству, особое внимания уделяется описанию глиняных изделий, в том числе и глиняной посуды с древнерусских памятников: ассортимент, древнерусское название, технология изготовления, сбыт, использование в быту [7, с.118–120; 13, с. 416–418; 32, с. 163–184, 342–355, 357–363, 434–466; 33, с. 88, 100–106, 140–144].

В 1950-1970-х гг. исследовались древнерусские памятники Запада Украины, где наряду с многочисленными фрагментами обнаружено и целые сосуды [9, с. 153-170; 10, с. 149–150; 11; 15, с. 118–123; 16, с. 143–154; 17, с. 2–53; 19, с. 3–14]. В работах ученые проводили углубленный анализ глиняных изделий. Значительное внимание уделялось технике изготовления горшков: форме, обработке поверхности, способу нанесения орнамента. Примеси в формовочной массе изучались с помощью визуальных наблюдений. Акцентировалось внимание на необходимости глубокого всестороннего изучения отдельных аспектов гончарного производства, включая технику и технологию изготовления древней керамики, ассортимент, эволюцию декорирования, функциональную принадлежность гончарных клейм. На базе накопленного керамического материала впервые произведена систематизация глиняной посуды VII-XIII вв. с целью определения динамики развития типов и форм. В процессе изучения форм уточнена периодизация, выделены хронологические группы характеризующих морфогенез горшков. Установлены пути и направление эволюции формы посуды для раскрытия механизма динамики формообразования, трансформации, моделирования форм. Рассмотрена эволюция развития горшков в течение VIII— XV веков. Визуально определялся состав формовочной массы, температура обжига, отличие в профилировании горшков. В исследовании глиняной посуды ученые использовали визуальный и формально-типологический метод [1, с. 26-59; 2, с. 66-71; 3, с. 366-381; 9, c. 153–170; 10, c. 149–150; 11, c. 10; 15, c. 118–123; 16, c. 143–154; 17, c. 2–53; 19, c. 3–14]. Хотя в результате использования визуального метода не возможно точно и полностью исследовать все стороны в технологии изготовления глиняных сосудов [6, с. 48].

С середины 1980-х годов широкомасштабные исследования начаты на территории сельских поселениях Черниговщины, Киевского Поднепровья и Поднестровья. Продолжаются работы по изучения городищ Левобережной и Правобережной Украины. В статьях и в отдельных главах монографий, посвященных исследованию глиняной посуды, описана технология ее изготовления, проанализировано ассортимент, место в быту [12, с. 36–47; 20, с. 284–301; 21; 22, с. 57–70; 23, с. 21–35; 24; 25, с. 111–121; 37]. В некоторых работах осуществлен анализ глиняной посуды. При ее описании исследователи выделяют не-

сколько типов горшков: с «слабо профилируемой», «средней» и «сильно профилируемой шейкой»; горшки с «низкой, высокой, средней, вертикальной шеей», «низкогорлые», «очень низкогорлые», и горшки со «средним горлом», «высокой», «цилиндрической» и «низкой шейкой» [8, с. 62–69; 13, с. 416; 21, с. 49–60; 22, с. 69; 25, с. 112;]. Хотя такое распределение горшков за профилем «шейки», по мнению автора статьи, считается неправильным, поскольку классическая форма горшка не имеет конструктивного элемента «горла», «шеи», а имеет широкое отверстие и невысокий венчик, который плавно переходит в «плечи сосуда» [30, с. 154, 155]. Называют горшки – «кувшины-горшки с узкой шеей», или наоборот – «горшки – это кувшины» [25, с. 115]. Хотя по этнографическим материалам известно, что «горшок» и «кувшин» – это разные типы сосудов. В письменных источниках они упоминаются как «гърнець» и «глекъ» [36, с. 519, 616, 617]. Такие сосуды имеют разную форму и разное функциональное применение. Подобные различия существуют между этими видами сосудов и в настоящее время [30, с. 127, 129].

Наиболее полно исследована классификация глиняной посуды по функциональному назначению. В настоящее время существует несколько таких классификаций. Распространенной является распределение посуды на кухонную (горшки, сковороды); столовую (кувшины, кринки, кубки, миски, чаши, черпаки); тарный (корчаги, амфоры) [8, с. 67–74; 21, с. 34–69; 22, с. 57–70; 25, с. 111–121;]. Также выделяют «посуду специального назначения», к которым отнесены миниатюрные сосуды [8, с. 63–67]. Встречаются и другие варианты, в частности: кухонный, столовый и амфорный [14, с. 142]. Хотя выделение «амфорной посуды», по мнению автора, в отдельный тип нелогично. Поскольку «амфоры» и «корчаги» по уже существующей классификации относятся к тарной посуде [8, с. 63–67; 21, с. 134–140; 22, с. 69; 25, с. 114–118;]. Но все же такая классификация посуды носит несколько условный характер, так как посуда одних и тех же типов может использоваться в быту с разной целью. В частности, в горшках, которые по классификации исследователей относятся к кухонным, не только варили пищу, но и хранили продукты питания, ценные вещи, закапывая их в землю, ставили в могилу прах покойного и пищу.

Как видим, в результате исследований на территории Украины накоплен значительный по объему материал о глиняной посуде эпохи Руси, который стал основой при выделении локальных групп древнерусских памятников, вопроса происхождения местного населения, реконструкции различных сторон их жизни в материальной и духовной культуре. Но, к сожалению, до сих пор остается нерешенным вопрос исследования технологии изготовления посуды не только эпохи Киевской Руси, но и глиняных изделий других археологических культур.

#### Литература

- 1. Ауліх, В. В. Основні результати археологічного дослідження давньоруського селища в с. Ріпнів Львівської області / В. В. Ауліх // Дисертаційний збірник. Київ, 1958. С. 26–59.
- 2. Ауліх, В. В. Про вивчення слов'яноруської кераміки / В. В. Ауліх // Археологія. 1977. Вип.  $21.-C.\ 66-71.$
- 3. Ауліх, В. В. Славянское поселение у с. Рипнева (Рипнев 1) Львовской области / В. В.Ауліх // МИА СССР. Вып. 108 С. 366–381.
- 4. Беляшевский, Н. Ф. Раскопки на Княжей горе в 1891 г. / Н. Ф. Беляшевский // Киевская старина 1892.-T.36, январь. С. 61-104.
- 5. Беляшевский, Н. Ф. Раскопки на Княжей горе в 1892 г. / Н. Ф. Беляшевский // Киевская старина. -1893.- Т. XLI, апрель. С. 134-142.
- 6. Гейко, А. Гончарство населення скіфського часу Дніпровського Лісостепового Лівобережжя /А. Гейко. Полтава :  $TOB \ll ACMI$ », 2011. 248 с.
- 7. Гончаров, В. К. Райковецкое городище / В. К. Гончаров. К. : Издательство Академии наук Укринской ССР, 1950. 221 с.
- 8. Готун, І. Автуничі селище гончарів X–XIII століть / І. Готун, Л. Шевцова // Українське гончарство : національний культурологічний щорічник за рік 1994. Опішне, 1995. Кн. 2. С. 62–76.

- 9. Гупало, В. Д. Дослідження керамічних комплексів криниць на городищі Звенигород / В. Д. Гупало // Українська керамологія.— 2002. № 2. С. 153—170.
- 10. Гупало, В. Д. К вопросу о физико-химических методах исследования гончарной керамики / В. Д. Гупало, М. В. Лосык // Современные экспериментально-трасологические и технико-технологические разработки в археологии: тезисы докл. междунар. научн. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Сергея Аристарховича Семенова. Санкт-Петербург, 1999. С. 149—150.
- 11. Гупало, В. Д. Средневековая керамика Запада Украины (конец VIII–XV вв. : автореф. ... канд. ист. наук : 07.00.06 / В. Д. Гупало ; Моск. Ордена Ленина, ордена Октябрьской революции и ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-т имени М. В. Ломоносова. Москва, 1993. 25 с.
- 12. Калюк, О. П. Склад керамічної продукції XII ст. з Київського Подолу / О. П. Калюк, М. А. Сагайдак // Археологія. 1988.  $\mathbb{N}$  62. С. 36—47.
- 13. Каргер, М. К. Древний Киев (очерки по истории материальной культуы древнерусского города) / М. К. Каргер М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. Т. 1. 580 с.
- 14. Козловський, А. О. Полив'яна кераміка з давньоруських пам'яток Південного Придніпров'я. / А. О. Козловський // Старожитності Руси–України. К. : Академія євробізнесу, 1994. С. 141–146.
- 15. Кучера, М. П. Гончарные клейма из раскопок древнего Плесненска / М. П. Кучера // Краткие сообщения Института археологии АН УССР. 1960. Вып. 10. С. 118—123.
- 16. Кучера, М. П. Кераміка древнього Плеснеська / М. П. Кучера // Археологія. 1961. Вип. 12. С. 143–154.
  - 17. Кучера, М. П. Древній Плеснеськ / М.П. Кучера // АП УРСР.1962. -Т. 12.- С. 2-53.
- 18. Мавродин, В. В. Древняя Русь. Происхождение русского народа и образование Киевского государства / В. В. Мавродин Л. : Госполитиздат, 1946. 310 с.
- 19. Малевская, М. В. К вопросу о керамике Галицкой земли XII—XIII вв. / М. В. Малевская // КСИА АН СССР. 1969. Вып. 120. С. 3—14.
  - 20. Новое в археологии Киева. К. : Наукова думка, 1981. 456 с.
- 21. Південноруське село IX–XIII ст. (Нові пам'ятки матеріальної культури). К.: Інститут змісту і методів навчання, 1997. 180 с.
- 22. Петраускас, А. В. Ремесла та промисли сільського населення Середнього Подніпров'я в ІХ–ХІІІ ст. / А. В. Петраускас. К. : КНТ, 2006. 200 с.
- 23. Петрашенко, В. А. Керамика XI–XIII вв. Среднего Поднепровья / В. А. Петрашенко // Древнерусская керамика. М.: Институт археологии РАН, 1992. С. 21–35.
- 24. Петрашенко, В. А. Древнерусское село (по материалам поселений у с. Григоровка) / В. А. Петрашенко. К. : Институт археологии НАН Украины, 2004. 264 с.
- 25. Петрашенко, В. О. Кераміка і гончарна справа / В. О. Петрашенко // Село Київської Русі. К. : Шлях, 2003. С. 111—121.
- 26. Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи 1377 г. / под ред. В. П. Адрияновой-Перетц. М.– Л. : Издательство АН СССР, 1950. Ч. 1.-408 с.
- 27. Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи 1377 г. / под ред. В. П. Адрияновой-Перетц. М.– Л. : Издательство АН СССР, 1950. 4.2. 556 с.
- 28. Полное собрание русских летописей. СПб. : Типография. М. А. Александрова, 1908. T. 2 : Ипатьевская летопись. XVI+938+87+IV с.
- 29. Полное собрание русских летописей. СПб. : Типография Едуарда Праца, 1841. Т. III :Новгородские летописи. 306 с.
- 30. Пошивайло, О. Ілюстрований словник гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина) / О. Пошивайло. Опішне : Українське Народознавство, 1993. 280 с.
- 31. Ржыга, В. Очерки из истории быта домонгольской Руси / В. Ржыга. М. : Издательство Государственного исторического музея, 1929.-100 с.
  - 32. Рыбаков, Б. А. Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. М. : Наука, 1948, 784 с.
- 33. Рыбаков, Б. А. Ремесло / Б. А. Рыбаков // История культуры Древней Руси. М.— Л. : Издательство Академии наук СССР, 1948. T. 1 C. 88, 100–106, 139–145.
- 34. Самоквасов, Д. Я. Могильные древности Северянской Черниговщины / Д. Я. Самоквасов. М. : Синодальная типография, 1916. 106 с.
- 35. Самоквасов, Д. Я. Раскопки северянских курганов в Чернигове во время XIV Археологического съезда / Д. Я. Самоквасов. М. : Синодальная типография, 1916. 41 с.
- 36. Срезневский, И. И. Словарь древнерусского языка : в 3 т. (репринтное издание 1893, 1902, 1912 гг.) / И. И. Срезневский. М. : Книга, 1989. Т. 1, ч. 1 : A–Д 806 с.; Т. 1, ч. 2 : E–K 807 1419 стб.; Т. 2., ч. 1 : J–O 852 стб.; Т. 2, ч. 2 :  $\Pi$  853—1802 стб.; Т. 3, ч. 1 : P–C 910 стб.; Т. 3, ч. 2 : T–S 911—1684 стб.
- 37. Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. / Зб. наук. пр. К. : Наукова думка, 1993. 272 с.

- 38. Хвойка, В.В. Древние обитатели Среднего Поднепровья и их культура в доисторические времена / В.В. Хвойка. К.: Типография «Товарищества Е. А. Синькевич», 1913. 101 с.
- 39. Хойновский, И. А. Краткие археологические сведения о предках славян и Руси / И. А. Хойновский. Киев: Типография Императорскаго университета Св. Владимира, 1896. 264 с.
- 40. Хойновский, И. А. Раскопки великокняжеского двора древнего града Киева, произведенные весной 1892 г. / И. А. Хойновский. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1898. 82 с.

Улейчик Н. Л.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

# ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В Гродненкой области поляки являются второй после белорусов этнонациональной группой. Культурно-национальная специфика поляков проявляется в польском языке, в польском фольклоре, в семейно-бытовых традициях и др. Поляки Гродненщны сохраняют высокий уровень национального самосознания при том, что основы их культурной идентичности достаточно вариативны [1, с. 132–135]. Гродненщина является ареалом исторического бытования т. н. польской культуры кресов и представлена именами А. Мицкевича, Э. Ожешко, З. Налковской и др.

Возрождение национально-культурной жизни польского населения Беларуси и Гроднщины осуществлялось в контексте его институционализации в 1990-е гг. На современном этапе в Гродненской области функционируют такие польские структуры, как Союз поляков Беларуси (польск. «Związek Polaków na Białorusi»), «Польска Матеж Школьна» («Polska Macierz Szkolna na Bialorusi») и Дома поляков («Domy Polskie»). Согласно данным Комитета по делам религий и национальностей при Совете Министров Республики Беларусь, Союз поляков имеет 75 зарегистрированных и поставленных на учёт первичных организаций, а также 17 польских домов. В Гродненской области функционирует имеющее легитимный статус областное отделение Союза поляков и его районные структуры, областная организация ООО «Польской Матежи Школьной». Действуют также 6 Домов поляков [2].

Деятельность польских общественных объединений разнообразна и реализуется в следующих направлениях и проектах: научно-исследовательские проекты; польский язык и образование в регионе; национальное самосознание поляков и сохранение исторической памяти; польское культурное наследие в регионе.

Научно-исследовательские проекты. В рамках этого направления важное место принадлежит организации ряда научных конференций, начало которым было положено на рубеже 1990–2000-х гг. в г. Гродно под патронатом Союза поляков Беларуси. Организатором конференций «Problemy swiadomosci narodowej ludnosci polskiej na Bialorusi» был Е. Скробоцкий. Он же выступал редактором изданий их материалов. В работе конференций принимали участие специалисты различных направлений – отечественные и польские полонисты, историки, культурологи.

С начала 2000-х гг. в Гродно и Белостоке (Польша) с регулярностью раз в два года проводится научная конференции «Шлях да узаемнасці». В организации конференции непосредственное участие принимают и взаимодействуют Гродненский облисполком, Гродненский университет им. Янки Купалы, Союз поляков на Беларуси. Конференция собирает ученых историков, политологов, социологов Польши и Беларуси, занимающиеся проблемами белорусско-польских отношений в истории и современности. По итогам конференций издаются сборники научных статей. В контексте обсуждаемого вопроса пред-

ставляют интерес исследования, осуществляемые на кафедре польской филологии филологического университета ГрГУ им. Янки Купалы [3].

Библиотеки и книжные фонды польской литературы. Библиотеки польской литературы в Гродненской области существуют в Гродно и Лиде. Книжные фонды польской литературы в г. Гродно имеются при главном правлении ООО «СПБ» (17,8 тыс. экз.), в библиотеке ОО «ПМШ» с книжным фондом польской литературы (16 тыс. экз.), а также в государственных библиотеках Гродненского района (ок. 500 экз.). Библиотека польской литературы в г. Лида (10 тыс. экз.) функционирует при местном Доме поляка. Книжные фонды польской литературы имеются в городских библиотеках гг. Новогрудка, Слонима, Волковыска, Ивье, Щучина, Мостов, Свислочи, в районных библиотеках г. п. Вороново, г. п. Радунь, д. Заболоть, д. Бенякони Вороновского р-на, д. Б. Эйсмонты Берестовицкого р-на, д. Порозово при Доме поляка и Порозовской библиотеке Свислочского р-на, г. п. Кореличи, д. Солы Сморгонского р-на.

Польская школа и образование. В Гродненской области функционируют две школы с польским языком обучения — СШ № 36 в г. Гродно и СШ № 8 в г. Волковыске, в которых в 2016—2017 учебном году обучались 815 учащихся. Кроме того, польский язык изучали в 65 учреждениях школьного образования, внешкольной воспитательной работы и детских садах в 14 районах области и г. Гродно. Изучение польского языка осуществляется факультативно в средних школах (СШ г. п. Вороново, гимназия г. п. Радунь, средняя школа-ясли-сад д. Заболоть, СШ д. Бенякони, СШ г. Слоним, г. Сморгонь), в воскресных школах (г. Гродно, при ООО «ПМШ» и в г. Слониме), в Центрах внешкольной работы в гг. Сморгонь, Ошмяны и Новогрудок) в школах выходного дня (гг. Гродно, Лида) [4]. Кадровую подготовку учителей польского языка и литературы обеспечивает кафедра польской филологии Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

14 января 2017 г. в г. Гродно проходило общее собрание Объединения польских педагогов Беларуси, на котором обсуждался вопрос о польскоязычном образовании и его региональном состоянии в школах страны. В собрании приняли участие преподаватели польского языка и литературы из 60 учебных заведений [5].

Мероприятия организационно-педагогического характера. Фестивали и конкурсы. Ежегодно учащиеся школ области, изучающие польский язык, принимают участие в организуемых ООО «СПБ» и ООО ««Polska Macierz Szkolna» совместно с Управлением образования облисполкома областных конкурсах на знание польского языка, истории и культуры. Среди них орфографический конкурс «Польский диктант», конкурс чтецов польской прозы и поэзии, исторический конкурс «Польша. От истоков до современности». Районные этапы этих конкурсов проводились в 2016 году в большинстве регионов области [6].

Сохранение и возрождение музыкальных фольклорных и академических традиций. В Гродненской области при городских и районных отделениях ОО «СПБ» созданы и работают более двадцати художественных музыкальных коллективов. В частности, в г. Гродно зарегистрирован как Общественное объединение «Польский Народный ансамбль песни и танца «Lechici» («Лехити») (с 1997 г.). При Островецкой районной организации «СПБ» в 2005 г. создан хор «Польское эхо Островца». Слонимский районный отдел ООО «СПБ»» имеет два художественных самодеятельных коллектива: хор «Сredo» и хореографический национальный танцевальный коллектив «Blyskawiczka». При Новогрудском районном отделе ООО «СПБ» созданы четыре коллектива: мужская вокальная группа «Ргzyjaciele», вокальная группа «Nowogrudzkie kresowianki», вокальная группа «Swiciezianka» (г. Новогрудок), вокальная группа «Dubrowiczanka» (д. Дубровица). При Свислочском отделе ООО «СПБ» действуют вокальная группа польской песни «Оzwon radosny», детский хор польской песни «Весёлые нотки» (г. Свислочь) и музыкальный коллектив в г. п. Порозово. При Ивьевском районном отделе ООО «СПБ» действует хор польской песни «Ивянка». При Волковысском районном отделе ООО «СПБ» действует хор польской песни «Ивянка». При Волковысском районном

отделе ООО «СПБ» созданы образцовый ансамбль польской песни и танца «Jutrzenka» с вокальной и хореографической группами (1989 г.) и академический хор «Кантилена» (1998 г.); при Щучинском районном отделе ООО «СПБ» – хор польской песни «Promien»; при Лидском районном отделе ООО «СПБ» – два хора пожилых людей «Мемория» и «Сибиряк» (1994 г.), танцевальные коллективы «Kresowe zabawy» (1994 г.), «Лидзяне» (1998 г.), детские танцевальные коллективы «Fiolki» (2003 г.) и «Stokrotki» (1992 г.), вокальный ансамбль «Anzelika» (2001 г.) и молодёжный хор «Кантабиле» (1999 г.). В репертуаре ансамблей польские национальные и региональные песни и танцы, традиционный религиозный календарный фольклор, современная польская эстрадная песня, произведения классического характера.

Художественные проекты и мероприятия. В 2016 году на базе учреждений культуры горрайисполкомами совместно с польскими общественными объединениями проведено значительное количество мероприятий: фестиваль «Полонез – 2016» (г. Слоним), V открытый фестиваль польской культуры и быта «Эйсмантаўскі фэст» (Берестовицкий район). Ежегодно организуются Дни польской культуры, конкурсы чтецов и вечера польской поэзии, смотры коллективов художественной самодеятельности, литературнопоэтические встречи, спортивные соревнования. Большой популярностью у жителей Гродненщины пользуется праздник «Августовский канал в культуре трех народов». Традиционным стало проведение белорусско-польских фестивалей «Артистические встречи Белосток-Гродно», ярмарка народных умельцев «Казюки» и др.

Совместно с управлением культуры Гродненского облисполкома ООО «ПМШ» организует с 2000 г. фортепианный конкурс им. Ф. Шопена. В 2009 г. польские исполнительские коллективы приняли участие в мероприятиях, посвященных 190-летию С. Монюшко. Во многих районах практикуются ежегодные декабрьские «Рождественские встречи», фольклорные праздники «Пасхальные обряды». Таким образом, польские общественные объединения Гродненской области активно участвуют в этнокультурном развитии страны.

#### Литература

- 1. Беспамятных, Н. Н. Белорусско-польско-литовское пограничье: границы, культуры, идентичности / Н. Н. Беспамятных; под науч. ред. М. А. Можейко. 2-е изд. Минск: РИВШ, 2013. 244 с.
- 2. Сведения о национально-культурных общественных объединениях Гродненской области (по состоянию на 1 января 2016 г.) [Электронный ресурс] // Уполномоченный по делам религий и национальностей. Режим доступа: http://www.belarus21.by/articles/nac\_cult\_ob. Дата доступа: 20.05.2017.
- 3. Польский язык и литература в средней и высшей школе в Беларуси : материалы Респуб. науч.-метод. «круглого стола», Гродно, 17 февр. 2007 г. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Ж. И. Ерома (отв. ред.) [и др.]. Гродно : ГрГУ, 2008. 243 с.
- 4. Карточки-паспорта общественных организаций на территории Республики Беларусь [Электронный ресурс] // Официальный сайт Аппарата Уполномоченного по делам религии и национальностям. Режим доступа: www.belarus21.by. Дата доступа: 28.10.2012.
- 5. Głos znad Niemna // Ogólnokrajowy tygodnik SZ «Związek Polaków na Białorusi». 2017. Styczeń 2017 r. 1(26). 1.
- 6. Polska Macierz Szkolna na Białorusi buduje swoją nową siedzibę... [Electronic resource]. Mode of access: http://www.dk.com.ua/post.php?id=282. Date of access: 01.05.2017.

# МУЗЕИ ЛЕМКОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ЦЕНТРЫ СОХРАНЕНИЯ ДУХОВНОЙ И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОГО СУБЭТНОСА

Образцом автохтонной народной культуры, с архаическими чертами первоначального мировоззрения, является культура этнографических групп украинцев Карпат: гуцулов, бойков, лемков. Анализ процессов становления и развития духовной и материальной культуры Лемковщины как неотъемлемой составной части общенациональной культуры – актуальная задача современной культурологии и музыковедения.

В сложных условия искусственного разграничения со своей этнокультурной «материзни», под жестоким гнетом чужих приходилось оберегать свою самобытность лемкам – крайней западной этнографической группе украицев, проживавших вдоль главного Карпатского хребта от рек Сяна с Солинкою на востоке до Попрада с Дунайцем на западе, между польским и словацким народами. Насильственное выселение лемков после Второй мировой войны привело к разрушению этнокультурной среды региона. Сложные общественно-исторические условия бытования, затяжные волны искажения исторической правды привели к заблокированности культуры лемков. И хотя лемки оказали стойкое сопротивление ассимиляционного давления, особенно поляков, эта небольшая этнографическая группа до середины XX века потеряла значительную часть своей территории.

Обращение к вопросам научного осмысления культуры лемков представляется актуальным как с точки зрения недостаточное исследование этого явления, так и в силу значимости лемковской составляющей в целостной «мозаике» украинской культуры. Важной частью культурного наследия лемков являются архивные, музейные и библиотечные коллекции, которые возникли в результате деятельности культурно-образовательных, общественных, научных центров и отдельных энтузиастов не только в Украине, но и в разных странах мира. На Лемковщине работу над выявлением и сохранением памятников истории и культуры в начале XX века начато по инициативе этнографической секции научного общества им. Т. Шевченко во Львове.

Первым центром сбора и изучения памятников истории и культуры лемков стал Музей «Лемковщина» в Сяноке (Польша), созданный в 1930 г. по инициативе И. Добрянськой, Ф. Коковського и др. Частные коллекционеры и работники музея собрали ценную коллекцию материалов по истории, быта и искусства лемков. Музей просуществовал до 1945 года. После войны и депортации лемков в Украину и на западные земли Польши фонды музея были переданы в Музей Сяницькой земли, который впоследствии был переименован в Музей города Сянока. Коллекции достопримечательностей экспонируются в «Музейной комнате» сел Зиндрановой, Белянка, Верхомля, Бортного, Новосанчевском скансене, музеях Кракова, Ланцуте, Ряшева, Перемышля.

Значительное количество экспонатов прошлого и настоящего лемков южных склонов Карпат сохраняется в Музее украинской культуры в Свиднике (Словакия), а также этнографических музеях в Русском Керестури и Новом Саде (Сербия и Черногория). Многочисленные экспонаты находятся в разных музеях и частных собраниях в США и Канале.

На территории Украины в музеях Киева, Ужгорода сохраняется много предметов быта, орудий сельскохозяйственной техники, а также произведений лемковского народного искусства. Комплекты народной одежды и предметы быта из разных уездов северной Лемковщины Закарпатской области можно увидеть в Музее народной архитектуры и быта города Львова. Жизнь лемков Закарпатской области также представлено в Музее истории

и культуры с. Люта, а также в Краеведческом музее и Музее народной архитектуры и быта в Ужгороде. Благодаря этнографическим экспедициям работники Музея этнографии и художественных промыслов Академии Наук Украины во Львове и работники Львовского исторического музея собрали большое количество памятников быта лемков, в частности одежду, орудия сельскохозяйственного производства, изделия народных промыслов и др.

Отдельные иконописи XV—XVIII вв. и народного искусства из Лемковщины хранятся в Национальном музее Львова. Коллекция изделий мастеров (братьев А. и С. Орисиков, А. Сухорского, братьев И. и П. Красовских, С. Кищака и др.) и комплекты народного лемковской одежды находятся в Музее украинского народного искусства в Киеве. Подборка этнографических материалов о быте и культуре лемков хранится в одном из крупнейших музеев России — Государственном музее этнографии в Санкт-Петербурге. [1, с. 203].

Среди большого количества музеев лемковской культуры на территории Польши известным центром сохранения и исследования памятников истории, культуры и быта лемков в Польше Музей-скансен в Зиндрановой (Польша). Строительство экспозиции начато лемками-активистами в 1968 году в помещении сооружения усадьбы ІІ пол. ХІХ в., принадлежавшая семье Ф. Гоча.

Сами здания имеют этнографическую ценность. Главные исторические достопримечательности найдены и собраны, обнаружены в «Долине смерти» – месте кровопролитных боев в 1944 году за Дуклянский перевал. Этнографическую часть составляют предметы домашнего обихода традиционной одежды, предметов декоративного искусства и народных промыслов, документы, картины, фотографии известных деятелей культуры (Г. Гануляка, В. Хиляк, Б.-И. Антонича, И. Русенко, Н. Дровняка, М. Орисик). Исторический отдел в основном посвящен борьбе за освобождение Карпат от немецкой оккупации. Основателем, руководителем и экскурсоводом является лемко Федор Гоч. Среди печатных изданий музея – ежеквартальник «Загорода».

На территории Западной Украины, в частности во Львове, в 1972 г.. был создан Музей народной архитектуры и быта (скансен). Его территория составляет 46 г., где экспонируются более 120 образцов народной архитектуры XVIII–XX вв. Экспозиция построена по этнографическим зонам: Бойкивщина, Закарпатье, Гуцульщина, Лемковщина, Буковина, Покутья, Подолье, Полесье, Волынь и историко-административная зона — Львовщины. Лемковская зона — это три усадьбы из Закарпатской обл. В 1992 г. На территории Музея была построена первая лемковская церковь (копию церкви 1841 г. из с. Котани Ясельского уезда) (Польша). Ежегодно на территории Музея-скансена областные общественно-общественные общества «Лемковщина» и Фонд объединения Лемковщина проводят различные праздники, фольклорные фестивали.

Важным культурно-образовательным и научно-исследовательским центром украинской культуры Восточной Словакии является Музей украинской культуры в Свиднике, созданный в 1956 г. как филиал Пряшевского краевого музея. Это учреждение является одним из крупнейших музеев нацменьшинств в Европе, входит в десятку крупнейших музеев Словакии и в наше время насчитывает более восьмидесяти тысяч экспонатов [2, с. 109]. Работники Музея собирают, изучают, экспонируют и сохраняют памятники материальной и духовной культуры украинского народа, а также печатают «Научный сборник», главной целью которого является информирование читателей о материальной и духовной культуре украинцев-русинов Словакии. Фольклорно-этнографическая деятельность сотрудников Музея обеспечивает возрождение и развитие языка и культуры украинцеврусинов, сохранение рукописных материалов, специальной литературы, архивов, издание научной литературы на украинском языке и т. п. Научная библиотека Музея насчитывает более 30 000 экземпляров книг и публикаций. Директор Музея М. Сополига, исследователи и сотрудники собирают и исследуют народную культуру, этнографию и фольклор украинской диаспоры [2, с. 110]. Инициатором и руководителем издательской деятельности Музея украинской культуры в Свиднике является известный украинский ученый, председатель Ассоциации Украинцев Словакии, исследователь народной культуры, фольклора и фольклористики украинской диаспоры, академик Николай Мушинка. Кроме экспозиций, которые представляют быт и историю Украинских Карпат, в музее организовываются периодические выставки, художественные персональные выставки многих мастеров, а также выставки по случаю ежегодного Свидницкого праздника культуры Украинцев Словакии и др. По инициативе работников музея построена экспозиция народной архитектуры Украинцев Словакии (скансен), которую возглавил директор МУК М. Сополига. Музей за годы существования получил почетное место среди музеев Восточной Словакии и за ее пределами. Коллектив этого учреждения поддерживает дружеские связи со многими музеями, научно-исследовательскими институтами, школами Словакии и пр. [1, с. 429].

В Команчи Сяницького уезда Польши известным центром сохранения, изучения и популяризации памятников истории и материальной культуры лемков Музей лемковского быта, созданный в 1990 году. Музей находится в подвальном помещении местной греко-католической церкви. Для экспозиции музея активистами собраны древние экспонаты быта (одежда, орудия труда, предметы декоративного искусства, документы, фотографии, картины) жителей села — лемков, которые не были выселены после Второй мировой войны. Управляющим музея является местный священник о. Иван Пипка [1, с. 428].

Большое количество лемковских семей после переселения живет на территории Львовской, Ивано-Франковской, Луганской, Житомирской, Киевской и Тернопольской областей. В частности, в Монастырысках на Тернопольщине в 1996 году по инициативе основателя и организатора, лемка родом из Криницы (Польша), о. Анатолия Дуды и местного актива было начато музей лемковской культуры как центр сохранения и экспонирования памятников культуры лемков Тернопольщины. Открытие музея состоялось 19 августа 1999 г. Активисты и работники музея поддерживают годами тесные связи с Фондом исследования Лемковщины, Всеукраинским обществом «Лемковщина», областными организациями «Лемковщина» Львова, Ивано-Франковска, Калуша и других городов. В настоящее время на окраине Монастырыск действует Музейный комплекс под названием «Лемковское деревня», директором которого является лемко по происхождению М. Тиханский. Ежегодно на этой территории проходит всеукраинский фольклорный фестиваль лемковской культуры. В 1986 году Краевой Управой Объединение лемков Канады был создан музей лемковского наследия им. Юлиана Тарновича-Бескид, достижения которого собирала епархия Торонта, и подарила Объединению Лемков Канады. Главным организатором Музея был в то время председатель Краевой Управы Объединения лемков Канады М. Маслей, который до сих пор является куратором Музея. Среди экспонатов – картины лемковских художников, одежда и бытовое орудие.

Итак, музеи являются сокровищницей исторического и культурного наследия, а музейные экспонаты — носителями бесценной информации об истории и культуре края. Несмотря на тяжелые страницы истории, рассеянные по всему миру лемки свято берегут и приумножают свою культуру благодаря созданию музеев и музеев-скансенов, проведению фольклорных фестивалей, издательской деятельности и т. п.

#### Литература

- 1. Красовский, И. Энциклопедический словарь Лемковщины / И. Красовский, И. Челак. Львов : Астролябия, 2013. 751 с.
- 2. Лісова, О. М. Українска фольклористика Словаччини другої половини XX–XXI століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 / О. М. Лісова. Київ, 2017.

## ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОВЕРКИ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОДУКЦИИ НАЧАЛА 1970-Х ГГ. В УКРАИНЕ КАК ФОРМА КОНТРОЛЯ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ

Конец 1960 — начало 1970-х гг. в СССР ознаменовались постепенным сворачиванием прогрессивных завоеваний хрущёвского периода и наступлением на интеллектуальную сферу жизни общества. В УССР данные процессы сопровождались существенным расширением полномочий органов цензуры, одним из направлений деятельности которых стала борьба с национальной историей и культурой. На этом этапе Главлит показал истинную задачу своей работы, которая состояла отнюдь не в защите государственной и военной тайны, а беспрекословной реализации указаний ЦК. Любой отход от официальной линии в подготовке культурной продукции квалифицировался как проявление «идеологического срыва». Особым объектом внимания цензорских институтов стали печатные издания.

7 мая 1969 г. Секретариат ЦК КПСС принял секретную директиву «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» [2]. С этого момента предварительную цензуру стал осуществлять редакторский аппарат, который нёс ответственность за выпуск художественных произведений, а также распространение информации ещё на подготовительном этапе. Таким образом, был введён в действие один из элементов механизма всеохватывающего идеологического надзора, функционирующего на протяжении всего периода застоя, поскольку компартия практически монополизировала функции предварительного контроля, поручив осуществление последующего контроля государственным органам цензуры.

В начале 1971 г. Политбюро ЦК КПУ обнародовало циркуляр «О состоянии книгоиздательского дела в республике и меры по его улучшению», в котором республиканским издательствам («Музыкальная Украина», «Научная мысль», «Советский писатель», «Днепр» и др.) подлежало перестроить свою работу в плане обеспечения читателя литературой по проблемам развития социализма, «принципиально» оценивая идейно-художественные особенности материалов, запланированных к публикации [1].

Аналогичные требования предъявлялись и к научным изданиям, в частности, научно-вспомогательным библиографическим указателям, на чём следует остановиться более детально. Так, в конце 1972 года в издательстве «Научная мысль» было опубликовано библиографическое пособие «Леся Украинка. 1884—1970», подготовленное сотрудниками Львовской научной библиотеки им. В. Стефаника АН УССР М. Булавицкой и М. Морозом. Рукопись книги прошла редактирование библиографами Ф. Сараной и Л. Гольденбергом, на основании чего получила рекомендацию к печати учёным советом ЦНБ АН УССР.

В секретном постановлении ЦК КПУ «Об усилении контроля за содержанием работ, рекомендуемых к печати» говорилось о том, что по результатам проверки в книге обнаружены «грубые политические ошибки» [4, с. 508]. Они заключались в упоминании среди авторов работ о Лесе Украинке диссидентов, таких, как И. Дзюба, Е. Светличный, Е. Сверстюк, В. Стус, М. Осадчий. Исходя из этого факта, весь тираж указателя был изъят из продажи и возвращён издательству. Подчеркнём, что такие формы советской цензуры, как арест всего тиража или изъятие изданий из библиотечных фондов с последующим помещением их в спецфонды, считались вполне привычными и практиковались вплоть до распада советской империи.

На этапе предварительного контроля органы цензуры также приостановили подготовку в ЦНБ АН УССР вёрстки библиографического пособия «Украинское советское литературоведение и критика» (составители Л. Беляева и Л. Гольденберг, ответственный редактор — доктор филологических наук С. Крыжановский). Причиной явилось наличие в именном вспомогательном указателе имён «нежелательных личностей»: И. Дзюбы, Б. Антоненко-Давидовича, В. Иванисенко.

Аналогично в вёрстке книги «Издания АН УССР. Ежегодник. 1969», полученной из типографии в 1972 году, были упомянуты украинские историки А. Барабой, М. Брайчевский, шестидесятники В. Иванисенко, М. Осадчий.

Следствием проведённых Политбюро ЦК КПУ проверок стало строгое предупреждение директора издательства «Научная мысль» М. Карпенко, директора Центральной научной библиотеки АН УССР С. Гутянского, а также директора Львовской научной библиотеки им. В. Стефаника АН УССР В. Машютаса о необходимости повышения политической бдительности и обеспечении необходимого порядка подготовки и прохождения рукописей, исключающего возможность «повторения подобных политических срывов» [4, с. 509]. Ряд лиц, виновных в публикации фамилий «опальных личностей», остались без работы. В частности, пострадал известный литературовед, библиограф, этнограф, франковед, фольклорист М. Мороз, который в контексте репрессивной политики против украинской интеллигенции лишился занимаемой должности с ярлыком «потеря квалификации» и в последующие годы испытывал значительные трудности с трудоустройством, находясь не несоответствующих его уровню образования и практики должностях.

Подобные гонения за упоминание нежелательных для власти авторов ощутил на себе известный украинский археолог И. Шовкопляс, который в подготовленном им библиографическом указателе «Развитие советской археологии на Украине (1917—1966)» поместил работы И. Огиенко, Н. Полонской-Василенко, А. Оглоблина и прочих деятелей украинской культуры.

В 1973 году под жёсткую критику попало библиографическое пособие «Украинское советское карпатоведение», составленное старшим научным сотрудником 
Я. Прилипко в Институте искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского АН УССР. 29 апреля секретарь ЦК КПУ В. Маланчук, информируя союзные 
органы о данном издании, отмечал, что в указателе, на его взгляд, фигурируют работы «махровых буржуазных националистов» [4, с. 506]. В соответствии с изложенным, 
предполагалось принять соответствующие меры касательно привлечения к ответственности лиц, виновных «в отходе от классовых позиций». Результатом реагирования стало исключение из партии заместителя директора института В. Зинича, а также 
вынесение строгого выговора директору учреждения члену-корреспонденту 
Н. Сиваченко. Президиуму АН УССР предписывалось повысить научный и идейный 
уровень подготовки произведений печати.

Осенью того же года начальник Главлита УССР М. Поздняков в рапорте на имя секретаря ЦК КПУ В. Маланчука от 5 ноября отмечал, что за последнее время в республике издано ряд библиографических указателей при недостаточном контроле органов цензуры, под ответственность издательств, как, например: «Издания АН УССР (1919–1967). Общественные науки» и др. Ударение делалось на том, что в названных работах встречаются фамилии «нежелательных лиц» и «активных участников вражеской деятельности украинских буржуазных националистов» [3, арк. 184]. В соответствии с этим заключением М. Поздняков инициировал необходимость подготовки списка авторов, все произведения которых подлежали изъятию. Ответственность за составление библиографических указателей и персоналий предлагалось возложить на специально созданную комиссию, в состав которой вошли бы представи-

тели Книжной палаты, институтов АН УССР, сотрудники ЦНБ АН УССР. Выпуск пособий, по мнению начальника цензурного комитета, целесообразно было поручить издательству «Научная мысль» и Книжной палате.

Таким образом, по результатам исследования можно сделать вывод, что в начале 70-х гг. XX ст. в Украине имели место существенные ограничения сферы духовной культуры. Одним из способов контроля над печатным словом стали проверки библиографической продукции на предмет соответствия государственной идеологии. Все издания, наполнение которых не укладывалось в рамки действующего политического курса, подвергались жёсткому цензурированию, что чётко прослеживается на примере рассмотренных библиографических пособий. Борьба против украинских деятелей истории и культуры привела к инициированию подготовки списков авторов, все произведения которых подлежали запрету.

#### Литература

- 1. Баран, В. Цензура в системе тоталітаризму / В. Баран // Сучасність. 1994. № 6. С. 404—417.
- 2. Горяева, Т. М. Политическая цензура в СССР 1917—1991 / Т. М. Горяева. М. : РОССПЭН, 2002. 400 с.
- 3. Доповідна записка начальника Головліту УРСР М. Позднякова секретареві ЦК КПУ В. Маланчуку від 5 листопада 1973 р. із приводу видання бібліографічних покажчиків, у яких згадувалися прізвища українських буржуазних націоналістів // ЦДАГОУ. Ф. 1. Оп. 25. Спр. 876. Арк. 184.
- 4. Чорна книга України : зб. документів, архів. матеріалів, листів, доп., ст., досліджень, есе / упоряд., ред. Ф. Зубанича. К. : Вид. центр. «Просвіта», 1998. 784 с.

Чечель Ж. А.

(Украина, пгт. Опошня)

## КОНКУРСНЫЕ ВЫСТАВКИ КЕРАМИКИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА УКРАИНСКОГО ГОНЧАРСТВА КАК СТАРТОВАЯ ПЛОЩАДКА ДЛЯ МОЛОДЫХ КЕРАМИСТОВ

В современном мире все больше уделяется внимания произведениям искусства, которые созданы на основе декора и техник традиционных ремесел. Важное место и в жилом интерьере, и в экспозициях многих музеев мира занимает именно керамика. Доступный материал, обладающий превосходными пластическими свойствами, уже много веков имеет своих почитателей. Благодаря керамике мы пишем историю человечества, изучаем приемы и техники декорирования, обучаем новые поколения мастеров.

Сегодня многие страны могут представить собственные современные течения и веяния в гончарном искусстве на разнообразных симпозиумах и пленэрах. Очень популярны и востребованы форматы международного сотрудничества, когда рядом творят представители разных национальностей и школ. Такая работа способствует симбиозу и появлению новых образов и форм в керамике. В тоже время начинающие мастера остаются «за бортом» творческих тусовок, так как для участия необходимо сделать организационный взнос, который многим молодым керамистам просто не по карману. Для того чтобы не потерять из вида перспективных и креативных молодых художников, Национальный музейзаповедник украинского гончарства (Украина, Опошня) инициировал проведение ежегодных гончарских фестивалей для детей и молодежи, ежегодные выставки-конкурсы, симпозицмы и т. д. Так, начиная с 2000 года и по сей день, в июне, Государственная специализированная художественная школа-интернат I-III ст. «Коллегиум искусств имени Василия Кричевского» принимает юные таланты из разных стран (замечу, что Коллегиум был

создан на базе общеобразовательной школы в 1997 году, как структурный отдел Национального музея-заповедника украинского гончарства, позже, с 2004 года, получил отдельный юридический статус и был переведен в прямое подчинение Министерства культуры и туризма Украины; подобный статус в Украине имеют только семь художественных школ. - Прим. автора). Поначалу фестивали имели статус «Всеукраинский». Позже, когда география участников вышла далеко за пределы нашей страны, организаторами было принято решение определить статус «Международный». Обладатель главного приза в третьей возрастной группе (18-21) в номинации «Керамика» кроме денежного вознаграждения получал право принять участие в уникальном творческом проекте - Национальный симпозиум гончарства. Таким образом, победитель получал шанс работать и учиться рядом с признанными мэтрами художественной керамики. Но скорее всего это приятное исключение из правила, нежели правило. Современная молодежь не стремится самостоятельно искать пути повышения уровня мастерства. Возможно, не хотят конкурировать с признанными художниками, боясь критики или попросту не имеют правильной мотивации от наставников. Сегодня можно назвать единицы молодых гончаров, которые ездят на фестивали, активно берут участие в конкурсах и пленэрах. Многие из них так или иначе практиковались в Опошне.

Каждый год музей принимает молодых художников-керамистов и помогает им показать свой талант. Но и на этом работа с юными дарованиями не заканчивается. Начиная с 2012 года на территории Национального музея-заповедника украинского гончарства начала работу КЕРАМОРЕЗИДЕНЦИЯ. Уникальный и единственный в Украине проект, который реализуется исключительно стараниями музейных сотрудников. Работать в ней любой желающий художник. Для этого надо подать заявку и аргументировать свой творческий проект. В результате конкурсного отбора, более двух месяцев кипит работа по созданию и презентации новой работы керамиста. Мастеру создаются идеальные условия для работы, предоставляются материалы и инструменты, а главное, полная свобода действий! Некоторые «выпускники» кераморезиденции остаются работать в музее. Они продолжают творить и популяризовать гончарное искусство в массы.

Поскольку одна из важных сфер деятельности музея это выставочная работа, в Опошне инициировали пятилетнюю программу проведения Национальных выставокконкурсов художественной керамики в 2009 году. Среди участников было много представлено работ молодых художников-керамистов в разных жанрах и течениях. Именно подобные выставочные проекты дают возможность многим молодым дарования себя проявить, оценить возможности и перенять опыт у более умелых мастеров. Чтобы принять участие в конкурсе от них требовалось предоставить на суд жури не более 5 работ в каждой номинации («Народная керамика», «Академическая керамика»), на первоначальном этапе – только фото, позже, после отбора, работы должны быть доставлены в Опошню для формирования экспозиции. Авторам предлагалось подготовить детальную характеристику собственного творчества, чтобы информация, вошедшая позже в каталог, была достоверной и как можно полнее представляла художника. Студенты, школьники должны были предоставить одно рекомендационное письмо учебного заведения или известного художника-керамиста, народного мастера-гончара. Главными условиями были заявлены: материал (исключительно глина со всеми возможными примесями), разнообразные способы формирования и декора. Основное требование – работы должны были быть сделаны на протяжении 2008 – первой половины 2009 года, что автоматически отсеивало тех участников, что «ездят» со своими произведениям из года в год по разным выставкам. [1, с. 32-34]. Таким образом, организаторы приучают участником подписывать свои работы в процессе изготовления, чтобы избежать каких либо фальсификаций и подлогов в дальнейшем. Замечу, что на призыв организатора откликнулись в основном уже именитые мастера керамики по обеим номинациям, только несколько студентов и выпускников художественных учебных заведений рискнули сражаться с маститыми и опытными керамистами.

К большому сожалению организаторов, молодые и перспективные керамисты не очень активно включились в борьбу с уже известными художниками. В большинстве они инертны и пассивны. То ли это отсутствие информации, хотя пригласительные письма были разосланы во все художественные учебные заведения Украины, где готовят керамистов, то ли у них нет желания самостоятельно двигаться в плане карьерного и художественного роста. Как показала практика проведения выставок-конкурсов, студенты полностью зависимы от активности своих преподавателей, если педагог заинтересован в презентации собственной школы керамики, он нацеливает ребят на участие в конкурсах и выставках. У студентов фактически не заложено стремление показать себя и свое творчество, они ждут, что кто-то за них решит куда ехать, что показать, как сделать работу и т. д. Потому и получается, что превосходные выставочные залы для керамики, оборудованные музеем-заповедником для художников-керамистов, представляют в основном уже известных мастеров, а молодёжь не презентует себя. Приятным исключение стали две студентки Полтавского национального технического университета имени Юрия Кондратюка Алина Литвиненко и Зинаида Близнюк - постоянные участницы разных конкурсных проектов музея. Они подготовили совместно с сотрудниками музея персональные выставки, проявив свою индивидуальность, тем самым громко заявили, что претендуют на новые достижения и не боятся конкуренции. В дальнейшем, оценив свои силы и способности, юные дарования активнее включились в культурные проекты музея-заповедника. Немаловажную роль сыграл тот факт, что участие в конкурсе и выставке бесплатное. Информационная служба музея провела пиар-кампанию для всех, кто участвовал в конкурсах. Участки-победители оставляли свои работы на постоянное хранение Национальному музею-заповеднику украинского гончарства, что обоюдно выгодно как для мастера, так и для организаторов.

Дирекция музея, во главе с ее бессменным генеральным директором, доктором исторических наук, Олесем Пошивайло, не оставляют попытки заинтересовать молодежь к творческому развитию. Для тех, кто не имеет достаточных средств, чтобы сделать монументальную работу, инициировали в 2015 году Международную грантовую премию Говорунов для поддержки талантливых керамистов [2]. Внушительная поддержка в 1000 долларов должна бы стать отличной мотивацией, чтобы работать, но... Только малое количество молодых художников подали заявки и приняли участие в конкурсном отборе. Хочется верить, что это из-за плохой информированности, а не из-за слабого уровня подготовки, который не дает возможности вполне презентовать себя как мастера, как керамиста, как художника. Коллектив музея гончарства не оставляет попытки подстегнуть молодежь в самопрезентации и самопрявлению в творчекой среде и всегда поддерживает тех, кто стремится развиваться и совершенствоваться.

#### Литература

- 1. Перша Національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (2 липня 30 жовтня 2009) : альбом-каталог / авт.-упоряд. О. Пошивайло. Опішне : Українське Народознавство, 2010. 208 с.: іл.. + DVD.
- 2. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://opishne-museum.gov.ua/govorun. Дата доступу: 12.05.2017.

# ЗАХАВАННЕ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ БЕЛАРУСАМІ ПАДЛЯССЯ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XX – ПАЧАТКУ XXI СТСТ.

На тэрыторыі сучаснай Польшчы пражывае значная колькасць беларускага насельніцтва, якое мае статус нацыянальнай меншасці. Дакладна вызначыць колькасць беларусаў у Польшчы вельмі складана, даследчыкі называюць розныя лічбы: ад 50 да 200 тысяч. Паводле дадзеных перапісу насельніцтва 2002 года, у Польшчы пражывала каля 47 тысяч этнічных беларусаў. Абсалютная большасць з іх — у Падляшскім ваяводстве (96,6 % ад агульнай колькасці анкет, пададзеных беларусамі падчас перапісу). Невялікія групы беларусаў пастаянна пражываюць у Варшаве, Лодзі, Гданьску. Перапіс насельніцтва 2011 года паказаў, што колькаці беларусаў у Польшчы нязначна скарацілася: 46 684 асобы адзначылі сваё адчуванне прынадлежнасці да беларускай нацыянальнасці; 30 195 (64 %) задэкларавалі сваю нацыянальнасць як выключна беларускую.

Найстарэйшай беларускай арганізацыяй у Польшчы з'яўляецца Беларускае грамадска-культурнае таварыства, якое было створана 2 лютага 1956 года ў Беластоку. Праца БГКТ праводзілася ў самых розных накірунках: дапамога калектывам мастацкай самадзейнасці і арганізацыя публічных мерапрыемстваў па прэзентацыі іх дзейнасці; падтрымка галіны асветы (пашырэнне сеткі беларускіх бібліятэк і клубаў, спрыянне пашырэнню навучання беларускай мове); папулярызацыя беларускай мовы і культуры праз радыёперадачы; асветніцкая дзейнасць (правядзенне тэматычных лекцый і гутарак на беларускай мове, агляд беларускіх фільмаў, прэсы і літаратуры); дзейнасць рэдакцыі тыднёвіка «Ніва»; арганізацыя гаспадарчай дзейнасці, выдавецкая дзейнасць. У 1958 годзе пры БГКТ быў створаны навуковы гурток. Тэматыка даследаванняў гурткоўцаў была даволі разнастайнай: беларуская гісторыя, этнаграфія, літаратуразнаўства, мовазнаўства, дыялекталогія і інш. Сярод членаў навуковага гуртка пры БГКТ варта адзначыць Ю. Туронка, А. Баршчэўскага, М. Кандрацюка, Г. Багроўскую, В. Белаказовіча і іншых беларускіх навукоўцаў.

Росквіт грамадска-культурнай дзейнасці БГКТ прыйшоўся на 1960-я гады. Аднак, палітычная сітуацыя ў Польшчы ў наступныя дзесяцігоддзі не спрыяла плённай дзейнасці арганізацыі. У 1970-я гады ў краіне змяніліся адносіны да нацыянальных меншасцяў: у чарговы раз пачалася рэалізацыя праграмы этнічна адналітнай дзяржавы. Сур'ёзныя негатыўныя наступствы для беларускай меншасці ў Польшчы ў гэты перыяд мела і масавая міграцыя вясковага насельніцтва з вёскі ў горад. Новыя абставіны жыцця, разуменне неабходнасці быць лаяльным да дзяржавы, станавіліся падставай таго, што новае гарадское насельніцтва, забываючыся пра свае этнічныя карані, паступова асімілявалася, дэкларавала сябе палякамі; беларуская мова выходзіла з ужытку, яе месца займала мова польская.

1980-я гг сталі перыядам аднаўлення беларускай грамадска-культурнай дзейнасці ў Польшчы. Першым знакавым мерапрыемствам стаў цэнтральны агляд агульнапольскага фестывалю «Беларуская песня — 1982». У гэты ж год была рэалізавана ініцыятыва Гайнаўскага аддзела БГКТ: пры актыўнай падтрымцы праваслаўнага духавенства быў праведзены фестываль «Дні царкоўнай музыкі», які адбываецца штогод і па сённяшні час. У 1986 годзе ў Беластоку ўпершыню адбылося Свята беларускай культуры, якое да сённяшніх часоў з'яўляецца надзвычай папулярным беларускім мерапрыемствам на Падляссі.

У 1993 годзе сваю гісторыю пачалі і два сумесныя беларуска-польскія мерапрыемствы: навуковая канферэнцыя з цыклу «Шлях да ўзаемнасці» і фестываль «Артыстычныя сустрэчы. Гродна-Беласток», падчас якога адбываецца прэзентацыя калектываў мастацкай самадзейнайсці беларусаў з Польшчы і палякаў з Беларусі.

З 1999 года пачынаецца Агульнапольскі фестываль нацыянальных меншасцяў «Музычныя дыялогі над Бугам», у якім традыцыйна прымаюць удзел беларускія аматарскія калектывы, пісьменнікі, рамеснікі. У 2000 годзе БГКТ сумесна з Праваслаўным брацтвам святых Кірылы і Мяфодзія наладзіла першы конкурс «Звязда і каляда», які таксама стаў традыцыйным штогадовым мерапрыемствам. З 2000 года сваю гісторыю пачало яшчэ адно папулярнае на сённяшні дзень беларускае свята — «Сяброўская бяседа» ў Гарадку.

Штогод традыцыйна праводзяцца дзіцячыя конкурсы для дзяцей беларускай нацыянальнай меншасці: «Роднае слова» (дэкламатарскі конкурс беларускай паэзіі для вучняў пачатковых школ і гімназій), «Сцэнічнае слова» (конкурс на лепшае выкананне твораў беларускай паэзіі і прозы, а таксама малых тэатральных твораў для вучняў ліцэяў і моладзі), «Беларуская песня для школьнікаў», агляд тэатральных калектываў.

Значным ўнёскам у захаванне беларускіх культурных традыцый на Падляссі стала дзейнасць беларускага тыднёвіка «Ніва». Першы яго нумар выйшаў у свет 4 сакавіка 1956 года. У першыя гады існавання «Нівы» распаўсюджвалася больш за 200 тысяч яе экземпляраў у год. «Ніва» галоўным чынам распаўсюджвалася ў Беластоцкім ваяводстве, але мела сваіх чытачоў і падпісчыкаў у другіх рэгіёнах Польшчы, а таксама па-за яе межамі: у Беларусі, Англіі, Аўстраліі, Канадзе, Бельгіі і іншых краінах. На старонках выдання змяшчаліся матэрыялы, якія павінны былі задаволіць густы чытачоў самых розных сацыяльных катэгорый: сельская гаспадарка, сацыяльныя праблемы, культура, звесткі аб жыцці Беларусі, і, нарэшце, артыкулы аб гісторыі, культуры, традыцыях беларусаў у Польшчы. Традыцыяй было і тое, што амаль у кожным нумары «Нівы» друкаваліся творы беларускіх пісьменнікаў і паэтаў. Важнае месца на старонках «Нівы» займалі матэрыялы для дзяцей, вучняў і настаўнікаў беларускіх школ, вельмі часта тыднёвік выконваў ролю дыдактычнага дапаможніка. З 1958 года пачаў выходзіць бясплатны дадатак «Нівы — дзіцячы часопіс «Зорка». Рэдакцыя тыднёвіка ладзіла шматлікія конкурсы для сваіх чытачоў, заўсёды актуальна адзывалася на патрэбы беларускай меншасці.

Напачатку 1990-х гадоў адбыліся сур'ёзныя змены ў дзейнасці беларускамоўнага выдання: у 1992 годзе быў створаны спецыяльны орган — Праграмная рада тыднёвіка «Ніва», у якую ўвайшлі прадстаўнікі беларускіх грамадскіх арганізацый, між іншых — Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа», Беларускага аб'яднання студэнтаў, Беларускага гістарычнага таварыства, Беларускага саюза ў Польшчы. Мэтай рады стала забеспячэння дзейнасці тыднёвіка «Ніва», але на сённяшні дзень Праграмная рада таксама выдае кніжкі, праводзіць агульнапольскі конкурс беларускай паэзіі і прозы «Дэбют», арганізаўвае для дзяцей тэматычныя спатканні дадатка «Зорка».

Варта адзначыць, што менавіта «Ніва» стала тым цэнтрам, вакол якога згуртаваліся маладыя беларускія паэты і празаікі, менавіта на яе староках упершыню свае творы на роднай мове пачалі друкаваць А. Сошка, С. Вагурка, В. Баршчэўскі і іншыя. Друкаваным органам літаратурнага аб'яднання стала літаратурная старонка «Белавежа», штомесячны бясплатны дадатак «Нівы», які ў першы раз пабачыў свет у 1958 годзе. У наступным 1959 годзе выйшаў і першы зборнік сяброў Беларускага літаратурнага аб'яднання пад назвай «Рунь». 1965 годзе пабачыў свет першы літаратурны альманах «Белавежа», на старонках якога змясціліся дзвесце паэтычных і празаічных твораў. Пазней — у 1965, 1971, 1980 і 1989 гадах выйшлі яшчэ тры яго нумары.

У 1970-я гады беларуская літаратура мела чатырох сваіх прадстаўнікоў у Саюзе пісьменнікаў Польшы: А. Баршчэўскага, Я. Чыквіна, С. Яновіча і В. Шведа, пазней членамі саюза сталі таксама Н. Артымовіч, М. Шаховіч, М. Гайдук, З. Сачко, В. Петручук. У 1970-я гады «Белавежа» выдала і шэраг новых кніг: некалькі паэтычных зборнікаў, альманах «Літаратурная Беласточчына» і зборнік п'ес С. Яновіча і Ю. Геніюша.

11 лютага 1989 года адбылася сустрэча 13 сяброў «Белавежы» ў справе аднаўлення дзейнасці арганізацыі. У кастрычніку таго ж года быў абмеркаваны праект статута Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа», як самастойнай арганізацыі, які ў наступным годзе быў прыняты. У 1990 годзе была заснавана выдавецкая серыя «Бібліятэчка Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа». На дадзены момант выйшла ўжо больш за 70 кніг паэзіі, прозы, нарысаў, навуковых даследаванняў, бібліяграфічных інфарматараў. Сярод выданняў серыі заслугоўвае ўвагі кніга пад рэдакцыяй Я. Чыквіна «Шлях па прамой часу», якая прысвечана 50-гадоваму юбілею «Белавежы». Сталым друкаваным органам беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа» з'яўляецца штогадовы літаратурна-мастацкі і беларусазнаўчы часопіс «Термапілы», які выдаецца з 1998 года.

Ідэя збірання і захавання здабыткаў матэрыяльнай культуры беларусаў і стварэння беларускага музея ў Польшчы ўпершыню з'явілася ў 1962 годзе: па ініцыятыве Галоўнага праўлення БГКТ быў створаны Грамадскі камітэт пабудовы Рэгіянальнага беларускага музея ў Белавежы. Аўтарам ідэі стаў вядомы беларускі грамадскі дзеяч К. Майсеня. Галоўнымі мэтамі дзейнасці музея павінны былі стаць захаванне здабыткаў матэрыяльнай культуры беларусаў Падлясся, навуковая апрацоўка экспанатаў, а таксама даследаванні ў сферы этнаграфіі і гісторыі краю.

3 1964 года пачаўся збор этнаграфічных экспанатаў з беларускіх вёсак, якія некаторы час захоўваліся ў прыстасаваных памяшканнях у Гайнаўцы і Нараўцы, а потым — у Белавежы. 12 сакавіка 1966 года Рэгіянальны беларускі этнаграфічны музей у Белавежы быў адкрыты. На момант адкрыцця ў фондах музея знаходзілася 269 экспанатаў, а ў 1970 годзе іх колькасць вырасла да 900 пазіцый. Экспанаты збіралі ўсёй беларускай грамадскасцю, мелі яны вялікую гістарычную і этнаграфічную каштоўнасць. Музей штогод наведвала каля 7-8 тысяч чалавек, у тым ліку і турысты з-за мяжы. У 1972 годзе ў музеі ў Белавежы налічвалася ўжо больш за 1200 экспанатаў, але менавіта ў гэтым годзе ен быў ліквідаваны.

Разам з тым ідэя стварэння менавіта беларускага музея на Падляссі не пакідала беларускую грамадскасць. Дзякуючы намаганням К. Майсені, праект пабудовы і арганізацыі цэнтра захавання здабыткаў беларускай культуры знайшоў сваю рэалізацыю ў Гайнаўцы. У 1984 годзе быў заснаваны Грамадскі камітэт пабудовы музея помнікаў беларускай культуры і рэвалюцыйнага руху ў Гайнаўцы (была такая ў той час назва) на чале з К. Майсеням. На заклік аб збіранні сродкаў на пабудову беларускага музея ў Гайнаўцы адазваліся шматлікія прадстаўнікі беларускай нацыянальнай меншасці, прадпрыймальнікі, а таксама грамадскія ўстановы Польшчы. Грашовыя сродкі паступалі і з-за мяжы. Значны ўклад у справу пабудовы беларускага музея ўнеслі таксама ўлады БССР, а пазней і Рэспублікі Беларусь: дапамога аказвалася будаўнічымі матэрыяламі, было падаравана музейнае абсталяванне. Фінансавыя сродкі паступілі і з боку польскай дзяржавы, праваслаўнай царквы. Большасць музейных экспанатаў, як і падчас стварэння беларускага музея ў Белавежы, былі дабраахвотна падараваны жыхарамі Падлясся. Дзякуючы агульным намаганням была створана сур'езная этнаграфічная экспазіцыя.

Першая выстаўка адбылася ў кастрычніку 1990 года, экспанаваліся творы мастакоў з Беларусі, была наладжана і этнаграфічная экспазіцыя. 1 студзеня 1997 года Музей беларускай культуры ў Гайнаўцы быў афіцыйна адкрыты. Вялікую дапамогу ў апрацаванні музейнай экспазіцыі на той час аказала Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.

У кастрычніку 2003 года Грамадскі камітэт пабудовы Музея быў ператвораны ў арганізацыю — Таварыства «Музей і асяродак беларускай культуры ў Гайнаўцы». На сённяшні час у беларускім музеі стала працуе этнаграфічная экспазіцыя, ладзяцца разнастайныя мастацкія і фотавыстаўкі, працуе кіназал, бібліятэка, адбываюцца метадычныя канферэнцыі, творчыя сустрэчы з беларускімі пісьменнікамі і паэтамі. Штого рэалізуюцца публічныя мерапрыемствы па прамаванню беларускай культуры «Культура на сходах музею», «І тут жывуць людзі» і інш.

3 1993 года ў Бельску-Падляскім дзейнічае яшчэ адзін беларускі музей — Таварыства «Музей Малой Бацькаўшчыны ў Студзіводах», арганізатарам і старшынёй якога з'яўляецца Д. Фіёнік. Галоўнай пляцоўкай яго дзейнасці з'яўляецца вясковая сядзіба — музей пад адкрытым небам у вёсцы Студзіводы з багатай этнаграфічнай экспазіцыяй. Акрамя таго, таварыства штогод ладзіць фальклорныя мерапрыемствы з мэтай узнаўлення і захавання аўтэнтычных песенных традыцый і творчасці народных майстроў. Таварыства выдае краязнаўчы часопіс «Бельскі гасцінец», пры музеі дзейнічае ансамбль аўтэнтычнай песні «Жэмэрва».

У другой палове XX — пачатку XXI стагоддзяў на Падляссі старанна захоўваліся традыціі беларускамоўнай асветы. У 1949 года тут былі адчынены 24 школы з беларускай мовай навучання, а з 1949/50 навучальнага года пачалі працаваць ліцэі ў Бельску і Гайнаўцы. У гэтыя гады беларускія школы перажывалі шмат праблемаў: не хапала настаўнікаў, не было падручнікаў, часам нават памяшканняў. Але нягледзячы на ўсе цяжкасці, беларуская асвета ў Польшчы пачала развівацца. 1960-я гады сталі перыядам яе найвялікшага росквіту: найбольшая колькасць беларускіх навучальных устаноў была адчынена ў 1961/62 навучальным годзе — 37 пачатковых школ з беларускай мовай навучання і 141 школа, дзе беларуская мова вывучалася як прадмет.

Негатыўнай тэндэнцыяй таго часу стала тое, што адбывалася пастаяннае скарачэнне колькасці школ, дзе ўсе прадметы вывучаліся на беларускай мове на карысць тых, дзе беларуская мова вывучалася як прадмет. Вельмі часта гэты працэс тлумачылі так: дзеці павінны добра ведаць дзяржаўную мову — менавіта ад гэтага залежыць іх далейшы лёс. У выніку ў 1970/71 навучальным годзе школы з беларускай мовай навучання перасталі існаваць — родная мова з гэтага часу пачала выкладацца толькі як дадатковы прадмет.

Апрача пачатковых школ, у дадзены перыяд на Беласточчыне працавалі і сярэднія навучальныя установы: два ліцэі з беларускай мовай навучання — у Гайнаўцы і Бельску Падляскім, а таксама ліцэй з дадатковым вывучэннем беларускай мовы ў Міхалове (Беластоцкі павет). Выпускнікі беларускіх сярэдніх школ мелі магчымасць атрымоўваць адукацью ва ўсіх вышэйшых навучальных установах Польшчы.

У сярэдзіне 1990-х гадоў і па сённяшні час магчымасць вывучаць беларускую мову маюць і дзеці, якія жывуць у Беластоку. З 1995 года ў дзіцячым садку № 14 пачалі працу беларускамоўныя групы. Далейшае вывучэнне беларускай мовы беластоцкія дзеці могуць працягваць ў пачатковай школе №4, а таксама у гімназіі № 7 і агульнаадукацыйным ліцэі № 2. Выхавацелі і настаўнікі беларускай мовы г. Беластока цесна супрацоўнічаюць з беларускім грамадскім аб'яднаннем «АБ-БА» («Аб'яднане бацькоў, беларускасцю апантаных»). Для дзяцей, якія вывучаюць беларускую мову, «АБ-БА» рэалізуе шмат пректаў: дзейнічае тэатральны гурток, дзеці займаюцца дэкламатарскім мастацтвам (неаднаразова станавіліся пераможцамі і лаўрэатамі конкурсаў БГКТ «Роднае слова» і Агляд тэатральных калектываў), сумесна з арганізацыяй літоўскай нацыянальнай меншасці «АБ-БА» рэалізуе праект «Вялікае Княства Літоўскае — наша агульная спадчына».

На сённяшні дзень беларускую мову, як дадатковы прадмет, дзеці маюць магчымасць вывучаць у 22 пачатковых школах, 14 гімназіях Падлясся, а таксама ў 3 агульнадукацыйных ліцэях – у Гайнаўцы, Бельску Падляскім і Беластоку.

Напрыканцы мінулага стагоддзя, а таксама напачатку XX стагоддзя грамадскакультурнае жыццё беларусаў ў Польшчы перажыло шэраг сур'ёзных змен. У канцы 1980-х – пачатку 1990-х гадоў беларусы ўпершыню пачалі прымаць удзел у выбарах ў вышэйшыя і мясцовыя органы ўлады Польшчы. У 1980-я гады на хвалі палітычных змен у Польшчы, актывізаваўся беларускі моладзевы рух. Галоўнымі яго ініцыятарамі сталі студэнты Варшаўскага універсітэта. У 1981 годзе яны звярнуліся ў Міністэрства навукі Польшчы з просьбай аб рэгістрацыі Беларускага аб'яднання студэнтаў, але ў той час атрымалі адмову. У 1992 годзе была заснавана Асацыяцыя беларускіх журналістаў, якая выдае штомесячнік «Часопіс». У 1992 годзе у Гданьску, як спадкаемца мясцовага аддзела БГКТ, заснаванага яшчэ ў 1967 годзе, пачала сваю працу грамадска-культурная арганізацыя «Хатка», дзейнасць якой накіравана на развіццё культуры, асветы, захаванне самасвядомасці беларусаў, якія пражываюць на Памор'і.

У 1993 годзе ў Беластоку было створана Беларускае гістарычнае таварыства, на чале якога да 1996 года быў А. Мірановіч, з 1996 года і па сённяшні час — А. Латышонак. Галоўнай мэтай сваёй дзейнасці арганізацыя задэкларавала садзейнічане развіццю навуковай і культурна-асветніцкай дзейнасці беларускага грамадства ў Польшчы, вывучэнне гісторыі Беларусі і беларусаў у Польшчы, распаўсюджванне гістарычных ведаў, захаванне беларускіх народных традыцый. З 1994 года Беларускае гістарычнае таварыства выдае навуковы часопіс «Беларускія гістарычныя сшыткі», быў выдадзены шэраг манаграфій па беларускай гісторыі.

У 1999 годзе было створана Аб'яднанне літаратараў-беларусістаў «Villa Sokrates», страшынёй якога быў вядомы беларускі літаратар С. Яновіч. Аб'яднаннем выдадзены некалькі нумарў штогадовіка «Annus Albaruthenicus. Год беларускі», у якім надрукаваны матэрыялы па беларускай гісторыі, літаратуры, мовазнаўству на розных еўрапейскіх мовах, ладзілася канферэнцыя «Беларускі трыялог».

Ад пачатку 1990-х і па сённяшні час дзейнічае Саюз беларускай моладзі, які аб'ядноўвае юнакоў і дзяўчат 15-17 гадоў, пераважна школьнікаў і навучэнцаў беларускіх ліцэяў. Сваімі задачамі Саюз акрэслівае захаванне нацыянальнай самасвядомасці сярод беларускай моладзі, азнаямленне шырокага кола насельніцтва Польшчы з беларускай культурай. Саюз беларускай моладзі штогод арганізоўвае для моладзі асветна-культурныя мерапрыемствы: выставы, сустрэчы, конкурсы, віктарыны, экскурсіі, вечары адпачынку. Па ініцыятыве Саюза з 1993 года ў Бельску-Падляскім праводзіцца фестываль песні «Бардаўская восень». Многія з вышэйадзначаных беларускіх грамадскіх і культурных арганізацый уваходзяць у склад Беларускага саюза ў Польшчы.

Такім чынам, на сённяшні дзень беларускімі грамадска-культурнымі арганізацыямі ў Польшчы рэалізуюцца шматлікія культурныя, асветныя, грамадскія ініцыятывы, якія маюць шматгадовыя традыцыі, а таксама адпавядаюць сучасным тэндэнцыям. Дзякуючы самааданай працы многіх дзеячоў і грамадска-асветных арганізацый, беларусы ў Польшчы, як адна з самых шматлікіх нацыянальных меншасцей гэтай краіны, змаглі захаваць і маюць значны патэнцыял каб і надалей развіваць свае традыцыі і культуру ў гэтай краіне.

#### Літаратура

- 1. BTSK / red. J. Wołkowycki. Białystok, 1972. 131 s.
- 2. Karpiuk, A. Białoruskie Towarzystwo Spoleczno-kulturalne w latach 1956–1970 / A. Karpiuk // Białoruskie Zeczyty Historyczne. 1994. N 1. S. 85–109.
- 3. Karpiuk, A. Białoruskie Towarzystwo Spoleczno-kulturalne w latach siedemdzieiątych / A. Karpiuk // Białoruskie Zeczyty Historyczne. 2004. № 22. S. 112–127.
- 4. Łatyszonek, O. Historia Białorusi: od połowy XVIII do końca XX wieku // O. Łatyszonek, E. Mironowicz. Białystok, 2002. 330 s.
- 5. Баршчэўскі, А. Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы 1958—1998 / А. Баршчэўскі. Мінск, 2001. 422 с.
  - 6. Беларускі каляндар 1964 / рэд. М. Лобач ; рэдкал. : Л. Раманюк [i інш.]. Беласток : ГП БГКТ, 1964. 152 с.
  - 7. Беларускі каляндар 1966 / рэд. М. Хмялеўскі. Беласток : ГП БГКТ, 1966. 320 с.
  - 8. Беларускі каляндар 1982 / рэд. Г. Валкавыцкі. Беласток : ГП БГКТ, 1982. 256 с.
- 9. Беларускі каляндар 1987 / рэд. Г. Валкавыцкі ; рэдкал. : А. Баршчэўскі і [інш.]. Беласток : ГП БГКТ, 1987. 254 с.
  - 10. Беларускі каляндар 1989 / рэд. Н. Амельянюк. Беласток : ГП БГКТ, 1989. 277 с.
  - 11. Беларускі каляндар 1992 / рэд. Н. Баршчэўская. Беласток : ГП БГКТ, 1992. 166 с.
  - 12. Беларускі каляндар 1994 / рэд. У. Юзвюк. Мінск : ГП БГКТ, 1994. 189 с.

- 13. Беларускія пісьменнікі ў Польшчы. Другая палова XX ст. / уклад. Я. Чыквін. Мн. : Беларускі кнігазбор,  $2000.-576\,\mathrm{c}.$ 
  - 14. Ніва. Час і людзі. 1956–2006. / рэд. Я. Вапа. Беласток, 2006. 168 с.
- 15. Фіёнік, Д. 50 гадоў. Беларускае грамадска-культурнае таварыства (1956—2006) / Д. Фіёнік. Białystok,  $2006-159~\mathrm{c}$ .
- 16. Філіпік, Л. Пяць год дзейнасці БГКТ / Л. Філіпік, У. Юзвюк // Беларускі каляндар / рэд. Л. Раманюк. Белсток, 1962.-C.72-114.
- 17. Хто ёсць хто сярод беларусаў свету : энцыкл. даведнік. / рэдкал.: А. Мальдзіс [і інш.]. Мн. : Энцыклапедыя, 2000. Ч. 1 : Беларусы і ўраджэнцы Беларусі ў памежных краінах 334 с.
- 18. Шлях па прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг. / пад. рэд. Яна Чыквіна. Беласток, 2007. 322 с.