

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»

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

Зборнік навуковых артыкулаў

Выпуск 4

Мінск
«Права і эканоміка»
2023

УДК [008+7](06)6.09

ББК 63.5

T65

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), У.Р. Гусакоў, А. А. Каваленя,
В.У. Міцкевіч, М. Р. Баразна, К. М. Дулава, У. І. Пракапцоў, Я. М. Сахута

T65 **Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў** : зб. навук. арт.
Вып. 4 / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культу-
ры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2023. –
842 с.

ISBN 978-985-887-065-2.

У зборніку змяшчаюцца даклады і тэзісы ўдзельнікаў XI міжнароднай навуковай канферэнцыі «**Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў**», якая адбылася 9 верасня 2021 г. ў г. Мінску. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага 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

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

Зборнік навуковых артыкулаў

Выпуск 4

Рэдактары: *Я.І. Грыневіч, Я.С. Шаўчэнка, А.П. Паўлава*
Тэхнічны рэдактар *Я. У. Голикава-Пошка*

Падпісана да друку 08.06.2023 Фармат 60x84 1/8 Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 105,3 Ул.-выд.арк. 105,8 Наклад 9 экз. Заказ 5747
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 8 029 684 18 66
Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner
у 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 978-985-887-065-2

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2023
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2023

Змест

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ СЛОВА К УЧАСТНИКАМ КОНФЕРЕНЦИИ	20
<i>В.Г. Гусаков, Председатель Президиума НАН Беларуси, академик</i>	20
<i>А.И. Локотко, директор Центра</i>	21
СОВРЕМЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	21
ДОКЛАДЫ	25
ЧАСТЬ 1	
ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	25
<i>Адуло Т.И.</i>	25
ВДОХНОВЛЯЯ ЗАЩИТНИКОВ ОТЕЧЕСТВА: ПЕСЕННАЯ КЛАССИКА ВОЕННЫХ ЛЕТ	25
<i>Витязь С.П., Нестерович Ю.В.</i>	31
О НЕОДНОЗНАЧНОСТЯХ В ДЕФИНИЦИЯХ И ТРАКТОВКАХ ТЕРМИНОВ В ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВЕ ПО ОХРАНЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ЧАСТЬ 1: СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПОЛИМОРФНОСТЬ (НА ПРИМЕРЕ КОДЕКСА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ О КУЛЬТУРЕ)	31
<i>Гужалоўскі А.А.</i>	41
КАНСТРУАВАННЕ НОВАЙ САВЕЦКАЙ АБРАДНАСЦІ Ё БССР У КАНТЭКСЦЕ АНТЫРЭЛІГІЯНАЙ КАМПАНІІ КАНЦА 1950-Х – ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ 1960-Х ГГ.	41
<i>Гурко (Верашчагіна) Ал.У.</i>	47
АСНОЎНЫЯ НАПРАМКІ РАЗВІЦЦА БЕЛАРУСКАЙ АКАДЭМІЧНАЙ ЭТНАЛОГІІ Ё МІНУЛЫМ І СУЧАСНАСЦІ	47
<i>Мдивани Т.Г.</i>	52
МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ЦЕЛОСТНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЯ	52
<i>Шамрук А.С.</i>	58
АКТУАЛИЗАЦИЯ МОДЕРНИЗМА И ЦИФРОВОЙ КОНТЕКСТ	58
ЧАСТЬ 1 ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	64

<i>Балуненко И.И.</i>	64
ПРОСТРАНСТВО В ГИПЕРРЕАЛИСТИЧНОЙ И ПОСТ- ДИГИТАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ	64
<i>Благутин Г.Р.</i>	69
«ШЕКСПИРИАДА» ЮРИЯ НИКИФОРОВА	70
<i>Бордюгова Ю.А., Кукушкина В.А.</i>	76
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН МОНАСТЫРЕЙ ЛИПЕЦКОЙ ЕПАРХИИ	76
<i>Борозна М.Г.</i>	80
МЕМОРИАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАСТИКА БЕЛАРУСИ 1990–2020-Х ГГ.: ПРОЦЕСС ВЫЯВЛЕНИЯ СПЕЦИФИКИ РАЗВИТИЯ	80
<i>Бурило Н.А.</i>	86
РЕФУНКЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПРИБРЕЖНЫХ ТЕРРИТОРИЙ. ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ	86
<i>Гафурова К.М., Джалалова Г.Т., Зохидова С.Р.</i>	90
ИСТОРИЯ ЗАРОЖДЕНИЯ ЗОЛОТОШВЕЙНОГО ИСКУССТВА	90
<i>Дадамухамедов Б.Ф.</i>	94
СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТОВ В ТРАДИЦИОННЫХ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЯХ УЗБЕКИСТАНА	94
<i>Диченская Е.А.</i>	97
СОДЕРЖАНИЕ И МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ «АРХИТЕКТУРНАЯ ГРАФИКА» В АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОМ ОБРАЗОВАНИИ	97
<i>Жихарко Ж.М.</i>	100
ПРИРОДНЫЙ КАМЕНЬ В РЕШЕНИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО МИНСКА	100
<i>Карпянкова М.Л.</i>	106
МАТЫЎ ЛОДКІ Ў БЕЛАРУСКІМ ЖЫВАПІСЕ І ГРАФІЦЫ ПАЧАТКУ ХХІ СТ.	106
<i>Кенигсберг Е.Я.</i>	111
ВИРТУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ – ВЫНУЖДЕННЫЕ ФОРМЫ ПРЕЗЕНТАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ COVID-19	111
<i>Котович Т.В.</i>	116
ВИТЕБСКИЙ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ОБЕРЕГ. КОННОТАЦИИ ОРНАМЕНТОВ	116
<i>Лампе И.Ю.</i>	122
ТРАДИЦИОННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА В ЯПОНСКИХ КИМОНО	122

<i>Лойка А.І.</i>	128
АРХІТЭКТУРА І ДЫЗАЙН: МЕТАДАЛОГІЯ ГІСТАРЫЧНАГА ДАСЛЕДАВАННЯ	128
<i>Лю Хэйцзюнь</i>	133
ПРОЯВЛЕНИЯ ВЛИЯНИЯ ДРЕВНЕЙ ИДЕОЛОГИИ «ФЭНШУЙ» НА ПРОСТРАНСТВО В ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ	133
<i>Маклецова Е.Р.</i>	136
СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА ПЕРФОМАНСА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ В БЕЛАРУСИ	136
<i>Нечаяева Г.Г.</i>	140
«СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» И «ПЛАТ ВЕРОНИКИ». ПРОИСХОЖДЕНИЕ ВЕТКОВСКОГО ИЗВОДА ОБРАЗА	140
<i>Ничипорович А.О.</i>	146
КОНТЕКСТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД КАК МЕТОД АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШЕЙСЯ СРЕДЕ	146
<i>Пешина Ю.С.</i>	149
ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИФРОВОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	149
<i>Протас М.А.</i>	152
PUBLIC-ART. КРИТИКА ТОТАЛЬНОЙ ДИЗАЙНИЗАЦИИ	152
<i>Ротмирова Е.А.</i>	156
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЕКТНО ОРГАНИЗУЕМЫХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ	156
<i>Русакевич Е.Н.</i>	160
ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «КВАДРАТ»	160
<i>Сергачев С.А.</i>	163
АРХИТЕКТУРА СЕЛЬСКОГО ЖИЛИЩА ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ БЕЛАРУСИ: «НОРМАТИВНЫЕ СРОКИ СЛУЖБЫ ЗДАНИЙ» И «МОРАЛЬНЫЙ ИЗНОС»	163
<i>Судакова О.Н.</i>	169
АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КУЛЬТУРЫ КАК ЗЕРКАЛО ЖИЗНЕННОГО ПУТИ РОССИЙСКОГО КУПЦА	169
<i>Тан Цяньцянь</i>	173
КОНЦЕПЦИЯ «ДУХА МЕСТА» В ДИЗАЙНЕ КОМПЛЕКСА «СИНО-ОУШЕН ТАЙКУ ЛИ ЧЭНДУ» В КИТАЕ	173

<i>Тимошкина Н.А.</i>	179
ПРОЕКТ «ЗАГАДКИ И ТАЙНЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА»: ИЗ ОПЫТА ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТАМИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ	179
<i>Федорец Я.В.</i>	183
НАТЮРМОРТ В САЛОННОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ 1990–2010-Х ГГ.	183
<i>Хань Юнган</i>	189
ПРЕЗЕНТАЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ ДОСТИЖЕНИЙ КИТАЙСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ 1930–1940-Х ГГ.	189
<i>Хужаниёзов Р.К.</i>	193
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ УЗБЕКИСТАНА 1920-Х–1930- Х ГОДОВ	193
<i>Чебодаева М.П.</i>	197
ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ КОНТУРНОЙ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ У ХАКАСОВ	197
<i>Чжан Цзин</i>	202
ТРАДИЦИОННАЯ КЕРАМИКА: ЗАЩИТА И ПЕРЕДАЧА НАСЛЕДИЯ	202
<i>Шаркова Н.В.</i>	205
КОФЕЙНЫЕ ПАРЫ МЕЙСЕНСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ ФАРФОРОВОЙ МАНУФАКТУРЫ ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: К ВОПРОСУ АТТРИБУЦИИ	205
ЧАСТЬ 2 ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	211
<i>Агафонова Н.А.</i>	211
«КОСТЮМИРОВАННАЯ» ИСТОРИЯ В ИГРОВОМ КИНО БЕЛАРУСИ 2000-Х ГОДОВ	211
<i>Адиширинов К.Ф.</i>	216
ГАСТРОЛИ ШЕКИНСКОГО ТЕАТРА В 80-Х ГОДАХ XX ВЕКА	216
<i>Азарова Ю.О.</i>	219
«АЛЛИТЕРАЦИИ»: ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МЕДИТАЦИЯ Ж.-Л. НАНСИ И М. МОНЬЕ	219
<i>Багарадава Т.Р.</i>	226
МЕСЦА ВАЕННАЙ ТЭМЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX СТ.	226
<i>Безручко А.В., Миславский В.Н.</i>	230
ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ЖАНР КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ В УКРАИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-Х ГОДОВ	230

<i>Белоокая М.А.</i>	235
ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО И ЕДИНОЕ КОММУНИКАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО: ПАРАДОКСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	235
<i>Ван Юй</i>	237
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД» В СПЕКТАКЛЕ ЛИНЬ ЧЖАОХУА	237
<i>Волчѣк А.Н.</i>	240
ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКОГО РЕШЕНИЯ СПЕКТАКЛЕЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТЕАТРАХ КУКОЛ БЕЛАРУСИ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА И. КАЗАКОВА	240
<i>Вэй Фэн</i>	244
ПРОНИКНОВЕНИЕ БОЕВОГО ИСКУССТВА УШУ НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОДМОСТКИ КИТАЯ	244
<i>Голикова-Пошка Е.В.</i>	248
АНАЛИЗ ЦВЕТОВОЙ ГАММЫ В ДЕТСКОМ АНИМАЦИОННОМ КИНО	248
<i>Грищенко А.Б.</i>	254
ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО БЕЛАРУСИ	254
<i>Дашук В.В.</i>	257
ДАКУМЕНТАЛЬНАЕ КІНО: ЭВАЛЮЦЫЯ ДЭФІНІЦЫЙ	257
<i>Жумаев Ж.А.</i>	263
МАКС ПЕНСОН – ОСНОВОПОЛОЖНИК ФОТОГРАФИИ В УЗБЕКИСТАНЕ	263
<i>Килякова В.А., Сергиенко Н.Л.</i>	266
ПРОСМОТР ТЕЛЕСЕРИАЛОВ В СИСТЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ	266
<i>Ли Дин</i>	269
ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИТАЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ	269
<i>Лой И.В.</i>	271
<i>Лю Цзин</i>	277
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПАРКОВОМ ЛАНДШАФТЕ КИТАЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	277
<i>Лю Цзыюй</i>	280
ОСНОВНЫЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВИДЕОКЛИПА	280

<i>Мо Чжэнюй</i>	284
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ФИЛЬМАХ «ДВИЖЕНИЯ НОВОГО КИНО» 1930-Х ГОДОВ В КИТАЕ	284
<i>Мякшыла Г.М.</i>	290
АДРАДЖЭННЕ НАРОДНАГА ТЭАТРА БАТЛЕЙКА НА ЛІДЧЫНЕ: ТРАДЫЦЫІ І ПЕРСПЕКТЫВЫ	290
<i>Назаров И.И.</i>	292
РОЛЬ ЛАРИСЫ ПОМПЕЕВНЫ АЛЕКСАНДРОВСКОЙ В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА	292
<i>Новашина М.С., Христидис Т.В.</i>	295
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ- МУЗЫКАНТОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД	295
<i>Пань Итин</i>	299
ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ЛЮ ДУНЬННАНЯ «ГОРНЫЙ ЛЕС» В АСПЕКТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ И КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИЙ	299
<i>Потапова В.В., Яковлева И.П.</i>	303
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИВЫЧКИ И ПРЕДПОЧТЕНИЯ	303
<i>Прокопов В.Л.</i>	306
ТЕАТРАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В КОНТЕКСТЕ ПРЕДПОЧТЕНИЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ КОММУНИКАЦИИ	306
<i>Прокопова Н.Л.</i>	309
АКТУАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ КАК ВЫЗОВЫ РОССИЙСКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ	309
<i>Раяк А.Р.</i>	312
ЭТНАГІСТАРЫЧНЫ СЭНС АПОВЕСЦІ В. ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА “ТРАВІЦА БРАТ-СЯСТРЫЦА”	312
<i>Руткевич С.А.</i>	317
МНОГОКАНАЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО РАСШИРЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ	317
<i>Сагатчук С.П.</i>	320
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ ЭКРАННОГО МИРА А. ТАРКОВСКОГО: КРАТКИЙ ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ	320
<i>Соловьёва В.П.</i>	323
РЕПЕРТУАРНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ ХХІ ВЕКА	323
<i>Трафімчук Т.Ю.</i>	327
ЧАЛАВЕК І МЕСЦА: СОЛТАН УЛ. Я. – БРЭСТ	327

<i>Тригорлова Л.Б.</i>	330
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛОЦКОГО РАЙОННОГО ОТДЕЛА КИНОФИКАЦИИ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ И РАЗВИТИЮ КИНОСЕТИ В 1944–1954 ГГ.	330
<i>Тупчиенко Б.Н.</i>	336
ОБРАЗЫ МАГОВ В ТЕКСТАХ ГАЛЬФРИДА МОНМУТСКОГО И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ	336
<i>Харланова Ю.В.</i>	342
ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА	342
<i>Цуй Вэньхао</i>	344
КАВКАЗСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ОПЕРЕ «ДЕМОН» А. Г. РУБИНШТЕЙНА	344
<i>Чепурина В.В.</i>	349
ВОСПИТАНИЕ ПОДВИЖНОСТИ И ГИБКОСТИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА АКТЕРА	349
<i>Чжоу Кэсинь</i>	352
ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТЕАТРАЛЬНЫХ АКАДЕМИЯХ	352
<i>Шак Т.Ф.</i>	356
ФУНКЦИИ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ В ФИЛЬМАХ РЕЖИССЕРА А. КОНЧАЛОВСКОГО	356
<i>Шелтрекова Я.В.</i>	363
РЕЧЕВАЯ МАСКА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО АКТЕРА В ЭПИКО-ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА ХХІ СТОЛЕТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЯ «ВОИТЕЛЬНИЦА ДЖЫРЫБЫНА» ЯКУТСКОГО «ТЕАТРА ОЛОНХО»)	363
<i>Щербакова М.А.</i>	366
ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАБОТЫ НАД РАЗВИТИЕМ АРТИСТИЗМА УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ ДМШ И ДШИ	366
КРУГЛЫЙ СТОЛ "ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ"	373
<i>Густова-Рунцо Л.А.</i>	373
ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОТВОРЧЕСТВА В ЦЕРКОВНЫХ ХОРАХ (ПРАВОСЛАВНАЯ ТРАДИЦИЯ)	373
<i>Земскова Е.В.</i>	377
К ВОПРОСУ О ФОРМАХ СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	377

<i>Попова И.А.</i>	383
ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ РЕДАКЦИЯ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ: К ВОПРОСУ О ФОНЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ В ПЕВЧЕСКОЙ ДИКЦИИ	383
<i>Суценья С.Н.</i>	389
СТРАТЕГИЯ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ В БЕЛОРУССКИХ ДЕТСКИХ ХОРАХ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ	389
<i>Трошкин А.Д.</i>	394
О СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ТЕХНИКИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРОВОГО ВОКАЛА НА ОСНОВЕ ТЕОРИИ РЕЗОНАНСНОГО ПЕНИЯ В. П. МОРОЗОВА	394
<i>У Пэнфэй</i>	399
СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНЫХ И КАНОНИЧЕСКИХ ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ ЧАНЬ-БУДДИЙСКИХ ЦЕРЕМОНИЙ	399
<i>Ян Сы И</i>	407
К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИКЕ ДЕТСКОГО ХОРА	407
<i>Ячная Т.А.</i>	410
ДА ПЫТАННЯ НАВУКОВАГА АБГРУНТАВАННЯ КАНЦЭПЦЫІ ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА АНАЛІЗУ ЛІТАРАТУРНАГА ТЭКСТУ ВАКАЛЬНЫХ ТВОРАЎ НА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ	410
КРУГЛЫЙ СТОЛ "К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. А. ЮВЧЕНКО"	416
<i>Гудей-Каишталъян В.Г.</i>	416
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ СИМФОНИЗМ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ	416
<i>Дудиомова О.В.</i>	422
ПАМЯТИ НАДЕЖДЫ ЮВЧЕНКО – СВЕТОЙ И МНОГОГРАННОЙ ЛИЧНОСТИ	422
<i>Забышная Г.В.</i>	423
О ФОРМАХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОРКЕСТРА БОЛЬШОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ	423
<i>Олейникова Э.А.</i>	430
ЛЮБИТЬ ТЕАТР ВСЕМИ СИЛАМИ ДУШИ: К 75-ЛЕТИЮ Н.А. ЮВЧЕНКО	430
<i>Ярмалінская В.М.</i>	432

МУЗЫКА – ЯК АДЗІН З ГАЛОЎНЫХ СКЛАДНІКАЎ ДРАМАТЫЧНАГА СПЕКТАКЛЯ 432

ЧАСТЬ 3 ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ 437

Аўсейчык У.Я. 437
СТАРАВЕРЫ ПАЎНОЧНА-ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў 1920–1930-Я ГГ.: АСАБЛІВАСЦІ РАССЯЛЕННЯ І ДЫНАМІКА КОЛЬКАСЦІ 437

Андрюнина М.А. 443
МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ВОЛКА В ОБРЯДНОСТИ ГРОМНИЦ 443

Батяев В.Ф. 448
ЗАГАДКИ, ПОСЛОВИЦЫ, ПОГОВОРКИ, ПОЖЕЛАНИЯ, ПРОКЛЯТИЯ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ 448

Бункевич Н.С. 454
РОЛЬ ТРАДИЦИЙ ПИТАНИЯ ДЛЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ 454

Бястолкаў Д.А. 460
А. Т. ТВАРДОЎСКІ АБ ПАЭЗІІ СУЧАСНІКАЎ: ПАДЫХОДЫ І АЦЭНКІ 460

Бястолкаў Д.А. 463
“ЧАЛАВЕК ВЯЛІКАГА ПАЭТЫЧНАГА ТАЛЕНТУ”: МІХАІЛ ІСАКОЎСКІ ПРА ПЯТРУСЯ БРОЎКУ 463

Водясова Л.П. 467
ЭРЗЯНСКИЕ ПОСЛОВИЦЫ С ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ И ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ КОННОТАЦИЕЙ КАК СРЕДСТВО ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА НАРОДА 467

Волчек И.А. 470
ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО УСТРОЙСТВА И ПСИХОЛОГИИ ЛИЧНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО, РУССКОГО И ЖМУДСКОГО И ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА МОСКОВСКОГО 470

Гасанов Э.Л. 473
ОБ ИССЛЕДОВАНИИ НАРОДНОЙ МУДРОСТИ В ТРУДАХ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ 473

Гайкин В.А. 477
РАСОВЫЕ КОНФРОНТАЦИИ В ПЕРВОБЫТНОМ И ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОМ МИРЕ 477

Гончаренко Е.Н. 480

УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ДУМЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ВРЕМЕН КАЗАЧЕСТВА В ОЦЕНКЕ АКАДЕМИКА М. Т. РЫЛЬСКОГО	480
<i>Гранкина Е.В.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ О. ГАПЕЕВОЙ «КЭМЭЛ-ТРЭВЭЛ»	483
<i>Гугнюк А.А.</i> «МАЛАДАЯ» У ТРАДЫЦЫЙНЫХ НАРОДНЫХ УЯЎЛЕННЯХ: СЕМАНТЫКА, СТАТУС, СІМВОЛІКА (З УСПАМІНАЎ ЖЫХАРОЎ ЗАХОДНЯГА ПАЛЕССЯ)	489
<i>Гурченко А.И.</i> К ВОПРОСУ ИСТОРИОГРАФИИ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ	495
<i>Зубко Д. Г.</i> КОММУНИКАЦИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ АДАПТАЦИОННЫХ СТРАТЕГИЙ БЕЛОРУСОВ В КИТАЕ	498
<i>Ізержіна А.М.</i> ДА ПЫТАННЯ МОЛОДЗЕВЫХ СУБКУЛЬТУР ГРОДЗЕНШЧЫНЫ ПУБЛІКУЕЦА Ё МЕЖАХ ВЫКАННАННЯ ПРАЕКТА БРФД Г20Р-020 “ОПЫТ ЛОНГИТУДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И ЖИЗНЕННЫХ СТРАТЕГИЙ МОЛОДЕЖИ КАЛИНИНГРАДСКОЙ И ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТЕЙ”	502
<i>Іофе Э.Р.</i> СУСВЕТНА ВЯДОМЫ ДАСЛЕДЧЫК БЕЛАРУСКАЙ КАЗКІ	507
<i>Казакова В.А.</i> РАСТИТЕЛЬНЫЙ КОД БЕЛАРУСИ: ПЕРСПЕКТИВЫ РЕАЛИЗАЦИИ В СФЕРЕ ТУРИЗМА	515
ДУБ ЧАСТО ВСТРЕЧАЕТСЯ В КУПАЛЬСКИХ И ТРОИЦКИХ ОБРЯДАХ, ЕГО ДРЕВЕСИНУ ИСПОЛЬЗОВАЛИ, ЧТОБЫ ДОБЫТЬ СВЯЩЕННЫЙ ОГОНЬ, А ТАКЖЕ В ПОХОРОННЫХ ОБРЯДАХ.	516
<i>Квилинкова Е.Н.</i> ПОНЯТИЕ «РОДИНА» У МОЛДАВАН БЕЛАРУСИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПРОЦЕССА АДАПТАЦИИ	518
<i>Ковалева Р. М.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МАКСИМЫ «СОЗДАТЕЛЬ ФОЛЬКЛОРА – НАРОД» В ВУЗОВСКОЙ ПРАКТИКЕ	526
<i>Ковалева Р.М.</i> КОМИЧЕСКИЙ МОДУС ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ МАСЛЕНИЧНЫХ ПЕСЕН: СЛЕДЫ СКОМОРОХОВ	532

<i>Колединский Л.В.</i>	540
О ПРЕДНАЗНАЧЕНИИ ОДНОГО ИЗ ПРЕДМЕТОВ ДОМАШНЕГО ОБИХОДА XVII В. ИЗ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ	540
<i>Корникова Н.В.</i>	544
САДЫ И ПАРКИ ЛОНДОНА И ПАРИЖА ГЛАЗАМИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА	544
<i>Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л.</i>	547
ВОСТОЧНОБЕЛОРУССКИЙ ИСТОК ЕВРЕЙСКО-РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	547
<i>Ламм М.А.</i>	550
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ САРМАТСКОГО МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. КАРПЮКА И С. ЯНОВИЧА	550
<i>Латцёнак А.М., Ліпніцкая С.В.</i>	558
АСАБЛІВАСЦІ ЛЕКСІКАГРАФІЧНАГА АПІСАННЯ ЭТНАГРАФІЗМАЎ У НОВЫМ ТЛУМАЧАЛЬНЫМ СЛОЎНІКУ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ	558
<i>Ленсу Я.Ю.</i>	563
КАМУНІКАТЫЎНАЯ РОЛЯ АБ'ЕКТАЎ РЭЧАВАГА СВЕТУ Ў ЧАС ПРАВЯДЗЕННЯ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ АБРАДАЎ, ЗВЯЗАНЫХ З НАРАДЖЭННЕМ ДЗІЦЯ	563
<i>Лыкова О.Г.</i>	567
МИХАИЛ КИТРИШ И КОНКУРСЫ КЕРАМИКИ В ОПОШНЕ	567
<i>Мазурына Н.Г.</i>	571
ВАРЫЯНТЫ ВЕСНАВЫХ ПЕСЕНЬ У КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВАЙ ТРАДЫЦЫІ ГРОДЗЕНСКАГА ПАНЯМОННЯ КАНЦА XX СТАГОДДЗЯ	571
<i>Мешков Р.В.</i>	574
ПРАЗДНИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ ЕВРЕЕВ МИНСКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1940-Х – 1980-Е ГГ. В ОТРАЖЕНИИ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ	574
<i>Мілаш Я.А.</i>	576
ДАСЛЕДАВАННІ ПЫТАННЯ ПАХОДЖАННЯ БЕЛАРУСАЎ АЙЧЫННЫХ НАВУКОЎЦАЎ У КАНЦЫ XX – ПАЧАТКУ XXI СТСТ.	576
<i>Мішына В.І.</i>	581
СІМВАЛІЧНЫ СТАТУС СІРАТЫ Ў КАЗКАВАЙ ПРОЗЕ БЕЛАРУСКАГА ПАДЗВІННЯ І СУМЕЖНЫХ РЭГІЁНАЎ (НА ПРЫКЛАДЗЕ КАЗАК ТЫПУ “МАЧАХА І ПАДЧАРКА”)	581
<i>Назарчук В.И.</i>	585
ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ФАКТОР ЕГО СОХРАНЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ	585

<i>Паўлава Алена</i>	589
АРНІТАМОРФНЫЯ ВОБРАЗЫ Ў СІСТЭМЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ (ГОМЕЛЬСКІ РЭГІЁН)	589
<i>Патошина А.Ю.</i>	592
САКРАЛЬНЫЯ ХРЫСЦІАНСКІЯ ПЕРСОНАЖЫ В ТРАДЫЦЫЙОННАЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУССКАГО НАРОДА	592
<i>Попело А.В.</i>	595
О ВОЗМОЖНОСТИ РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ «ОБЩЕСТВА» («СОЦИУМА») БРОДНИКОВ И СХОЖИХ ГРУПП НАСЕЛЕНИЯ НА ОСНОВании СОПОСТАВЛЕНИЯ ИМЕЮЩИХСЯ О НИХ ДАННЫХ	595
<i>Поўх І.В.</i>	597
ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ПРАСТОРА І ЧАСУ Ў ПОСТСТРУКТУРАЛІСЦКАЙ І ДЭКАНСТРУКТЫВІСЦКАЙ АНТРАПАЛОГІІ	597
<i>Рахно К.Ю.</i>	601
ПУЧОК СОЛОМЫ С КРЫШІ КАК МАГІЧЕСКАЕ СРЕДСТВО	601
<i>Суслова Н.В.</i>	605
БЕЛАРУССКАЯ ФАЛЬКЛАР НА УРОКАХ МУЗЫКІ В РОССІЙСКІХ АБШЭАБРАЗАВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ: ІГРЫ, СКАЗКІ, ПЕСНІ, ІСПОЛНІТЕЛІ	605
<i>Sadanowicz Ewelina</i>	608
НАРОДНАЯ МЕДЫЦЫНА В ПОДЛЯШЬЕ КАК ЧАСТЬ РЕЛІГІАЗНА- МАГІЧЕСКАЙ КАРТЫНЫ МІРА	608
<i>Тянь Лу</i>	611
АСНОВНЫЕ ВИДЫ И ТЕХНИКИ СОЗДАНИЯ ТРАДЫЦЫЙОННЫХ КІТАЙСКИХ ВЫРЕЗОК ИЗ БУМАГІ	611
<i>Улейчик Н.Л.</i>	615
ПОЛЬСКАЯ ЭТНІЧЕСКАЯ ГРУППА БЕЛАРУССКА-ПОЛЬСКА- ЛІТОВСКАГО ПОГРАНІЧЬЯ (ПО МАТЕРІАЛАМ ПЕРЕПІСІ 2019 Г.)	615
<i>Федоренко О.Б.</i>	618
ФАЛЬКЛАРНЫЕ ІСТОКІ УКРАІНСКИХ РОМАНОВ О КАЗАКАХ- ХАРАКТЕРНІКАХ	618
<i>Хамутова І.В.</i>	622
СУІСНАВАННЕ Ў МЕЖАХ КАЛЯДНАЙ АБРАДНАСЦІ ЯЗЫЧАСКАЙ І КАНТАВАЙ КУЛЬТУРЫ ЯК АСАБЛІВАСЦЬ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАГА КАЛЯДАВАННЯ	622
<i>Чарнякевіч І.С.</i>	624
ДА ПАРТРЭТА САВЕЦКАГА АКТЫВІСТА Ў ПАСЛЯВАЕННАЙ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАЙ ВЁСЦЫ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ЭКСПЕДЫЦЫІ 2015 ГОДА)	624

<i>Чжан Иньлин</i>	630
О РОЛИ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ В СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ КИТАЙЦЕВ В БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ АССОЦИАЦИИ КИТАЙСКИХ КОМПАНИЙ)	630
<i>Швед И.А.</i>	634
К ВОПРОСУ О ГЕНДЕРНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ФОЛЬКЛОРА	634
<i>Шевченко Я.С.</i>	640
СОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ДИКОРАСТУЩИХ РАСТЕНИЯХ СРЕДИ МОЛОДЁЖИ ГРОДНЕНЩИНЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО САМОСОЗНАНИЯ И ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ БЕЛОРУСОВ	640
<i>Шейбак В.В.</i>	645
К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ТРАДИЦИЙ ПОКЛОНЕНИЯ ХРИСТИАНСКИМ СВЯТЫНЯМ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ В XVII–XVIII ВВ.	645
<i>Яценко О.Г.</i>	650
ТОВАРЫ ИЗ ФРАНЦИИ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЫ ГОРОЖАН БЕЛАРУСИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА	650
КРУГЛЫЙ СТОЛ «МАТЕРИАЛЬНАЯ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ МОЛЧАНОВОЙ»	653
<i>Навагродскі Т.А.</i>	653
НАВУКОВАЯ СПАДЧЫНА Л. А. МАЛЧАНАВАЙ І ЯЕ ВЫКАРЫСТАННЕ ПРЫ ПАДРЫХТОЎЦЫ ЭТНОЛАГАЎ У БЕЛАРУСКІМ ДЗЯРЖАЎНЫМ УНІВЕРСІТЭЦЕ	653
<i>Ракова Л.В.</i>	657
МОИ ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ЭТНОГРАФЕ ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЕ МОЛЧАНОВОЙ	657
<i>Шыдлоўскі С.А.</i>	659
САЦЫЯЛЬНАЯ СТРАТЫФІКАЦЫЯ НА ПАМЕШЧЫЦКІХ ДВАРАХ БЕЛАРУСІ (К. XVIII – ПЕР. ПАЛОВА XIX СТСТ.)	659
ЧАСТЬ 4 ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	665
<i>Ашурева В.Я.</i>	665
ДА ПЫТАННЯ АБ АКТУАЛІЗАЦЫІ НАВУКОВАЙ СПАДЧЫНЫ МІКОЛЫ ПРАШКОВІЧА Ў МУЗЕІ БЕЛАРУСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ	665

<i>Баранова А.С.</i>	668
ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Э. ВОЙНИЛОВИЧА	668
<i>Белько О.А.</i>	674
УЧРЕЖДЕНИЕ МУЗЕЕВ НА ПРИМЕРЕ ЕСТЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ПОЛТАВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ЗЕМСТВА (КОН. XIX В.)	674
<i>Бессараб Д.А.</i>	678
О ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОТЕНЦИАЛА ЛИТВИНСКО- БЕЛОРУССКОЙ КУХНИ В ТУРИСТИЧЕСКИХ ЦЕЛЯХ	678
<i>Богдан П.А.</i>	683
КАЛАРЫСТЫЧНА-КАМПАЗЫЙНАЕ ВЫРАШЭННЕ БЕЛАРУСКІХ ПАЯСОЎ, ТКАНЫХ НА ДОШЧАЧКАХ: ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ	683
<i>Вавренюк И.И.</i>	688
КИРКУТЫ ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1921–1939 ГГ.): ЛОКАЛИЗАЦИЯ, СПЕЦИФИКА КЛАДБИЩ И ПОГРЕБАЛЬНЫХ ОБРЯДОВ, МОГИЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ, ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ	688
<i>Виватенко С.В., Сиволап Т.Е.</i>	694
УНИКАЛЬНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ТЕРРИТОРИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ТУРИСТИЧЕСКО-РЕКРЕАЦИОННОГО КЛАСТЕРА	694
<i>Віцязь С. П., Дучыц Л. У., Мядзведзева В. У.</i>	701
УКЛАД ВЫПУСКНІКОЎ САНКТ-ПЕЦЯРБУРГСКАГА АРХЕАЛАГІЧНАГА ІНСТЫТУТА Ў КУЛЬТУРУ БЕЛАРУСІ	701
<i>Витязь С.П., Нестерович Ю.В.</i>	706
К ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ СТАНДАРТИЗАЦИИ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ ТЕРМИНОВ И ОПРЕДЕЛЕНИЙ ПО ОХРАНЕ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ И КУЛЬТУРНЫХ ЛАНДШАФТОВ И ИЗБЕГАНИИ ПРИ ЭТОМ НЕСОРАЗМЕРНОСТЕЙ ГОСТ 56891-4-2016	706
<i>Воднева І.П.</i>	712
НАВУМ ГАЛЬПЯРОВІЧ ЯК ІЛЮСТРАТАР САВЕЦКАЙ РЭЧАІСНАСЦІ	712
<i>Гаўрылава С.В.</i>	716
ДА ПЫТАННЯ АБ ІНСТЫТУЦЫЯНАЛЬНЫХ АСАБЛІВАСЦЯХ МУЗЕЙНАЙ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ РЭЧАІСНАСЦІ	716
<i>Галимова Н.П.</i>	719
РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ БРЕСТСКОЙ ОБЛАСИ В ПЕРВОЕ ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕНЕЦКОГО И ВЫСОКОВСКОГО РАЙОНОВ)	719

<i>Голубь Н.А.</i>	722
ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ПРИДНЕСТРОВЬЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	722
<i>Денисенко Е.П.</i>	726
ФОЛЬКЛОРНЫЕ СОБРАНИЯ ПЕСЕН XIX ВЕКА В ФОНДАХ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ И РУКОПИСЕЙ ЦНБ НАН БЕЛАРУСИ	726
<i>Демидова Н.Н.</i>	734
ОБРЯДЫ ГОРОДСКИХ РЕМЕСЛЕННИКОВ XVII – НАЧ. XX ВВ.	734
<i>Дорожкин А.С.</i>	737
СКАРИФИКАЦИОННЫЕ ТЕЛЕСНЫЕ МОДИФИКАЦИИ: ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНЫЙ И ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ	737
<i>Егорова Т.Ф., Маслакова М.В.</i>	741
ФОРМИРОВАНИЕ ИМИДЖА БИБЛИОТЕКИ: КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД	741
<i>Ефремова И.В.</i>	744
СВОЕОБРАЗИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КОНТИНУУМА БАЛОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	744
<i>Иноземцева О.А.</i>	751
ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ВЫСТАВОЧНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ПОСЕТИТЕЛЯМИ: ПОИСК НОВЫХ ФОРМ И СРЕДСТВ (НА ПРИМЕРЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА СОВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ)	751
<i>Калугина Е.И.</i>	754
ПУТЕШЕСТВУЮЩИЕ ПАМЯТНИКИ	754
<i>Кашикур Д.А.</i>	758
АКТУАЛІЗАЦЫЯ ПМНІКАЎ КНІЖНАЙ КУЛЬТУРЫ МУЗЕЙНЫМІ СРОДКАМІ: ГІСТАРЫЯГРАФІЧНЫ АГЛЯД	758
<i>Козакевич О.Р.</i>	766
ОБЪЕКТЫ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЕЯХ И НАУЧНЫХ ИНСТИТУЦИЯХ ПОЛЬШИ (К ВОПРОСУ ОБ ОЦИФРОВКЕ КОЛЛЕКЦИЙ)	766
<i>Козічава К.Л.</i>	769
СТУЛЫ З КАЛЕКЦЫІ МАСТАЦКІХ ТКАНІН АДЗЕЛА СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ	769
<i>Лисай ю.в.</i>	773
КАРТИНА А. ГОРАВСКОГО «МОЛЯЩАЯСЯ СТАРУШКА»	773
<i>Лойко Л.Е.</i>	779
НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ БЕЛАРУСИ И РОССИИ	779

<i>Маковкин А.В., Сиволап Т.Е.</i>	783
РОЛЬ МУЗЕЯ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ ПО КОНЦЕПЦИИ Н. Ф. ФЕДОРОВА	783
<i>Маслюкоў Т.В.</i>	788
ТВОРЫ БЕЛАРУСКАГА ІКАНАПІСУ ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯ У МУЗЕІ ЛАЎРЫШАЎСКАГА МАНАСТЫРА	788
<i>Мельник М.Т.</i>	795
ОСОБЕННОСТИ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ	795
<i>Олюнина И.В.</i>	798
ТУРИСТИЧЕСКИЙ РЕГИОН «ПРИПЯТСКОЕ ПОЛЕСЬЕ»: ОТ ПЛАНА К РЕАЛИЗАЦИИ	798
<i>Пачобут Н.А.</i>	800
БІБЛЕЙСКІЯ ВОБРАЗЫ, МАТЫВЫ, СІМВАЛЫ НА КАФЛЕ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XVI СТАГОДДЗЯ З ЗАМКА БЕРАЗАВЕЦ. РАСКОПКІ УК ГДГАМ	800
<i>Пашкевич О.И.</i>	807
ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЦЕНТРА ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ РЕЧНИКОВ ЛЕНСКОГО БАССЕЙНА	807
<i>Пікулік А.М.</i>	810
ЖУХАВІЦКАЕ ЕВАНГЕЛЛЕ ЯК ПОМНІК БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА РУКАПІСНАЙ КНІГІ	810
<i>Пронина Н.А.</i>	813
МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ИННОВАЦИОННАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ПРИ РАБОТЕ С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА	813
<i>Саликов А.Э.</i>	816
ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ МОЛОДЕЖИ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД	816
<i>Скопинцева Т.Ю.</i>	819
О ПЕРЕВОДЕ ТРАДИЦИОННОЙ ФОРМЫ В ЭЛЕКТРОННУЮ: РАЗРЕШЕНИЯ И ЗАПРЕТЫ	819
<i>Тимофеева Л.С.</i>	823
ОПЫТ МУЗЕЕФИКАЦИИ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ТУРИЗМЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ДОРОГ РОССИИ: СИБИРСКИЙ ТРАКТ	823
<i>Терехова В.И.</i>	829
СПАСО-ЕВФРОСИНИЕВСКИЙ МОНАСТЫРЬ КАК ЦЕНТР ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ	829

<i>Уварова А.В.</i>	832
НЕОБХОДИМОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ КОЛЛЕКЦИИ ВОЕННОЙ ФОРМЫ ОДЕЖДЫ В МУЗЕЯХ ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ	832
<i>Федотова О.О.</i>	835
ОСОБЕННОСТИ СОХРАНЕНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ	835
<i>Хотянович Н.А.</i>	838
ВИДОВАЯ ОТКРЫТКА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ НАСЕЛЕНИЯ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ГУ «ЛИДСКИЙ ИСТОРИКО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ»)	838

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ СЛОВА К УЧАСТНИКАМ КОНФЕРЕНЦИИ

В.Г. Гусаков, Председатель Президиума НАН Беларуси, академик

Уважаемые организаторы, участники и гости конференции!

От имени Президиума Национальной академии наук Беларуси и от себя лично сердечно приветствую всех, кто испытывает вместе с нами чувство сопричастности к сегодняшнему значимому для белорусской гуманитаристики событию – открытию XI Международной научной конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств». Форум, организацией которого неизменно занимается Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, за долгие годы своего существования сумел заслужить признание у научной общественности, стал известен далеко за пределами нашей республики, что закономерным образом отражается в значительном количестве отечественных и зарубежных докладчиков, причем многие из них считают для себя честью быть постоянными участниками конференции, представлять здесь результаты проводимых ими исследований.

Считаем необходимым отметить, что актуальность данного форума обосновывается тем обстоятельством, что 2021 год в Беларуси Главой нашего государства объявлен Годом народного единства. В период, когда белорусское общество столкнулось с вызовами, несущими угрозу тому, чем мы, живущие в нашем суверенном государстве, по праву гордимся – стабильности и благополучию, именно на представителях гуманитарных дисциплин лежит ответственность за то, будет ли народ Беларуси действительно консолидированным, по-настоящему сплоченным. В изучении традиционной и современной культуры белорусов исследователи должны не только находить для себя нечто новое и представлять свои открытия научному сообществу, но и активнейшим образом участвовать в благородной миссии – осуществлять просветительскую деятельность среди населения, транслировать ему знания о материальном и духовном наследии народа. В настоящее время не менее важной для белорусских ученых-гуманитариев задачей является формирование у сограждан чувство общности, основанием которой служат непреходящие ценности – национальная культура и родной язык. И представляется очевидным, что избрав исключительно эволюционный путь, осознавая необходимость единения и отстаивания собственных интересов, белорусский народ сохранит и приумножит свое достоинство, а государство будет успешно развиваться.

На форуме мы сможем прослушать содержательные доклады, посвященные различным, но, не сомневаюсь, актуальным проблемам целого ряда

гуманитарных дисциплин. Надеюсь, что для каждого участника пребывание здесь окажется познавательным и полезным, что на этой площадке наряду с репрезентацией результатов и обменом мнениями будут намечены перспективы новых исследовательских проектов.

Желаю участникам конференции плодотворной работы, конструктивных дискуссий, дальнейших творческих успехов.

А.И. Локотко, директор Центра

СОВРЕМЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Для Республики Беларусь, как и для каждого независимого государства, задача сохранения и презентации национальной культуры относится к числу приоритетных. Культура – это тот фундамент, благодаря которому народ осознает свою уникальность. Именно культура служит основанием для формирования национального самосознания, развития гражданской и территориальной идентичности, конструирования этнической самоидентификации. И если общество заботится о сбережении и приумножении духовного и материального культурного наследия, если чтит традиции и сохраняет память об историческом прошлом, стремится воспитывать молодое поколение в духе патриотизма, верности Отечеству, родной земле, то оно может с уверенностью смотреть в завтрашний день.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси прилагает большие усилия к тому, чтобы активизировались контакты ученых гуманитарного профиля разных стран. В тесном содружестве с зарубежными коллегами белорусскими исследователями осуществлен целый ряд значимых научных проектов, в ходе реализации которых пополнялось и скрупулезно уточнялось знание традиционной и современной культуры белорусов и других этнических общностей.

На протяжении последнего десятилетия в ежегодной конференции Центра приняли участие более 2 700 ученых из 16 стран мира, включая коллег из России, Украины, Латвии, Литвы, Польши, Румынии, Молдовы, Узбекистана, Казахстана, Azerbaijan, Турции, КНР, Австрии, Великобритании, Японии.

Нашу конференцию посещают представители учреждений науки, образования и культуры из Института этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН, Института проблем освоения Севера СО РАН, Министерства культуры Украины, Вильнюсского университета, Института этнографии и фольклора имени К. Брайлоу Румынской Академии Наук, Академии наук Республики Молдова, Смоленского государственного института искусств,

Института славистики Венского университета (Австрия), Львовской национальной академии, Варшавской академии искусств, Университета Витаутаса Великого, Института народоведения НАН Украины, Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли, Университета Джумхурият, Ташкентского государственного аграрного университета, Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского научного центра РАН, Института литературы им. Низами НАН Азербайджана и других научных и образовательных учреждений.

Национальная культура определяет самобытность белорусского народа, его государственность, является стимулом для улучшения знаний о своей родине и повышения международного интереса к Беларуси и её традициям. Крупнут связи зарубежных ученых с ведущими центрами науки и культуры Беларуси. Благодаря этому написано и издано более 100 монографий, многотомных изданий, сборников научных статей и материалов конференций. Среди наиболее знаковых изданий Центра за последние 11 лет стоит выделить многотомные издания «Гарады і вёскі Беларусі», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі», «Гістарычны слоўнік беларускай мовы», «Беларуская лінгвістыка», «Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні», «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі» и др.

Тематика конференции не только затрагивает актуальные проблемы и вызовы, стоящие перед гуманитарной наукой в целом, но и способствует их плодотворному решению. Так, большую актуальность в современной искусствоведческой и архитектурной теории и практике имеет разработка проблем реконструкции и реставрации памятников историко-культурного наследия, ориентированная на их реновацию и сохранение аутентичности, согласование с требованиями международных хартий по охране памятников и новому строительству в исторической среде. Актуальной и важной является теоретическая разработка вопросов современной архитектуры и градостроительства для обеспечения гармоничного сочетания в современной практике новейших тенденций и традиционных ценностей, высокого художественного уровня объектов современной архитектуры, комфортной и привлекательной архитектурно-пространственной среды городов, а также вопросы архитектурного наследия разных национальных культур, современных тенденций и художественного языка архитектуры, национальных традиций, развития городов и туристской инфраструктуры, использования памятников зодчества в системе туризма, влияния массовой культуры на современную архитектуру.

К актуальным проблемам изобразительного и декоративно-прикладного искусства, относятся: развитие современного дизайна, выбор тем современного искусства, тенденции развития атрибуции и музейного экспонирования,

проблемы народно-традиционного искусства Беларуси.

В тематике народоведения рассматриваются проблемы материальной, духовной и социальной культуры различных этносов (белорусов, русских, евреев, эстонцев), сохранения национальных традиций, локальных культур малых городов Беларуси и перспектив их развития.

В театральном искусстве актуально развитие тематики современного репертуарного театра, балетных постановок, пластического театра и театра танца, музыкального театра, сценографических решений спектаклей. Широко исследуются темы истории и теории театрального искусства, организационно-творческой и экономической деятельности в современном театре, искусства сценографии, театральной драматургии.

Актуальными разработками в области фольклористики являются исследования по выявлению современных творческих процессов, и связанной с ними темы аутентичности, изыскания в области сельского и городского фольклора, проблем персонального нарратива и устной истории.

Среди наиболее актуальных тем в области экранных искусств затрагивается широкий спектр проблем современной экранной культуры, национального кинематографа в условиях глобализации, эстетического осмысления экранной реальности в эпоху цифровых технологий, жанрово-тематические и аудиовизуальные стратегии современного кинематографа, презентации, репрезентации и интерпретации действительности в экранных искусствах, тенденции развития и ассимиляции современных экранных искусств, видеопозия как форме репрезентации поэтического высказывания, интерпретации образов исторических фигур в игровом кинематографе, развитие жанра путевого очерка на белорусском телевидении.

Актуальными в области музыкального искусства являются исследования, в которых рассматривается теория и история исполнительства, история и теория музыки, белорусское музыкальное краеведение, этномузыкология, традиционные и авангардные направления, проблематика профессионального и любительского театров.

Среди наиболее острых проблем, волнующих исследователей музейного дела становятся проблемы создания и пополнения музейных коллекций, атрибуции музейных предметов, вопросы исследования, реставрации, реконструкции и презентации предметов музейного значения, музеефикации архитектурных объектов, работы по созданию баз данных музейных коллекций, использованию мультимедийных и интерактивных технологий в экспозициях современных музеев, опыт включения музейного наследия в повседневную жизнь и культуру современного общества.

Взаимосвязь между традициями и современностью, изучение того, как развивается культура, какие сокровища материального и духовного наследия мы

должны лучше всего сохранить и передать будущим поколениям, какие современные открытия и достижения достойны быть на одном уровне с достижениями нашей истории, – в этом и выражается основная значимость и актуальность подобных конференций.

ДОКЛАДЫ

ЧАСТЬ 1 ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Адуло Т.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВДОХНОВЛЯЯ ЗАЩИТНИКОВ ОТЕЧЕСТВА: ПЕСЕННАЯ КЛАССИКА ВОЕННЫХ ЛЕТ

Кто сказал, что надо бросить

Песни на войне?

После боя сердце просит

Музыки вдвойне!

В.И. Лебедев-Кумач

22 июня 2021 года в Беларуси вспоминалась печальная дата: ровно восемьдесят лет назад фашистская Германия вместе со своими сателлитами без объявления войны напала на Советский Союз, и самые первые ее удары были обрушены на рубежи нашей республики, являвшейся его форпостом. Армия Гитлера накопила к тому времени огромный боевой опыт, к тому же, обеспечивалась материальными, интеллектуальными и демографическими ресурсами не только собственной страны, но и покоренной ею огромной части европейского континента. Несмотря на многочисленные потери и жертвы, особенно тяжелых первых месяцев войны, СССР, в конечном счете, не только выстоял, но и победил агрессора, освободил от фашизма половину европейских государств. Победа СССР над фашистской Германией явилась итогом громадных усилий всех советских людей – её слагаемыми стали новейшие, во многом превосходящие зарубежные аналоги, разработки отечественных ученых, конструкторов, инженеров, техников, наработки химиков, биологов, металлургов, медиков; самоотверженный труд работников аграрного сектора и лесного хозяйства, наконец, подвижничество творческой интеллигенции – писателей, поэтов, драматургов, режиссеров, художников, композиторов, артистов. Определенную роль в общей победе над врагом сыграли поэты-песенники и композиторы-песенники, а также певцы, в их числе, ведущие солисты оперных

театров, вдохновлявшие советских воинов в нелегкие дни, поддерживавшие их мужество и упрочивавшие их психологические состояние.

На Руси бытует пословица: «Сказка – ложь, а песня – правда». С ней, в какой-то степени, можно согласиться. Конечно же, не во всех песнях господствует правда. Как и в сказках, там имеет место вымысел, образность, фантазия. Тем не менее, в песнях *присутствует правда*. Песни, как и философия, рефлексиируют социальное бытие, воспроизводят конкретную историческую эпоху во всем ее многообразии, причем, как с помощью слова, так и посредством мелодии, которые органично слиты.

В небольшой по объему статье не представляется возможным охватить целый пласт отечественной музыкальной культуры, сформированной за годы лихолетья, поэтому ограничимся лишь отдельными ее узловыми точками. При этом, хотелось бы отметить актуальность данной темы. Ее значимость возрастает с каждым новым годом в силу того, что молодое поколение уже почти не знает подлинной истории Великой Отечественной войны, материальных и, в особенности, духовных истоков великой Победы советского народа, а поэтому нередко поддается на вымыслы западных идеологов, нагло переписывающих ее реальную историю в своих корыстных целях, выдающих ложь за истину. Ознакомление с музыкальным наследием военной эпохи позволяет глубже понять, увидеть реальную, а не вымышленную ее картину.

Напомним еще одну поговорку, относящуюся к теме. «*Не всяк весел, кто поет, и за песней плачется*», – утверждается в ней. Как будет показано дальше, песенное творчество военных лет своим мелосом отразило не только несомненные успехи советской армии, стойкость и мужество солдат, но и неимоверные трудности которые, им приходилось ежечасно преодолевать.

В предвоенные годы в песнях, посвященных армии, а их было сложено не мало, *плача* почти не было. Для этого имелись веские причины. Прежде всего, активно формировалось здоровое поколение молодежи. Физкультурой, именно физической культурой, а не профессиональным спортом, была охвачена, практически, вся молодежь. Широкое распространение в стране получил военный всеобуч под девизом «*Готов к труду и обороне!*», велась активная подготовка военных кадров, масштабными темпами шла работа по перевооружению армии – авиации, флота, артиллерии, стрелкового оружия и т. д. Поэтому на уровне обыденного сознания сформировалась уверенность в надежной обороноспособности государства, и эта картина нашла отражение в песнях предвоенных лет. Они были оптимистичными. Среди них: «Казачья песня», «Если завтра война», «Не скосить нас саблей острой», «Тачанка», «Марш танкистов», «Краснофлотская», «По морям, по океанам», «В путь-дорожку» и др. Так, в популярной в довоенные годы песне братьев Покрасс на стихи В.И. Лебедева-Кумача «Если завтра война» утверждалось: «*Мы войны не хотим, но себя*

*защитим – / Оборону крепим мы недаром. / И на вражьей земле мы врага
разгромим / Малой кровью, могучим ударом!»*

Схожая мысль имеет место и в песне А. Г. Новикова на стихи В. И. Лебедева-Кумача «По морям, по океанам»: *«По морям, по океанам / Красный вымпел над волной!.. / Не гулять гостям незваным / У берегов земли родной!»*

И тексты, и задорный мелос, сам ритм песен утверждали в сознании слушателей оптимизм и убежденность в несокрушимости советской армии, которой, казалось бы, было под силу одолеть любого врага, посягнувшего на советскую территорию. Но, как увидим позже, эта уверенность, по большому счету, оказалась видимостью, то есть, не совсем соответствовала реальной картине. Мы вынуждены констатировать то, что в довоенный период на уровне обыденного сознания была явно переоценена мощь советской армии, что нашло отражение в песенном творчестве той исторической эпохи.

С другой стороны, было бы не совсем верным песенное творчество довоенных лет представлять только в оптимистическом ключе: в нем подспудно ощущались хрупкость сложившихся геополитических устоев, возможность будущих войн. И все же, в психологическом плане, советские люди оказались не совсем готовыми к столь масштабной войне.

Уже в первые дни войны ее тема получила отклик у поэтов и композиторов. При этом явно обозначились различные подходы к ее разработке и освещению. Согласно одному из них, ставшему в дальнейшем приоритетным, суть сводилась к раскрытию драматизма случившегося и утверждению *мобилизационного призыва* – весь советский народ призывался к активной, самоотверженной борьбе с врагом. Именно к мужеству, к активной борьбе с завоевателем призывают советских людей поэты и композиторы. Мелодия и ритм песен кардинально изменились, по сравнению с довоенной эпохой. Не бодрость, а зов к мужеству, к жертвенности звучат в стихах и мелодиях песен.

Одна из самых знаменитых и самых мощных по психологическому воздействию на чувства людей песен военных лет, созданной в этом ключе, – песня А. В. Александрова «Священная война», написанная композитором на стихи поэта-песенника В. И. Лебедева-Кумача буквально за один день: *«Вставай, страна огромная, / Вставай, на смертный бой / С фашистской силой темною, / С проклятою ордой! / Пусть ярость благородная / Вскипает, как волна, – / Идет война народная, / Священная война!»*

В дальнейшем, в таком же мобилизационном ключе, согласно утверждению музыковеда А. Н. Сохора [1, с. 250], выстроены патриотические песни «За великую землю советскую» и «В поход» А. В. Александрова, «На врага, за Родину вперед!» И. О. Дунаевского, «Клятва наркомму» Д. Д. Шостаковича на стихи В. М. Саянова. И в самом деле, по содержанию песня «Клятва наркомму», в

какой-то степени, схожа с песней «Священная война»: *«Великий день настал, и вышли миллионы / На беспощадный бой за Родину свою / Клянется вся страна наркому обороны: / Мы выполним приказ, мы победим в бою» ... / «Клянемся победить и, мужество утроив, / На море, на земле и в небе бить врагов. / Нам приказал нарком, и встал народ героев, / И станут наши дни легендой веков».*

К жанру мобилизационных песен следует отнести и песню «Иди, любимый мой». В годы войны ее прочувственно исполняла оперная певица Тамара Янко: *«Иди, любимый мой, родной! / Суровый час принес разлуку. / Враг беженный на нас пошел войной. / Жестокий враг на наше счастье поднял руку. / Иди, любимый мой, иди, родной! / Враг топчет мирные луга, / Он сеет смерть над нашим краем. / Иди смелее в бой, рази врага! / Жестокий дай отпор кровавым хищным стаям. / Иди смелее в бой, рази врага!»* Мощным патриотическим зарядом отличалась песня «Взвейтесь, соколы, орлами» в исполнении Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской армии, а также песня Е. Э. Жарковского «Рыбачий» («Прощайте, скалистые горы»): *«Прощайте, скалистые горы, / На подвиг Отчизна зовет, / Мы вышли в открытое море, / В суровый и дальний поход. / А волны и стонут, и плачут, / И плещут о борт корабля, / Растаял в далеком тумане Рыбачий – / Родимая наша земля».*

В качестве мобилизационных музыкальных форм использовались не только песни, но и оратории, оперы. Например, по радио часто транслировали ораторию С. С. Прокофьева «Александр Невский», вернее, ее часть под названием «Вставайте, люди русские».

Наряду с песнями-призывами к беспощадной борьбе с врагом создаются песни, проникнутые человеческим горем, вызванным войной. Они, в не меньшей степени, чем песни-призывы, мобилизовали граждан на борьбу с оккупантами, на самоотверженный труд в тылу. Такими известными песнями стали «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк» в исполнении Л. О. Утесова, «Месть балтийцев», в особенности «Песня о Днепре», сочиненная М. Г. Фрадкиным на стихи Е. А. Долматовского: *«Враг напал на нас, мы с Днепра ушли. / Смертный бой гремел, как гроза. / Ой, Днепро, Днепро, ты течешь вдали, / И волна твоя, как слеза».*

У отдельных авторов сложился иной подход к разработке темы войны: в своем творчестве они не эксплуатировали «мобилизационную» идею. Случившуюся с советской страной трагедию, ее глубину и масштабность поэты и композиторы старались не выпячивать, а, напротив, приглушать. Такие песни характерны для первого периода войны. Логично предположить, что в первые дни войны поэты и композиторы еще не осознали в полной мере масштабности и всей тяжести предстоящей военной кампании, растянувшейся, как впоследствии оказалось, на неимоверно трудных четыре года. Одной из таких известных и полюбившихся бойцам песен стала написанная на третий день войны

В. П. Соловьевым-Седым песня «Застава дорогая» («Играй, мой баян»): *«Играй, мой баян, / И скажи всем друзьям, / Отважным и смелым в бою, / Что как подругу / Мы Родину любим свою».*

В годы войны создавались и лирические песни, но их было не так много. Отдельные функционеры не считали нужным записывать и транслировать такие песни по радио. Но, как показала практика, лирические песни, как и «мобилизационные» оказывали на бойцов сильное эмоциональное воздействие, воодушевляли их на борьбу с врагом. Из полюбившихся фронтовиками лирических песен следует назвать довоенные песни «Катюша» и «Синий платочек», а также созданные в годы войны песни В. П. Соловьева-Седого «Вечер на рейде», «Вася-Василек» и другие.

Поэты и композиторы стремились оперативно отражать в своем музыкальном творчестве успехи советских войск. Подтверждением тому может служить песня «Двадцать пять лет Красной армии» («Несокрушимая и легендарная»), вернее, марш, посвященный отличившейся при защите Москвы в 1941 году Таманской дивизии, который и сейчас нередко звучит во время военного парада, а также «Марш артиллеристов», «Марш Таманской дивизии», марш «Героям Сталинграда» и другие.

Большую физическую, психологическую и моральную нагрузку пришлось выдержать участникам агитбригад, а также фронтовых ансамблей песни и пляски. Они работали в студиях, записывая новые песни, на радио, но, главным образом, выступали перед бойцами на передовой. Как тут не назвать Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской армии под руководством А.В. Александрова. И как не сказать о воистину песенном подвиге Лидии Андреевны Руслановой. За годы войны она выступила на различных фронтах более тысячи раз, своим пением воодушевляла солдат на подвиг, и, тем самым, приближала Победу, а в мае 1945 года исполняла для них, победителей, свою коронную песню «Валенки» на ступеньках поверженного Рейхстага. Постоянным успехом у фронтовиков пользовались выступления и Клавдии Ивановны Шульженко. Песня «Синий платочек» стала ее, как сейчас принято говорить, фирменным эстрадным шлягером, хотя эту песню, правда, совершенно по-другому, исполняла и Л. А. Русланова.

Патриотические песни звучали и в блокадном, но не сдавшемся оккупантам, Ленинграде. Известным ленинградским композитором-песенником был Г. Н. Носов, который сочинял, наряду с «боевыми» («Клятва», «Сказ о городе-герое», «Песня ленинградских партизан») и лирические песни на стихи А. Д. Чуркина – «У рябины», «Я иду при зореньке». Эти душевные лирические песни исполняли ленинградские эстрадные звезды Зоя Рождественская и Ольга Нестерова.

В различных военных частях большой популярностью пользовалась

концертная группа «Ястребок», сформированная В. П. Соловьевым-Седым. Свою концертную программу она представила на самых опасных участках Калининского фронта [2, с. 44–47]. Неизменный успех сопутствовал и концертам Л. О. Утесова.

Созданные в годы Великой Отечественной войны песни исполнялись не только фронтовыми концертными бригадами, выступавшими непосредственно перед бойцами, они записывались на грампластинки, которые вместе с патефонами большими партиями отправлялись на фронт. Были активно задействованы и киностудии. В 1942 году создан фильм «Концерт – фронту». В киноленту вошли видеозаписи выступлений известных советских артистов, исполнивших патриотический репертуар.

Волнующие души и сердца воинов и всех советских людей стихи и песни создавались не сами по себе. Их творили талантливые, убежденные в неизбежной победе над оккупантами поэты и композиторы. Среди наиболее известных поэтов-песенников следует назвать В. И. Лебедева-Кумача, Е. А. Долматовского, М. В. Исаковского, А. А. Суркова, А. И. Фатьянова, А. Д. Чуркина, Л. И. Ошанина, В. А. Дыховичного, С. Я. Алымова и др. Из композиторов, создавших шедевры песенной классики военных лет, укреплявших волю, мужество и стойкость советских воинов, нужно выделить А. В. Александрова, В. П. Соловьева-Седого, Д. Д. Шостаковича, Б. А. Мокроусова, М. Г. Фрадкина, В. Г. Захарова, М. И. Блантера, братьев Покрасс, Е. Э. Жарковского, Н. В. Богословского, Т. Н. Хренникова, С. А. Чернецкого и многих других.

Поэты и композиторы, как и весь советский народ, не сомневались в победе над фашистской Германией. По мере ее приближения тональность мелодий становилась более мажорной и торжественной. Так, задолго до мая 1945 года композитором Исааком Любаном была написана песня «Волховская застольная», дирижером и композитором С. А. Чернецким создан Победный (фанфарный марш) «Слава Родине».

Одержанная Победа позволила солдатам вернуться домой. К сожалению, далеко не всем: слишком много их полегло на поле брани. И не всем, кто вернулся, удалось свидеться с родными. Как и на фронте, в тылу были многочисленные жертвы, разрушения и страдания, что также нашло отражение в песнях. Одна из них – «Враги сожгли родную хату», сочиненная М. И. Блантером на стихи М. В. Исаковского.

Великая Отечественная война стала серьезнейшим испытанием для советских людей, принесла огромные жертвы. Радость победы оказалась поэтому со скорбью и со слезами на глазах. Композиторы и поэты не могли не отдать почестей героям, как выжившим, так и сложившим свои головы за Победу. Из многих песен тех лет своей монументальностью и патриотичностью выделяется песня-реквием М. И. Блантера на слова В. И. Лебедева-Кумача «Вечная слава

героям», которую в те годы исполнял знаменитый бас-профундо М. Д. Михайлов в сопровождении хора и оркестра: *«Боевые знамена склоните / У священных могил дорогих! / Не забудет народ-победитель / Беззаветных героев своих! / Никогда не забудут живые / Об ушедших друзьях боевых, / Не увянут цветы полевые / На могильных холмах фронтовых. / Знамя Отчизны святое / Будет их сон охранять. / Вечная слава героям, / Павшим за Родину-мать!»*.

Литература

1. Сохор, А. Н. Русская советская песня / А. Н. Сохор. – М. : Советский композитор, 1959. – 506 с.
2. Слонимская, Р. Н. Эстрадный театр «Ястребок» В. П. Соловьева-Седова в годы Великой Отечественной войны / Р. Н. Слонимская // Всерос. науч.-практ конф «Культура в годы Великой Отечественной войны» : Сб. науч. ст., тезисов докладов (Санкт-Петербург 23–24 октября 2020 г.). – 72 с.

Витязь С.П., Нестерович Ю.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

О НЕОДНОЗНАЧНОСТЯХ В ДЕФИНИЦИЯХ И ТРАКТОВКАХ ТЕРМИНОВ В ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВЕ ПО ОХРАНЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ЧАСТЬ 1: СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПОЛИМОРФНОСТЬ (НА ПРИМЕРЕ КОДЕКСА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ О КУЛЬТУРЕ)

Логический анализ понятийного аппарата и концептуализации, имеющих место в нормативном и научном дискурсе в ракурсе выявления противоречий и несоразмерностей, тесно связан с нахождением негативных терминологических и семантических явлений. В целом, весомость (полноценность) его существенно снижается при осуществлении, вне связи с терминоведческим и семантическим анализом. Устранение таких явлений выступает одной из метазадач, преследуемых для любой науки на развитой её стадии. При этом, следует иметь в виду: понятийный аппарат терминоведения, семантики, семасиологии развивается, имеет место, и в связи с этим, неунифицированность терминов. Различают *неопределенность* языкового выражения и даже текста: «наличие у него одновременно нескольких различных смыслов» *многозначность и полисемию* языковой единицы. Полисемию трактуют лексической многозначностью, парадигматическим отношением, а многозначность охватывает и синтагматическое отношение. Хотя, автологический смысл термина «полисемия» охватывает *только смысловое значение* языковой единицы. При

этом, значение языковой единицы – реализация ее концептуальной схемы, обеспечивающей семантическое единство слова. В итоге, обосновывается: многозначность охватывает полисемию и неопределенность [1] и др.

Неопределенность термина не предполагает его однозначность. Термин «документальный памятник», оставленный в ст. 83 Кодекса «О культуре» [2] без установления смыслового значения (без определения содержания представляемого им понятия) – с перечислением лишь денотатов, образующих объем понятия. Дефиниенс к нему, в значительной мере, совпадает с дефиниенсом к нему в законе СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» 1976 года; исключено из него лишь упоминание «записей фольклора и музыки». Отсутствие смыслового значения у термина делает, в целом, его значение неопределенным (то есть, неопределенным предстает *не только его смысловое значение*). Для него задано смысловое значение в законе РБ «О НАФ и архивах в РБ» 1994 года, когда он определен «уникальным или особо ценным архивным документом...»; предметное же значение термина «документальный памятник» при этом сужено рамками единиц архивного дела. В рамках охраны ИКН (историко-культурного наследия) (иначе: памятниковая деятельность; в [3] она и реставрационное дело предстают подсистемами историко-культурного дела) денотат данного термина охватывает не только архивные документы, а и иные элементы. Пусть при этом смысловое значение термина в рамках охраны ИКН идентично его смысловому значению в архивном деле: особо ценный, уникальный объект ИКН. Тем не менее, парадигматическое отношение данного термина, употребляемого в разных сферах деятельности (в архивном и историко-культурном деле), представляется *псевдо*-многозначностью. Поскольку, при междисциплинарной проекции формирования терминосистем, термин «документальный памятник» в архивном деле предстает усечением от термина «*архивный* документальный памятник».

Обосновывается разная степень семантической терминологичности языковых выражений. Выделяется языковая моно- и полиморфность, разные градации последней. Сформировано понятие термина с полиморфной семантикой, у которого значения не твердо фиксированы, определения которого допускают разное понимание [4] и др. Различают *семантическую полиморфность* высказываний и *синтаксическую омонимию*. Если трактовать первую высказыванием, выступающим, в том числе, определением термина (и, схожей с ним, логической операцией), а вторую – двусмысленностью высказывания, в том числе, выступающего дефиницией, дефиниенсом, то, оставляя в стороне, вопрос об определении для них общего логического рода, тем не менее, уместным будет усматривать совместимость их содержания. Наличие данных явлений в дискурсе, предполагающем точность определений иных логически выверяемых приемов, согласованность изложения, негативно. Они нуждаются в минимизации, а по-

возможности, в полном устранении.

Отмеченная неунифицированность терминов не может служить препятствием для выделения негативных терминов в рамках анализа нормативного и научного дискурса. Допустимой представляется полисемия, в случае придерживания *автологического* значения термина: наличие у термина в рамках одной предметной области (системы теоретических знаний, научной дисциплине, отрасли права) разных смысловых значений. *Разновременная многозначность* термина, возникающая в результате перехода исследования *от эмпирического к теоретическому уровню его*, когда изучаемый объект, соответственно выдвигаемой теоретической модели, дополняется спектром новых признаков. На теоретическом уровне изменяется логико-эпистемологический тип объекта – он выступает результатом абстрагирования, идеализирования. На эмпирическом уровне обобщаемый объект наделяется признаками эмпирических методов (например, документ признаками наличия информации на носителе, идентифицирующих элементов, архивный документ признаком сохранения в архиве. ИКЦ (историко-культурная ценность) признаком – быть материальным объектом). Тем не менее, и в нормативном дискурсе он может дополняться результатами теоретизации (в ГОСТ Р ИСО 15489-1-2007 и СТБ 2059-2013 первый объект дополняется признаком служить доказательством; в ГОСТ Р 7.0.8-2013 второй объект – признаком ретроспективной инфозначимости для граждан, общества, государства, в Кодексе третий объект – признаком ОЛХДД (отличительные духовные, художественные и (или) документальные достоинства)). На теоретическом уровне эмпирические признаки объекта устраняются. И эмпирический, и теоретический объект могут обозначаться одинаково: «документ», «ИКЦ». Такое явление выходит за пределы полисемии, но здесь отсутствует явление омонимии, в наличии результаты изучения объекта на разных уровнях исследования.

В. В. Налимов, рассматривая полиморфизм смыслового значения термина «информация», исходит из того, что оно уточняется, а он устраняется, через соответствие интуитивным представлениям о смысле данного термина [5]. В методологическом плане такое уточнение – лишь первая ступень *устранения* семантической полиморфности термина. Высшие ступени его достигаются через применение терминоведческих и логико-эпистемологических методов. Семантический полиморфизм термина представляется, в значительной мере, следствием неэксплицированности (внутридисциплинарной, междисциплинарной) его. В практическом плане он обусловлен масштабом следования эксплицированному термину. Тем не менее, построение общей теории некоторого явления, процесса предполагает экспликацию понятия. Иной результат: оптимизация понятий, модернизация, унификация терминов. Так, в общей теории ИКН, координируемой с общей теорией культуры, экспликация

базисных понятий, относящихся к охране ИКН и обозначаемых терминами «КЦ» и «ИКЦ», ведет к перераспределению их значений, необходимости дальнейшего использования, устраненного из нормативного дискурса РФ термина «памятник истории и культуры» (ПИК). Сегодня в ней имеет место полагание, что «ИКЦ» – не просто метонимический эквивалент термина «ПИК», а термин с более широким денотатом. Это связано с наделением термино-элемента «памятник» существенным полаганием (признаком) *материальности*. В [6] отмечается его неопределенность: он «не поддается однозначному пониманию». В [7] основными признаками понятия ПИК выделены: материальность, антропогенность, единство с окружающей средой. Тем не менее, при корреляции понятий в междисциплинарном поле коннотация материальности *для терминологического элемента «памятник»* отходит на второй план, на первый выходит иное семантическое содержание: фундаментальность (сохраняемость и охраняемость), неординарность, уникальность, общественная признанность, которые семантически элиминируют данную коннотацию. Кроме того, при отмеченном полагании материальность отождествляется с объемной предметностью. Между тем, материальными являются и закрепляемые на объектах хранения континуумы знаков, понимание которых представляет произведение письменности/литературы.

Отнесение законодательного акта, зафиксированного на определенном объекте хранения, к документальным памятникам, не отменяет допустимости выделения его, рассматриваемого вне связи с объектом хранения, в качестве памятника юридической мысли. Тем самым, *терминологический элемент «памятник»* востребован и для обозначения *нематериальных* предметов культуры. А. Г. Дьячков в своих работах, в том числе, в издании «Российская музейная энциклопедия», выделяет *нематериальные* ПИК. Л. А. Гриффен формулирует: «в качестве ПИК в его материальном воплощении может выступать только предмет, созданный общественным человеком, то есть, артефакт» [8]. Учитывая, что в разработанной им теории ПИК артефакт – тип материального объекта, приведенное положение настолько тривиально, что, казалось бы, не заслуживает включения в теорию. Референт термина «ПИК» становится неясным, поскольку опредмечиваются, объективируются («воплощаются») замыслы, интеллектуальные продукты. Зато, оно допускает ПИК в «нематериальном воплощении». Учитывая, что знаки в предложенной им базисной схеме – интравертные артефакты.

Если не рестриктивировать (ограничивать) семантическую полиморфность парадигматическим отношением, то наличие ее следует усматривать и в *конкретном нормативном дискурсе*, в том числе, юридическом законе (при семантическом анализе она «смыкается» с синтаксической омонимией). Допуская ее возникающей не только в специально формулируемых определениях терминов,

а и при изложении, концептуализации. когда термину соответствуют разные понятия. Причем, такая ситуация усматривается при интерпретации конкретной дефиниции, а при выходе за ее пределы эти обозначаемым им понятия могут иметь разный ближайший логический род. Такие случаи имеют место и в законодательстве по охране ИКН. В дефиниции п. 1.3 главы 1 Кодекса «ИКЦ – КЦ, имеющие ОДХДД, и которые наделены статусом ИКЦ» (она сокращает содержание в сравнении с проектом Кодекса, в котором взамен «КЦ» имеется оборот «материальные объекты (материальные ИКЦ) и нематериальные проявления творчества человека (нематериальные ИКЦ)», то есть, и тем самым, был взят иной логический род). Однако из ст. 82, в которой ИКН конституируется *совокупностью ИКЦ и КЦ, претендующих на статус ИКЦ*, такой логический род для ИКЦ не вытекает (и в п. 2.1 ст. 66 выделяются КЦ, входящие в фонды, состоящие из КЦ и ИКЦ). А это допускает различное толкование ИКЦ в Кодексе, иначе: это соответствует семантической полиморфности термина «ИКЦ». А отмеченное конституирование *предполагает отнесение* к ИКЦ в п. 1.3 ст. 1 КЦ с отличительными чертами – ОДХДД (*смысловое* значение термина) и, тем самым, претендентов на статус ИКЦ (*предметное* значение термина), а не только КЦ, уже получивших правовой статус. Такое отнесение противоречит трактовке ИКЦ в п. 1.3 при буквальном понимании функтора «и» при *интерпретации его пропозициональным*. Возникающее противоречие обуславливает противоречивость дефиниции ИКЦ п. 1.3 и формулировки дефиниенса в ней. Языковые конструкции «иметь отличительные достоинства» и «иметь статус ИКЦ», выражающие несравнимые понятия, сами по себе, не позволяют формировать понятие ИКЦ на основе понятия КЦ.

В дефиниции п. 1.3 содержится определенное частное утверждение: некоторые КЦ являются ИКЦ, *конкретизируемое двумя высказываниями*: к ИКЦ относятся КЦ с отличительными позитивными качествами («достоинствами»), и к ИКЦ относятся КЦ с юридическим статусом ИКЦ. Не обращая внимания на тавтологичность последнего высказывания, сосредоточим внимание на смысле формирования понятия. Наделение понятия ИКЦ признаком – быть КЦ, получившим юридический статус, делает излишним приведение в дефиниции для него признака: иметь отличительные черты (тем более, такой признак предстает существенным, но не отличительным), Первое латентно содержащееся в дефиниции высказывание «к ИКЦ относятся КЦ с отличительными чертами» не нужно для формирования понятия при внесении в него союза «и» в качестве пропозиционального функтора. Для этого достаточно высказывания: «к ИКЦ относятся КЦ с юридическим статусом ИКЦ». Принятие во внимание ст. 82 и следование образованию в нем понятия ИКЦ «подталкивает» к пересмотру и корректировке дефиниции п. 1.3. Несоразмерность не устраняется полностью заменой в ней союза «и» союзом «либо», либо знаком «/», означающим

дизъюнктивно-конъюнктивную связку союзов «и» и «либо». Несоразмерность устраняет формулировка: *ИКЦ-КЦ, наделенные юридическим статусом ИКЦ* (иначе: *КЦ, имеющие правовую ценность* (наличие данной ценности оттеняет (подчеркивает) наличие имеющихся у объекта отличительных качеств)), *а также КЦ, имеющие отличительные качества, позволившие выдвинуть их на получение юридического статуса ИКЦ*. Формулировка «ИКЦ-КЦ, имеющие отличительные достоинства, либо наделенные статусом ИКЦ», оставляет допустимым относить к ИКЦ-КЦ, которые государство не включает в состав ИКН. Из контекста Кодекса вытекает однозначное отнесение к ИКЦ элементов ИКН, формируемого государством. Тем не менее, *отчетливой* ясности образования понятий соответствует наделение понятия в дефиниции ИКЦ существенным признаком – быть элементом ИКН, а в дефиницию ИКН существенным отличительным признаком «формирования государством».

Конструкт выдвижения на получение юридического статуса ИКЦ – более категорично выражает факт, нежели формулировка «претендует на наделение статусом ИКЦ». Союз «и» соединял бы выделенные нами два конкретизирующих высказывания (в качестве содержащихся в дефиниции), образуя конъюнктивное высказывание, в случае, если бы эти два высказывания имели истинностное значение. Однако, несоразмерность связи между ними очевидна: *всякая КЦ*, имеющая юридический статус, имеет отличительные качества, придающие ей самобытность, неповторимость (уникальность), но *не всякая КЦ*, имеющая такие качества, наделена юридическим статусом.

Квазитермин «документальное достоинство» (оригинальная лексема: «дакументальная вартасць»), вносимый в и без того достаточно расплывчатое определение термина п. 1.3 *двусмысленен*, придает ему двойную омонимичность. Он отсылает к метонимическому описанию (фиксированию на материальном объекте абстрактных теоретических объектов – достоинств, аппроксимировано: выдающихся позитивных черт, качеств). Сам по себе он имеет смутное значение, востребован в качестве антонима термина «художественные достоинства», тем не менее, порождает несоразмерность либо семантическую полиморфность при употреблении по отношению к материальным ИКЦ, поскольку качество художественного оформления книги обусловлено документальностью (фиксированностью составляющих произведение знаков на объекте хранения). Взамен его следует излагать об уникальном, неординарном полиграфическом исполнении, конструкционных особенностях и т. п. Употребление квазитермина «документальные достоинства» по отношению к нематериальным ИКЦ (а допущение такого употребления имплицитно вытекает из дефиниции ИКЦ в Кодексе, поскольку объем понятия ИКЦ охватывает объемы понятий материальной и нематериальной ИКЦ) в качестве слоя его аксиологической характеристики, абсурдно. Поскольку положительное качество, связанное с

закреплением на изделии, не может характеризовать нематериальные ИКЦ (во всяком случае, те из них, которые имеют по терминологии ст. 69 Кодекса, «нематериальную форму существования»).

Конструкт достоинства фигурировал и в законе РБ «Об охране историко-культурного наследия» 1992 года [9], но ими (достоинствами) аксиологическая наполненность понятия ИКЦ и ограничивалась. А в Кодексе оно охвачено двойным аксиологическим слоем: достоинства и значение. И, в целом, по уровню концептуализации дефиниция ИКЦ в Кодексе «слабее» дефиниции ИКЦ в законе. В законе «ИКЦ – наиболее отличительные материальные объекты и нематериальные проявления творчества человека, которые имеют выдающиеся духовные, эстетические и документальные достоинства и взяты под охрану государства». Такая трактовка неточна, поскольку охрана государством – мера, применяемая в отношении предметов культуры (а также культурно-природных объектов, культурных ландшафтов), получивших юридический статус самих по себе либо в составе коллекции, фонда ИКЦ. В данной дефиниции недостаточно точно описывается объект, но, в отличие от Кодекса, отсутствует возможность разной интерпретации. В проекте Кодекса ст. 104, 214 и др. (см.: www.pravo.by) в аксиологическом смысле для характеристики предметов культуры использовался и терминологический элемент «значимость», что увеличивает семантическую полиморфность в тексте проекта Кодекса, и придает ему немалую несогласованность в синтагматическом плане. В Кодексе такая рассогласованность устранена (терминологический элемент «значимость» употребляется для характеристики масштаба отношения территориальных единиц), но за исключением ст. 92 (в ней излагается значимость, с точки зрения истории, археологии и т. д.). Терминологический элемент «значимость», в качестве *аксиологической характеристики*, представляется предпочтительней терминологического элемента «значение», при сравнении их *семантического оптимума* в рассматриваемом качестве: значительность, наибольшая важность – важная роль. Замена терминологического элемента «значимость» – полнмотивированного, в данном качестве, на менее мотивированный – «значение», хотя и деформирует понятие и не ложно ориентирует, но семантически «ослабляет» изложение.

Терминологический элемент «достоинство» в качестве *аксиологической характеристики*, отвлекаясь от использования его в Кодексе для образования двойного аксиологического слоя понятия ИКЦ, представляется маломотивированным в данном качестве, принимая во внимание его *семантический оптимум*: положительное качество с коннотацией преимущества. В текст Кодекса, вслед за его проектом, внесен оборот «ОДХДД». Однако, если в его проекте он в ст. 79 входит в дефиниции движимых и недвижимых материальных КЦ, и востребован для различения данных видов материальных КЦ, то в Кодексе он стал востребован для различения ИКЦ и КЦ. В проекте

Кодекса возникала некоторая семантическая полиморфность оборота «ОДХДД». В Кодексе он добавляет неопределенность термину «ИКЦ», и без того, в омонимичной дефиниции п. 1.3, порождающей и семантическую полиморфность. Поскольку термин «ИКЦ» недостаточно точен, вследствие *недостаточной точности* конструкта наличия отличительных достоинств. Последний следует уточнять наличием качеств, придающих КЦ самобытность, универсальность, неординарность.

Дефиниция КЦ в Кодексе (в п. 1.8) взята из его проекта «КЦ – созданные (преобразованные) человеком, либо тесно связанные с его деятельностью материальные объекты и нематериальные проявления творчества человека, которые имеют историческое, художественное, научное или иное значение», с единственной, но существенной разницей: *взятием дефиниендума в единственном числе*. В проекте Кодекса в дефиниции КЦ и дефиниенс, и дефиниендум были во множественном числе, что придавало ей «видимость» соразмерности: наличие союза «и» взамен союза «либо» (либо союза «и/либо») создавало противоречие и делало термин «КЦ» полиморфным. Дефиниция КЦ в Кодексе рассогласованна грамматически, вследствие этого возникает, рассматривая семантически, «смещение смысла», а рассматривая логически, даже не абсурд, а *нонсенс*. При этом, даже существенная корректировка дефиниции КЦ в п. 1.8 (устранение грамматической рассогласованности, замены союза «и» союзом «либо», либо конъюнктивно-дизъюнктивной связкой «/»») не нормализует ее, вследствие наличия функтора «иной», придающей аксиологической характеристике КЦ неоднозначность, а вследствие этого дефиниенсу омонимичность. Придает этот функтор омонимичность (синтаксическую омонимию) и пояснениям движимых и недвижимых материальных КЦ в ст. 67 Кодекса.

Хотя, если принимать во внимание п. 2 ст. 155, то завершить полный спектр в аксиологической характеристике КЦ в п. 1.8 ст. 1, движимых и недвижимых материальных КЦ в ст. 67 (и тем самым, целиком согласовав, в синтагматическом отношении, ее использование в Кодексе) не составляет труда, следует добавить: мемориальное значение. А также объединить художественное и эстетическое значение чрез связку «/». Кстати, дефиниция музейного предмета (п. 2 ст. 155): «КЦ либо выделенный из окружающей среды в результате научной деятельности объект природной среды, имеющие научное, историческое, мемориальное, художественное (или) эстетическое достоинство и включенный в музейный фонд» тавтологична (она позаимствована в Кодекс, а равно и дефиниция предмета музейного значения, из закона РБ «Аб музеях і Музейным фондзе Рэспублікі Беларусь» 2005 года [10]). Поскольку предметная характеристика «КЦ» в дефиниенсе уже предполагает, в соответствии с дефиницией КЦ в п. 1.8, наличие для музейного предмета трех слоев

аксиологической характеристики, в итоге такого «наложения смысла» возникает неоднозначность и дефиниции музейного предмета.

СемаМотивированность терминологического элемента «исторический» в дефиниендуме дефиниции ИКЦ весьма проблематична. Хотя признак исторической значимости («значения») для понятия ИКЦ (обобщающего предметы культуры, выступающие ИКЦ) *переходит* из дефиниенса дефиниции КЦ в п. 1.8, тем не менее, из п. 1.8 вытекает отсутствие *атрибутивного* слоя аксиологической характеристики при формировании понятия КЦ (то есть, КЦ может и не иметь исторической значимости). Основанием для мотивированного внесения данного терминологического элемента в дефиниендум «ИКЦ», служил бы признак наличия статуса ИКЦ, но наименование данного статуса «привязано» к дефиниции ИКЦ. Устранению непроходимых противоречий, связанных с «терминологической бедностью» в Кодексе, с использованием лишь метонимичных базовых терминов «КЦ» и «ИКЦ», способствовало бы внесение термина «ПИК» – восстановление его в законодательстве РБ (элиминация его из терминосистемы памятниковедения не обоснована). Основание для его внесения имеет место и в Кодексе: в ст. 83 «материальная ИКЦ» – гипероним к терминам «памятник истории», «документальный памятник», «заповедное место» (к нему, исходя из расширенного значения терминологического элемента «памятник», сильномотивирован в целях унификации терминов синоним «культурно-ландшафтный памятник») и пр. В ней совокупность ПИК предстает подсистемой материальных ИКЦ. Из нее вытекает частичная синонимия терминологических элементов «ценность» и «памятник», фундирующая латентную синонимию терминов «ИКЦ» и «ПИК». Один из вариантов устранения противоречий: использование термина «ПИК» в качестве наименования юридического статуса ИКЦ. При этом термин «ИКЦ» охватывает только и именно *аксиологический* «статус» предмета культуры.

«Непрактичность» ввода термина «ИКЦ» в закон РБ «Об охране историко-культурного наследия» 1992 года была отмечена И. Э. Мартынеко: учитывая, что в других законах РБ параллельно употреблялись термины «памятник ИКН» и «ПИК», в наличии «хаос устоявшегося понятийного аппарата» [11]. После изменения в 2011 году архивного законодательства, [12], параномия устраняется. Тем не менее, рассматривая в аспекте формулирования терминосистемы памятниковедения, замена базового термина «ПИК» термином «ИКЦ» соответствует утративанию понятийного аппарата. В постсоветское время распространилась синонимия терминов «объект культурного наследия» и «ПИК», она имеет место в законодательстве РФ – в [13]. С одной стороны, это затрудняет гармонизацию терминологии. С другой, здесь очевидна острая необходимость развития общей теории ИКН, сопровождаемой терминоведением и эпистемологией памятниковедения.

В нормативно-практическом плане сегодня существует устойчивая и

доминирующая тенденция к гармонизации терминологии отечественного и международного законодательства, хотя бы на уровне совпадения базовых терминов. С другой стороны, устранение противоречий, а также негативных терминологических и семантических явлений, коррелятивное оптимизации понятийного аппарата памятниковедения, приводит к необходимости предложений по корректировке содержания и формулировок законодательства по охране ИКН, касающихся базисных понятий.

В логико-эпистемологическом аспекте, с учётом полиморфности терминов и синтаксической омонимии, следует иметь в виду, что понятие *A*, формируемое на основе аксиологических характеристик – *ценного предмета культуры* (противоречиво представленного в п. 1.8 Кодекса и обозначенного «КЦ») с ОДХДД, находится в логическом отношении пересечения по объёму с понятием *B*, формируемым на основе дополнения такого же результата обобщения признаком наличия юридического статуса. Наличие этих двух понятий *A* и *B* в дефиниции п. 1.3 Кодекса, усматриваемо вследствие наличия в ней синтаксической омонимии. Соразмерно терминировать одинаково равнообъемные понятия (точнее, если исходить из того, что равнообъемным понятиям соответствуют только *неполные* синонимы, – эквивалентные понятия). Между тем, не всякий ценный предмет культуры с ОДХДД наделен юридическим статусом. И наделение именно таким статусом не делает ценные предметы культуры имеющими ОДХДД. Придерживаясь концептуализации Кодекса, дефиниции п. 1.8 ст. 1 *непротиворечиво* придать вид: КЦ – ценный предмет культуры (то есть, продукт материального, интеллектуального/социодуховного производства, имеющий выдающиеся мемориальные, духовно-социальные, художественные/эстетические качества), имеющий национальную, историко-культурную, историко-научную значимость, актуализированный в качестве объекта ИКН.

Литература

1. Зализняк, А. А. Феномен многозначности и способы его описания / А. А. Зализняк // Вопросы языкознания, 2004. – № 2.
2. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск : Нацыянальны Цэнтр прававой інфармацыі РБ, 2016. – 272 с.
3. Нестерович, Ю. В. Оптимум терминоведчески мотивированного обозначения отрасли деятельности по охране историко-культурного наследия в связи с разграничением отраслей культурной деятельности в Кодексе “О культуре” Республики Беларусь / Ю. В. Нестерович // Науч. чт., посв. В. В. Мартынову: сб. научн. трудов. – Вып. IV. – В 2-х ч. – Ч. 2. – Минск : РИВШ, 2016. – с. 116–126.
4. Шелов, С. Д. Опыт построения терминологической теории: значение и определение терминов / С. Д. Шелов. – Дис...докт. филолог. наук. – М., 1995.
5. Налимов, В. В. Вероятностная модель языка / В. В. Налимов. – М. : Наука, 1979. – 304 с.
6. Олевская, В. В. К вопросу о становлении отечественного архивоведения и подготовке первых многоязычных международных словарей / В. В. Олевская, М. И. Олевская // Вестник ПСТГУ. –

Филология, 2008. – Вып. 3.

7. Дьячков, А. Н. Памятниковедение в контексте историко-культурной среды / А. Н. Дьячков. – М., 1990.

8. Гриффен, Л. О. До пытання про тэарэтычныя асновы пам'яткознаўства / Л. О. Гриффен // Працы цэнтру пам'яткознаўства. – Кіев, 2010. – Вып. 18.

9. Закон Рэспублікі Беларусь «Об охране историко-культурного наследия» от 13 ноября 1992 г. – № 1940-ХІІ // www.pravo.by.

10. Закон РБ ад 12 снежня 2005 г. "Аб музеях і музейным фондзе Рэспублікі Беларусь" // Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь, 2005 г., № 197.

11 Мартыненко, И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия / И. Э. Мартыненко. – Гродно : ГрГУ, 2005. – 343 с.

12. Закон Республики Беларусь «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» от 25 ноября 2011 г. № 323-З // Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь, 2011. – № 136.

13. Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25 июня 2002 // Собрание законодательства РФ от 1 июля 2002 г. – № 26.

*Гужалоўскі А.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

КАНСТРУЯВАННЕ НОВАЙ САВЕЦКАЙ АБРАДНАСЦІ Ў БССР У КАНТЭКСТЕ АНТЫРЭЛІГІЙНАЙ КАМПАНІІ КАНЦА 1950-Х – ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ 1960-Х ГГ.

Антырэлігійная кампанія канца 1950-х – першай паловы 1960-х гадоў з'яўляецца адным з найбольш драматычных сюжэтаў хрушчоўскай “адлігі”. У айчыннай гістарычнай літаратуры традыцыйна замацавалася ацэнка хрушчоўскай антырэлігійнай палітыкі як пераследу царквы, жорсткага ўціску вернікаў усіх канфесій, масавага закрыцця іх малітоўных дамоў у спалучэнні з агрэсіўнай антырэлігійнай прапагандай. Перыяд хрушчоўскай “адлігі” для дзяржаўна-царкоўных адносінаў шмат у чым быў адкатам ў 1930-я гады.

Авансцэнай антырэлігійнай прапагандысцкай кампаніі сталі літаратура, кінематограф, тэатр, СМІ, у вялікай колькасці прадукваўшыя вырабы на “навукова-атэістычную тэматыку”. У іх вера ў бога прадстаўлялася ў карыкатурным, абразлівым выглядзе, акцэнтавалася ўвага на амаральных учынках святароў і глупстве, непісьменнасці іх паствы, высмейваліся рэлігійныя абрады. У канцы 1950-х – першай палове 1960-х гадоў газеты і часопісы стракацелі кідкімі загалоўкамі: “Янусы шматаблічныя”, “Трухлеюць крыжы”, “Хрыстос і ХХ стагоддзе”. У друку святароў называлі не інакш, як “папамі”, “служкамі Ватыкана”, “цёмрашаламі”, іх малявалі тоўстымі, п'янымі, у смешым адзенні.

Газета “Советская Белоруссия” друкавала лісты беларускіх яўрэяў з

пратэстамі супраць пасылак з мацой, якія прыходзілі з-за мяжы ад яўрэйскіх дабрачынных арганізацый. Газета “Знамя юности” нагадвала чытачам пра тое, што на спражках салдат вермахта было напісана “*З намі Бог*”. Часопіс “Маладосць” зрабіў героем сатырычнага раздзела “Святога Луку”, які лекаваў чароўнай вадой і варажыў на чорнай кнізе. На Беларускім радыё з’явілася перадача “Для веруючых і няверуючых”. У Дзяржаўным выдавецтве Беларусі з’явілася новая серыя брашур пад назвай “Бібліятэчка атэіста”, якая адкрылася творами К. Крапівы пад шматабцяцальнай назвай “Біблія”. У атэістычнай прапагандзе прыдаліся беларускі фальклор і гісторыя.

Беларускія кінадакументалісты працавалі над прапагандысцкімі стужкамі “Таямніца іконапісу”, “Па новых абрадах”, “Адрачэнне ад бога”. У 1959 годзе выйшаў на экраны беларускі дакументальны фільм “Праўда пра сектантаў-пяцідзясятнікаў”, які прама заклікаў да крымінальнага пераследу прадстаўнікоў гэтай пратэстанцкай дэнамінацыі. Апраўдаць гвалтоўныя дзеянні ўлады ў дачыненні да пратэстантаў спрабавалі на тэатральнай сцэне. У Беларускім тэатры оперы і балета з’явіўся спектакль “Святло і цені”, пастаўлены на музыку Г. Вагнэра па матывах рамана П. Броўкі “Калі зліваюцца рэкі”. Адна з цэнтральных сцэн балета ўзнаўляла “дзікую сектанцкую оргію, у якой калоцяцца ў канвульсіўных рухах, звар’яцелыя, аслепленыя рэлігійным фанатызмам, амаль згубіўшыя чалавечае аблічча людзі” [1, с. 4]. Да атэістычнай прапаганды далучыліся супрацоўнікі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, а таксама філасофіі і права АН БССР.

Імкнучыся надаць навукова-атэістычнай прапагандзе мэтанакіраваны, сістэмны характар, мясцовыя партыйныя камітэты ўсіх узроўняў стваралі камісіі, атэістычныя секцыі, саветы па атэістычнай рабоце. У Магілёве адчынілі Дом атэіста з лектарскай групай і бібліятэкай пры ім. На сходах партыйна-савецкага актыву ад іх удзельнікаў строга патрабавалі ўзмацнення ўвагі да барацьбы з чужой ідэялогіяй. Пры аддзяленнях таварыства “Веды” былі арганізаваны секцыі лектараў-атэістаў. Акрамя лекцый праводзіліся атэістычныя выставы, у публічнай прасторы з’явілася вялікая колькасць плакатаў на антырэлігійную тэматыку. На працягу 1963 года саветы атэістаў былі створаны ва ўсіх раённых і абласных цэнтрах краіны.

Асаблівы непакой у кіраўніцтва БССР выклікала Гродзенская вобласць, дзе 9,6% ад агульнай колькасці насельніцтва наведвалі касцёлы. У 1964 годзе колькасць ахрышчаных у вобласці ўзрасла, у параўнанні з папярэднімі годамі, на 3%, адпавядаў – на 8%. Гродзенская вобласць з’яўлялася адзіным рэгіёнам рэспублікі, дзе рэлігійная абраднасць гараджан не толькі не саступала, але нават крыху перавышала падобныя паказчыкі сярод жыхароў вясак. Акрамя саветаў атэістаў, з гродзенскімі каталікамі змагаліся 2 769 агітатараў, 840 лектараў, 155 сталых семінараў. Атэістычны матэрыял рэгулярна з’яўляўся на старонках

“Гродзенскай праўды”. Быў арганізаваны абласны радыёлектарый [5, арк. 76].

Пільную ўвагу ў атэістычнай рабоце прапагандысты надавалі жанчынам, моладзі, пенсіянерам. Падвышаная рэлігійнасць жанчын афіцыйна тлумачылася захаваннем іх няроўнасці ў побыце, залежнасцю ад рэлігійных бацькоў, вялікай загрузанасцю хатнімі справамі, што абмяжоўвала іх духоўнае развіццё і зніжала сацыяльную актыўнасць. Улічваючы асаблівасці жаночай псіхалогіі, агітатары-атэісты актыўна праводзілі з імі індывідуальную працу, якая ўскладалася пераважна на лекараў і настаўнікаў. Змагаючыся з жаночай рэлігійнасцю, прапагандысты перакрывалі адзін з галоўных каналаў узнаўлення рэлігійнасці і ўплыву рэлігіі на дзяцей і падлеткаў.

Не менш актыўна праводзіліся мерапрыемствы па вызваленні моладзі ад рэлігійнага ўплыву. Антырэлігійны кампанент зрабіўся абавязком у школьных вучэбных праграмах. У калгасных клубах ствараліся куткі атэіста, у гарадах адчыняліся планетарыі, праводзіліся антырэлігійныя выставы (мал. 1) і вечарыны.



Мал. 1. Замах Л. П. “Больше не раба божья” (1965)

Людзі сталага ўзросту, якія складалі асноўную групу вернікаў, таксама не заставаліся без увагі з боку атэістаў. Агітатарам тлумачылі, што да гэтай узроставай групы неабходны асаблівы падыход, праводзіць працу з імі трэба тонка і разумна. Перш за ўсё, гэта тычылася вернікаў пратэстанцкіх дэнамінацый. Некаторыя з іх цікавіліся касмічнымі палётамі, развіццём кібернэтыкі і іншымі дасягненнямі тагачаснай навукі. Пры гэтым, яны былі шчыра перакананыя, што поспехі навукі не супярэчаць рэлігіі. Многім пратэстантам быў уласцівы сваеасаблівы савецкі патрыятызм. Іх адказы на пытанні агітатараў правакавалі паралелі паміж камуністычнай верай у новага чалавека, сацыяльны ідэал, светлую будучыню і хрысціянскай верай у Богачалавека, Царства Божае і канчатковае Пераўтварэнне Свету.

Шасцідзесяцітрохгадовы член абшчыны евангельскіх хрысціян баптыстаў з в. Боркі Слуцкага раёну Р. Юдзіцкі ў адказ на прапанову адмовіцца ад сваёй веры заявіў: “Камуністы заклікаюць актыўна працаваць, што мы і робім. Бо ўсё гэта запісана ў Новым Запавеце”. Яго саракадвухгадовы адзінаверац з в. Свідаўшчына Стаўбцоўскага раёну Н. Шэстэль на расповяд пра камуністычную будучыню адрэагаваў наступным чынам: “Камунізм – гэта добрая справа, але калі ён будзе будавацца з дапамогай бога, то будзе будавацца ўдвая хутчэй”. Член абшчыны ЕХБ з горада Бярэзіно трыццацічатырохгадовы рабочы І. Шпак выказаў наступную думку: “У камуністычнай маралі імат палажэнняў, якія адпавядаюць нашым заповедзям. Камуністы і баптысты – адно і тое ж. Мы

ставім агульныя мэты: вечнае ішчасце на зямлі” [3, с. 135].

Адной з задач хрушчоўскай антырэлігійнай кампаніі было замяшчэнне старых рэлігійных рытуалаў новай савецкай абраднасцю. Найбольшую ўвагу ідэёлагаў прыцягвалі абрады, якія суправаджалі важнейшыя падзеі ў жыцці чалавека – нараджэнне, шлюб, смерць. Нягледзячы на намаганні пяць з паловай тысяч лектараў, адна тысяча чатыреста прапагандыстаў і дваццаць тры тысячы агітатараў, прыкладзеныя на гэтым накірунку барацьбы з рэлігіяй, старая абраднасць па-ранейшаму займала істотнае месца ў жыцці людзей, асабліва на захадзе рэспублікі. Вось як яна выглядала ў 1963 годзе, згодна з няпоўнымі дадзенымі ўпаўнаважаных па справах рэлігійных культаў і РПЦ (табл. 1 [7, арк. 40]).

Табліца 1. – Рэлігійная абраднасць (хрышчэнні, вячэнні, адпяванні) у БССР у 1963 г.

	Брэсцкая вобласць	Віцебская вобласць	Гомельская вобласць	Гродзенская вобласць	Магілёўская вобласць	Мінская вобласць
Колькасць хрышчэнняў ад агульнай колькасці нараджэнняў	61,2%	35,8%	29,3%	53,2%	32,0%	38,0%
Колькасць вячэнняў ад агульнай колькасці шлюбаў	9,3%	4,4%	1,1%	18,8%	0,2%	1,5%
Колькасць адпяванняў ад агульнай колькасці смерцяў	48,9%	15,0%	11,7%	40,6%	9,0%	7,0%

Падобная сітуацыя выклікала адмысловую пастанову ЦК КПБ ад 3 лістапада 1963 года “Аб кіраўніцтве Брэсцкіх прамысловага і сельскагаспадарчага абкамаў КПБ атэістычным выхаваннем насельніцтва”. Яго асноўныя палажэнні былі разгорнуты ў прынятай 4 мая 1964 года ўрадавай пастанове “Аб задачах савецкіх органаў па ўкараненні грамадзянскіх абрадаў” [8, арк. 199]. Яна прадугледжвала стварэнне і ўкараненне ўсяго цыкла новых абрадаў – ад нараджэння да пахавання, уключаючы ўступленне ў шлюб і дасягненне паўналецця. Для распрацоўкі і прапаганды новай абраднасці быў створаны адмысловы савет пры юрыдычнай камісіі Савета Міністраў БССР. Выкананне практычных задач, выкладзеных у гэтых пастановах, было ўскладзена на мясцовыя партыйныя і савецкія органы, а таксама на грамадскія камісіі па ўкараненні новых грамадзянскіх абрадаў. Толькі ў Мінскай вобласці падобных камісій на працягу 1964 года было створана больш трохсот з агульнай колькасцю сяброў каля тысячы шасцісот чалавек.

Хутка замяніць царкоўныя абрады грамадзянскімі перашкаджала не толькі шматвяковая традыцыя, але таксама матэрыяльна-тэхнічная абмежаванасць

дзяржаўных атэістаў. Упаўнаважаны Савета па справах РПЦ Г. І. Сямёнаў так тлумачыў, чаму насельніцтва ідзе вянчацца ў храмы: *“ЗАГС Фрунзенскага раёна г. Мінска знаходзіцца ў драўляным будынку барачнага тыпу па вуліцы Калектарнай 20, насупраць былых яўрэйскіх могілак, займае 2 пакоі, адзін з іх 6, другі – 8 кв. метраў. Уваход са двара. На ўваходзе цёмна і брудна”* [6, арк. 107]. Цяжкае ўражанне ў маладых пакідалі таксама памяшканні ЗАГСаў Ленінскага і Кастрычніцкага раёнаў беларускай сталіцы, дзе нават не было магчымасці распрануцца.

Непасрэдным вынікам партыйна-урадавых пастановаў было будаўніцтва палацаў шлюбаў, як альтэрнатывы дзеючым культавым установам. Прыгажосць і пышнасць абраду ў іх дапаўняліся адроджанымі ўрачыстымі строямі жаніха і нявесты, а таксама абменам яшчэ нядаўна забароненымі заручальнымі пярсцёнкамі. Адным з першых у рэспубліцы ў лістападзе 1963 года Палац шлюбаў быў адчынены ў Брэсце. Да паслуг жыхароў самай веруючай у БССР вобласці меліся ўрачыстыя залы для рэгістрацыі шлюбаў і нараджэнняў, пакоі маладых і гасцёў. Па нядзелях у палацы знаходзіўся дэпутат гарсавета, прапанаваліся паслугі фатографа і таксі [9, арк. 33].

Там, дзе бюджэтныя сродкі не дазвалялі ўзвесці палац, ствараліся залы ўрачыстых рэгістрацый у дамах культуры. Так было зроблена ў Пінску, дзе існаваў рытуал уступлення ў шлюб з музычным суправаджэннем (паланэзам Агінскага), падарункамі маладым і словамі М. С. Хрушчова, напісанымі над уваходам у залу ўрачыстых рэгістрацый: *“Што такое чалавек жанаты? Гэта значыць – чалавек хоча будаваць сям’ю. А хто сям’ёй абзаводзіцца – той добры грамадзянін. Краіна наша будзе тым мацней, чым больш будзе ў нас народа”* [2, с. 3]. Тут жа адбываўся рытуал рэгістрацы нованароджаных пад назвай “акцыябрыны”.

Да сярэдзіны 1960-х гадоў аб’ектам публічнай крытыкі рабіўся грамадзянскі пахавальны рытуал, які быў закліканы замяніць рэлігійныя абрады, звязаныя са смерцю і пахаваннем. У прыватнасці, адзначалася, што ў людзей выклікаюць агіду *“казённыя прамовы, работнікі могілак з рыдлёўкамі ў руках, якія нецярпліва пераступаюць з нагі на нагу, завываючы аркестр халтуршчыкаў, п’яныя памінкі...”* Акрамя эстэтычнага боку грамадзянскага пахавальнага рытуала, сучасніка не задавальняла яго арганізацыйная складанасць: *“увесь урачысты абрадавы бок грамадзянскай паніхіды выконваецца толькі адносна вельмі паважаных і вядомых людзей. Калі памерла хатняя гаспадыня, бюракратычная беганіна за даведкамі, здабыванне кветак, “музыкі” і да т. п. патрабуе столькі сіл, што тут ужо не да абрадаў”* [10, с. 4].

Яшчэ большыя складанасці выклікалі спробы ўкаранення грамадзянскага пахавальнага рытуалу ў вясковай мясцовасці. Для гэтага матэрыяльна-арганізацыйных магчымасцяў не хапала ні ў мясцовай улады, ні ў большасці

жыхароў. Але “проста так закапаць чалавека ў зямлю” не дазваляла шматвяковая традыцыя. У размовах з атэістамі, людзі сталага веку казалі: *“Неяк няёмка хаваць чалавека без папа або аркестра. Але ж аркестр наняць на пахаванне не ўсім даступна, трэба плаціць вялікія грошы, а попу колькі не дасі, ён усё роўна пахавае”* [4, с. 32]. У асобных раёнах былі зроблены спробы замяніць дзяды грамадзянскім памінаннем памерлых у выглядзе нядзельнікаў па добраўладкаванні могілак.

Такім чынам, дзяржаўная палітыка ў галіне святочна-абрадавай сферы, якая праводзілася ў канцы 1950-х – першай палове 1960-х гадоў, мела яскрава акрэслены антырэлігійны, універсальны характар. У адпаведнасці з гэтымі ўстаноўкамі прыкладаліся значныя намаганні па “забыванню” традыцыйнай культуры і прывіццю новых савецкіх святаў, абрадаў і звычаяў. Незалежна ад намаганняў атэістычнай дзяржавы, традыцыйныя рысы абраднасці паступова губляліся пад уплывам сацыяльнай і эканамічнай мадэрнізацыі беларускага грамадства. Антырэлігійная кампанія адбывалася ў кантэксце агульнага паслаблення веры ў бога, выкліканага навукова-тэхнічным прагрэсам і асабліва савецкімі перамогамі ў космасе. Значная частка беларускага насельніцтва, асабліва ўрбанізаваная моладзь, натхнёная абяцаннем убачыць пры жыцці камуністычнае грамадства, успрымала рэлігію, як аджылую з’яву. Для вернікаў гэта быў час страты звыкллага рэлігійнага асяроддзя, практык, рэдукавання абрадаў, а таксама наступу секулярызаваанай культуры – непазбежнай спадарожніцы ўрбанізацыі. Паскораная мадэрнізацыя беларускага савецкага грамадства суправаджалася разбурэннем сялянскай сацыяльнасці, наступам на традыцыйныя святочныя формы, сыходам у мінулае іх сакральнасці, забыццём першапачатковых сэнсаў.

Літаратура

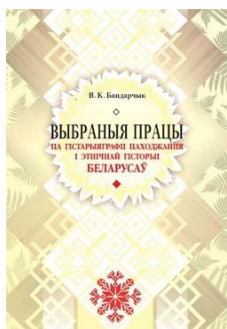
1. Дубкова, Т. Поиски и находки / Т. Дубкова, А. Коляденко // Советская Белоруссия. – 1963. – № 82. – 6 апр.
2. Иванов, В. Свадебное веселье / В. Иванов // Советская Белоруссия. – 1964. – № 39. – 16 февр.
3. Кудряшов, В. В наступлении: из опыта работы партийной организации Белоруссии по атеистическому воспитанию трудящихся / В. Кудряшов, Р. Платонов. – Минск : Беларусь, 1965. – 157 с.
4. Мерзлова, Г. К. Религия и быт / Г. К. Мерзлова. – Минск : Беларусь, 1968. – 49 с.
5. НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 47. – Спр. 531.
6. НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 62. – Спр. 624.
7. НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 62. – Спр. 651.
8. НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 62. – Спр. 667.
9. НАРБ. – Ф. 952. – Воп. 3. – Спр. 38.
10. Як наступаюць абрадамі // Чырвоная змена. – 1964. – № 242. – 9 сн.

*Гурко (Верашчагіна) Ал. У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

АСНОЎНЫЯ НАПРАМКІ РАЗВІЦЦА БЕЛАРУСКАЙ АКАДЭМІЧНАЙ ЭТНАЛОГІІ Ў МІНУЛЫМ І СУЧАСНАСЦІ

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 беларусазнаўства – прасачыць гісторыю этналагічнага вывучэння беларускага народа, даследаваць яго фарміраванне і этнічнае развіццё, эвалюцыю традыцыйнай матэрыяльнай, сацыяльнай і духоўнай культуры.

Аналіз гістарыяграфічнай спадчыны беларускай этналагічнай навукі ажыццяўляецца ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы з самага пачатку яго дзейнасці і не спыняецца на працягу ўжо больш за шэсцьдзсят чатыры гады яго існавання. Істотныя навуковыя вынікі атрыманы этнолагамі ў вывучэнні праблемы паходжання і этнічнага развіцця беларускага народа, яго матэрыяльнай і духоўнай культуры, сацыяльнай арганізацыі. Пачатак вывучэння этнагенезу і этнічнай гісторыі ў Інстытуце паклаў Грынблат Міхаіл Якаўлевіч. Гэтая праца была працягнута даследчыкамі Чаквіным Ігарам Усеваладавічам, Церашковічам Паўлам Усеваладавічам, Каспяровіч Галінай Іванаўнай, Углікам Ігарам Рыгоровічам, пад кіраўніцтвам члена-карэспандэнта НАН Беларусі Бандарчыка Васіля Кірылавіча. З пачатку 1990-х гадоў фундаментальныя даследаванні ў этналогіі ўзначаліў член-карэспандэнт НАН Беларусі Міхаіл Фёдаравіч Піліпенка, якім створаны працы па тэорыі паходжання беларусаў.



Фота 1. Бандарчык В.К. Выбраныя працы на гістарыяграфіі этнагенезу і этнічнай гісторыі беларусаў (да 100-гадовага юбілею) / уклад. : А. У. Гурко, С. У. Грунтоў ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларуская навука, 2020. – 429 с. – Мінск: Беларуская навука, 2020. – 621 с.: ил.

Даследаванню традыцыйных формаў гаспадарчай дзейнасці і матэрыяльнай культуры беларускага народа былі прысвечаны працы

супрацоўнікаў Інстытута Браіма Івана Мікалаевіча, Цярохіна Станіслава Фёдаравіча, Гуркова Уладзіміра Сяргеевіча, Курыловіч Ганны Мікалаеўны, Цітова Віктара Сцяпанавіча, Мілючэнкава Сяргея Аляксеевіча, Буракоўскай Ніны Іванаўны.

Эвалюцыю беларускага традыцыйнага касцюма даследавалі Малчанавы Лідзія Аляксандраўна, Курыловіч Ганна Мікалаеўна, Дулеба Ганна Іванаўна, Сяргееў Юрый Рыгоравіч, Маленка Людміла Іванаўна. Даследчыкамі Ракавай Любоўю Васільеўнай і Бялявінай Валянцінай Мікалаеўнай было праведзена грунтоўнае даследаванне і пазней, ужо ў двухтысячныя гады, апублікаваны абагульняючыя працы аб жаночым і мужчынскім беларускім касцюме.

Аналізу традыцыйнага харчавання беларусаў прысвечаны працы Наваградскага Тадэвуша Антонавіча, Курыловіч Ганны Мікалаеўны, Корзуна Івана Паўлавіча, Цярохіна Станіслава Фёдаравіча.

У сямідзесятых гадах мінулага стагоддзя пачалося даследаванне народнай архітэктуры – гэта былі працы Сабаленка Элы Раманаўны, Гуркова Уладзіміра Сяргеевіча, Іванова Ёладзіміра Міхайлавіча, Супруна Дзмітрыя Данілавіча. З тысяч дзесяцсот дзесяностых гадоў даследаванні эвалюцыі архітэктуры Беларусі ідуць пад кіраўніцтвам акадэміка НАН Беларусі Лакотка Аляксандра Іванавіча.

Праблема гісторыка-этнаграфічнага раянавання традыцыйнай матэрыяльнай культуры беларускага этнасу распрацоўвалася Цітовым Віктарам Сцяпанавічам і Лакотка Аляксандрам Іванавічам.

Значная праца па даследаванні сацыяльнай арганізацыі і культуры беларусаў праводзіцца з канца дзесяностых гадоў XX стагоддзя Бялявінай Валянцінай Мікалаеўнай, Чаквіным Ігарам Усеваладавічам, Бацяевым Васілём Фёдаравічам, Каспяровіч Галінай Іванаўнай. Эвалюцыю сям’і, сямейных традыцый даследавалі Курыловіч Ганна Мікалаеўна, Кухаронак Таццяна Іванаўна, Ракава Любоў Васільеўна. Кухаронак Таццяна Іванаўна таксама паспяхова даследуе ўжо на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў календарныя звычаі і абрады беларусаў і выкарыстоўвае сабраны матэрыял для падрыхтоўкі сцэнарыяў фільмаў і публікацыі кніг па народнай культуры.

Фота 2: *Этнокультурные процессы Западного Полесья (Брестчины) в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. Викт. Гурко; Нац. акад. наук Беларуси, Центр исслед. белорус. культуры, языка и лит., этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы. – Минск: Беларуская навука, 2020. – 621 с.: ил.*



Вывучэнню народных ведаў былі прысвечаны працы Малчанавы Лідзіі Аляксандраўны і Мінько Леаніда Іосіфавіча.

З тысяча дзевяцьсот дзевяностых гадоў упершыню стала вывучацца амаль не даследаваная з этналагічнага пункту гледжання рэлігійнае жыццё беларусаў. Гэтай праблеме, а таксама даследаванню эвалюцыі этнаканфесійнай структуры Беларусі прысвечаны працы Верашчагінай (Гурко) Аляксандры Ўладзіміраўны, Гурко Аляксандра Віктаравіча.

Аб паступовым развіцці беларускай этналогіі сведчаць створаныя этналогамі абагульняючыя працы пра беларускі этнас: гэта выданне супрацоўнікамі Інстытута трынаццаці тамоў серыі “Беларусы”, у якіх разглядаюцца ўсе бакі жыццядзейнасці беларускага этнасу.

У 1996 годзе пад кіраўніцтвам В.К.Бандарчыка быў выдадзены атлас “Беларусы. Этнагеаграфія. Дэмаграфія. Дыяспара. Канфесіі”. Гэта было першае выданне на постсавецкай прасторы, якое прадстаўляла сабой новы канцэптуальны напрамак у вывучэнні этнічнага складу насельніцтва. Працягам гэтай працы павінен быў стаць новы атлас “Народы Беларусі”, які таксама падрыхтаваў калектыў беларускіх этнолагаў пад кіраўніцтвам В. К. Бандарчыка. Была праведзена значная праца, у аснове якой быў пакладзены аналіз і сістэматызацыя дадзеных Перапісу насельніцтва Беларусі больш за сто гадоў, пачынаючы з 1897 года і заканчваючы 1999 годам. Былі сабраны і сістэматызаваны этнаканфесіянальныя звесткі аб насельніцтве Беларусі. На жаль, з-за шэрагу прычын атлас так і не быў апублікаваны, аднак сабраныя дадзеныя склалі аснову кнігі “Кто живет в Беларуси” (Минск, 2012), якая была падрыхтавана этнолагамі



ИМЭФ імя К. Крапівы, сумесна з Апаратам Упаўнаважанага па справах рэлігій і нацыянальнасцяў Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь.

Фота 3. Белорусская диаспора в Армении и армянская диаспора в Беларуси: Этническая идентичность и межкультурные взаимоотношения в современных условиях: [монография] / М. В. Галстян, А. В. Гурко [и др.]; Отв. ред. М. В. Галстян, А. В. Гурко.—Ер.: Издательство ИАЭ НАН РА, 2021.—200

с.

Сярод найважнейшых праблем сучаснай беларускай этналагічнай навукі, якія знайшлі ўвасабленне ў даследаваннях супрацоўнікаў аддзела народазнаўства Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, адзначым заканамернасці фарміравання і этнічнага развіцця беларускага народа, эвалюцыі традыцыйнай матэрыяльнай, сацыяльнай і духоўнай культуры; заканамернасці ўзаемадзеяння культуры беларускага народа і культур іншых народаў на тэрыторыі Беларусі і ў іншых краінах, даследаванне беларускіх дыяспар, механізмы адаптацыі традыцыйнай беларускай культуры да змен ва ўмовах урбанізацыі і глабалізацыі; заканамернасці і шляхі фарміравання

нацыянальнай культуры Рэспублікі Беларусь. Значнае месца займае вывучэнне этнічнага вопыту беларускага народа, які з'яўляецца важным фактарам для развіцця сучаснай культуры. Комплекснае даследаванне асноўных напрамкаў культуры этнічных груп Рэспублікі Беларусь актуальна дзеля ўліку каштоўных элементаў этнічных традыцый у нацыянальным кантэксце: забеспячэнні правоў этнічных супольнасцяў краіны, умацавання нацыянальнай бяспекі, ранняга папярэджання ўзнікнення канфліктаў на этнічнай глебе, вырашэння праблемы фарміравання агульнаграмадзянскай беларускай ідэнтычнасці. На сучасным этапе развіцця поліэтнічнага беларускага грамадства этнічныя супольнасці прымаюць



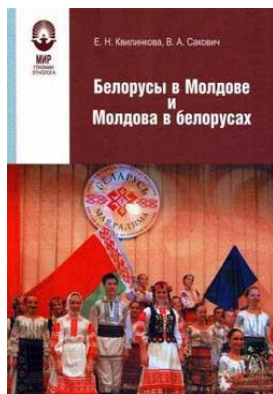
актыўны ўдзел у стварэнні агульнай этнакультурнай прасторы і складванні нацыянальнай ідэнтычнасці Рэспублікі Беларусь.

Фота 4. Шумский, К.А. Народные экологические знания белорусов: традиции и современность / К.А. Шумский; Нац. акад. наук Беларуси, Центр исслед. белорус. культуры, языка и лит. – Минск: Беларуская навука, 2021. – 367 с.: ил. – (Мир глазами этнолога)

Усе гэтыя тэмы знайшлі ўвасабленне ў тэматыцы дзяржаўных заданняў, якія выконваюцца супрацоўнікамі аддзела народазнаўства. Так, у 2016–2020 гадах (Падпраграма “Гісторыя і культура”) выконвалася НДР “Сучасныя этнічныя традыцыі Рэспублікі Беларусь” (навуковы кіраўнік – Піліпенка М. Ф.); ў 2011–2015 гадах распрацоўвалася тэма “Этнакультурнае развіццё Рэспублікі Беларусь” (навуковы кіраўнік – Піліпенка М. Ф.); у 2006–2010 гадах – “Традыцыі народнай культуры этнічных супольнасцяў Беларусі: гісторыя, сучасны стан і перспектывы развіцця” (навуковы кіраўнік – Піліпенка М. Ф.). У адпаведнасці з заданнем падпраграмы на 2021–2025 гады “Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы”, распрацоўваецца тэма “Развіццё нацыянальнай ідэнтычнасці этнічных супольнасцяў Рэспублікі Беларусь” (навуковы кіраўнік – Гурко А. У.).

Вынікамі гэтых навуковых пошукаў стала падрыхтоўка раздзелаў аб сучасных этнакультурных працэсах этнічных супольнасцей Беларусі для шматтомнага навуковага выдання “Этнакультурныя працэсы ў гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі” (выйшла пяць тамоў, апошні з якіх прысвечаны этнакультурным працэсам Заходняга Палесся). У 2018 годзе распачата навукова-папулярная серыя “Свет вачыма этнолага”, дзе ўжо выдадзены шэсць кніг, якія прысвечаны сучасным этнічным і этнаканфесійным супольнасцям Беларусі, асаблівасцям матэрыяльнай культуры насельніцтва Беларусі. Новая кніга серыі “Беларусы ў Малдове і Малдова ў беларусах” (аўтары – Квилинкова Е. Н., Саковіч В. А.), была высока запатрабавана арганізацыямі беларускай дыяспары ў Малдове. У жніўні 2021 года выйшла кніга К. А. Шумскага “Народные

экологические знания белорусов: традиции и современность”. У тэматычным выпуску часопіса “Навука і інавацыі” (2021, № 2), прысвечанага праблемам беларускай этналогіі, апублікаваны восем артыкулаў этнолагаў.



Фота 5. Квилюкова, Е. Н. Белорусы в Молдове и Молдова в белорусях / Е. Н. Квилюкова, В. А. Сакович; Нац. акад. наук Беларуси, Центр исслед. белорус. культуры, языка и лит. – Минск: Беларуская навука, 2021. – 455 с.: ил. – (Мир глазами этнолога)

Атрыманыя ў ходзе выканання задання вынікі актуальныя і выкарыстоўваюцца пры распрацоўцы рэкамендацый органам дзяржаўнага, рэгіянальнага, мясцовага кіравання і ўлады. Яны маюць важнае значэнне для распрацоўкі заканадаўчай, нарматыўна-прававой базы, для прагназавання развіцця міжэтнічнай сітуацыі ў Рэспубліцы Беларусь. Вынікі даследаванняў паспяхова выкарыстоўваюцца ў вучэбнай рабоце Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, у вучэбна-выхаваўчай рабоце факультэта гісторыі, камунікацыі і турызму Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы.

У нашых даследаваннях і мерапрыемствах знайшлі месца таксама значныя падзеі ў навуковым жыцці і юбілейныя даты вядомых навукоўцаў. У праграме XI Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў” запланавана правядзенне Круглага стала, прысвечанага стагоддзю з дня нараджэння Лідзіі Аляксандраўны Малчанавай.

Фота 6. Прадметнае поле этналогіі / Навука і інновацыі. – 2021. – № 2 (216)



У сакавіку 2020 года ў Магілёве прайшла Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя “Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого (к ста восьмидесятилетию со дня рождения)”. У Слуцку 8 кастрычніка 2020 года прайшла Рэспубліканская навукова-практычная канферэнцыя, прысвечаная стагоддзю са дня нараджэння знакамітага беларускага этнолага Васілля Кірылавіча Бандарчыка (1920–2009), заснавальніка школы беларускай этналогіі, члена-карэспандэнта НАН Беларусі.

Працягам развіцця навуковай спадчыны В. К. Бандарчыка сталі даследаванні і навуковыя працы этнолагаў у пачатку XXI стагоддзя, прысвечаныя актуальным пытанням сучаснай беларускай этналогіі. Адрэзны народазнаўства – гэта высокакваліфікаваны калектыў супрацоўнікаў, якія маюць значны вопыт у даследаванні этнакультурных, міжэтнічных і міжканфесійных адносін і стасункаў.

У складзе навуковага калектыву адзін член-карэспандэнт НАН Беларусі, шэсць дактароў гістарычных навук і адзін доктар філалагічных навук, пяць кандыдатаў гістарычных навук, сем – маладых навуковых супрацоўнікаў. Гэта сведчыць аб высокім патэнцыяле беларускай этналагічнай школы і вызначае перспектывынасць яе далейшага развіцця.

Мдивани Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ЦЕЛОСТНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЯ

В современном культурном социуме белорусский музыкальный театр занимает важнейшее место среди других видов искусств, основанных на субстанции художественного произведения как специфически выстроенного воплощения духовно значимого содержания в формах, воспринимаемых слушателем и зрителем. В национальных театрах современности ставятся оперы, балеты, мюзиклы, музыкальные комедии и оперетты, хореографические пьесы как белорусских, так и зарубежных авторов. В условиях новой социально-политической реальности отечественный музыкальный театр полнится новыми творческими работами и контактами со сценами мировых театров. Амплитуда его распространения охватывает Кубу (С. Кортес «Последний инка»), Латвию (О. Ходоско «Золушка»), Россию (Е. Глебов «Миллионерша»; В. Кондрусевич «Мефистофель»), Финляндию (Е. Глебов «Тиль Уленшпигель»). В рамках государственной культурной акции «Дни культуры и искусства Беларуси» с музыкально-театральными произведениями белорусских композиторов знакомятся жители Москвы (В. Кузнецов «Витовт»; А. Мдивани «Страсти (Рогнеда)»; Д. Смольский «Седая легенда»), Вильнюса (В. Кузнецов «Витовт»), Варшавы и Парижа (А. Мдивани «Страсти (Рогнеда)»), а также Хельсинки.

Музыкально-театральный жанр является одним из самых сложных видов художественного творчества, основу которого составляет тесное взаимодействие музыки, слова (либретто, литературный текст вокальной составляющей), танца (хореографии), сценографии (костюм, свет, цвет, декор, живопись) и драмы (действие, мизансцена). Например, субстанцией балета – одного из самых зрелищных театральных представлений, является синтез музыки, танца и декоративно-художественного оформления, тогда как сюжетно-содержательная основа зафиксирована в либретто, сценическая жизнь обеспечивается балетмейстером, хореографический рисунок – мастерами сцены. Эстетика балета обогащена соотношением хореографии и драмы, проявляя себя в законах сцены,

режиссерской регуляции сюжета и актерской игре танцовщиков. Своеобразной организационной доминантой музыкально-театрального произведения является когерентность всех компонентов, определяющая их взаимосвязь и нерасторжимое единство.

Поставленные на сцене музыкально-театральные произведения различных жанров и сценических форматов представляют собой особый и уникальный музыкально-сценический текст, в создании которого участвуют представители различных художественных профессий – композитор, дирижер, оркестровые музыканты, вокалисты и танцовщики; режиссер и хореограф; художник и либреттист. Пальма первенства принадлежит композитору, создающему авторскую партитуру, единожды и навсегда зафиксированную в виде нотного текста, автору музыки и музыкальной драматургии, Партитура, как законченный композиторский текст в статусе *opus perfectum et absolutum*, или оригинал, *a priori* не подлежит интерпретации, но при постановке музыкально-театрального произведения допускается его сценическая редакция (Редакция (франц. *redaction*, от лат. *redactus* — приведённый в порядок) — внесение в нотную запись музыкального произведения изменений и дополнений, облегчающих его практическое использование... Применяемые в Р. изменения и дополнения <...>, как правило, сохраняют в неприкосновенности саму музыку произведения, высоту и длительность каждого его звука. – Электронный ресурс: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia. – Дата доступа 26.09.2021). Практика редактирования в сфере академической музыки, сформировавшаяся в связи с уртекстовыми изданиями старинной музыки и появлением новых инструментов (например, на смену клавесину пришел рояль), предполагает объективную трансформацию оригинала – корректировку динамики, фразировки, то есть исполнительских параметров. Музыкальное содержание, эмоциональность и образная система, составляющие существо, онтос музыки, зафиксированный средствами нотной графики с соответствующей атрибутикой, по определению не подлежат ни редакции, ни интерпретации. Понимание этого вопроса важно, поскольку решает вопрос автора музыкально-театрального произведения и удельного веса каждого участника музыкально-театрального синтеза в создании сценического варианта композиторского текста. Таким образом, музыкально-сценический текст, – это сценическая реализация композиторского оригинала, который создан на основе либретто и воплощен на сцене как спектакль – опера, балет, мюзикл – с помощью целой группы исполнителей – дирижеров, артистов, сценографов, хореографов и режиссеров.

Таков идеальный вариант осуществления музыкально-сценического текста. Но есть и иные варианты реализации композиторского текста: 1) либретто в виде законченного и развернутого литературного материала может формироваться постепенно, рождаясь из идеи, поэтического спроса, образа, и композитор

работает, как бы, наощупь; 2) сценография акцентируется на костюме, оставляя сценический колорит в качестве фона; 3) режиссерскую функцию выполняет дирижер оркестра (например, Александр Анисимов в Минске, Валерий Гергиев и Юрий Темирканов в Санкт-Петербурге) или композитор (например, Алексей Рыбников в своем театре в Москве). В любом случае, сценическая постановка композиторского текста осуществляется силами представителей различных творческих профессий в условиях всеобщего творческого консенсуса. Задача исполнителей состоит в создании музыкально-театрального действия средствами разных видов искусств на основе содержания, заключенного в либретто и музыке, и специфической музыкальной драматургии: в европейском христианском мире – драмы с телеологической концепцией, в неевропейских странах – тоже драмы, но с другими концепционными эдиктами. То есть, и здесь властно заявляет о себе принцип когерентности.

Отличительной чертой содержания музыкально-театральных композиций белорусских авторов Новейшего времени, или периода актуальной белорусской государственности, является интерес к национальной истории, историческим образам и героям национального эпоса. Выражением национального начала в сфере декорационного оформления музыкального текста выступают сценография с традиционными атрибутами; в области танцевальной лексики – аутентичный, фольклорный танец в виде художественной обработки и творческой трансформации («Метелица» А. Рыбальченко, «Крутуха», «Кадриль на табуретках» В. Дудкевича); в сфере музыкального языка – интонационный строй народных песен и инструментальных наигрышей, а также аутентичные музыкальные инструменты и манера исполнительства, связанные с образами крестьянского фольклора. Обращение к различным аспектам национального, почвенного начала позволяет глубже понять менталитет белорусского народа, чья история живет генетически в каждом духовно пробужденном человеке. Поэтому не случайно, что в период актуальной белорусской государственности национальная тема получает все более широкое воплощение как в сценических жанрах – в балете («Витовт» и «Анастасия» В. Кузнецова, «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани), опере («Дикая охота короля Стаха» В. Солтана, «Князь Новоградский» А. Бондаренко), так и в концертно-филармонических жанрах – симфонии («Полоцкие письма» А. Мдивани), вокально-симфонической мистерии («Франциск» А. Литвиновского), народно-оркестровой музыке (симфония «Память земли» А. Мдивани, «Сымон-музыка» В. Иванова), а также в камерной и хоровой музыке, песне.

Между тем, работе композитора, режиссера, хореографа и сценографа над музыкально-театральным произведением обычно предшествует работа с источником – литературным, историческим, фактологическим и проч. На этом основании создается либретто. Так, например, либретто балета «Витовт» написал

известный белорусский драматург Алексей Дударев. В литературном тексте присутствуют как главные этические добродетели белорусского народа – доброжелательность, мужество, сила и справедливость, органично переплетенные с поступками героев балета, так и символ белорусской нации – Зубр. Сценарист создал стройную сюжетную драматургию, где высокий накал эмоций органично сочетается с лирической исповедальностью и патриотическими чувствами. Тем самым, было достигнуто раскрытие главной темы балета – темы верности Детей Зубра своей земле, народу, живущему по христианским законам чести, долга и достоинства. Композитор, следуя замыслу либреттиста создал музыку, которая затем нашла пластическое выражение на главной театральной сцене страны.

Следует отметить, что в значительной весомости сюжетов, связанных с важными событиями в истории белорусских земель, проявилась тесная связь национальных авторов с наследием русских классиков, и, шире, – классического искусства, в целом. Отсюда обращение к классическому и классикоромантическому типу музыкального интонирования, хореографической лексики и телеологическому типу драматургии, которые имеют традиционную ориентацию на монументальный драматический спектакль с соответствующим сценографическим решением.

Стойкий интерес к классике проявляется и в жанровом диапазоне музыкально-театральных произведений белорусских композиторов. Лидирующее положение в структуре театрального репертуара занимают классическая опера и балет. Что касается мюзикла и экспериментальных постановок, то они являются дополнением к основным жанровым формам, демонстрируя подобные зарубежным образцам технику, язык и структуру. В то же время, в границах сложившихся жанровых репрезентаций обращает на себя внимание разнообразие типологических разновидностей музыкально-сценических жанров. Это камерные жанры, в том числе, опера малых форм (С. Кортес, В. Кузнецов, А. Мдивани, О. Ходоско); моноопера (О. Залетнев), мета-жанр оперы-притчи (С. Кортес), эпическая опера (А. Бондаренко), сюрреалистическая опера (Е. Глебов), мюзикл (В. Кондрусевич, Э. Зарицкий, В. Бутвиловский, И. Цветкова), сюжетный балет (А. Мдивани, В. Кузнецов), концертная музыкально-сценическая драма (А. Мдивани, В. Кузнецов), хореопластический балет (Л. Симакович), танцевальный спектакль, а также спектакль буто и балет-пьеса.

Особое место в репертуаре отечественных театров принадлежит новой поэтике и новым формам музыкально-театрального синтеза, основанным на нетривиальных хореографической лексике и музыкальном интонировании (литературно-хореографические композиции и балетные постановки Р. Поклитару, В. Иванова, Н. Дьяченко), активном взаимодействии драматического и музыкального театра («Идилия» В. Курьяна), синтезировании музыки, танца, пластики, пантомимы и актерского мастерства («ИнЖест»

В. Иноземцева, «D.O.Z.SK.I.» О. Скворцовой и Д. Залесского), а также народно-сценическому и эстраднему направлению музыкально-театрального искусства (хореографический ансамбль «Хорошки» В. Гаевой, «Мастерская эстрадного танца» А. и Л. Ефремовых), обогащенных как новой стилистикой, так и актуальным содержанием (балет «Круговерть» О. Залетнева, рок-опера «Гусляр» И. Лученка, концертно-танцевальные театрализованные программы «Белорусская шкатулка», «Песня про зубра»). В таких спектаклях велика роль символики и условного интонационного мира (музыкального, пластического, сценографического), обращенных к психологическим интенциям и интровертности.

Жанровое разнообразие музыкально-театральных произведений тесно связано со стилевыми концепциями музыкально-сценического текста. К числу ведущих стилевых тенденций относятся: укрупнение сценически-визуального ряда (определение М.Тараканова), усиление роли оркестровой партии, образующей диалог со сценической речью (музыкальной, хореографической) и выступающей равноправным партнером вокала или танца; обогащение сценического текста средствами акробатического искусства и пластической модерн-лексики, пантомимы, а также доминирование разного рода синтезов в сфере музыкальной интонационности: архаической и современной, бытовой и академической, религиозной и светской, возросшая роль незамысловатой песенности в мюзиклах.

Принципиально новые черты демонстрируют музыкально-театральные сочинения, имеющие либо поли-жанровый генезис – музыкально-сценическая драма (А. Мдивани), либо актуально интерпретирующие старинную музыкально-театральную традицию – *dramma per musica* (В. Курьян). В этом контексте подчеркнута современно прочитываются театрализованная танцевальная программа, пластический спектакль в сценической, площадной версиях и в версии арт-пространства (театры «ИнЖест», «Квадро», «Госціца»; спектакли «День Максима Богдановича», «Доступ к телу», «Краски»).

Актуальный музыкально-сценический текст в драматургическом и композиционном аспектах имеет две взаимодействующие ипостаси: с одной стороны, он опирается на опыт драматического театра с характерной для европейского театра драматургией цели, конфликтным сопоставлением миров и образов, с другой, – ряд черт, пришедших из других видов искусств. К числу новых композиционно-драматургических особенностей белорусских музыкально-театральных произведений современности относятся: внедрение в структуру произведений драматургических принципов кинематографа (Г. Вагнер, Е. Глебов), обращение к игровой логике и структурным аппликациям, отвечающим принципам театра абсурда (С. Кортес).

Важнейшим компонентом музыкально-сценического текста в

произведениях белорусских авторов выступает сценография. В период актуального государственного суверенитета особенно возросла ее семантическая функция, что связано с возросшей ролью зрелищного, визуального начала как «базового способа существования культуры, общим принципом структурирования ее продуктов» (Ф. Джеймиссон). Многообразная роль сценографии, выражающей и общее настроение, и подтекст, и, вместе с тем, коррелирующей с событийным рядом, определила ее паритет с другими компонентами музыкально-сценического текста, и, тем самым, обрела статус соавтора произведения (наряду с композитором и хореографом). Актуализация света, мультимедиа, действенного актерского фактора, как и симфонизация музыкальной формы, очерковое и вербальное либретто в белорусском музыкально-театральном искусстве современности вкуче составляет целостное представление о музыкально-сценическом тексте современности и о его новых жанрово-стилевых и конструктивно-драматургических тенденциях.

В структуру актуального музыкально-сценического текста входит и такой компонент, как режиссура. Роль режиссера неизмеримо возросла в связи с тем, что современный композитор или хореограф во многом мыслит драматургически. Например, композитор может создавать либретто и выстраивать музыкальную драматургию на основе литературного источника (В. Кузнецов, «Записки сумасшедшего Н. Гоголя»), может создавать музыкальную драматургию на основе исторических событий, компилируя литературный текст (А. Мдивани). Таков же творческий потенциал ряда хореографов (Ю. Григорович, В. Елизарьев), дирижеров (А. Анисимов). Задачей режиссера, функцию которого нередко выполняют и наделенные этим особым даром оркестровые дирижеры, является достижение тесной взаимосвязи музыки со всеми компонентами музыкально-сценического текста. Так, в балете звуковая материя должна сливаться с красотой и выразительностью пластического движения по принципу резонирования, тогда как специфика танцевальной ритмики, лексики и «души» танца определяется тонким взаимодействием танцевальной и музыкальной интонации. Режиссер создает свою авторскую концепцию спектакля, исходя из предоставленного композитором материала в его драматургическом развертывании и образности. Все это еще раз указывает на то, что музыкально-сценический текст является результатом когеренции или совместных творческих усилий композитора, либреттиста, режиссера, дирижера и сценографа, реализующих на сцене композиторский замысел. Таким образом, будучи наивысшим выражением синтеза искусств, которым управляет музыка (М. Тараканов), музыкальный театр современности располагает широким арсеналом средств, позволяющих достигнуть единения видимого и слышимого.

Между тем, богатый художественно-творческий опыт белорусского музыкально-театрального искусства периода государственного суверенитета

(написано свыше сорока пяти произведений), пока не нашел должного научного обобщения, прежде всего, в аспекте методологического подхода к его осмыслению и пониманию собственно принципа соединения разных видов искусств в единое целое. На наш взгляд, в основе специального методологического инструментария, раскрывающего механизм взаимодействия разнообразных составных элементов как традиционного, так и актуального музыкально-театрального текста, лежит **принцип когерентности всех видов искусств и творческих профессий**. Эпистемологическим ключом, обеспечивающим смысловую и конструктивную связанность целого (музыки, слова, танца, изо- и видеоряда, или драмы), является комплексный метод, в основе которого лежит согласованность (когерентность) всех элементов музыкально-сценического текста на основе творческого замысла автора музыки, ибо **написанное** остается и партитуры не горят... (Verbum istud scribitur effluente)

Шамрук А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АКТУАЛИЗАЦИЯ МОДЕРНИЗМА И ЦИФРОВОЙ КОНТЕКСТ

Развитие цифровых технологий кардинальным образом повлияло на все сферы общественной жизни, трансформировало наше восприятие городского пространства, трактовку архитектурных категорий – композиции, образности, тектоники, оболочки, материальности и др., изменило представления о профессиональной деятельности зодчего и перспективах развития архитектуры. Рубеж XX–XXI веков отмечен рождением таких ярких и эпатазирующих сознание явлений в архитектуре, как нелинейность и параметризм. Генерированное цифровыми технологиями усложненное параметрическое формообразование, материализующее в реальном пространстве города экспериментальные опыты проектирования виртуальных сред и демонстрирующее новые художественные и технические возможности архитектуры, обострило, в то же время, проблемы качества формируемых дигитальными приемами пространств и психологических условий существования в них человека, зависимости архитектурного проектирования от компьютерных программ. Уже ко второму десятилетию XXI века у архитекторов появилась обеспокоенность частичной утратой контроля над процессом проектирования, который в значительной степени перешел к компьютеру. В этой ситуации архитекторы обратили взоры к опыту прошлых эпох, устойчивым архетипам зодчества, пытаясь найти способы соединения традиционных методов проектирования с преимуществами цифровых технологий.

Для определения нового контекста в архитектуре, сформировавшегося в 2010-е годы, уже существует термин – «мета-модернизм» [2], обозначающий состояние колебания, балансирования между противоположными явлениями и категориями – между ортогональной и нелинейной геометрией, прямолинейной логикой модернизма и постмодернистской иронией, техногенностью и чувственностью, естественной и искусственной средой и т. д. Наметившееся снижение популярности чрезмерно техногенного цифро-визированного формообразования сопровождается поиском путей его соединения с принципами и архетипами до цифрового проектирования, прежде всего, модернизма, ориентации на психофизиологические потребности человека, гармоничные связи с исторически сформировавшимся урбанизированным окружением и природной средой.

Векторы художественных поисков в архитектуре 2010-х годов вырабатываются в русле тенденций, характеризующихся гибридизацией разнообразных, часто диаметрально противоположных, концепций, проектных стратегий, видов искусства, сфер деятельности, выразительных приемов. В результате такой гибридизации рождаются произведения с трудноопределимыми множественными характеристиками, нюансными переходами состояний и формальных построений.

Метаморфозы взаимодействий ортогонального и нелинейного формообразования рожают образы таких построек Б. Ингельса, как павильон Серпентайн (Лондон, 2016), галерея-мост «The Twist» в парке скульптур Кистефос (Евнакер, Норвегия, 2019). В идее павильона Serpentine реализован процесс взаимного превращения ортогональной и параметрической геометрии. Пластичная скульптурная форма павильона, собранная из геометрических модулей, запечатлела процесс трансформации плоской стены в криволинейный пузырь в виде облака. Цифровая составляющая проектных решений архитектора вносит интригу в структуры, развивающие базовые архитектурные архетипы, придавая формам экспрессию и современное звучание. Возведенный по проекту Б. Ингельса культурный комплекс МЙСА в Бордо (BIG, Freaks, 2019) интерпретирует форму арки, открывающей вид на набережную. Динамичные скосы придают экспрессию построению объекта, центральная часть которого трактована как «городская гостиная».

Неожиданное воплощение нашел архетип дома с двором-колодцем в жилом комплексе «Via 57 West» на Манхэттене (архитектор Б. Ингельс, BIG, Нью-Йорк, 2016). Тридцати пятиэтажное здание организовано вокруг двора со сквером значительных размеров. Интрига решения заключена в том, что в зависимости от угла зрения форма здания воспринимается пирамидой или башней со шпилем. Подвергшаяся легкому скручиванию поверхность пирамиды играет одновременно роль гигантской скатной крыши и наклонного фасада с

пиксельным орнаментом из оконных проемов. Сложность в прочтении формы и композиции здания составляют основу художественного образа, представляющего собой гибридное соединение разных архитектурных архетипов, осуществленное при помощи цифрового проектирования.

Развивающиеся на противоположных полюсах и демонстрирующие тенденцию к взаимному сближению экстремально усложненное формообразование параметризма и проектные стратегии, ориентирующиеся на эстетику модернизма, формируют некое промежуточное пространство, в котором сегодня вырабатываются ориентиры творческих поисков в архитектуре. Тенденции к совмещению разнохарактерных принципов и выразительных средств проявляются от тяготеющего к более спокойным решениям параметризма до приобретающего неожиданную структурную усложненность и неоднозначность прочтения минимализма.

Характерные для периода тенденции выражены в творчестве японского бюро SANAA. В здании Нового музея современного искусства в Нью-Йорке эстетика минимализма сочетается с приемами неравновесности и смысловой многозначностью (SANAA, 2007). Объем решен в виде пирамиды из поставленных друг на друга призм разных размеров. Визуальная неустойчивость композиции сочетается с неопределенностью образа, воспринимаемого одновременно монументальным и эфемерным, благодаря облицовке оцинкованной стальной сеткой, установленной на расстоянии от стены, и создающей отражательные и мерцательные эффекты.

Лаконичный геометризм соединяется в образе здания 23 East 22nd Street (архитектор Р. Колхас, New York City, 2010) с визуальным приемом атектоничности и неравновесности. В высотном объеме ярусная структура американских небоскребов обыграна в зеркальном отражении – один из фасадов повторяет тему ярусного строения, сужаясь книзу.

В архитектурных объектах последнего десятилетия распространено гибридное соединение форм, основанных на ортогональной геометрии, и приемов цифрового моделирования, при помощи которых они подвергаются «мягкому» деформированию – наклонам, сдвигам, скручиванию, врезке дигитальных фрагментов, трансформирующих прямолинейную логику модернизма, но не нарушающих общих границ конвенциональных языковых систем архитектуры.

В лаконичном объеме музея Sumida Hokusai в Токио, имеющем простые геометрические формы, сложность читается в нюансах – изломах поверхностей фасадов, прорезанных динамичными треугольными проемами (архитектор К. Седзима, 2010). Тенденции гибридизации приемов минимализма и нелинейного формообразования выражены в комплексе отеля, возведенного Д. Перро на территории Fiera Milano (Милан, 2015). Художественный эффект композиции, отсылающей к характерному для модернизма сопоставлению

разновысотных геометрических объемов, достигнут нелинейными изгибами башенных корпусов, хаотично разбросанными по фасадам проемами разного размера, воспринимаемыми как пиксельный орнамент. Форма отеля Bella Sky, возведенного по проекту бюро Zaha Hadid Architects в районе Эрестад в Копенгагене, отсылает к традиционным для функционализма композициям из двух высотных призм, объединенных стилобатом, подверженных скручиванию (2011). Нерегулярный геометрический рисунок, покрывающий фасады, усиливает цифровую составляющую образа здания.

Экспериментальное поле параметрической архитектуры, в значительной степени, смещается сегодня к передаче фактурного многообразия созданием текстур и орнаментальных поверхностей из паттернов, имитирующих природные и искусственные материалы, транслирующих культурные коды (здания библиотеки Бранденбургского университета, Herzog & de Meuron, г. Коттбус, Германия, 2005; офисно-выставочного комплекса «Оранжевый куб», Jakob + Macfarlane Architects, Лион, Франция, 2011; универмага John Lewis, FOA, Лейчестер, Великобритания, 2007; Центра современного искусства, Nieto Sobejano Arquitectos, Кордова, Испания, 2013). Лаконизм внешних очертаний зданий часто сочетается с усложненными поверхностями, созданными на основе алгоритмического моделирования, которые обладают свойствами адаптивности, интерактивности, совмещенными со светодиодными системами и энергоэффективными устройствами.

Распространенным в последнее десятилетие становится воплощение цифрового контекста, с характерным для него восприятием пространства, как совокупности сетевых потоков и коммуникаций, в решении усложненных динамичных диаграмм интерьерных пространств. Эти диаграммы, часто не зависящие от внешней оболочки зданий, подчиняются не столько функциональной и конструктивной логике, сколько сценариям, построенным на философско-текстологическом дискурсе, материализации феноменологических категорий «пути», артикуляции чувственных переживаний в процессе движения в пространстве, на пространственно-световой драматургии.

Соединение лаконичной, в основе читаемой формы, и усложненной независимой диаграммы внутренней структуры, является авторской стратегией архитектора Р. Колхаса (посольство Нидерландов в Берлине, 2004). Внутреннее пространство здания издательского дома Axel Springer (архитекторы Р. Колхас, К. ван Дёйн, Берлин, 2019) построено на динамичных пересечениях разных уровней здания, мостиков, переходов, образующих пустоты в виде сложных по конфигурациям атриумов.

Интерьерное пространство музея искусств в Тель-Авиве архитектора П. С. Козна (2012) представляет собой самостоятельную, пронизанную напряженной драматургией, диаграмму с динамичными маршрутами и световой

хореографией. В здании музея репрезентирована тенденция деформации лаконичной в основе формы, под воздействием динамичных городских потоков и коммуникаций. Вписанный в треугольный участок цельный объем приобретает сложную геометрию, благодаря эффекту скручивания горизонтальных пластов здания.

Развивающийся в границах модернистской эстетики и усвоивший уроки постмодернистских и феноменологических опытов, цифровых технологий проектирования, новый минимализм обогатил прямолинейную логику модернизма усложненными и многозначными коннотациями, современными смыслами и выразительными средствами. Для новейшей архитектуры в стиле минимализма характерно соединение лаконичной геометрической формы с динамичными наклонами, поворотами и углами, криволинейными поверхностями, усложненной драматургией внутреннего пространства с кадрированными оконными проемами и остекленными фасадами пейзажными картинами, вводящими метафизические идеи в поле архитектурных значений.

Традиции минимализма, переосмысленные сквозь призму цифрового контекста, транслируются в современной архитектуре Японии. В работах японских авторов лаконизм геометрических форм сочетается с пластичными криволинейными линиями, динамичными врезками, неравновесными композициями (SANAA), интригой светового действия, утонченной отзывчивостью архитектуры к окружающей среде (архитектор Т. Андо), соединением с приемами параметрического формообразования (архитектор Т. Ито).

Актуализация эстетики модернизма осуществляется на фоне развития «новой чувственности», основанной на идеях феноменологии с характерными для нее категориями телесности, тактильности, осязаемости, укорененности в контексте, а также сохранении унаследованных от постмодернизма иронизирующего сознания, фрагментарности, калейдоскопичности. В качестве одной из характерных особенностей архитектуры и искусства мета-модернизма выделяют «новую искренность», связанную со стремлением архитекторов найти ответы на вызовы действительности – социальные, климатические, экономические и иные проблемы [1].

В архитектуре Беларуси последних десятилетий, развивающей принципы модернизма как одного из актуальных направлений современности, характер цифрового контекста интерпретируется обращением к теме динамики, созданием эффектов движущихся объемов, композиций, предусматривающих восприятие с движущегося транспорта, усилением характеристик фрагментарности, калейдоскопичности городских образований, применением поверхностей с пиксельным рисунком, «танцующими» окнами и т. д. Динамика современного города выразительно воплощена в творчестве Б. Школьников, сохраняющего

приверженность модернистским традициям и одному из главных проектных ориентиров – связи с контекстом. Образ построек автора формируется из переосмысления и артикуляции импульсов, направлений, следов городской среды. Экспрессия городского пространства с рассекающими его транспортными потоками выразительно воплощена в таких объектах архитектора, расположенных в столице республики, как административные комплексы «Лукойл» по улице Немига (1997), проспекту Независимости (2012), улице Полесской (2019), оздоровительный центр по проспекту Победителей (2016). Художественные качества объектов раскрываются в процессе движения, в нюансах композиционных построений и моделировки поверхностей, световых эффектах, работающих на единую концепцию легкой подвижной архитектуры.

Террасированная композиция с пересекающимися под прямым углом блоками этажей подчеркивает динамику, как центральную тему архитектурного образа, коррелирующую с контекстом, в здании Белгазпромбанка в Минске (архитекторы Э. Медведев, Я. Виноградов, М. Виноградов, 2015).

Эстетика минимализма интерпретирована, с учетом тенденций цифрового контекста, в работах белорусской студии Вигеау 35. В простые геометрические формы проектов бюро введены композиционные, колористические, пластические нюансы, преобразующие их в артефакты с эффектами динамичной, вибрирующей формы (проект офиса по улице Алибегова в Минске, 2010-е годы).

Модернизм как магистральное направление современной архитектуры XX века продемонстрировал новые перспективы развития в XXI веке, изменившись под воздействием цифровых технологий, условий социокультурного контекста, новых художественных и философских идей. Сохранив актуальность минималистичной эстетики и ортогонального геометризма, он приобрел характерные для цифрового контекста черты неоднозначности, многослойности, включив в свою структуру дигитальные приемы и смысловые значения, резонирующие с реальностью информационной эпохи.

Литература

1. Андреев, А. Мета-модернизм как новая искренность [Электронный ресурс] / А. Андреев, А. Гусев. – Режим доступа: <https://lr4.lsm.lv/lv/raksts/teorija-vsego/metamodernizm-kak-novaja-iskrennost.a77785/>. – Дата доступа 10.01.2021.
2. Мета-модернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма [Электронный ресурс] / под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена. – Рипол Классик, 2020. – 494 с. – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-robin-van-den-akker/188460-metamodernizm-istorichnost-afekt-i-glubina-posle-postmodernizma-robin-van-den-akker.html>. – Дата доступа 5.03.2021.

ЧАСТЬ 1

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Балуненко И.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОСТРАНСТВО В ГИПЕРРЕАЛИСТИЧНОЙ И ПОСТ- ДИГИТАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ

Подходы к изображению пространства в цифровой архитектурной визуализации развиваются в рамках ключевых концептуально-стилистических тенденций: фотореалистичной, пост-дигитальной и гиперреалистичной.

В 1990–2000-х годах подавляющее большинство архитектурных визуализаций имитировало линейную и воздушную перспективу физического пространства, запечатленного на фотографии. Так как визуализация применяется, в первую очередь, для привлечения инвесторов и будущих покупателей, на фотореалистичные рендеры накладываются глянцевые «сияющие» фильтры, неестественно усиливается интенсивность и насыщенность цвета, достигается недоступная человеческому глазу резкость удаленных элементов. В других идеализированных фотореалистичных рендерах фон задают неестественно насыщенные оттенки лилового закатного неба; воздушная перспектива гипертрофирована, антураж теряется в дымке, пронизанной розоватым светом закатного солнца. Под видом правдивого отображения физического или виртуального мира, зрителю предлагаются идеализированные виды с открыток, туристических гидов и рекламных проспектов. Выражены идеализированные «реалистичные» рендеры отличаются от физической реальности не в меньшей степени, чем стилизованная ручная графика.

С развитием технологий рендеринга ограничивается использование ручной архитектурной графики не только как средства презентации проекта, но и инструмента создания эскизов, на которых основывается само образное мышление зодчего. По мере отмирания ручной графики, рисование из ключевого вида творческой деятельности, лежащего в основе архитектурного формообразования и неразрывно связанного с работой фантазии, превращается в один из способов визуализировать проект: «изображение архитектуры сменило изображение как архитектуру» [1], то есть, визуализация стала видом деятельности, полностью обособленным от «придумывания», дизайна объекта как

такового [2]. После превращения архитектурного рисунка из средства концептуализации в способ иллюстрации изменяется сам принцип архитектурного мышления. Детерминированным оказался сам процесс изобретения формы, потому что варианты объемно-пространственного решения и методы его получения базируются на ограниченной, и не в полной мере подконтрольной человеку, системе алгоритмов и компьютерных операций.

Поэтому на рубеже 2000-х – 2010-х годов в архитектурном и дизайнерском сообществе начинает формироваться реакция на гляцевый реализм визуализаций. Выдающаяся мексиканская архитектор Т. Бильбао отказалась от трехмерных визуализаций в пользу коллажей, назвав реалистичный рендер «вредным и опасным препятствием для творческого процесса» [3]. Известная художник-сценограф Э. Дельвин критикует подобные изображения за фальшивый эффект глянца [4]. В работах ряда экспериментальных проектных мастерских (А. Н. Фурман, Fala Atelier, Dogma, Viar Estudio, Hugh Strange architects, Estudio Altiplano, Point Supreme) проявляется, словно не соответствующий духу времени, возврат к ручной или гибридной компьютерно-аналоговой технике подачи проекта. В таких работах актуализируется архитектурная фантазия, выходящая за рамки повседневного, вновь возникает пространство архитектурной утопии.

Возрождение архитектурного рисунка в 2010-х одах концептуально связано с зародившейся в 1970-е – 1980-е годы традицией авангардной архитектурной графики, где чертежи и рисунки в равной мере формировали как пространство листа, так и пространство, в котором располагались объекты, которые изображены на данных чертежах. Пространство листа воспринималось как самоценное, чертежи не просто изображали архитектуру, но сами по себе являлись архитектурой [1]. В качестве примеров можно упомянуть ранние работы ОМА (Р. Колхаса), З. Хадид, Д. Лебескинда, Л. Вудса. Работы этих архитекторов не только развивали жанр урбанистических утопий 1960-х годов (Archigram, Superstudio, Archizoom, Constant, Future Systems) и образность российской бумажной архитектуры 1980-х годов (А. Бродский, И. Уткин, М. Белов), но продолжали традицию архитектурных видений А.-Н. Леду, Э.-Л. Булле, Дж. Б. Пиранези, Д. де Кирико, М. Эшера, сюрреалистичной (Р. Магритт) и постмодернистской (Д. Хокни) живописи, отсылали к образам идеальных городов Ренессанса с картин Фра Карневале и Франческо ди Джорджо, то есть, относились к тому роду изображений, где архитектура граничит с изобразительным искусством.

Архитектурный рисунок 2010-х годов соединяет элементы ручной графики с цифровым коллажем. Методы создания двухмерных цифровых изображений принципиально отличаются от тех, что базируются на реалистичной трехмерной графике с линейной перспективой. Вместо программ для трехмерного моделирования и рендеринга, архитекторы используют компьютерные

приложения для создания плоскостных изображений, позволяющих отказаться от перспективы, либо комбинировать фрагменты с прямой перспективой, но различными точками схода, обратную перспективу и фронтальную проекцию, соединяя произвольно в одном изображении. В одном коллаже могут комбинироваться фрагменты фотографий, картин, открыток, абстрактные цветовые пятна и геометрические объекты, обрывки чертежей во фронтальной проекции и аксонометрии, леттеринг. Фотографии склеиваются без учета перспективных искажений отдельных фрагментов, создавая эффект смеси плоских декораций, прямой и обратной перспективы с многочисленными точками схода [1]. Игнорируется масштаб: элементы, находящиеся ближе к линии горизонта, могут оказаться крупнее деталей, вклеенных на передний план. В результате изображение словно отражает хаос культуры современного мира, его визуальную перегруженность. Сочетание нескольких ракурсов в одном произведении соответствует восприятию пространства человеком: глаз находится в постоянном движении, выхватывая отдельные элементы окружающей среды, которые сознание соединяет в цельный образ.

Переосмысление ручной архитектурной графики проявляется в возрождении аксонометрической визуализации, которая активно применялась в западноевропейском и американском проектировании конца 1960-х – 1980-х годов. Но в современной интерпретации аксонометрической архитектурной графики цитаты из архитектурной визуализации второй трети XX века стилистически переплетаются с аксонометрическим изображением, характерным для традиционного дальневосточного изобразительного искусства (Китая, Японии, Таиланда и др.), а также с графикой ранних компьютерных игр 1980-х – 1990-х годов. В отдельных работах используются стилистические приемы, характерные стилевого направления вэпорвейва (англ. «vaporwave» – «паровая волна», начало 2010-х), в котором ностальгически переосмысливались элементы цифровой культуры 1980-х и 1990-х годов: неоновые тона (насыщенные циановый, сиреневый и лиловый), ненатуральная светотень неотрендеренных трехмерных моделей, имитация «глитча» – артефактов сжатия файлов и ошибок цифрового кода, которые встречаются в компьютерных изображениях. В этом типе пост-цифровых работ неразрывно переплетены не только цифровое и аналоговые технологии, но и стилистические приемы компьютерной графики и традиционного изобразительного искусства, осмысленные в русле художественной преемственности.

Сочетание плоскостных и трехмерных изображений в данном типе архитектурных фантазий вырастает не только из ностальгии по ручной графике, но также из особенностей работы архитектора и специфики проектной документации. Разрабатывая чертежи, архитектор, как правило, мыслит плоскостями фронтальных проекций и разрезов. Следовательно, здание

воображается не как цельный объем, а как макет, склеенный из воображаемых по отдельности фасадов. Архитектор в какой-то момент осознает конфликт физического трехмерного пространства, в котором находятся здания, и набора абстрактных плоскостей, которые изображены на чертежах. Если автор «реалистичного» рендера пытается затушевать это противоречие, то авторы пост-дигитальных коллажей с его помощью создают новые сценарии взаимодействия с пространством. Этот подход не позволяет наблюдателю сформировать обманчивое представление о том, как будет выглядеть возведенное здание в жизни. Аналогичный принцип действует и в визуализациях, где стилизованное здание вклеивается в реалистичный антураж – противопоставление оставляет зрителю свободу фантазии, предлагает воображению достроить недостающие детали. Вместо стремления к псевдо-фотореализму новый тип архитектурной графики исследует и развивает искусственность, подчеркивая, что пространство рисунка является лишь формой репрезентации окружающего мира, но не самим миром. Этот подход противостоит намерению авторов реалистичного рендера выдать фантазию за «настоящее», существующее в реальности.

В результате данных процессов возникают новые способы соединения чертежных проекций и пространства рисунка. Цифровые технологии позволяют появиться явлениям, которые с трудом поддаются классификации, – гибриду компьютерной и ручной графики, векторной и растровой, рендера и макета, живописи и ассамбляжа. Из этого хаоса вырастает «пост-цифровой» подход к архитектурной графике, которая возвращает архитектурному рисунку с его свободой и бесконечными возможностями главенствующую роль листа – сцены, на которой «разыгрывается драма рождения архитектурной идеи» [1]. Как отмечает С. Джейкоб, «сформировался новый образный язык, который развивает иные виды цифрового, виртуального пространства и предлагает альтернативное видение развития архитектуры» [1]. Поиск художественной выразительности в возможностях нереалистичной, нарочито «машинной» графики сближает пост-дигитальное искусство с подчеркнуто ненатуральными, грубо слепленными моделями в проектах KM3 (2000) и Metacity/Datatown (1999) бюро MVRDV, и Виртуальная торговая площадка (1997) бюро Asymptote architecture. Примитивная компьютерная графика, в которой не применялся рендеринг, эстетизирует искусственность виртуального мира, противопоставляя ее как реализму материального мира, так и обману «реалистичной» визуализации. Но виртуальные миры KM3, Metacity/Datatown и Виртуальной торговой площадки сохраняют трехмерность, которой лишено пост-дигитальное пространство, склеенное как многослойная плоская декорация. Работы MVRDV и Asymptote architecture сохраняли утилитарное назначение, тогда как даже иллюстративные пост-дигитальные работы являются самоценными художественными произведениями.

Пост-дигитальные коллаж и рисунок трансформируют не только

взаимодействие реального и виртуального, не только возвращают зрителя к непосредственному переживанию физической среды, но и являются формой переосмысления цифровой среды: если виртуальная реальность в 1990-х гг. представлялась неосязаемой копией трехмерного пространства, то в настоящее время цифровая среда движется в направлении все большего уплощения и отказа от имитации материальных предметов средствами компьютерной графики. Цифровой архитектурный рисунок «больше не является окном в мир, но сам становится одним из способов создания мира» [1]. Для С. Джейкоба экран выступает не альтернативой или злым двойником реальности, воплощением общества зрелищ или симулякр, но преобразуется в новую форму реальности, где телесность и материальность утратили значение аспектов мировосприятия. Выразительные возможности виртуального пространства лежат не только в выходе за рамки ограничений трехмерности и воображении пространств с иным количеством измерений, но и в создании среды с альтернативной физикой и механикой, раскрывающими перспективы чувственного переживания ландшафта, недостижимыми в материальном мире. При сохранении двух или трех измерений может увеличиваться количество точек, с которых наблюдатель может рассмотреть объект [2].

Аналогичные интенции – отношение к визуализации как виду цифрового изобразительного искусства, поиск новых способов изображения пространства – прослеживаются в гиперреалистичной визуализации. «Гипер-» (от греч. «над, выше») – это приставка со значением «превышения нормы», «чрезмерного», близкая по значению русской «сверх»; то есть, «гиперреализм» можно понимать как «сверхреализм». Также приставка «гипер-» используется для описания пространства, существующего более, чем в трех измерениях («гиперпространство»), и сети фрагментов информации, связанных между собою взаимными ссылками («гипертекст»). В разной степени гиперреалистичная визуализация включает в себя все три ключевых определения. Гиперреалистичная визуализация сосредоточена на возможностях проявления художественного образа, передачи атмосферы, настроения и переживания пространства компьютерными средствами. Поэтому для визуализаторов-гиперреалистов закономерным источником вдохновения служат не столько коллаж и традиционная архитектурная графика, сколько выразительные приемы как цифровой, так и аналоговой реалистичной и абстрактной живописи и фотографии. Наряду с коллажем применяются фотомонтаж и техника *matte-mainting* – дорисовка фотореалистичного изображения поверх кадров, изначально применявшаяся еще в пленочных кино и фотографии. В гиперреалистичной визуализации, как и в пост-дигитальной графике, первичными оказываются авторская задумка и художественный образ: «не что изображено, а как изображено». В обоих случаях этот подход, сам по себе, приводит к зарождению

нового выразительного языка и нового типа пространства. По мысли А. Бетски, «именно по этой причине лучшие визуализации являются не сопровождающими документами для строительства, а утопическими, нарративными, экспериментальными рисунками, которые показывают нам возможные миры, сказочные или альтернативные варианты нашей слишком ограниченной реальности» [5].

Можно предположить, что в гиперреалистичной визуализации будет вестись активный поиск альтернативных способов изображения пространства, невозможного в материальном мире. Источником таких экспериментов могут стать как программные средства компьютерного моделирования, так и применяемая в пост-дигитальной графике бесшовная склейка изображений одного и того же вида с близких ракурсов, которое позволит создавать работы с несколькими точками схода и линиями горизонта, сочетать прямую и обратную перспективу, тем самым, усиливая глубину и сложность пространства. Произведения будут имитировать восприятие пространства человеческим глазом, который находится в непрерывном движении и воспринимает предметный мир не как статичную картинку, а как бесконечный поток отличающихся изображений, которые лишь в сознании соединяются в единый образ. Это пространство будет одновременно соответствовать естественному восприятию человеком окружающей среды и создавать многомерную альтернативную гиперреальность, которая предлагает выход за рамки трехмерного мира.

Литература

1. Jacob, S. Architecture enters the age of post-digital drawing [Electronic resource] / S. Jacob // Metropolis. – Mode of access: <http://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>. – Date of access: 17.05.2018.
2. Jacob, S. Rendering: the cave of the digital [Electronic resource] / S. Jacob // E-flux. – Mode of access: <https://www.e-flux.com/architecture/representation/167503/rendering-the-cave-of-the-digital/>. – Date of access: 17.05.2020.
3. Frearson, A. «We banned renders» from the design process says Tatiana Bilbao [Electronic resource] / A. Frearson // Dezeen. – Mode of access: https://www.dezeen.com/2019/12/04/tatiana-bilbao-banned-renderings-architecture-interview/?li_source=LI&li_medium=bottom_block_1. – Date of access: 29.12.2019.
4. Howarth, D. Architectural renderings are «troublesome and problematic» says Es Devlin [Electronic resource] / D. Howarth // Dezeen. – Mode of access: <https://www.dezeen.com/2018/05/10/architectural-renderings-troublesome-problematic-es-devlin-interview/>. – Date of access: 17.07.2019.
5. Betsky, A. It makes no difference whether you draw with Rhino or a Pelikan [Electronic resource] / A. Betsky // Dezeen. – Mode of access: <https://www.dezeen.com/2018/10/15/opinion-aaron-betsky-architecture-renderings-versus-real-buildings/>. – Date of access: 17.07.2019.

Блаутин Г.Р.

(Республика Беларусь, г. Бобруйск)

«ШЕКСПИРИАДА» ЮРИЯ НИКИФОРОВА

Если Юрия Никифорова (1937–2003) охарактеризовать кратко и содержательно, то это художник-театр. Подобно театральному режиссёру и сценографу в одном лице, автор решает задачу постановки маленького спектакля на листе картона, воссоздавая историческое событие, образ выдающейся личности или литературного героя: отражает сущность сюжета, выстраивает характеры персонажей, прорабатывает взаимодействие. Каждая сюжетная композиция – маленький театр, перенесённый в его произведения.

В творчестве Никифорова существует и непосредственно театральная тема, она обширна и стала выделяться ещё в годы обучения в Белорусском государственном театрально-художественном институте (БГТХИ). Уже тогда, в начале 1960-х годов, художник создаёт иллюстрации ко многим драматургическим произведениям, среди которых выделяются трагедии Шекспира, к которым и направлено наше внимание.

Картины Никифорова – всегда сильное первое впечатление. На них красивые динамичные герои, чьи яркие образы мастерски созданы с использованием различных графических техник, выделяются хорошее знание пластической анатомии, страсть и пафос. При дальнейшем рассмотрении работ открываются свобода и разнообразие композиционных решений в сочетании со значимостью смыслов, выносимых в сюжеты.

В соответствии с учебной программой отделения графики БГТХИ одним из главных направлений была книжная иллюстрация, что и стало наиболее заметной составляющей его творческого лица, а интеллектуальное решение – важная черта художественного метода Никифорова. Однако, иллюстрация не в привычном виде, как изображение, дополняющее текст. Никифоров не любил работать в книжном формате. Он был, скорее, монументалист и чаще рисовал маркером, нежели карандашом, обобщал, использовал разные формы стилизации, стремился уйти от одно-моментности в содержании. Его композиции получали связь с текстом, были узнаваемы, однако достаточно часто приобретали самостоятельное звучание. В работах выделялись личное восприятие художником первоисточника, чем-то привлёкшие нюансы, складывающиеся на основе собственных мыслей обобщения. Избранный Никифоровым жанр, – практически режиссёрская и сценографическая работа.

Сдержанный в проявлении эмоций и вдумчивый, Никифоров в творчестве в меньшей степени был выразителем собственного чувственного опыта. Более его творческому методу соответствовало понятие – *игра*, как это происходит в сознании писателя или режиссёра: *игра воображения и разума*. Прежде всего, в этом кроется объяснение связи его творческого метода с театром, требующим от постановщиков проявления тех же качеств.

Большинство иллюстраций к трагедиям Шекспира начала 1960-х годов выполнены в повествовательной манере. Это мысленная картинка, образное представление, соответствующее пониманию начинающим художником творческой задачи. Примером является первое обращение к трагедии «Король Лир» (1962–1964). Психологична линогравюра к четвертому акту. Автор смог передать состояние несчастного обезумевшего короля, найденного в поле у Дувра слугами и стражей. Им выделен контраст между искажённым лицом страдающего Лира и суровыми непроницаемыми лицами его сторонников. Чёрно-белый характер работы усиливает передаваемый в ней драматизм.

В смешанной технике создана иллюстрация к пятому акту. Стилистика исполнения идентична предыдущей работе, а выделение трагической составляющей сюжета автор осуществляет с помощью сочетания чёрного и красного цвета. В его графическом творчестве цвет, как и в театральной сценографии, выполняет вспомогательную функцию, прежде всего, в усилении эмоциональной составляющей действия.

Живописец из Бобруйска В. Рубцов вспоминал, насколько он был впечатлён двумя работами к спектаклю «Гамлет», висевшими в вестибюле БГТХИ: *«Поразила особенная стилизация фигур в целом и в деталях. Люди были величественны и благородны. От них веяло человеческой красотой. Совершенно неординарное решение восхищало».*

Поиск упомянутых работ привёл к двум композициям на тему «Гамлета», как наиболее вероятным. Исследование творчества Никифорова в целом, и шекспировской серии в частности, позволили выделить некоторые особенности сюжетных и стилистических решений художника.



Рис. 1 Гамлет и Лазрт. 1964? Оргалит, гуашь

Работы студенческие и первых лет самостоятельного творчества отличаются повествовательностью, то есть, следуют за текстом. Примерно в 1968 году в некоторых композициях Никифоров обращается к языку аллегорий, а к концу 1970-х годов он выделяет из текста некие диалектические составляющие, отражающие важные для развития действия закономерности, что, фактически, уже режиссёрский подход. Возвращение к повествовательной манере в последующем считаем маловероятной, так как художник данный приём попросту перерос. Выделяемые нами две композиции к «Гамлету» созданы в повествовательной манере и, на этом основании допускаем, что созданы они до 1968 года. В композициях проиллюстрированы два важных момента трагедии. В первой (рисунок 1) раненый Лазрт сообщает Гамлету, что клинок, которым он его ранил, отравлен; во второй – разговор Гамлета с тенью отца. В первой

представлен психологический диалог: умирающий Лаэрт делает своё последнее признание, а Гамлет ошеломлён совершаемым в отношении него вероломством. Примечательно, что персонажи изображены не с натуры, а по воображению, с опорой на знание пластической анатомии. Возможно, эта необычность в построении фигур и поразила Рубцова.

Во второй композиции, «Разговор Гамлета с призраком отца», художником решалась другая задача: в немой сцене передать эмоциональное единство персонажей, которую он реализует с помощью подобных движений рук.



Рис. 2. Гамлет. 1968. Картон, граттаж

Неординарность Никифорова проявлялась ещё в студенческие годы. В характеристике от 2 июля 1965 года, приложенной к диплому, П. Любомудров, мастер курса, написал следующее: *«Студент Никифоров, обладая высокой одарённостью, неизменно получает высокие оценки по композиции и акварели. По окончании десятого семестра по предоставленным образцам плаката решением Совета института допускается к защите, что является единственным случаем в истории художественного факультета <...> института. Диплом защитил «на отлично»».*

Один из плакатов дипломной работы был посвящён трагедии «Ромео и Джульетта» (1965). Композиционно плакат построен на противопоставлении красного и чёрного. В психологическом плане сюжет наполнен патетикой, выделена готовность Ромео целиком отдать себя своему чувству. В композиции получил отражение не весь характер персонажа или действия, а то, что ближе всего пониманию автора в силу его возраста. Выделяем этот момент, так как пятнадцать лет спустя, данный сюжет был решён совершенно по-другому.

К первым годам самостоятельного творчества относятся новые обращения к драматургии Шекспира: «Ричард III» (1966) и «Гамлет» (1968). В первой из работ, повествовательной, автор отражает один из самых напряжённых моментов трагедии, разговор Ричарда III с Анной, вдовой принца Уэльского Эдуарда, над гробом её свёкра, английского короля Генриха IV. Оба, король и принц, убиты Ричардом и теперь его цель – добиться руки Анны. В композиции выделяется диагональ, придающая дополнительную динамику сюжету, а драматизм усилен за счёт доминирующего активного красного фона, являющегося основным выразителем трагической составляющей сюжета. Противопоставление читается не только по пятнам, но выделена и психологическая несопоставимость. Левую часть заполняют величественные и скорбные придворные, включая полную достоинства Анну. В правой красной части доминирует единственная карикатурно представленная фигура Ричарда, соответственно фону несущая

тревогу и опасность.

В работе «Гамлет» (рисунок 2) художник нацелен на обобщение. Его задача – передать суть образа главного героя, то, что остаётся, как наиболее сильное впечатление, после прочтения пьесы или просмотра спектакля. В композиции «Гамлета» прослеживаются не менее пяти диагональных линий, усиливающих внутреннюю динамику персонажа. Образ Гамлета приобретает пафос, герой полон трагического переживания, поскольку собственная жизнь для него становится орудием мести.

В образе Гамлета получает развитие театральный жест, который должен заменить собой выражение лица «языком тела». Это «театр переживания» на листе картона. Фактически, «Гамлет» относится к первым работам Никифорова, в которой в полной мере проявился узнаваемый изобразительный и пластический язык, его пластическая интонация. И это первая откровенно «театральная» работа с решением задачи при помощи сценического приёма.

Тогда же, в 1968 году, Никифоров создаёт серию графики в технике граттаж к трагедии «Король Лир», по одному графическому листу для каждого акта, заставки и финала. В этой работе характер задачи художник изменяет, переходя от представления образа главного героя к передаче сути каждой части трагедии. Автор отображает особо значимый, по его мнению, момент каждого акта, – в каждой композиции мы видим наиболее драматическую часть. Рассмотрим две композиции.



Рис. 3. Король Лир. Заставка. 1968. Картон, граттаж

Заставка посредством аллегорий иллюстрирует начало истории. На ней король Лир величествен, вся сцена подчёркивает королевское достоинство. Лев у его ног символизирует царственность и великодушие короля. Также красноречив и жест руки, протягивающей корону. Его адресат – бесстрастная змея – символ коварства и двуличия. Необходимо отметить, что это у Никифорова первая работа, в которой сюжет раскрывается с помощью иносказаний.

Композиция к первому акту, по сути, целый рассказ, акцент сделан на категоричности Лира в своём решении, его рука отмечает все разумные доводы Кента, ставшего перед королём на колени. Французский король поддерживает Корделию. Работа имеет видимый станковый характер. В ней Никифоров использует встречный жест, формирующий диалог, и предлагает зрителю уже не только эмоциональное состояние героя, но конфликт, кульминационный момент. Картина является не срезом мизансцены, а донесением сути целого акта. Художник всё активнее использует в своих работах приём, который является

основой театра как такового – диалогическое действие.

Близость творчества Никифорова с театром прослеживается в разных аспектах. Например, чтобы понять режиссёрское решение спектакля, необходимо знать исходный материал, пьесу. Чтобы увидеть акцент в композиции, выделенный художником в соответствии с собственным восприятием литературного источника, также необходимо знать содержательную основу сюжета. В них важна не история, а идея.

Никифоров снова и снова обращается к трагедиям В. Шекспира с отражением собственного понимания текстов. Показателем творческого движения и новых достижений на этом пути стала последняя серия из пяти работ 1978–1981 годов, созданная в технике граттаж, из которой рассмотрим три работы. В новой серии он обогащает чёрно-белую палитру коричнево-красной темперой, благодаря оттенкам основных цветов ещё более разнообразит колористическое решение композиций. В каждой из трагедий художника привлекает что-то своё, и это не всегда самые яркие моменты, однако содержащие в себе важный философский смысл.

Иллюстрация к «Гамлету» разительно отличается от образного обобщения, предложенного Никифоровым в 1968 году. В новой версии (рисунок 4) отображено диалектическое открытие главного героя, поразившее его. Оно касается равенства перед вечностью всех живущих в этом мире. Даже Александр Великий или Юлий Цезарь, также, как любой другой человек, превращаются в прах и, когда-нибудь глину, в которой этот прах окажется, могут использовать для обмазки стены дома или пивной бочки. В жестовом диалоге встречаются ирония могильщика и обескураженность Гамлета. Художник в структуре



композиции использует диагональное размещение фигур, а их жесты, выдвигающие на первый план кисти рук, направлены на зрителя, превращая выражаемую мысль в обращение, как бы предлагая выбрать свой способ отношения к ней – с иронией либо серьезно.

Рис. 4. Гамлет. 1978. Картон, граттаж

Под новым ракурсом рассмотрен и «Король Лир». Все страдания и гибель Лира, смерть дочерей и ещё множества людей, горе и испытания для целой страны, – всё это результат ошибки короля. И мытарства, подробно переданные в трагедии, – не более как расплата, по поводу чего направлены насмешки шута. В образе Лира отражён настоящий вихрь испытаний, страстей и унижения. Композиция работы имеет выраженный центр – это голова Лира. Складки его одежды и руки создают вокруг неё круговое движение, закладывая, тем самым, основу структурного равновесия. Общую динамику

усиливает диагональное расположение фигур.

Новое понимание предложено и в отношении трагедии «Ромео и Джульетта» (рис. 5). В плакате 1965 года Ромео выражает готовность всецело посвятить себя предмету своего чувства, и Джульетта принимает это. Но здесь, как говорилось ранее, проявляется отношение молодого человека к данной истории. В новом обращении мы видим совсем другого, более зрелого художника, оценивающего чувства героев трагедии с позиций своего возраста и жизненного опыта.



Рис. 5. Ромео и Джульетта. 1981. Картон, граттаж

Рассмотрение композиции стоит начать с аллегорических деталей. Две белых лилии, овитых лентой, символизируют чистоту их отношений, а погребальный венок – указание на трагическое завершение их истории. Символы поддерживает жестовый диалог, и с их прочтением становится понятной выделяющаяся общность и обращённость героев друг к другу, сходство жестов. В то же время, лицо Джульетты покрывает тень и, судя по сосредоточенности, она произносит слова: «...Мне страшно, как мы скоро сговорились», означающие осмысленность всех их последующих действий: венчания, супружества и добровольного ухода из жизни.

Последовательное рассмотрение работ выявило движение от повествовательного способа раскрытия сюжета и поиска психологических характеристик героев к выявлению кульминации либо важных для художника обстоятельств действия. В этом присутствует переход от одномоментности книжной иллюстрации к станковой композиции, соединяющей разные отрезки времени и действия персонажей. Сохраняя внимание к психологическому анализу, с определённого периода Никифоров активно использует язык символов. А в последней серии выделяет диалектическую составляющую каждой из трагедий. На протяжении длительного времени художник заметно совершенствует выработанный им изобразительный язык. Он не отказывается от эмоциональной характеристики в лицах персонажей, однако основное восприятие истории происходит через выразительность «языка тела»: поза и жест доминируют в работах, от года к году предлагая всё большую точность и подробность интонаций. Чтобы привлечь зрительское внимание к языку жестов, художник строит каждую фигуру в два плана, на первый выдвигая жестикулирующие руки. Также в образах персонажей выделяется авторский акцент на необходимых качествах, – фактическое обобщение.

В технике исполнения общей особенностью можно выделить цвето-световую сдержанность, отсутствие глубины композиции и второстепенных

деталей. Во многих произведениях, как и в театральной сценографии, художник использовал цвет, отводя ему вспомогательную функцию, прежде всего, в усилении эмоциональной составляющей истории. Графическая сдержанность помогает сконцентрировать внимание на образах, способствует восприятию авторской мысли. Выразительность достигается ясной лаконичностью жестов, мягкой пластичностью линий, контрастом белого и чёрного, а в последней серии смягчённого оттенками коричнево-красного. Как общая особенность в «шекспириаде» выделяется диагональное построение композиций, приносящих в смысловое решение дополнительную динамику.

Используя жест как выразительное средство, Никифоров практически сразу стал строить многие свои композиции на жестовом диалоге. В произведениях серии 1978–1981 годов жестовый диалог не несёт крайних состояний гнева или возмущения, как в предыдущей серии, а отражает более тонкие чувства, такие, как беспокойство, иронию и т.п.

В «шекспириаде» Никифорова прослеживается развитие авторской манеры в наиболее активный период творчества художника, как в разнообразии композиционных решений, технике рисунка, использовании цвета, так и в сюжетно-смысловых подходах, позволяющих видеть процесс его творческого роста.

*Бордюгова Ю.А., Кукушкина В.А.
(Российская Федерация, г. Липецк)*

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН МОНАСТЫРЕЙ ЛИПЕЦКОЙ ЕПАРХИИ

Липецкая область славится не только своей природой, но и памятниками архитектуры, имеющими религиозное значение.

В городе Задонске и его районе есть три действующих монастыря – мужской Рождество-Богородицкий, женский Богородицкий Свято-Тихоновский Тюнинский и женский Свято-Тихоновский Преображенский. Город Задонск, не является кафедральным городом нашей епархии, с первых дней учреждения епархии Липецкой и Елецкой воспринимается церковной полнотой как средоточие ее духовной жизни. Митрополит Никон говорил, что подвижническая жизнь Святителя Тихона в Задонске положила основание целому явлению в духовной жизни не только нашего края, но и всей России, которое сегодня мы называем «задонское старчество».

Рождество-Богородицкий монастырь берет начало своей истории с 1610 года, именно в этом году появилось первое упоминание о монастыре в письменных источниках [1]. Два благочестивых старца Сретенского монастыря

пришли на реку Дон с образом Владимирской иконы Божией Матери, подлинник которой находится в Московском Кремлевском Успенском соборе. Здесь они обосновали Тешевский монастырь, с первым деревянным храмом в честь Сретения Владимирской иконы Божией Матери. В середине XVII века на данной территории стала появляться первая обитель с деревянным храмом, к тому времени монастырь имел уже тридцать четыре крестьянских двора. В 1692 году в обители случился пожар, сгорела церковь, именно в это время, впервые прославилась икона Божией Матери, потому что она осталась неповрежденной [1]. В Задонском монастыре часто возникали угрозы разрушения храма, второй деревянный собор сгорел, каменный, построенный в XVII веке тоже подвергся разрушению. По проекту губернских архитекторов 16 июля 1824 года состоялась закладка новой монастырской колокольни с примыкающим к ней зданием гостиницы. В 1827 году архимандрит Самуил подал в епархию прошение о расширении каменного Владимирского собора, на что Преосвященный ответил: *«Заготовление материалов дозволяется, но рекомендую отцу-настоятелю попещись не о распространении ныне существующей церкви, а о построении новой, соответственной знатности монастыря»* [3]. План застройки всех объектов был одобрен и через год можно было увидеть отстроенную двухэтажную колокольню. А уже 21 августа 1835 года колокольню освятил архиепископ Антоний. Под колокольной располагались главные ворота, которые предполагалось использовать в особо торжественных случаях. Вход украшен греческим портиком, опирающимся на колонны.



Рис. 1. Торжественное обретение святых мощей Святителя Тихона Задонского вокруг монастыря (рисунок Павлова, 1861 год)

В арке входа потолок был расписан изображением двух ангелов, несших икону Николая Чудотворца, и была нанесена надпись: *«Радуйся Николае великий чудотворче!»* Во втором этаже колокольни был устроен храм Святителя Николая Мирликийского, который освятили в 1838 году. Колокольня имела одиннадцать колоколов. Реконструкция монастыря не останавливалась, и с 1845 по 1853 годы начинается грандиозное строительство нового, пятиглавого собора. Храм имеет восемь престолов, иконостас был установлен в 1853 году; он был разработан академиком Императорской академии художеств Т. В. Мягковым.

Иконостас состоял из трех ярусов, был окрашен белой краской. У иконостаса резные деревянные колонны, вся резьба по иконостасу покрыта червонным золотом. При постройке этого храма и разборке старого в 1846 году были обретены нетленные мощи Святителя Тихона. Главной святыней монастыря считается Владимирская икона Божией матери, ведь именно через нее были

явления во время холеры, которая была в Воронежской губернии 1830–1831 годов (рисунки 1, 2) [4].



Рис. 2. Открытие святых мощей Святителя Тихона Задонского. Литургия 16 августа 1861 года (Литография А. Лосева, 1862 год)

Именно в 60–80 годы XIX столетия к уже прославленному Богородицкому монастырю на Задонской земле присоединятся ещё три монашеских обители: женские – Богородице-Тихоновская, Тюнинская и Свято-Троицкая Тихоновская (Скорбященская, а также мужская – Тихоновская (скит).

Получение статуса «монастырь» для этих общин напрямую связано с обретением нетленных мощей Святителя Тихона. К примеру, если рассмотреть историю Богородице-Тихоновской (Тюнинской) обители, то можно заметить, что сформировалась община в 1813 году у стен церкви в честь Божией Матери и живоносного источника, на котором любил бывать Святитель Тихон. А статус монастыря был присвоен 21 октября 1867 года.

Вторым из задонских монастырей, «приукаженных» после прославления Св. Тихона в 1861 году, стал Тихоновский мужской общежительный монастырь, получивший официальный статус в 1873 году. Эта обитель была построена над рекой Проходней, близ ещё одного лесного источника. В 1865 году в скит была привезена из села Гнилуша деревянная церковь, освященная самим Св. Тихоном. Рядом с храмом разместились кельи насельников, которых с каждым годом становилось все больше и больше. В обители стремительно шли строительные работ. К 1876 году была построена колокольня, в 1879 году заложен камень на строительство нового собора. Был построен двухэтажный больничный корпус, наверху которого располагалась келья настоятеля. Территорию обители окружала каменная ограда, по углам которой возвышались «изящные башни». Шпили их венчали купола-луковки, завершавшиеся литыми медными изображениями ангелов.

Третья Задонская обитель во имя Св. Тихона Задонского – Свято-Троицкий Тихоновский (Скорбященский) женский монастырь – получила официальный статус монастыря в 1888 году. Монастырь сей возник из странноприимной женской общин. В 1881 году было завершено строительство каменной четырёхъярусной колокольни при Скорбященской церкви. В 1880 году построен

двухэтажный деревянный дом для приема странников-богомольцев, приходящих в Задонский монастырь. Величественный пятиглавый собор был окончен постройкой и отделкой летом 1897 года. Храм сохранился до наших дней. Самым главным святым украшением Троицкого собора служит запрестольная икона в главном алтаре, написанная художником-академиком А. Н. Новоскольцевым. Это новозаветное изображение Святой Троицы в человеческий рост.

В 1920 году, когда к власти пришло безбожное правительство, а церквях начался раскол, в Задонском монастыре, в 1922 году, началось разрушение внутреннего убранства храма. Храм был отдан органам местного управления для их нужд. И только лишь в 1989 году Липецкий областной совет народных депутатов постановил свое решение № 366 [2]. Первое богослужение, после частичного восстановления, пришлось на 26 августа 1990 года, его возглавил митрополит Мефодий (Немцов) [1]. 26 августа, в день памяти Св. Тихона Задонского в Рождество-Богородицком монастыре Липецкой епархии РПЦ МП состоялось открытие памятника святому, жившему в XVIII веке. Его причисление к лику святых произошло в 1861 году. Бронзовый памятник расположили на монастырской площади позади алтаря небольшой церкви, построенной впоследствии на месте кельи святого [4].

Таким образом, можно сделать вывод, что монастыри, занимаясь социальной и духовно-просветительской деятельностью, возвращают славу «русского Иерусалима» Задонской земле. Сохранение и восстановление архитектуры позволяет передать потомкам сакральные образы и смыслы, которые и формируют духовную культуру Липецкого края.

Литература

1. Задонский Рождество-Богородицкий монастырь: Летопись/ под общ. ред. монахини Евфимии (Ворониной). – М. : Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2016. – 800 с. : ил.
2. Морев, Л. А. История Задонского мужского монастыря. Задонский Рождество-Богородицкий мужской монастырь / Л. А. Морев. – Липецк, 2010.
3. Возрождение Задонского монастыря [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zadonsk-monastir.ru/istorija-zadonskogo-rozhdestvo-bogorodickogo-monastyrja/>. – Дата доступа: 31.05.2021.
4. Кантарюк, Е. А. Архитектурный ансамбль Задонского Рождество-Богородицкого мужского монастыря как градообразующий фактор города / Е. А. Кантарюк, Ю. А. Бордюгова // Сб. матер. всерос. науч.-практич. конф. – 2020. – с. 285–289.

Борозна М.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

МЕМОРИАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАСТИКА БЕЛАРУСИ 1990–2020-Х ГГ.: ПРОЦЕСС ВЫЯВЛЕНИЯ СПЕЦИФИКИ РАЗВИТИЯ

Мемориальная пластика, построенная на синтезе архитектуры и скульптуры, эффективно участвует в гражданско-патриотическом воспитании, своими специфическими визуальными средствами способствует развитию образного представления о прошлом, направлена как обращение к потомкам. Эту функцию традиционно выполняла художественная практика в советском искусствоведении, называемая монументальным и монументально-декоративным искусством.

Архитектура и монументальная скульптура всегда тяготели друг к другу, показывали примеры разнообразных форм творческого взаимодействия. В создании произведения монументально-декоративного искусства ведущая роль, чаще всего, принадлежит архитектору, как режиссеру будущего произведения.

Признание архитектуры как методологической и практической основы творческого поиска требует понимания архитектором основ скульптурного мастерства. Поверхностное отношение к скульптурной пластике низводит ее до роли архитектурной детали. Если архитектору принадлежит первичный замысел скульптурной композиции, то на долю художника приходится завершение образно-пластической структуры произведения. Архитектура, вместе с тем, обязывает скульптора понимать свои основные законы. В основе творческого взаимодействия или синтеза лежит общность идеи, гармоничность и перспективность развития архитектурно-ландшафтной среды, композиционная целостность, а также иные специфические средства выразительности, выступающие в комплексном единстве. Дисбаланс эстетической меры и целесообразности одинаково неблагоприятен как для архитектуры, так и для скульптуры.

В 1970–1980-е годы в Беларуси был заложен фундамент современной школы монументального искусства. Происходил подъем в области монументального искусства, его черты стали заметной формой влияния на станковое изобразительное искусство: живопись, графику, станковую скульптуру. Следует отметить самые выразительные памятники гармоничного взаимодействия архитекторов и скульпторов этих десятилетий. Это, прежде всего, мемориальные комплексы «Хатынь» (1969), «Брестская крепость-герой» (1971), «Дальва» (1973), «Рыленки» (1973), «Прорыв» (1974) и некоторые другие.

Народный поэт Беларуси, профессор, кандидат филологических наук

Н. С. Гилевич в предисловии к изданию автобиографической повести Л. Левина отмечал: *«Наша страна впечатляет гостей и туристов множеством памятников, посвященных героическим и трагическим событиям периода Второй мировой войны. Почему их множество – пространно объяснять не требуется: была воистину всенародная борьба с нашествием, были жесточайшие, кровавые и огненные расправы над людьми, понесены неисчислимые жертвы. Памятники эти – весьма и весьма разные. Среди них – и частично уцелевший и сохранный бастион бессмертного мужества и героизма – Брестская крепость, – и величественный победный Курган Славы под Минском, – и монументальное рукотворное сооружение «Прорыв» на Ушаччине, – и скромная в своей тихой печали «сестра Хатыни» – Дальва, – и мемориальный комплекс «Проклятие фашизму» со страшным колодцем смерти на месте бывшей деревни Шуневка в Докишском районе, – и вызывающий к совести человечества памятник жертвам холокоста «Яма» в Минске, и многие, многие, многие другие. Памятники на братских могилах и на пепелищах сожженных деревень, на развилках и перекрестках дорог, на улицах и площадях городов, больших и малых селений»* [1, с. 3].

После обретения в 1991 году государственной независимости, монументальное искусство Беларуси, в рамках эволюции художественной и архитектурной школ, вышло на новый виток развития, не растеряв достигнутое в предыдущие этапы XX века. Тематический диапазон объектов мемориальной пластики расширился. Появились новые тенденции в образно-тематических решениях. Исторические страницы жизни народа, дань уважения к деятелям истории и культуры нашли свое отражение в лучших произведениях архитекторов и скульпторов Беларуси. Кандидат философских наук О. А. Павловская отмечает: *«В противовес набирающим силу тенденциям глобализации культуры заметно повысился интерес к национальным культурным ценностям. Мировой исторический опыт свидетельствует о том, что именно на основе формирования прочного духовно-нравственного фундамента складывается устойчивый менталитет нации, обеспечивающий ее историческую жизнеспособность»* [2, с. 517]. Следует отметить, что создавались произведения монументального искусства национально-исторической тематики, которые не могли появиться в советское время. Сегодня можно назвать десятки объектов, посвященных страницам истории белорусского народа, созданных в последние три десятилетия при масштабной поддержке государства.

Одним из первых произведений нового этапа развития Беларуси стал памятник А. Мицкевичу в г. Новогрудке (1992) работы минского скульптора В. Янушкевича, выступившего одновременно и архитектором проекта. Это произведение являлось дипломной работой скульптора, которую он защитил в Белорусской государственной академии искусств в 1986 году.

Конкурс о создании памятника белорусскому первопечатнику Ф. Скорине в Минске был объявлен в еще 1989 году. Только в 1991 году был назван победитель – А. Дранец. Однако памятник установлен только в 2005 году. Архитекторы памятника – М. Виноградов и В. Крамаренко.

Определенный динамизм получили тенденции в сакральном искусстве. Сакральная скульптура, мозаика, роспись заняли надлежащее место в современном храмовом строительстве.

Работы художников-монументалистов и архитекторов в указанный период получили общественное признание, отмечались специальными премиями Президента Республики Беларусь деятелям культуры и искусства, а также премиями Союзного государства. Государственная премия Беларуси присуждена мемориальному комплексу детям, погибшим в годы Великой Отечественной войны в д. Красный Берег Жлобинского района, Гомельской области (2000–2006, архитектор Л. Левин, скульптор А. Финский, художник С. Каткова и другие). В 2020 году отмечен Государственной премией Беларуси монумент «Врата памяти» на месте лагеря смерти «Тростенец» (2015, скульптор К. Костюченко).

В 2018 году на окраине Минска, в урочище Куропаты, установлен оригинальный по форме мемориальный знак «Жертвам политических репрессий 30–40-х годов XX века». В Полоцке в 2016 году открыт мемориальный знак «Полоцк – колыбель белорусской государственности». В Беларуси появились три интересных конных памятника в академической традиции. Это памятник князю Всеславу Чародею в Полоцке, князю Ольгерду в Витебске и князю Гедымину в Лиде. За счет государственных средств, средств общественных организаций проводится реставрация памятников и мемориалов, установленных в советское время.

Образы знаменитых деятелей истории и культуры стали настоящим украшением улиц и площадей больших и малых городов Беларуси. Примером обращения к важным страницам истории служит памятник А. Мицкевичу в Минске (2003, скульпторы А. Заспицкий, А. Финский, архитектор Г. Федоров), памятник П. Мстиславцу в Мстиславле (2001, скульптор А. Ботвиненок и А. Чигрин, архитектор Ю. Казаков), памятник Ф. Богушевичу в Сморгони (2009, скульпторы Л. и С. Гумилевские, архитектор Е. Митько), Л. Сапеге в Слониме (2020, скульпторы И. Миско, С. Логвин, В. Пипин, архитектор) и другие.

Отличительным пластическим языком характеризуются произведения скульпторов: И. Миско, К. Костюченко, С. Логвина, В. Слободчикова, А. Финского, В. Пантелеева, М. Инькова и других. В последние десятилетия Ю. Анушко, Н. Байрачный, А. Воробьев, В. Жбанов, П. Лук, А. Прохоров и другие развивали направления жанровой скульптуры.

Возведены величественные произведения монументального искусства, посвященные трагическим и героическим событиям Великой Отечественной

войны. Был создан памятник семьям пограничников Брестской крепости (2011, Брест), мемориал детям – жертвам войны (2009, Могилев), мемориальный знак «Операция «Багратион» (2014, около д. Паричи, Светлогорского района), мемориальный комплекс детям, погибшим в годы Великой Отечественной войны в д. Красный Берег (2000–2006, Гомельская область), мемориальный комплекс на месте лагеря смерти «Тростенец» (Минск, 2015, 2018), мемориальный комплекс «Ола» в Светлогорском районе (2020) и другие.

Храм-памятник в честь Всех Святых в память безвинно убиенным во Отечестве нашем в Минске, освященный в 2018 году, стал не только духовным центром, но и образцом удачного синтеза архитектуры и форм изобразительного творчества. Традиционные материалы, техники активно сочетаются с современными, оригинальными технологиями. На территории храма установлены памятник Патриарху Алексию II, скульптурные композиции, врата храма и крипты украшены бронзовыми рельефами. Заслуга в успешном результате синтеза архитектуры и работы художников принадлежит настоятелю храма Ф. Повному.

Хотелось бы отметить выдающуюся роль архитекторов, членов авторского коллектива – создателей мемориального комплекса «Хатынь» Л. Левина и Ю. Градова в формировании прогрессивных тенденций в монументальном и монументально-декоративном искусстве Беларуси на рубеже XX–XXI веков. Ими в начале 1990-х годов многое было сделано для воспитания плеяды архитекторов и художников-монументалистов. Необходимо обратить внимание на заметную роль в монументально-декоративном искусстве декана архитектурного факультета Белорусского национального технического университета, доктора архитектуры А. Сардарова.

Монументальное искусство способствует пропаганде и положительному восприятию белорусской истории и культуры за рубежом. Ярким примером является созданный в 2007 году Л. и С. Гумелевскими памятник Я. Купале для столицы Российской Федерации, города Москвы (архитектор Ю. Григорьев), памятник В. Мулявину в российском городе Екатеринбурге (скульптор С. Логвин, архитектор В. Вениаминов), 2014. В 2011 году в столице Украины городе Киеве установлен памятник В. Короткевичу (скульпторы С. Варвашеня, К. Селиханов, архитектор А. Корбут).

Следует в дальнейших исследованиях обобщить положительный опыт архитекторов указанного периода исследования (М. Виноградов, Л. Левин, А. Сардаров, С. Багласов, Г. Левина, Ю. Градов, В. Дражин, Ю. Казаков, А. Корбут, В. Крамаренко, И. Морозов, А. Аксенова, А. Копылов и другие), а также комплекс произведений новой генерации скульпторов, сформировавших новую страницу национальной художественной школы (В. Янушкевич, С. Логвин, Ю. Анушко, С. Гумелевский, А. Дранец, П. Лук, В. Пантелеев, М. Иньков,

К. Костюченко, М. Петруль, П. Войницкий, А. Шаппо и другие).

Художественно-экспертные советы – экспертные и консультативные органы, созданные в целях обсуждения проблем монументального и монументально-декоративного искусства, выработки практических рекомендаций, способствующих его развитию, обеспечению высокого художественного уровня создаваемых произведений и рассмотрению конкретных вопросов, связанных с созданием комплексных архитектурно-художественных проектов и отдельных произведений монументально-декоративного искусства. Советы формируются из числа признанных специалистов в области культуры, архитектуры и искусства.

Ключевую роль играет Республиканский художественно-экспертный совет по монументальному и монументально-декоративному искусству, областные и Минский художественно-экспертные советы; а также советы, в рекомендательном поле которых находятся создание, реконструкция и приемка на территории страны произведений монументального и монументально-декоративного искусства. Деятельность советов регламентирует постановление Совета Министров Республики Беларусь от 19.09.2008 г. № 1372 (в действующей редакции).

Особую роль в формировании национальной творческой школы монументального и монументально-декоративного искусства играет Белорусский союз художников и Белорусская государственная академия искусств, ее кафедры скульптуры и монументально-декоративного искусства. Произведения монументального искусства, установленные в 1990-х – 2018-х годах, созданные преподавателями и выпускниками Академии искусств, во многом определили уровень монументальной и монументально-декоративной пластики в Беларуси.

Молодое поколение деятелей искусства ищет новые технические и пластические приёмы в монументальном и монументально-декоративном искусстве, подкрепляя их новыми концептуальными подходами, находя синтез с другими видами изобразительного искусства, дизайна и архитектуры. Мнение исследователей Национальной академии наук Беларуси это подтверждает: «Сохранение накопленных предшественниками реалистических традиций и пластической культуры характерно для творчества большинства белорусских скульпторов. Но активно заявляют о себе и те, кто ищет новые средства выразительности» [3, с. 109].

Важнейшую роль играет процесс поиска пластического языка, созвучного времени, отражающего взгляды нового поколения, его представлений о современности. Для монументального искусства перспективной задачей является освоение и апробация новых методов и техник, преодоление цеховой обособленности архитекторов и художников. Все большую роль в этом процессе играет дизайнерская практика, значительно повысившая уровень шрифтовой

графики в монументальном искусстве.

Произведение монументального искусства, интегрированное в общественную среду, выступает как один из механизмов современной культуры. Как отмечает доктор искусствоведения А. С. Шамрук, «Мировоззренческий контекст требует от искусства выстраивания нового дискурса, выражающего суть современной эпохи, освоения новых жизненных реалий и установления новых отношений с человеком, что осознается и реализуется многими авторами» [4, с. 23].

В 2011 году были определены некоторые итоги нового этапа развития монументального искусства в стране. В Национальной библиотеке Республики Беларусь была организована республиканская выставка «Монументальное искусство Беларуси». Параллельно в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств» прошла выставка работ монументалистов-студентов и преподавателей Академии. В Республиканской художественной галерее общественного объединения «Белорусский союз художников» («Дворец искусства») состоялась выставка секции монументального и декоративно-прикладного искусств Союза художников. В 2021 году зрители стали свидетелями проведения фестиваля монументального искусства, инициированного Белорусским Союзом художников. На различных выставочных площадках белорусской столицы художники и архитекторы представили свои творческие отчеты и предложения.

Лучшие примеры монументального искусства опираются на обобщение опыта развития национальной художественной школы Беларуси XX века. Выделим некоторые характеристики, свойственные мемориальной художественной пластике Беларуси 1990–2020-х годов как системы:

- целостность системы, которая определяется относительной самостоятельностью и неразрывностью элементов, методов архитектурного проектирования и художественного творчества;
- эстетичность, которая определяется качественными характеристиками на основе следования лучшим традициям национальной художественной и архитектурной школ XX века, стремлением к творческому эксперименту, освоению мирового прогрессивного опыта;
- социальность, то есть, создание произведений связано с удовлетворением запросов населения в рамках общественных предложений, научных концепций, директивных решений и методических рекомендаций;
- открытость в виде социальной рефлексии, то есть, взаимосвязанность произведения мемориальной художественной пластики с общественной средой;
- управляемость, направленная на повышение качества культурно-эстетической среды, осуществляемая органами управления, художественно-экспертным сообществом, общественностью.

Синтез архитектуры и свободного творчества, со значительной базой эмпирической проработки, представляется перспективным как социально-творческий проект. Основные черты эволюции образности в мемориальной художественной пластике Беларуси, в контексте синтеза архитектуры и скульптуры, наблюдаются через выстроенный социальный баланс, стремление к гармоничному единству интуитивной и рациональной природы творчества.

Литература

1. Левин, Л. М. Хатынь: автобиограф, повесть // Л. М. Левин. – Минск: Асоб. дах, 2005. – 280 с.
2. Павловская, О. А. Заключение / Безопасность Беларуси в гуманитарной сфере : социокультурные и духовно-нравственные проблемы / О. А. Павловская [и др.]; под ред. О. А. Павловской ; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т философии. – Минск : Беларус. навука, 2010. – 519 с.
3. Республика Беларусь – 25 лет созидания и свершений. В 7 т. / Н. А. Агафонова [и др.]; редсовет : В. П. Андрейченко [и др.]. – Минск : Беларуская навука, 2020. – Т. 7. Культура. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Театр. Экранные искусства. Музыкальное искусство. Литература. Музеи. Любительское художественное творчество. – 785 с.
4. Шамрук, А. С. Монументальное искусство: в поисках новых ориентиров / А. С. Шамрук // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі : стан і перспектывы : матэр. навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал. : В. У. Смольская. – Минск, 2012. – с. 21–26.

Бурило Н.А.

(Российская Федерация, г. Новосибирск)

РЕФУНКЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПРИБРЕЖНЫХ ТЕРРИТОРИЙ. ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

В исторических городах ежегодно возникает необходимость реновации большого количества пешеходных пространств прибрежных зон (набережных, тротуаров, дорог и т. д.). Взаимосвязь пешеходных пространств и планировочной структуры города, в целом, определяет основные принципы внутригородской дорожной сети со всеми её плюсами и минусами. Пешеходное пространство – специфическая разновидность городской среды. Оно резко отличается от среды обычных улиц и площадей с транспортным движением своим архитектурным масштабом, насыщенностью предметами обслуживания пешехода, интерьерным характером и некоторой визуальной замкнутостью, более тесной взаимосвязью между искусственными и природными компонентами, сложным функциональным зонированием. Здания и сооружения, окружающие пешеходные пространства, изменение нормативной документации и градостроительного Кодекса, а также утверждение новых генеральных планов развития городов, требуют привлечения денежных средств, окупаемость которых зависит от качества проработанной

проектной документации, разработки архитектурно-планировочного и концептуально-дизайнерского решения, а также размещения и распределения функциональных зон, проектируемых прибрежных территорий с учетом всех слоев населения, в том числе, людей с ограниченными возможностями здоровья. Рассмотренные в статье принципы и факторы формирования пешеходных пространств подводят к тому, что принцип от «бумажной» архитектуры к проработанным рабочим проектам с учетом баланса территорий, – это единственно верное решение, направленное на устойчивое развитие пешеходных пространств прибрежных зон, а также разработка предложений по реновации и «рефункционализации» близлежащих объектов проектирования, с целью их дальнейшего комплексного развития, с учётом их особенностей, а также сильных сторон и ограничений.

После падения Берлинской стены, в 1989 году, перед руководством страны встала проблема: что делать с крупнейшим европейским городом, который превратился в заброшенную окраину из-за проходившей через него в течение сорока лет государственной границы. По инициативе Ханса Штиммана был разработан план реконструкции, в котором система ансамблей, сеть улиц и типология застройки довоенного Берлина использовалась концепция его «ренессанса». Первый этап рефункционализации (1989–2001 гг.) известен под названием «критической реконструкции». Берлин, получивший толчок к развитию, стал объектом архитектурных дебатов, средоточием различных авангардистских направлений, площадкой для экспериментов. Одним из результатов взаимодействия концепций «респектабельного традиционализма» и модернизма стала система общественных пешеходных пространств, объединившая центральную часть Берлина. Планировочные узлы – Александрплац, воссозданный квартал Николаифиртель, Музейный остров, Жандарменмаркт, Паризерплац у Бранденбургских ворот, современный комплекс Потсдамерплац – связаны главными берлинскими улицами: Унтер ден Линден, Фридрихштрассе, Вильгельмштрассе, Эбертштрассе. Маршрут протяженностью около четырех километров проходит по благоустроенным пешеходным территориям, бульварам, широким тротуарам магистралей, обеспечивающим комфортное движение. Он получает развитие вдоль набережных Шпрее, в пассажах и атриумах внутри кварталов, уютных скверах, зеленых пространствах Тиргартена и новой застройки. Вдоль всей трассы расположены станции U-Bahn и остановки общественного транспорта, удобные пешеходные переходы, наземные и подземные парковки.

Обновленные Фридрихштрассе и Потсдамерплац стали символами нового Берлина. Прогулку по Фридрихштрассе сравнивают с «посещением библиотеки современной архитектурной теории», основанной на следовании законам эволюции и поиске «новой традиции, которая была бы способна выжить в

динамичном будущем». Архитекторы используют принцип встраивания современной структуры в традиционный блок, благодаря чему общественные зоны и пешеходные связи находят продолжение в эффектных внутренних пространствах [1].

Франкфурт, в свою очередь, стремится ввысь: финансовый центр континента, европейский транспортный узел. При этом общеевропейский город с его Ратушей на Рёмерберге и восстановленными историческими каркасными домами не потерял очарования «кукольного домика» и с удовольствием называет себя иногда «самой маленькой столицей мира».

Все достопримечательности и другие объекты общественного тяготения сконцентрированы компактно и их можно обойти пешком менее чем за полдня. Одной из главных торговых улиц Франкфурта является, так называемая, «золотая миля» Zeil – Цайль. Эта зеленая пешеходная зона – центр успешной торговли в городе – раскинулась между Hauptwache (Гауптвах) и Konstablerwache, в центре Франкфурта. На Цайль, непосредственно около Hauptwache, высятся Цайльгалери (Zeilgalerie) и Франкфурт Хох 4 (Frankfurt Hoch 4) – торговые центры Франкфурта. На крыше Цайльгалери оборудована смотровая площадка под открытым небом, откуда можно полюбоваться на Франкфурт. Между Hauptwache и Eschenheimer Turm (башней Эшенхайма) раскинулась еще одна пешеходная зона – Schillerstrasse (Шиллерштрассе), а также пешеходная зона Гроссе Боккенхаймер Штрассе. Магазины располагаются в подземном и наземном пространствах.

Культурным центром Франкфурта-на-Майне является Набережная музеев или Музейная набережная – набережная южного берега реки Майн во Франкфурте в районе моста Айзернер-Штег (нем. Eisemer Steg) и моста Фриденсбрюкке (нем. Friedensbrücke). Набережная получила своё название из-за большой концентрации музеев. Музейная набережная также является местом проведения различных культурных событий, – в последние выходные августа здесь проводится «Праздник на Музейной набережной», а весной – «Ночь музеев», во время которой музеи работают всю ночь. Улица Шауманкай (нем. Schaumainkai), где располагаются музеи, частично перекрывается для дорожного движения по субботам из-за проведения крупнейшего во Франкфурте «блошиного рынка».

Еще одной достопримечательностью Франкфурта является пешеходный мост через Майн. По мосту можно напрямую попасть из исторического центра от городской Ратуши на Музейный берег. «Железный мостик» был сдан в эксплуатацию 29 сентября 1869 года. Выполненный в стиле неоготики, он стал настоящим памятником своего времени, символом индустриальной эпохи.

Барселона – портовый город, но это не значит, что здесь положено гулять только по пляжу. Этот город отличает любопытная особенность планировки: дома

часто построены «квадратиком» (особенно это заметно, если посмотреть на район Эшампле на карте), и внутреннее пространство недоступно для публики – это, чаще всего, патио для отдыха. Публичные же зоны – улицы между домов, парки, скверы, террасы, набережные – заполнены активно живущими людьми. Особенно в летнее время, когда через Барселону проходят толпы туристов – их ожидает опыт взаимодействия с окружающей городской средой, дружелюбной и красивой [2].

Площадь Catalunya – это коммерческий центр, к морю от нее ведет пешеходная Passeig de Gracia. Площадь Вирей Абат – большое пространство для отдыха и пешеходных прогулок. В центре площади, занимающей пятнадцать тысяч квадратных метров, находится искусственный пруд с пляжем и фонтаны, вокруг которых формируется структура тротуаров, скамеек и пространств. Беседка, гармонично сосуществующая с растущими вокруг деревьями, удобна для проведения различных общественных мероприятий.

Парк Nou Barris расположен в сравнительно новом районе Барселоны [Nou Barris], в восточной части города. Работа над проектом началась в 1997 году, открытие парка состоялось в 2004 году. Общая площадь парковой территории составляет сто семьдесят тысяч квадратных метров. Также следует отметить Бульвар Рамбла, который берет свое начало у самого порта и тянется вверх до площади Каталонии.

Сегодня особое значение имеют вопросы пространственного и социального развития, свойства городской среды, оптимизация инфраструктуры, сбалансированного формирования территорий.

На фоне урбанизации территорий особую значимость в жизни города приобретает тенденция возвращать водным пространствам их изначальную ценность, восстанавливать ландшафтную составляющую прибрежных территорий, во избежание утраты природных компонентов и ландшафтного своеобразия береговых полос и акватории [3, с. 30–35].

Литература

1. Козырева, Е. И. Пешеходные пространства: Европейский опыт [Электронный ресурс] / Е. И. Козырева // ARDIS. Архитектура. Реставрация. Дизайн. Инвестиции. Строительство. Электрон. дан. – Санкт-Петербург, 2006. – № 1. – Режим доступа: <http://d-c.spb.ru/archiv/29/30-33/30-33.htm>. – Дата доступа: 12.05.2021.
2. Барселона: общественные пространства [Электронная версия]. – Режим доступа: lookatme.ru/mag/how-to/polo/89836-barselona-obschestvennyye-prostranstva-2010-04-08. – Дата доступа: 14.07.2021.
3. Бурило, Н. А. Устойчивое развитие прибрежных территорий крупных сибирских городов [Электронный ресурс] / Н. А. Бурило // Потаповские чтения: Сборник материалов. – М.: Издательство МИСИ – МГСУ, 2021. – с. 30–35. – Режим доступа: <http://mgisu.ru/resources/izdatelskaya-deyatelnost/izdaniya/izdaniya-otkr-dostupa/>. – Дата доступа: 14.06.2021.

Гафурова К.М., Джалалова Г.Т., Зохидова С.Р.
(Республика Узбекистан, г. Ташкент)

ИСТОРИЯ ЗАРОЖДЕНИЯ ЗОЛОТОШВЕЙНОГО ИСКУССТВА

«Изучайте прошлое ради настоящего», – гласит
пословица.

В ней мудрость народа, из поколения в поколение
передающего
высокие и древние традиции своего искусства.

Издавна Бухара была крупным центром художественных ремесел. Особенно славилась она медно-чеканным производством, ювелирными изделиями, тканями, золотошвейным искусством и большим ассортиментом бытовых изделий художественного назначения. Для каждого вида искусств существовали свои излюбленные приемы, мотивы и формы, но все они не выходили за пределы устоявшегося вкуса. В каждом из них материал, техника, узор и цвет представляли собой нерасторжимое единство.

Среди множества художественных ремесел неувядаемую славу приобрело золотошвейное искусство. Сведения о нем дошли до нас из глубокой древности. Историческая литература и находки археологов свидетельствуют о том, что на территории древних земледельческих очагов Средней Азии золотое шитье известно давно. У старых мастеров живо предание о том, что этот вид искусства был известен еще до появления шелка. Сначала оно выполнялось на коже, карбосе, шерсти, а уже позже – на шелке и бархате.

Что касается Средней Азии, то и здесь искусство шитья золотом несомненно имеет глубокие корни. Известно, например, что оно процветало при дворе Тимура, о чем сообщает испанский посланник Рюи Гонзалес де Клавихо в дневнике путешествия в Самарканд в 1403–1406 гг. О профессии золотошвеев – зардуза – во времена Алишера Навои в Герате упоминает в своих мемуарах Васифи. Рассказывая об участниках литературного собрания, он называет в числе их и некоего Хасана-зардуза, принадлежавшего, по-видимому, к изысканному гератскому обществу «из числа блестящих юношей Герата». В более поздние времена исторические источники свидетельствуют о высоком развитии золотого шитья в Самарканде и Герате. Так, историк Мелихо сообщал, что в Самарканде был даже квартал золотошвеев. Но постепенно это солнечное занятие сосредоточилось в Бухаре, которая еще в шестнадцатом веке стала столицей узбекского государства Шейбанидов. Здесь золотое шитье получило право официального придворного искусства.

В письменном источнике средневековья «Путешествие в Индию» Абдураззака Самарканди содержатся сведения об украшенной позолоченной вышивкой одежде Герата в Индии период правления Шохруха. В относящихся к этому же времени документах и памятниках упоминается о ремесле золотошвеев и их изделиях. Известный бухарский поэт и художник XVII века Фитрат занимался золотошвейным ремеслом и сам вышивал на ткани прекрасные орнаменты. Сотни искусных потомственных мастеров-вышивальщиков были заняты изготовлением богатых золотошвейных одежд, которые являлись принадлежностью пышного придворного этикета бухарских эмиров. Во время правления Бухары Эмиром Алимханом существовали небольшие мастерские, которые выполняли заказы дворца Эмира. Здесь вышивали мужские и женские халаты, женские тюбетейки и платки, мужские пояса. Почти вся золотошвейная продукция потреблялась эмирским двором, и только незначительная ее часть поступала для продажи на рынок.

Шитая золотом мужская одежда – халаты, камзолы, мундиры, шаровары, обувь, пояса, головные уборы – «салля» (чалма) и кулях (высокая остроконечная шапочка, одевалась под чалму), а также попоны для лошадей изготавливались только для самого эмира или по заказу его приближенных для ношения по случаю семейных торжеств, праздников. Никто, даже из самых высших чиновников государства, не мог заказать ни одного из упомянутых выше видов продукции. На страницах, посвященных описанию ряда пышных празднеств, устроенных правителем по случаю прибытия послов, упоминается о шитых золотом предметах.

До начала XX столетия золотое шитье прошло долгий и сложный путь. Многие поколения мастеров вышивальщиков вырабатывали и совершенствовали своеобразную технику зашива ткани золотыми и серебряными нитями.

Золотошвеи, как и представители других видов художественных среднеазиатских ремесел, были объединены в цеховую организацию. В прошлом этим искусством занимались только мужчины. Они сочиняли узор и вышивали его, поэтому мастерство передавалось от отца к сыну. По поверью, от прикосновения женских рук золотое шитье «темнело».

Альбом образцов золотошвейных орнаментов, созданных Н. Аминовым и В. Намом хранится в фондах музея, а также хранится большая коллекция золотошвейных изделий. Основная их часть изготовлена на Бухарской золотошвейной фабрике, часть в ГСХКТБ г. Ташкента. Изделия, условно могут быть подразделены на три группы: тематические больших размеров художественные панно; одежда – халаты-чопон, жакеты, тюбетейки, пояса, домашние тапочки и туфли; наволочки, сумочки, мешочки-футляры для хранения зеркал, чая, ножниц и других предметов, и продуктов. Экспонатами музея являются известные художественные панно – «Пахта», «Китоба», «Байрам»,

«Юлдуз», «Гур Эмир», «Исмоил Самоний», созданные на основе проектов мастеров Бухарской фабрики золотого шитья. Они экспонировались на многих международных выставках и награждены золотыми и серебряными медалями и дипломами.

В 1961 году народными художниками Узбекистана В. П. Столяровым, Н. Аминовым и М. Ахмедовой были разработаны эскизы панно «Юлдуз» («Гирих») и панно «Байрам» («Праздник»). Панно «Юлдуз» («Гирих»), размером 440х440 см уникально, вышито на синем бархате в технике ручного золотого шитья. Мастера использовали прием зашива узорный цветочный «зардузи-гулдузи» и «зардузи-заминдузи». Также применяли в аппликации красный и зеленый бархат с золотыми и серебряными нитями. В основе сложный геометрический узор, в который вписана звезда, выполненная аппликацией из красного бархата. В центре – ажурная розетка и круг из звезд. Кайма – широкая, узорная, образована медальонами из красного бархата, украшенными цветочным узором. Кайму обрамляет рельефный золотой шов. Картуш выполнен в технике «заминдузи». Узорные швы «заминдузи» стали как бы классическими, в них отражены традиции, художественная культура и техническое мастерство зардузов. Над изготовлением Панно «Гирих» работали тридцать мастеров на протяжении двух с половиной месяцев.

Панно «Байрам» («Праздник») было выполнено 23 (двадцати тремя) мастерами золотого искусства, по мнению многих искусствоведов и художников, были шагом вперед на пути создания тематических произведений в декоративно-прикладном искусстве. На всех выставках, смотрах и в экспозиции музея это панно привлекает внимание и пользуется неизменным успехом. Уникальному панно «Байрам» («Праздник») 1961 году в Москве на ВДНХ (Выставка достижений народного хозяйства), на тематическом смотре «Народное искусство» панно было отмечено двумя золотыми медалями: большая золотая медаль – автору, малая – соавтору. В панно «Байрам» («Праздник») удачно решена декоративная и тематические задачи – в ярком выражении в цветовой насыщенности, гармоничности, жизнерадостности.

Образная выразительность достигнута условным «языком», свойственным золотошвейному искусству. Традиционный узор «чор-чирок», в котором цветом бархата все четыре угла выявлены, общие для композиции всего панно. Своеобразная розетка из 124 (ста двадцати четырех) стилизованных человеческих фигур в центре панно символизирует хлопок, вокруг веселый хоровод девушек, и во втором ряду – музыканты. По углам – стилизованный дастархан, вокруг сидят четыре парные фигуры с пиалами в руках, и между ними – чайник. Узкая кайма состоит из отдельных синих кругов («чилеляк») с бархатной аппликацией. В каждый круг введен условный рельефный узор – яблоки, виноград, коконы. Все детали в панно удачно скомпонованы и оформлены традиционными золотыми

швами.

Таким образом, вышивают мастера на бархате темных тонов вишневого, синего, лилового, малинового цветов. Мягкая глубина бархата усиливает декоративный эффект золотого шитья. Была выработана и совершенствовалась своеобразная техника золотого шитья, при которой использовались два основных приема зашива: «зардузи-заминдузи» (сплошной) и «зардузи-гулдузи» (цветочный). При использовании техники зардузи-заминдузи фон зашивается вплотную. Золотая нить накладывается на настил из тонких шнурков, закрепленных на ткани основы. Техника зардузи-гулдузи получила развитие в XX в. Элементы узора вырезаются из толстой бумаги или картона, накладываются на ткань и покрываются золотой нитью. Контур узоров обшиваются в технике тахрир – тонким шнурочком из золотых нитей, или кобули – небольшими соединяющимися между собой круглыми петельками. Свободный фон заполняется различными завитками. Используются в основном растительные орнаменты, геометрические – круги, ромбы и др. Из растительных мотивов в композицию рисунка включаются миндаль (бодом), померанец (турунж), розетки, пальметты, цветочные вазончики и др.

Основным сырьем служат металлические нити калечатун, представляющие собой очень узкую и тонкую полоску металла, или серебряную тонкую расплюснутую проволоку, в ряде случаев покрываемую позолотой, туго накрученную на шелковую или бумажную нить. Кроме металлических нитей применяют цветной крученый или некрученый шелк, аппликации из бархата и шелка, рельефные розетки кубба или кубба олмасы, выполняемые из золотых нитей и имитирующие золотые украшения.

Если ранее мы говорили о том, что искусством этим занимались, в основном, мужчины, то сейчас этим видом искусства золотого шитья овладели женщины. Также коллекция государственного музея прикладного искусства и истории ремесленничества Узбекистана располагает вышитыми женскими жилетами нимча, тюбетейками, нарядными сумочками, наволочками для подушек, женскими туфлями, футлярами, пешанабандами (головные повязки). К числу лучших образцов золотого шитья относится мужской халат «*жсома*» из синего бархата, созданный мастерицей М. Убайдовой в традиционном стиле: все его детали обшиты каймой с характерным для Бухары растительным орнаментом «шашбарг» и «барги хадон». На спине вышит крупный медальон «турунж», вся поверхность изделия покрыта более мелкими узорами.

Чудесные образцы золотого шитья, собранные в коллекции Государственного музея прикладного искусства и истории ремесленничества Узбекистана, могут служить наглядным пособием для нового поколения мастеров.

Литература

1. Научные карточки государственного музея истории прикладного искусства и ремесленничества Узбекистана за 1960–1985 годы.
2. Гончарова, П. А. Золотошвейное искусство Бухары / П. А. Гончарова. – Ташкент : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1986.
3. Сидоренко, А. И. Золотое шитье Бухары / А. И. Сидоренко, А. Р. Артыков, Р. Р. Раджабов. – Ташкент : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981.
4. Архивные материалы государственного музея прикладного искусства и ремесленничества Узбекистана.

Дадамухамедов Б.Ф.

(Республика Узбекистан, г. Ташкент)

СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТОВ В ТРАДИЦИОННЫХ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЯХ УЗБЕКИСТАНА

В Узбекистане конца XIX – начала XX столетий была завершена работа на стадии основного этапа формирования образа традиционных ювелирных форм и узоров. К этому периоду ювелирные изделия стали самостоятельной художественной особенностью. Они впитывали в себя символические формы разных эпох. В частности, узоры в ювелирных изделиях в большей степени проявлялись в отношении людей к явлениям природы, к существованию, которое ее окружает.

К анализу смысла украшений, в том числе, форм и узоров на традиционных узбекских украшениях, применяется многогранный подход, основанный на принципе «pars pro toto», то есть выражения «часть вместо целого», в том числе, с философской, исторической, эстетической и религиозной точки зрения. В изображении узоров узбекских украшений мы видим изображение саженца, цветущего в пышном саду, стремящегося к небу и стремящегося к совершенству. Растительные узоры, такие как цветы, кустарники, воплощают символические, образные значения. Например, сам цветущий сад ассоциируется с такими качествами, как красота жизни, счастье, благополучие, волнистый стебель растения неразрывно связан с творческим и природным очарованием, волны – это суровый поток жизни, проницаемость жизни, а цветок – это красота света, что символизирует символику красоты, которая характерна для усыхания цветка.

Среди плодов изображение миндаля и граната эффективно использовалось в ювелирном деле, а также в вышивке и гончарном деле. Как и у многих народов Востока, в Узбекистане «миндаль» – символ долголетия, хорошей жизни, счастья, «гранат» – символ плодородия, терпимости, полноты жизни, изобилия, «перец» – символ защиты от сглаза. В орнаментах узором считаются ислимии, то есть,

продолжительность жизни в цветках растения, приход поколений за поколениями; соцветие цветов в виде луга – мечта о жизни, полной счастья, радости и веселья, плоды – признак обильного урожая. Среди них особое значение имеют цветы и веточки.

«Мадохил» (по-арабски – «порог», «дверь») – это тип рисунка слева-справа повторяющейся формы тюльпана, который служит отправной точкой в воплощении рисунка. Этот узор отличается по внешнему виду, он состоит из бутонов, тюльпанов, цветов, лепестков и других подобных форм.

«Ветки» – это элемент растительного узора, это ветвь цветов. Лента – это стилизованное изображение ветки дерева или растения в природе. Этот тип паттерна привлекает внимание своим отражением неотделимой продолжительности жизни. «Зирк гули» – это кусочек узора ислими, который считается красивым листовым цветком. Издавна его изображали как символ мира и долголетия. «Ислими мухджа» – это разновидность растительного узора, переплетенного бутонами. В его эволюционном развитии мы также можем найти единственную традиционную форму украшений, сочетающую в себе темы «древа жизни», символизирующего образ зороастрийской богини Анакситы.

Такие изображения, в основном, встречаются в амулетах. Причина в том, что в амулетах мы видим, как целостную композицию узоров одновременно, так и элементы узоров, которые разделены на разные части. В амулетах также есть много форм, таких, как круги, треугольники, прямоугольники, ромбы, а также узоры, такие, как гирих (геометрический), ислимий (растительный). Они часто считались священными и служили «амулетами», которые защищали человека от множества злых духов. Эти узоры являются символическим изображением космических форм, представляющих солнце, луну и звезды.

Прямоугольные, квадратные, ромбические формы символизируют четыре стороны Земли: Восток, Запад, Север, Юг, а также служат для ограничения периметра композиции узора. Амулеты прямоугольной формы также представляли собой общую сумму солнца, земли, воды и воздуха, которые с точки зрения смысла определяли четыре смысла жизни.

Амулеты треугольной формы служили для защиты своего обладателя от сглаза. Футляр-талисман этого украшения, которое носят на шее женщины, имеет форму треугольника, имеет форму равностороннего прямоугольного треугольника, гипотенуза которого выступает в качестве основы. Часто украшенный с двух сторон орнаментальный футляр полностью подчинен форме изделия: орнамент заканчивается наверху двойным рогом, а в нижней части расположены виноградины, выполненные из зерна. Подобное изображение можно найти среди узоров на поверхности амулетов. По шаблону он называется «ангур». «Ангур» (персидский – «виноград») – это разновидность растительного орнамента в виде винограда. На нем также изображены волнистые узоры в

обрамлении амулетов, что привлекает внимание как признак непрерывности жизни. Небесные, то есть, космогонические, изображения также важны в амулетах, а формы и узоры, отражающие солнце, луну и звезды, являются символами космических тел, а также тесно связаны с исламом.

Некоторые орнаменты, особенно эпиграфические байты, таблички, стихи, суры, газели, слова прекрасных намерений и другие формы каллиграфии на арабском, персидском и древне-узбекском языках, можно найти в центре и вокруг амулетов. Влияние ислама на традиционные украшения проявилось в распространении некоторых предметов, которые имели различный внешний вид в зависимости от их формы и украшения. Прямоугольные, треугольные или цилиндрические серебряные футляры-амулеты предназначены для хранения суры Корана. Надписи и амулеты часто содержали определенные суры Корана, заключенные в серебряные футляры. Предметы в украшениях, чаще всего, дополняют выгравированной надписью доброго пожелания или стихотворными строчками.

Особое значение имеют зооморфные изображения, отраженные в амулетах, включая фауну, представленную в узорах, птиц, млекопитающих, рыб, змей. На некоторых амулетах также изображен узор под названием «кучкорак», напоминающий по форме бараний рог. Этот узор ценится как символ силы и победы. Амулеты также часто имеют изображения подводных животных, в том числе рыб, их головы или чешую. Рыба – воплощение чистоты и честности.

Элемент символического орнамента, такого как «Голубь» и «Павлин», также отражен в некоторых амулетах, что означает мир и спокойствие. Узоры «Павлиний хвост» и «Голубиный хвост» – это элементы, которые логически продолжают смысл изображения выше.

В узоре «Змеинный след» воплощен такой смысл, как забота о хозяине амулета. Причина в том, что змея издавна ценилась как существо, оберегающее и охраняющее сокровища.

Формы, узоры, изображения, камень или стекло – все вместе образуют воплощение элегантности, композиции и цветовой гармонии, создававшейся веками. Основная суть изделия определяется не только его стоимостью, но и формой, цветом и символикой изделия, а также уникальными природными свойствами камня. Его химические свойства, происхождение и внешнее описание связаны со взглядами на магическую силу земли и воды. В результате, каждое произведение творчески отражает философскую модель уникального микрокосма, взаимозависимости бытия и человека.

В заключение важно отметить тот факт, что формы, узоры и изображения в украшениях выражаются по принципу «pars pro toto», то есть, выражение целого, символически, образно представленных в амулетах изображений. Причина в том, что каждый из них имеет свое значение и воплощает в себе целое. Одна из задач

мастеров рукоделия – создавать интересные и сложные, широкие пластические композиции, открывать еще более сильные символические выражения при работе над уникальным произведением искусства.

Литература

1. Абдуллаев, Т. Песнь в металле / Т. Абдуллаев, Д. Фахретдинова, А. Хакимов. – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1985.
2. Азизова, Н. К. Ювелирные изделия Узбекистана / Н. К. Азизова. – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1967.
3. Книга-альбом собрания Государственного музея Востока: авторская категория культурного наследия Узбекистана. / Ф. Ф. Абдухаликов [и др.]. – Т. : АА «Uzbekistan Today», по заказу ООО «Darakchi inform sevis», 2016.
4. Сычева, Н. С. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана / Н. С. Сычева. – М. : Советский художник, 1984.
5. Фахретдинова, Д. А. Ювелирное искусство Узбекистана / Д. А. Фахретдинова. – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1988.

Диченская Е.А.

(Республика Беларусь, г. Брест)

СОДЕРЖАНИЕ И МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ «АРХИТЕКТУРНАЯ ГРАФИКА» В АРХИТЕКТУРНО- ДИЗАЙНЕРСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Архитектурно-дизайнерское образование предполагает развернутую графическую подготовку, которая включает освоение и совершенствование общей изобразительной грамоты в рамках предмета «Рисунок» и формирование специфических профессиональных графических умений и навыков в рамках предмета «Архитектурная графика». Рисунок ориентирован, в большей степени, на работу с натурой, на её реалистическое изображение в академических традициях. Архитектурная графика охватывает процесс и результат визуализации творческих идей, концепций, фор-эскизов, клаузур, скетчей и прочее в области проектирования и архитектурного дизайна.

В эпоху цифровых технологий актуально разделение архитектурной графики на цифровую и классическую. Цифровая архитектурная графика применяет компьютерные программы и занимается не только визуализацией, но инженерными задачами, подготовкой проектов к строительству, изготовлением рабочей документации. Классическая архитектурная графика в качестве инструментария и выразительных средств использует различные традиционные и современные графические материалы и инструменты, изобразительно-выразительные техники и приемы. В целом, она подразумевает ручную подачу проектной идеи и носит прикладной характер в профессиональной подготовке,

взаимодействуя с рисунком, живописью, черчением, начертательной геометрией, архитектурными конструкциями и т. п., и «обслуживая» архитектурно-дизайнерское проектирование. В связи с этим, целью обучения и результатом деятельности специалиста становится осознанное использование художественно-эстетической выразительности графики при выполнении поставленного технического задания.

На этих позициях строится дидактическая система последовательных заданий и упражнений. Их различная длительность и объем, уровень сложности, чередование длительных и кратковременных заданий держит студента в творческом тонусе, формирует готовность к работе с любым исходным материалом и технической задачей. Сквозным условием практической работы является креативный подход в графическом решении задания и в способе выполнения. В процессе учебного проектирования развивается профессиональная культура ручной подачи и эстетический вкус, формируется интерес к разнообразию композиционно-графических изобразительно-выразительных приемов и материалов.

Содержание дисциплины можно представить тремя крупными блоками: «Шрифтовая композиция», «Антураж и стаффаж», «Архитектурные сооружения», «Архитектурные клаузуры», каждый из которых имеет разветвленную уточняющую структуру.

Шрифт и шрифтовая композиция – составной элемент графического языка архитектора-дизайнера. Шрифт наравне с архитектурой формирует предметно-пространственную среду и несет социальную функцию. Окружающая среда заполнена потоками информации, визуальным и эстетическим носителем которой выступает шрифт. Самыми наглядными примерами шрифтовых композиций являются знаки визуальной информации: указатели, названия улиц, остановок и учреждений, вывески и въездные знаки, мемориальные доски и надгробия, и т. д. В этих объектах шрифт присутствует всегда, так как они содержат указания на функции объектов, персоналии, события, даты и географические локации. Актуальной тенденцией в настоящее время является использование шрифтовой композиции в качестве декора архитектурного сооружения любого масштаба – от малых архитектурных форм/павильонов/остановок общественного транспорта до отдельных масштабных сооружений различного назначения. При этом, шрифтовая композиция применяется как в интерьере различной специализации, так и в экстерьере: на фасаде, в крытом переходе, на спортивной/детской/развлекательной/торговой площадке. Разработка шрифтовой композиции – задача непростая, поскольку шрифт носит условный, знаковый, а не изобразительный характер. В контексте любого проекта, где есть шрифты и их сочетание с графическим изображением, шрифтовые конструкции должны органично вписываться в цельную структуру проекта, отражать его стилистику и

общую идею.

Архитектурный антураж и стаффаж – средства эстетического и стилистического «оформления» проекта, которые помогают уточнить характер среды, в которой находится архитектурное сооружение, разъяснить сочетание его с природным либо городским ландшафтом. Антураж (франц. *entourage*) – окружение, окружающая среда, обстановка. В архитектурной графике это – многоплановый пейзажный фон, рельеф местности, растительность и т. п. Стаффаж (нем. *staffage*) в архитектурной графике – изображение людей, животных, транспортных средств и других элементов предметной среды. Эти второстепенные элементы позволяют судить о масштабах архитектурного объекта. Архитектурный чертеж/проект/скетч с проекциями объекта дополняется перечисленными элементами. При этом характер их изображения не должен быть натурным, реалистичным. Особый, обобщенный, «архитектурный» стиль подразумевает декоративное плоскостное решение и сокращение детализации. Вместе с тем, необходимо соблюдать узнаваемость объекта, его истинные пропорции.

К основным элементам антуража можно отнести элементы пейзажа, деревья и кустарники. Натурный мотив подвергается различной степени трансформации – пластическому преобразованию формы, отказу от некоторых деталей. При этом, графический язык должен быть предельно лаконичным, чтобы минимальными средствами достигалась предельная выразительность и активность образа, проявлялись характерные особенности объекта.

Архитектурные сооружения, как объект изображения, включают широкий спектр: – от малых архитектурных форм и архитектурных фрагментов до масштабных зданий. Отличительной особенностью этого раздела является изображение одного и того же объекта несколько раз, применяя различные выразительные графические приемы (линия, штрих, пятно, точка, их сочетание) и степень проработки, разнообразные изобразительные материалы (тушь, акварель, карандаш, маркер, линер, фломастер и т. д.) и инструменты (кисть, перо, мастихин, губка и пр.), техники исполнения и их комбинирование; а также изучение свойств и эффектов несущей поверхности (бумага белая, тонированная различными способами, гладкая или фактурная и т. д.). В результате поиска и экспериментов происходит осознанный выбор оптимальных и эффектных изобразительно-выразительных средств архитектурной графики для конкретного задания.

Архитектурные клаузуры выступают эффективным способом развития творческого потенциала учащихся. Клаузурой называются индивидуальные задания на определенную тему, выполняемые в строго отведенное время. Это, своего рода, визуализированный мозговой штурм. Его продукт отличают оригинальность и неожиданность трактовки, цепь ассоциаций и аналогий,

связанных с данной темой. В результате появляется целостная графическая композиция, исполненная без предварительного эскизирования. Ограниченность во времени мобилизует графические умения, задействует простые и эффектные изобразительные средства. Клаузура дает богатый опыт композиционной работы и способствует личному выбору самых рациональных и эффективных графических приемов. Цикл клаузур изначально направлен на формирование навыков построения формальных графических композиций с целью усвоения и понимания таких категорий, как взаимосвязь, цельность и уравновешенность, статичность и динамичность. В процессе выполнения таких заданий развиваются навыки абстрактного, пространственного и ассоциативного мышления.

Высокий уровень графического мастерства позволяет полнее и доступнее передавать замысел уже на ранней стадии разработки проекта. Учебная дисциплина не только формирует профессиональные навыки, но способствует поиску личного авторского архитектурного почерка, индивидуального графического стиля. На сегодняшний день плоды деятельности проектировщика в области архитектуры и дизайна признаны отдельным видом творчества и даже направлением в изобразительном искусстве, и его популярность растет. Этот факт подтверждается профессиональными конкурсами архитектурной графики и выставками различного уровня, специализированными сайтами, растущим количеством обучающих курсов и мастер-классов.

Жихарко Ж.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРИРОДНЫЙ КАМЕНЬ В РЕШЕНИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО МИНСКА

Одной из тенденций развития белорусской художественной культуры последних десятилетий стала активизация применения камня, его массовое распространение в архитектуре, строительстве, отделке интерьеров и фасадов зданий, а также оформлении городской среды. «Мода» на природный камень обусловлена, во-первых, влиянием мирового искусства: белорусские архитекторы, художники и камнеобработчики стали равняться на общеевропейские культурные тенденции и современное искусство, а образцы его активного применения в различного назначения интерьерах и экстерьерах изменили сложившееся в массах представление о природном камне и пошатнули стереотип «камень – это материал для памятников и надгробий».

Во-вторых, интенсивное строительство административных и общественных зданий по всей территории Беларуси, создание новых городских ансамблей и сохранение архитектурного наследия прошлых лет предопределили

широкое применение природного камня.

На сегодняшний день природный камень объективно признан самым долговечным, красивым, декоративным и стойким материалом для любых условий и климата, поэтому без камня трудно представить себе благоустройство современного города. Площади, скверы, парки, набережные, мосты, фонтаны, лестницы, парапеты, бордюры и малые архитектурные формы, – камень применяется как для создания новых архитектурных ансамблей, так и для обновления ранее сложившегося облика городских объектов.

Наибольшее количество уличных ансамблей и композиций с применением природного камня сконцентрировано в столице. Так, например, природный камень использован при реконструкции многих центральных улиц и площадей Минска, в том числе, Октябрьской площади, площади Независимости, Привокзальной площади, территории, прилегающей к Национальной библиотеке, проспекта Победителей и пешеходной аллеи по улице Комсомольской.

Удачным примером применения камня в уже сложившемся архитектурном ансамбле является обновление фасада здания Национального банка РБ по проспекту Независимости в Минске (до 2014 года). Работы, связанные с применением камня, заключались в облицовке цоколя полированным гранитом, отделке полуциркульных витражных оконных проемов, а также обрамлении входных групп каменными порталами. Возведенный вокруг центрального входа классический портал с круглыми колоннами и массивным антаблементом, содержащим наименование учреждения, выполненный, как и цоколь здания, из зеркально отполированного гранита темного красно-коричневого оттенка, стилистически прекрасно вписался в архитектурную композицию проспекта Независимости и улицы Ленина, отличающуюся богатым лепным и архитектурным декором (правда, бетонным). При этом полированный камень мягко и ненавязчиво выделяет здание Национального банка, подчеркивая его статус и финансовую состоятельность.

Подобным красно-коричневым гранитом пятнистого рисунка с черными и темно-серыми точечными вкраплениями выполнено благоустройство улицы Ленина от площади Свободы до улицы Карла Маркса (2003 год). Здесь обустроена пешеходная зона, которую насытили малыми архитектурными формами, изготовленными в едином стиле. Обрамление фонтанов, фигурные урны, вазы, цветочницы, ограждения, бордюры, декоративные композиции с шарами, элементы скамеек, постаменты для светильников выполнены из полированного гранита с высокими декоративными качествами. Основной художественный прием, примененный здесь – повторяющиеся в различных объектах цилиндрические формы с параллельными горизонтальными прорезями-поясами. Большое количество стилистически взаимосвязанных между собой каменных элементов с богатой природной текстурой способствовало созданию

слаженной и гармоничной композиции уютной пешеходной аллеи с аккуратными лавочками, клумбами и цветниками.

Благоустроенная пешеходная зона по улице Ленина с другой стороны проспекта Независимости продолжается до улицы Карла Маркса. Этот участок имеет негласное название «Сквер Грицевца», и также является примером удачного решения малых архитектурных форм, хотя имеет оформление в ином ключе. Для создания таких объемов, как полукруглые основания скамеек, постаменты литых декоративных ваз, урны и бордюры здесь применен зеленовато-серый гранит с крапчатым рисунком, с введением приема контрастных фактур – полированной поверхности на акцентных элементах и пиленой на опорных. Насыщенная композиция из серо-зеленых каменных объемов, в сочетании с художественным чугунным литьем, прекрасно вписывается в зеленую парковую зону и гармонирует с городской природной средой.

Еще одним интересным объектом благоустройства, с точки зрения применения камня, стала территория, прилегающая к Комаровскому рынку и Дому мебели по улице Веры Хоружей (2001 год). Из выразительного красно-коричневого крапчатого гранита с темными вкраплениями здесь были созданы фигурные ступени, высокими бордюрами обрамлены цветники и газоны. В центре ландшафтной композиции возвышается ступенчатый фонтан. Качественно отполированный камень прекрасно гармонирует с установленными здесь литыми скульптурами, создавая композицию уютного уголка в центре большого города.

Благоустройство сквера «Троицкая гора» и площади Парижской коммуны, а также создание фонтана «Оперный» проводилось в рамках реконструкции Большого театра оперы и балета РБ (2008 год). Центральная часть площади вымощена гранитной брусчаткой серого цвета с делением на квадраты. Массивная лестница, ведущая к зданию театра, и обрамляющие ее парапеты отделаны светло-серым гранитом, который гармонично сочетается с белым фасадом театра. Композиционным центром главной аллеи сквера является каскадный фонтан, борта и уступы которого изготовлены из профилированных полированных гранитных элементов. Аллея вокруг фонтана вымощена красной тротуарной плиткой в сочетании с серо-бежевой гранитной брусчаткой двух размеров – крупной и мелкой, создающей ритмичный геометрический рисунок.

Ограждения аллеи, балясины, декоративные шары, лавки, фонарные пьедесталы в виде колонн выполнены из крапчатого гранита двух видов: светло-коричневого полированного и серого шлифованного, что создает контраст по цвету и фактуре, но контраст очень мягкий за счет неярких пастельных тонов выбранного камня. Планировочный ансамбль сквера и площади создан с целью как бы обрамить в соответствующую оправу алмаз здания Большого театра, и для этого призваны средства ландшафтного и паркового дизайна, малые

архитектурные формы. Архитектурная композиция выстроена по направлению к театру и открывает выгодный вид на главный фасад со стороны улицы Янки Купалы. Обилие классических форм, выполненных в граните, создает ощущение вечности и нерушимости, а правильно подобранная колористическая гамма камня подчеркивает красоту здания театра.

Обилием примененного в оформлении гранита характеризуется и Музейно-парковый комплекс «Победа» в Минске (2011 год, мастерская ландшафтной архитектуры «Минскпроекта»), особенно его мемориальной зоны. Применение камня здесь выстроено в многокомпонентную композицию. Триумфальная арка на входе в парк со стороны проспекта Машерова (бывшая улица Иерусалимская) облицована полированными плитами светло-серого с оливковым отливом гранита зернистого рисунка с черными и белыми вкраплениями. Мемориал, открывающий Аллею Славы, выполнен из темно-зеленого пятнистого гранита. Дорожки Аллеи вымощены гранитом: красной трапециевидной плиткой, обрамленной полосами серой брусчатки. Наиболее часто представлен в оформлении парка гранит светло-серого цвета крапчатого рисунка с мелкими черными вкраплениями и фактурной обработкой поверхностей – термо-обработанной и пиленой. Из этого камня изготовлены многочисленные столбы парковых фонарей, составленные из граненых блоков, фигурные столбики элементов ограждений, ступени лестниц, основания памятных знаков, бордюры цветников и зон озеленения, а также каскадный фонтан у стен музея Истории Великой Отечественной войны.

Гранит послужил основным материалом для создания фонтана «Победа» (архитекторы А. Аксенова, Е. Мелешко, скульптор М. Петруль), находящегося в глубине мемориальной части парка. Пятьдесят три белые гранитные глыбы треугольно-призматической формы, по задумке авторов, символизируют количество дивизий, освобождавших Минск в 1944 году. Они размещены на гранитных уступах и направлены к центральной композиции фонтана «Факел Победы», сложенной, в свою очередь, из гранитных квадратов с грубой колотой фактурой поверхности. Примененный прием сочетания различных типов поверхности, а именно: противопоставления гладких плоскостей рваным или «скалистым» фактурам, содержит воспринимаемый на подсознательном уровне образ-напоминание о руинах и разрушениях, причиненных войной. Описанные выше объекты позволяют заключить, что спектр использования камня расширяется: ландшафтные архитекторы и дизайнеры ищут нестандартные решения, находят новые способы и формы применения природного камня, внося и закрепляя принципы гармонизации окружающей среды с художественно-выразительными качествами горных пород.

На Аллее спортивной славы (2009 год, руководитель проекта А. Ничкасов, скульптор С. Бондаренко), ведущей от проспекта Победителей к МКСК «Минск-Арена» (2010 год, архитекторы В. Куцко, В. Будаев, А. Шабалин), из гранита

выполнены ограждения и парапеты, частичное мощение тротуара и отделка пяти фонтанов, символизирующих олимпийские кольца. Оригинальностью задумки и ее воплощения выделяются установленные вдоль Аллеи восемь монументов олимпийской славы, созданные из полированного красного и серого гранита в виде расположенных на постаментах медалей, на которых увековечены имена белорусских олимпийских призеров разных лет. Обратные стороны этих медалей выполнены в технике мозаики из трех видов гранита – светло-серого, красного и темного серо-голубого – и представляют собой абстрактные композиции с повторяющимися мотивами пятиконечной звезды. Таким же светло-серым гранитом облицован нижний ярус фасада здания «Минск-Арены», причем гранитные плитки имеют квадратную форму и увязываются с квадратами серого металла и голубым стеклянным остеклением, имеющим членение на квадраты. Решение фасада здания МКСК «Минск-Арена» и прилегающей к нему территории является еще одним примером многокомпонентной композиции, построенной на повторении одного элемента в различных материалах и различных элементов в одном материале – природном камне.

Важная роль в формировании облика города принадлежит фонтанам и иным водно-декоративным композициям. Бесспорным является факт, что природный камень представляет собой оптимальный материал для отделки и декорирования фонтанов. В Беларуси для этих целей, в подавляющем большинстве, применяют гранит, хотя традиционно материалом для фонтанов был и остается более податливый и легкий в обработке (по сравнению с гранитом) мрамор с его богатой цветовой палитрой и текстурным разнообразием. Недооцененная вариативность применения природного камня привела к тому, что большинство современных белорусских фонтанов выполнены посредством повторяющихся колористических моделей. Тем не менее, существует ряд объектов, выделяющихся из общего ряда художественных решений. Например, фонтан «Филармония», расположенный на бульваре имени В. Мулявина, колористическим решением и формой отличается от всех минских фонтанов: чаша фонтана отделана серым и черным полированным гранитом и имеет оригинальную фигурную четырехлепестковую форму, дополненную четырьмя декоративными шарами.

Размещенный перед зданием аэровокзала по улице имени В. Чкалова фонтан «Аэропорт» (2000-е годы, исполнитель частный предприниматель «Исакидис Гранитес») выполнен из полированного светлого рыжевато-коричневого гранита крапчатого рисунка с черными точечными вкраплениями. Композиция состоит из сложных объемов, и в плане представляет собой восьми-лепестковый цветок, в центре которого размещена фигурная чаша. И абрис фонтана, и оригинальное художественное решение гранитной чаши выделяют эту водно-декоративную композицию, хотя, в целом, облик данного сооружения

вполне классический.

В оформлении площади Государственного флага в Минске (2013 год, главный архитектор А. Аксенова) основным материалом оформления также стал камень, а именно серый гранит, которым отделан пьедестал флагштока, парапеты, бордюры. Акцентные места – стелы по периметру площади – выделены сочетанием этого камня с темно-серым, почти черным, гранитом. В общей композиции строгости и сдержанности выделяется Доска почета, выполненная из гранита золотистого желтовато-оливкового цвета, декорированная элементами национального орнамента, обрамленная коричневым камнем, придающая композиции площади должную торжественность.

Полированный гранит остается неизменным материалом для облицовки постаментов и пьедесталов всевозможных монументов и памятников, разного рода памятных знаков, которых немало создается и реконструируется по всей территории Беларуси.

Ярким примером каменного оформления является мемориальный комплекс «Братское военное кладбище Первой мировой войны» в Минске (2011 год, архитекторы Н. Дятко, В. Яскевич). Здесь из полированного гранита черного цвета, с пятнистыми серыми вкраплениями, выстроены элементы ограждающей периметр конструкции, резные столбы-колонны, постаменты с профилированными карнизами на главном входе, фигурные монументы, служащие основанием для памятных бронзовых свитков, ступени, бордюры. Из серого гранита в центре комплекса возведена небольшая часовня в честь иконы Пресвятой Богородицы. Композиция часовни выстроена в соответствии с ордерной системой, все архитектурные элементы (карнизы, пилястры, антаблемент, фронтон, а также фигурное арочное обрамление мозаичной иконы в алтарной части) выполнены из камня. Темно-серым гранитом акцентированы капители и базы полукруглых колонн, фронтоны заполнены бронзовыми барельефными композициями. В многокомпонентном ансамбле мемориала камень существует в тесной взаимосвязи с художественным металлом – бронзовыми скульптурами, памятными «свитками» и литыми элементами ограждений.

Кроме классического использования природного камня в формировании облика современного города, все чаще встречаются примеры нестандартного и новаторского подхода. Распространенные в мировом искусстве минималистские тенденции порой вдохновляют современных творцов на упрощение форм и средств. Таким примером может служить памятный знак М. Чюрленису, установленный на пересечении одноименной улицы с проспектом имени Ф. Дзержинского в Минске. Монумент представляет собой обломок гранитной породы размером около двух метров, две грани которого отполированы, на одной размещена информация об известном литовском композиторе и художнике, на

другой выгравирован его автограф. С третьей, (неполированной) стороны, авторы монумента изобразили солнце и гору как интерпретацию излюбленных творческих мотивов художника, а четвертую грань оставили необработанной. В данном случае камень, сам по себе, выступает в качестве основного средства выражения художественного замысла.

Известную с древнейших времен идею о том, что сам камень и есть памятник, также поддерживает «Нулевой километр» (1999 год, архитектор А. Сардаров, скульптор А. Финский, художник В. Заведеев) – памятный знак, установленный на Октябрьской площади. На бронзовом пьедестале и в бронзовом обрамлении здесь размещена гранитная пирамида – символ вечности и прочности.

Благодаря системному благоустройству, облик Минска за последние два десятилетия радикально изменился, при этом одну из ведущих ролей в процессе реставрации и реконструкции исторического центра столицы, его благоустройства и при создании обновленных архитектурных ансамблей сыграл камень – материал, отличающийся своей долговечностью и многообразием, широким спектром художественных возможностей в создании декора.

Современный европейский облик Минска формируют его многочисленные благоустроенные площади, парки и скверы, украшенные малыми архитектурными формами, фонтанами, фонарными столбами, колоннами, лестницами, лавочками, цветочницами и вазами из природного камня. Обилие гранита и мрамора характерно в использовании ландшафтными архитекторами и дизайнерами при создании музейно-парковых комплексов, пьедесталов памятников, фонтанов, фасадов зданий.

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

МАТЫЎ ЛОДКІ Ў БЕЛАРУСКІМ ЖЫВАПІСЕ І ГРАФІЦЫ ПАЧАТКУ ХХІ СТ.

Матывы лодкі або карабля сваімі глыбокімі гістарычнымі каранямі звязаны са сферай сакральнага, з міфалагічнай, літаратурнай спадчынай і з падсвядомасцю чалавека. Міфалагема лодкі/карабля мае досыць шырокае распаўсюджанне ў розных відах мастацтва. У сучасным беларускім жывапісе і графіцы таксама магчыма знайсці дастаткова прыкладаў гэтых вельмі архетыпічных вобразаў. Аналізуючы трыпціх Уладзіміра Тоўсціка, доктар мастацтвазнаўства Валерый Жук піша: “Выява лодкі, ладдзі, каўчэга – характэрны і тыповы сімвал іканапісных, станковых і манументальных твораў жывапісу (тэмы “Хаджэнне па водах”, “Цудоўны ўлоў” і г. д.)” [1, с. 97]. Разглядаючы інтэрпрэтацыі матыва

лодкі/карабля ў сучасным выяўленчым мастацтве Беларусі, магчыма размежаваць іх па **вобразна-тэматычным і стылістычным асаблівасцям**.

Вельмі паказальны ў тэматычным плане твор “Ладдзя часу” (2006) прафесара Уладзіміра Тоўсціка – роздум мастака аб лёсе роднай краіны. Трыпціх прасякнуты зразумелымі і пазнавальнымі знакамі і персанажамі: левая і правая часткі сімвалізуюць шляхту і сялянства, а ў цэнтральным полі выяўлена “Лодка гісторыі <...> быццам бы каўчэг, які плыве па рацэ часу і выносіць да нас, сучаснікаў, з цемры стагоддзяў вобразы нашых слаўных продкаў, забытых і згубленых у мінулым” [1, с. 98]. Глядач па кананічных дэталях вызначае персанажаў, гэта Еўфрасіння Полацкая, Леў Сапега, прадстаўнікі каталіцкай і праваслаўнай царквы, маці з дзіцём (св. Марыя?), Харон. Лодка плыве па залітай залатым святлом умоўнай прасторы, вакол яе чайкі. Мантажны прыныцы кампазіцыі дазволіў аўтару спалучыць розныя часы і прасторы, што павышае градус сімвалічнага гучання твора.

Значная цікавасць да патэнцыялу матываў лодкі і карабля відавочна і ў творчасці Анатоля Концуба, які таксама карыстацца мантажным прыныцыпам пабудовы мастацка-вобразнай структуры сваіх палотнаў. Але калі У. Тоўсцік сканцэнтраваны ў адным творы разнастайныя сімвалічныя трактоўкі дадзенага матыву, то А. Концуб “размяркоўвае” іх па цэламу шэрагу сваіх карцін. Дзякуючы аналізу яго творчасці мы можам мець “шпаргалку” тыповых для выяўленчага мастацтва варыянтаў дэшыфроваўкі гэтага матыву: ноеў каўчэг, ладдзя часу, карабель дурняў, лодка-Царква.

Ноеў каўчэг. Сваю карціну “Прадчуванне патопу” (2009) А. Концуб піша дастаткова рэалістычнай мовай. Падрабязна адлюстраваны ландшафт пустыні, на дальнім плане сам каўчэг, а на пераднім – лодка, якую замятае золата пяску. Паміж лодкай і каўчэгам знаходзіцца чалавек, які ўглядаецца ў далечыню, а на яго ў адказ “глядзяць” цёмныя хмары.

Аўтарскім варыянтам «ладдзі часу» магчыма лічыць карціну А. Концуба “Лодка майго дзяцінства” (2009) на якой сабрана самае каштоўнае і архетыпічнае для аўтара. Мы бачым як у адной прасторы спалучыліся маладое і старое пакаленні: дзядуля і бабуля пілююць дровы, жанчына нясе вадз з калодзежу, хлопчык вязе ровар, дзеці назіраюць за наваколлем. Дзеянне разгортваецца на фоне старой драўлянай хаты, дрэваў, шпакоўняў на высокіх жордках. Светлая настальгія – гэта галоўная эмоцыя твора, якая перадаецца і праз каларыт (мяккія вохрыстыя колеры ў спалучэнні з блакітнымі танаі) і праз пластычную мову: адсутнасць цяжкіх лакальных плямаў, багацце фактур, рытмічнаць травы ўнізе палатна, вытанчаны і выцягнуты сілуэт лодкі. Алегарычны прыныцы фарміравання мастацкага вобраза ўжывае А. Концуб у сваім творы “Карабель чакання” (2008) дзе мы бачым шмат’ярусную вежападобную пабудову (верагодна алузія на вавілонскую вежу), што ўзвышаецца на карабельным падмурку. Яе

насяляюць жанчыны, якія займаюцца самымі рознымі справамі. Да іх настойліва вяслюе на лодцы мужчына ў цяльняшчыцы. Падобны прынцып мы бачым і ў “Плаванні па жоўтай рацэ” (2007). Сваю мастацкую задумку аўтар перадае праз размешчаны на лодцы алегарычны “набор” з храмаў, пустой птушынай клетцы, выяў жанчыны з дзіцём, які трымае птушку, блазанаў, святых... У іншых творах жывапісца, з матывам карабля мы можам вызначыць і наратыўна-назідальны пафас і рысы аўтарэфлексіі (напрыклад аўтапартрэтныя рысы ў персанажу).

Тэматычны дыяпазон матыву карабля/лодкі ў беларускім выяўленчым мастацтве можна дапоўніць улюбёным матывам як скульптараў, так і беларускіх графікаў: *карабель на галаве*. Гэтая пластычна-прыгожая канструкцыя мае адсылы да мараў, думак чалавека, і верагодна нарадзілася дзякуючы вобразным клішэ з літаратуры. Тыповы прыклад – графічны твор Рамана Сустава “Mermaids song” на якім адлюстравана жанчына, з заплюшчанымі вачыма і засяроджаная на ўнутраных перажываннях. Вялікая ступень дэталізацыі, спалучэнне больш жорсткай дэкаратыўнай мовы (карабель) і больш мяккай, якая перадае светлацэневую мадэліроўку аб’ёма (твар жанчыны) характэрны для дадзенага аркуша. Сінтэз храма і карабля ў адной канструкцыі, які мы часта сустракаем у творах беларускіх мастакоў, фарміруе галоўны сэнс іншай работы Р. Сустава “New Arc” (экслібрыс Вілема ва дэ Вердэ).

Фальклор, паданні, легенды сталі ідэйнай базай для графічных твораў Усевалада Швайбы (“Гульня ў сонца (Дрыяды)”, “Туман ярам”): лодка з вытанчанымі жанчынамі плыве па кронах дрэваў. Графічны ліст У. Швайбы “Адвечная ладдзя” дэманструе варыянт матыву “ладдзя часу”. Магутны карабель, з трыма постацямі жанчын (Мойры?) наплывае на сучасны горад з хмарачосамі. Кропка гледжання аўтарам абрана зверху, што раскрывае панараму дзеяння, праз гэта кампазіцыя мае дынаміку, а вобразы велічнасць і манументальнасць.

Развагі аб канечнасці жыцця напаўняюць сэнсам экзістэнцыяльны твор Алега Усціновіча “Прадчуванне бязважкасці” (2018). Імкненне да дзэнскай прастаты і пакорлівасці лёсу праяўляецца ў лаканізме абраных выяўленчых сродкаў: практычна манахромнай гаме, сілуэтнасці выяў, вялікай колькасці прасторы, фактуры, якая фарміруе ўмоўны “космас”. Вобразнасць твора фарміруецца праз статычнасць выявы чалавека на лодцы (які дэманструе неверагодны спакой) і віраванне плыняў навокал. Матыў чалавека на лодцы неаднойчы сустракаўся ў творчасці А. Усціновіча. Гэта і “У бясконцасць” (2014) і “Лавец сноў” (2018). Кампазіцыйна творы аб’ядноўвае размяшчэнне галоўнага персанажу ў цэнтры палатна, падобная пластычная мова – стылізаваныя, моцна выцягнутыя вытанчаныя сілуэты, дзе постаць чалавека зліваецца з абрысамі лодкі. Сэнсавыя і настраёвыя нюансы перадаюцца праз каларыт і фактурную разнастайнасць.

Сімволіка *караблю на рацэ часу* фарміруе сэнс афорту Яўгенні

Сухаверкавай “Мроі кінутага дому” (2018). Галоўнымі выяўленчымі сродкамі твора сталі плямы і фактуры, якія найперш уплываюць на зрокавае ўспрыняцце гледача. У верхняй частцы аркуша праз прастакутнікі бялізны, якая сушыцца, быццам бы праз аблогі праступае поўня. Унізе, праз цемру ночы прабіваюцца сілуэты старых цагляных будынкаў (іх матэрыяльнасць падкрэслена чырвона-карычневым колерам), яны размешчаны на вялізным караблі. Святло поўні выбудоўвае ў рацэ светлую сцежку, у якую трапляецца маленькая лодка с сілуэтамі двух чалавек, перададзеная як цэльная чорная пляма. Архетыпічнасць вобразу дома, каранёў дрэва, ракі, выяў лодкі і карабля фарміруе сэнсавасімвалічнае напаўненне гэтага твору, якое атрымоўваецца дастаткова шматзначным.

Напісаны рэалістычнай мовай жывапісны твор Роберта Ландарскага таксама распаўядае пра адвечны ход часу і бег гісторыі. Яго палатно “Вечар на Прыпяці” (2000) разгортвае перад гледачом вячэрні краявід, напісаны “гарачымі” фарбамі. Цэнтральны аб’ект – гэта маленькі буксірчык, што цягне паром на якім размясціліся тры драбіны с сенам, коні і людзі. Жывапісная структура, якая складаецца з абагуленых, лакальных плямаў, багацце каларыстычных нюансаў, гульня халоднага і цёплага, цёмнага і светлага, рытмічнасць мазкоў, нараджаюць адчуванне манументальнасці і пражывання руху часу.

У беларускіх мастакоў можна вылучыць шэраг твораў, дзе лодкі дадатковы элемент і з’яўляюцца *сімвалам узаемадзеяння чалавека са стыхійнай вадой*. Цікава, што гэты працэс паказваецца не як барацьба, а менавіта як спакойнае ўспрыняцце сутнасці ракі, мора, возера. У дадзеных творах пераважае адлюстраванне прасторы вады. Акцэнт робіцца на выяўленні яе характарыстык: празрыстасці, змене колеру пры рознай глыбіні, вільготнасці, якая робіць адчувальным паветра, люстранасці паверхні, па якой склізаюць прамяні сонца. Падобны падыход заўважны ў работах Ілоны Касабукі “Чаканне” (2009), “Вячэрняя рака” (2013); у палатне Сямёна Дамарада “Па ціхай вадзе” (2008); у акварэлях Веры Каўзановіч.

Наратыўнасць. У творчым багажы Валянціна Губарава і Ганны Сілівончык – выява лодкі выступае як элемент іранічнага наратыву, што праяўляецца праз стылізацыю і нават некаторую карыкатурызацыю персанажаў. У карціне Алеся Марачкіна “Трыстан і Ізольда” (2012) карабель таксама прадстае як важкі фрагмент распаўяду аб знакамітых закаханых. У пластычнай мове твора праявіліся характэрныя для гэтага перыяду “цягаценне да фронтальнасці, манументалізацыі вобраза. Расце ступень абагульнення тыпажу, што знаходзіць водгукі у жывапісу мінулых стагоддзяў” [1, с. 38].

Што датычыцца **стылістычнай скіраванасці** твораў з матывам лодкі, то тут можна вылучыць тры асноўныя плыні: *рэалізм, дэкаратыўнасць, імпрэсіянізм*.

Рэалістычную мову жывапісу абірае Юлія Мацура ў карціне “Малахітавая раніца” (2021). На першым плане пералічаны сухія сцябліны рачной травы, на

другім плане мы бачым лодку малахітавага колеру, дальнія планы вырашаны ў разбелена-блакітным каларыце і перадаюць водны прастор і неба. Імкненне да руплівай дэталізацыі не дазваляе матыву прачытвацца метафарычна або праз філасофскія абагульненні. Уладзімір Сулкоўскі таксама неаднаразова звяртаецца да матыву з лодкамі ў сваёй творчасці. Для мастака ён неад’емны элемент беларускага палескага краявіду. У якасці асабліва выразнага, з этнаграфічнымі элементамі твора можна ўзгадаць яго карціну 1993 г. “Навальніца на Палессі” – беларускім рэгіёне, дзе лодкі былі важным транспартным сродкам.

Сярод тыповых рэалістычных твораў з памкненнем да сімвалічнасці можна адзначыць палатно Антона Вярва “Адвечнае” (2017), дзе адлюстраваны веснавы павадак, які прытапіў крайнія хаткі вёскі.

Імпрэсіяністычнае прачытанне мы бачым у Васіля Сумарава ў яго палатне “Раніца” (2001): насычаны паветрам мяккі блакітна-срэбраны каларыт, які перадае ранішнія туманы над вадой. Гэта лірычны эцюд з вельмі прастай і стандартнай кампазіцыяй.

Імпрэсіяністычныя прыёмы арганічна выяўляюць сутнасць твораў пабудаваных на перадачы ўражанняў мастакоў падчас вандровак. Гэты пераважна пленэрныя мажорныя творы, дзе адлюстраваны нетыповыя, а таму экзатычна-прыцягальныя для беларускіх мастакоў матывы. Для дадзенай групы жывапісных твораў характэрна экспрэсіўная, з асобнымі мазкамі тэхніка жывапісу, рытмізаванасць плоскасці пры дапамозе плямаў і колераў, абагульненне ў перадачы выяў, імкненне перадаць блікі і люстранасць вады, а таксама спецыфічныя характарыстыкі плавацельных сродкаў, нярэдка дадаюцца архітэктурныя матывы, якія заўважны на беразе. У якасці прыкладаў тут можна прывесці работы “Яфа” (2001) Віктара Лагоўскага; “Рыбацкая лодка ў Ніцы” (2018) Таццяны Патворавай; “Пад цёплым дажджом” (2018) Ілоны Касабука і інш.

Акрамя таго існуе цэлы шэраг жывапісных твораў, дзе дамінуючым прынцыпам з’яўляецца *дэкаратыўнасць*. Напрыклад, як у серыях з караблямі розных тыпаў Іллі Маланава. Карціны маюць невялікі фармат, напісаны ў плакатнай стылістыцы яркімі колерамі.

Віктар Сянькоў таксама абірае падобны прынцып: дэкаратывізм, значную стылізацыю, але без аніякай прывязкі да сімвалікі лодкі. У графічным творы “Гербарый. Забытае лісце” пры дапамозе фотаграмы ліст дрэва ўтварае выяву ветразя лодкі.

Дэкаратыўнасць і гумар спалучыліся ў творы Андрэя Пяткевіча “Браняносец ў прыцемках”, выяўленчая структура і мастацкі вобраз якой пабудаваны на гульні слоў (на рускай мове “Броненосец «Потёмкин»”). Браняносец паказаны як адпаведны звер на фоне фактурнага цёмна-сіняга прастакутніка (імітацыя зорнага неба), а ў ніжняй частцы палатна мы бачым выяву ваеннага карабля. Іранічна-гумарыстычны падыход нейтралізуе

рамантычна-гераізаваную гісторыю 1905 года мяцежнага браняноса, сімвалізуе новы погляд на падзеі гісторыі.

Сярод твораў Васіля Матусевіча таксама сустракаюцца вельмі дэкаратыўныя работы з матывамі лодак і караблёў. Мастак быццам бы пераводзіць у жывапіс прынцыпы вітражу. Кожная каляровая пляма мае дакладныя абрысы, і абрамленне чорнай тонкай лініяй. Тым не менш мастак імкнецца не проста стылізаваць аб'екты і разгарнуць іх на плоскасці, але нават выбудоўвае і перспектыўныя скарачэнні, і сістэму планаў. Каларыт дадзеных работ вельмі насычаны, яскравы (“Апошні прычал” (2003), “Край зямлі” (2017), “Яфа. Стары порт” (2019)). У якасці вобразна-мастацкіх дасягненняў можна адзначыць вельмі добрую перадачу перыяду сутак, дакладныя характарыстыкі розных па канструкцыі суднаў.

Такім чынам можна адзначыць, што сярод стылістычных характарыстык работ сучасных беларускіх мастакоў па матывах лодкі/карабля пераважае рэалістычная мова, што фіксуе рэчаіснасць, прысутнічае імпрэсіяністычны падыход – для перадачы ўражанняў, настрою, маецца дэкаратыўная стылізацыя – для эмацыйных інтэнцый. Што датычыцца вобразна-тэматычных матываў, то аналіз паказвае, што найбольш распаўсюджаным сімвалічным матывам можна назваць выяву лодкі/карабля “на рацэ часу” як элемента які звязвае два сусветы. Акрамя таго вельмі часта вобраз карабля беларускімі творцамі трактуецца як “кантэйнер” для ўспамінаў і мараў чалавека.

Літаратура

1. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения / В. И. Жук. – Минск : Беларус. навука, 2013. – 159 с.

Кенигсберг Е.Я.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВИРТУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ – ВЫНУЖДЕННЫЕ ФОРМЫ ПРЕЗЕНТАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ COVID-19

Виртуальные выставки современного изобразительного искусства – относительно новая форма организации и презентации экспозиции, получившая стремительное развитие с ростом возможностей цифровых технологий. Можно привести достаточно много примеров виртуальных экскурсий по залам и коллекциям художественных музеев и галерей, доступных для посещения в любое время оцифрованных работ крупных музеев, проектов интернет-портала Google

Art&Culture, ярмарок современного изобразительного искусства. Можно привести столь же много ссылок на различные, даже полярные мнения экспертов о проблемах восприятия цифровых копий живописных и графических работ, произведений классического изобразительного искусства, современных инсталляций, виртуальных коллекций разных видов искусства. Опыт, приобретенный человечеством, подсказывает, что невозможно остановить развитие нового, но это новое неизбежно подвергается корректировке с течением времени. Таким временем стала пандемия COVID-19, скорректировавшая планы всего человечества. За очень короткий промежуток времени произошло вынужденное приспособление к новой реальности – реальности ограничений. Общие ограничения – ношение масок, соблюдение социальной дистанции, отказ от рукопожатий, минимизация контактов, введение локдаунов и т. д. – неизбежно затронули и всю сферу культуры и искусства. Фактически были парализованы все привычные области деятельности музеев и галерей: экспозиционная, просветительская, научно-исследовательская, резиденциальная и др. Отдельные формы работы были остановлены, некоторые удалось перевести в онлайн-формат.

Так, например, осенью 2020 года Вильнюсский музей современного искусства МО совместно с Вильнюсской городской оперой представил выставку «Из той оперы». В связи с закрытием музея на время локдауна был создан виртуальный тур по экспозиции на литовском и английском языках, дополненный архивом аудио- и видеозаписей фрагментов опер [2].

Согласно масштабному исследованию ЮНЕСКО «Museums around the world in the face of COVID-19», опубликованному в апреле 2021 года, в 2020 году для публичных посещений было закрыто 84% музеев в мире. Причем приведенная статистика касается исключительно национальных музеев в государствах-респондентах, а это 87 стран мира. 72 государства приняли меры по полному или частичному, на определенный срок, закрытию национальных музеев: на период от 241 до 365 дней – 13 стран (Бразилия, Кот-д’Ивуар, Доминиканская Республика, Малайзия, Мексика и др.), на период от 181 до 240 дней – 13 стран (Алжир, Аргентина, Азербайджан, Канада, Чили и др.), на период от 121 до 180 дней – 10 стран (Армения, Грузия, Германия, Литва, Мадагаскар и др.), на период от 91 до 120 дней – 8 стран (Австрия, Бельгия, Чехия, Венгрия, Швейцария и др.), на период от 31 до 90 дней – 22 страны (Андорра, Кабо-Верде, Эстония, Исландия, Мальта, Япония, Сингапур, Португалия и др.), на период от 1 до 30 дней – 5 стран (Китай, Кипр, Ливия, Замбия, Острова Кука). В 14 странах-респондентах (Бахрейн, Буркина-Фасо, Парагвай, Швеция и др.) национальные музеи не были закрыты [3].

В новой реальности ограничений возросла образовательная и социальная роль искусства, в частности, музеев и галерей. Музейные, художественные, кураторские сообщества сплотились для осмысления происходящего и поиска

коллективных решений по сохранению жизнеспособности художественных институций и поддержанию устойчивого интереса к искусству. Невозможность привычных, устоявшихся форм работы с различными целевыми группами зрительской аудитории в выставочном пространстве (посещение экспозиций, экскурсии, образовательные программы, дискуссионные мероприятия и др.) привела к быстрой разработке новых коммуникационных стратегий, актуальных для деятельности в виртуальном пространстве. И здесь впереди оказались институции, ранее инвестировавшие в диджитализацию (оцифровка коллекций, подготовка специалистов, стратегии онлайн-развития и т.д.), или располагающие достаточным финансированием для быстрого реагирования и перевода части своей деятельности в онлайн-режим.

Рассмотрим несколько кейсов. Международная организация культурного многообразия (ICDO), штаб-квартира которой находится в Вене (Австрия), ежегодно в течение одной сентябрьской недели проводит «Длинные ночи межкультурного общения» под эгидой Австрийской комиссии ЮНЕСКО. Вена, в течение веков выполняя роль своеобразного тигля, где происходит сплав разных культур, становится местом проведения этого мероприятия, цели которого заявлены как «повысить осведомленность о различных формах культурного самовыражения и их ценности, продвигать их в открытой атмосфере разнообразия и межкультурного взаимодействия, чтобы способствовать развитию культурного участия с целью сближения людей и привлечения внимания к текущим событиям» [1]. В 2020 году в связи с пандемией третьи по счету «Длинные ночи межкультурного общения» были проведены в цифровом формате. Рамочной темой мероприятия стало «Воссоединение».

Обязательной составляющей «Длинных ночей межкультурного общения» является художественная выставка, которая в 2020 году была представлена виртуально на онлайн-платформе «Artsteps», одной из самых популярных в мире платформ для художественных выставок в онлайн-формате. «Art Reunited» – «Искусство воссоединяет» – эта тема отражала идею изучения актуальных высказываний художников о новых и новейших глобальных изменениях, заложенных в их произведениях. К данным позициям, согласно мнению организаторов, относятся вопросы *«пандемии COVID-19, расовой дискриминации, изменений окружающей среды, которые угрожают разрушить нашу планету, и насущной потребности в более разнообразном, всеобъемлющем и лучшем мире»* [1].

Произведения художников номинировались дипломатическими представительствами разных стран, а затем отбирались комиссией на основании соответствия заявленной теме; при этом художник, кроме цифровой копии своего произведения в высоком разрешении и общих сведений, был обязан предоставить концепцию работы на английском языке, отражающую его собственное

отношение к предложенной проблематике выставки. В виртуальную экспозицию были включены работы 15 авторов, представлявших Австрию, Колумбию, Хорватию, Чехию, Филиппины, Доминиканскую Республику, Нидерланды, Японию, Малайзию, Швейцарию, Турцию, Афганистан. В экспозиции была использована дополненная реальность с целью создания специфического контекстуального наполнения, возможности выбора маршрута по виртуальному выставочному пространству и получения дополнительной информации. Выставка «Art Reunited» представила ценности и идеи культурного разнообразия и межкультурного диалога.

Помимо выставки, «Длинные ночи межкультурного общения» включали ряд других онлайн-мероприятий: панельную дискуссию «Междисциплинарные подходы к кризису COVID-19 и знания о культурном разнообразии в мире», презентацию книги «Костюмы мира», виртуальную панельную дискуссию «Медиа и освещение COVID-19», показ короткометражных документальных фильмов о разнообразии, традициях и межкультурном взаимодействии мира на официальном канале ICDO на Youtube.

В сентябре 2021 году «Длинные ночи межкультурного общения» пройдут в четвертый раз. Рамочная тема мероприятия заявлена как «Устойчивость и культурное разнообразие». Концепция предусматривает виртуальную и интерактивную составляющие, более широкий круг стран-участниц (впервые приглашена Республика Беларусь) и расширенную программу: панельные дискуссии «Влияние культуры на устойчивое развитие», «Культурное разнообразие в устойчивом развитии: пример стран Центральной Америки», 60-секундный танцевальный челлендж на платформе TikTok, серия тематических дискуссий «Голоса перемен», показ номинированных посольствами разных стран документальных фильмов на тему «Разнообразие во всем мире», ярмарка ICDO, интерактивный виртуальный тур ICDO по Вене, виртуальный тур по музею ICDO [1].

Виртуальная художественная выставка «Искусство. Мир. Устойчивое развитие» также, как и в предыдущем году, будет презентована на одной из популярных платформ для онлайн-выставок искусства. В экспозиции, которая откроется в сентябре 2021 года, примут участие не более пятнадцати известных художников со всего мира, номинированных посольствами своих стран и прошедших экспертный отбор. Концептуальное обоснование личного и художественного подхода в отношении устойчивости и культурному разнообразию является обязательным требованием к художникам при подаче работы. Сочетание произведений искусства и возможностей цифровых технологий дадут возможность познакомить широчайшую национальную и международную аудиторию с художественными высказываниями авторов выставки на предложенную тему.

Второй кейс – фотовыставка «Primetime», которая в течение ряда лет организуется Национальным фондом содействия развитию художников YoungArts (США). Эксперты фонда ежегодно определяют наиболее успешных молодых авторов в сфере изобразительного искусства, визуальных искусств, литературы, исполнительских искусств, дизайна. Фонд предоставляет своим стипендиатам широкие возможности творческого и профессионального развития [4]. Одним из направлений поддержки является организация выставок в галерее YoungArts. В 2020 году в связи с пандемией коронавируса традиционная фотовыставка «Primetime» перешла в цифровой формат и была представлена как на сайте Национального фонда, так и на интернет-платформе Google Arts&Culture [4]. Выставка экспонировалась с 1 января по 31 декабря 2020 года, ее куратором выступила Луиза Мунера, представитель Национального фонда. Участниками экспозиции стали победители конкурсов YoungArts последних лет: в области визуальных искусств – Габриэль Брум, Гленн Эспиноза; в области фотографии – Джастин Кларк, Эли Дрейфус, Натан Хейс, Карлос Эрнандес, Кимека Оффор, Кайл Смит, Джордан Тиберио, Тейлор Ван, в области кино – Деррик Остолаза. Габриэль Брум представила частично реальную, частично вымышленную фотодокументацию. Серия «Проектирование разбитых лун», является, по мнению художницы, «ответом на нынешнюю потребность в изоляции и разочаровании как в духовной, так и в виртуальной реальности» [4]. Джордан Тиберио, инсценируя в своих постановочных фотографиях моменты летнего отдыха в радостные дни детства и юности, визуализирует собственный архив воспоминаний. Он манипулирует зрителем, обращая его внимание не столько на героя или героев снимка, сколько на текстуру и двухмерность изображения. Молодой фотограф Джастин Кларк изучает языки тела и цветовые сочетания, позволяющие выразить чувства на снимках. К телесности в своем триптихе-автопортрете обращается и Карлос Эрнандес. Фототриптих Натана Хейса посвящен борьбе с депрессией. Серия Кайла Смита «Чума» была снята во время изоляции вследствие пандемии COVID-19 в 2020 году. Кимека Оффор представила ряд женских портретов и автопортретов, Эли Дрейфус – серию снимков-размышлений о телесности, критикующих стандарты красоты.

Основной идеей фотовыставки стало осмысленное созерцание и размышление на актуальные темы настоящего времени. Специально разработанный виртуальный кураторский тур Луизы Мунеры по экспозиции включал беседы с художниками, что позволило придать выставке характер живого общения, столь важный во время пандемии.

В Республике Беларуси локдауны не вводились. Музеи и галереи продолжали свою обычную деятельность, значимого роста диджитализации культурных институций Беларуси не наблюдалось. Едва ли не единственными галереями, прекратившими свою деятельность во время пандемии, стали

выставочные залы Белорусской государственной академии искусств, где с марта по октябрь 2020 г. были отменены либо переведены в онлайн-формат все запланированные выставки. С конца декабря 2020 г. по март 2021 г. в галерее «Академия» выставки экспонировались в окнах первого этажа, выходящих на улицу Сурганова, без возможности доступа публики в зал. С середины марта посещение выставок возможно только по предварительной записи, с соблюдением масочного режима, социального дистанцирования и ограничения числа посетителей.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что пандемия COVID-19 вынужденно ускорила процессы диджитализации выставочной деятельности музеев и галерей по всему миру. Одной из форм диджитализации стали виртуальные выставки современного искусства, позволившие сохранить целевую аудиторию, привлечь новых зрителей, поддержать деятельность художников и институций во время пандемии.

Литература

1. International Cultural Diversity Organization [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.icdo.at/> – Date of access: 12.06.2021.
2. MO ir „Vilnius City Opera“ kviečia prisiminti parodą ir žiūrėti operą namuose [Electronic resource] : MO muziejus. – Mode of access: mo.lt/tinklarastis/irasai/opera-namuose/. – Date of access: 15.02.2021.
3. Museums around the world in the face of COVID-19 [Electronic resource] : UNESCO. – Mode of access: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376729_eng/PDF/376729eng.pdf.multi. – Date of access: 11.05.2021.
4. The National Foundation for the Advancement of Artists [Electronic resource]. – Mode of access: <https://youngarts.org/> – Date of access: 12.06.2021.

Котович Т.В.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

ВИТЕБСКИЙ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ОБЕРЕГ. КОННОТАЦИИ ОРНАМЕНТОВ

Витебский Комитет по борьбе с безработицей был создан в декабре 1917 года и подчинялся Центральному Совету профсоюзов и фабрично-заводских комитетов [1]. В его задачи входило изучение промышленных рынков для облегчения положения безработных, организация собственных предприятий, оказание содействия артелям и общественным организациям, а также организация общественных работ.

В обзоре состояния всех витебских казарм по состоянию 1918–1919 годы подчёркивалось: «Белые казармы, расположенные кварталом по улицам Канатной, Поперечно-Петровской, Нижне-Петровской и Казарменному переулку

заняты все мастерскими, столовыми и прочими дополнительными учреждениями Комитета по борьбе с безработицей, и пока существует это учреждение в таких размерах, как теперь, не может быть использовано для других целей, да и мало пригодно для чего-нибудь другого. <...> На углу Канатной и Поперечно-Петровской помещено заводу-управление» [2].



Рис. 1. Квартал бывших Белых казарм. В 1917–1920 Комитет по борьбе с безработицей. Аэросъемка 1944 года

Как отмечалось позднее в альманахе «Уновис» № 1, «Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации <и> росписи были сделаны в супрематических формах» [3, с. 86]. Группа Малевича и Лисицкого создала серию эскизов для планшето́в и сами планшеты на трех зданиях Комитета, всего тысячу пятьсот квадратных метров холстов для знамён и декораций в городском театре.



Рис. 2. Эль Лисицкий. Обложка брошюры Комитета по борьбе с безработицей. 1919 г.

Проект вызвал большой интерес в городе, его обсуждали на протяжении всего времени подготовки, которая не проходила втайне, была публичной и открытой, с привлечением учеников художественного училища, швей Комитета, с лекциями и дискуссиями, с пояснением и толкованием современных путей развития искусства.



Рис. 3. К. Малевич и Эл. Лисицкий. Проект юбилейного украшения мастерских Комитета по борьбе с безработицей. 1919 год. Альманах УНОВИС № 1. 1920 год.

В эскизе для оформления фасадов трех зданий Комитета, выходящих на Канатную улицу, К. Малевич и Л. Лисицкий предложили проект супрематического орнамента, боковые части которого вместе с главной центральной частью представляли собой подобие холста, тканого оберега, «рушника» в традиционной культуре.

Происхождение супрематического канона и его применение в витебском проекте напрямую не происходит из витебской архаической традиции и не соотносится с генезисом художественного комплекса белорусских рушников. Однако мы имеем возможность сопоставить определённые подходы и общие

геометрические структуры, семантические и стилистические элементы.

Особенности витебских традиционных рушников касаются их построения: преобладали геометрические и геометризованные мотивы. И это соответствовало супрематическим эскизам. Основными орнаментальными мотивами на Витебщине были ромбы и крестообразные фигуры, связанные с солярными и космическими знаками, а цвета – чёрный, красный и синий.



Рис. 4. Оформление Комитета по борьбе с безработицей. Декабрь 1919года. Канатная улица в Витебске. Левое здание из трех центральных (каковые мы видели на плане выше по тексту). Перед зданием конторы – выставка сельскохозяйственных машин. Фрагмент сторожки и кузницы здание виден вдалеке/в глубине с едва виднеющимися планшетами на фасаде первого этажа

Композиции по горизонтали и вертикали. Это – одинаковое оформление краёв всего проекта, где левое и правое здания украшены одинаковыми фигурами с одинаковыми членениями. Одинаковое обозначение краёв: края левого и правого зданий имеют одинаковую фигуру, состоящую из чёрной вертикальной линии с красным треугольником, прикреплённым к центру. Фигуры в ленте эскиза расположены и как постоянное повторение, то есть, возвращение – к центру и далее к краю и обратно. В традиционной культуре центр – это место творения (ритуал и космология); а в супрематической композиции – главная форма (космология). В традиционной культуре рушник – это принципиально горизонтальное положение (изнанка его – хтонические силы, а лицевая сторона – знак к небу). Супрематический проект – вертикальное чтение смыслов (верх-низ), где именно вертикальные полосы создают своеобразные оси движения.

Аналогичны устойчивость композиций и их внутренняя статика, а также нельзя не заметить внутреннюю динамику за счёт вертикального и горизонтального ритма.

Оформление Комитета сравнимо с доминирующими принципами традиционных представлений. Традиционные символы рода, изначальности и основы бытия соотносились с космическими структурами супрематизма, при этом соплагалась и праздничная возвышенность традиционной символики с эмблемами современного искусства, что было чрезвычайно важно в контексте юбилея.

Узор рушника содержит глубокий ассоциативный ряд и не просто декоративен, не просто украшает обыденность. Комплекс ассоциаций представляет собой философскую изначальность связей космических, родовых и хтонических. Рушник является кодированной картиной мира и мировоззренческой матрицей бытия.

Микрокосм человеческой жизни и видимого пространства связывался с надземными координатами, с макрокосмом. Кроме того, обязательно обозначались и связи с предками. Так, в Витебской губернии на Радуницу и Троицу вывешивали на окнах специальные рушники для Дзядоў. Это были указатели, пригласительные и путеобозначители. Такие же клали на пол от окон к столам. Кроме того, таким же образом устанавливалась связь и с домашними оберегающими силами, духами дома. Рушниками иногда застилали и могилы предков.

Так, мы обнаруживаем сферический аспект духовной сущности рушников: вертикальные связи космических миров, связи по горизонтали с обжитым пространством, связи с рождающими силами земли, связи с иррациональными силами рода. Рушник связывает все эти топосы в целостность и единство представлений/ощущений/воздействий.

Малевич же подчёркивал, что в супрематизме все предметы и явления природы значения не имеют, здесь существенно только *чувство как таковое*, вне зависимости оттого, чем оно вызвано: «Искусство пришло к самому себе – к чистому выражению ощущения, сбросив с себя навязанные ему другие ощущения религиозных и социальных идей» [4, с. 119]. Малевич характеризовал супрематизм как пустыню, где нет сознания, нет подсознания, нет представления о пространстве, а только пронизывающие пустыню волны беспредметного ощущения. Беспредметное искусство, по Малевичу, это – духовное ощущение. То есть, он подходит к философскому основанию, с другой стороны.

В белорусской культуре разнофункциональные рушники назывались по-разному. Наиболее праздничными были «Набожники», «Багавики» и «Накутники» – все те, что вывешивались в Красном углу хаты..

Идеи пути: все три части фасадной композиции Малевича/Лисицкого предполагают направленное движение слева направо или справа налево, снова к центру и далее к краю, а от краёв опять к центру. В традиционной культуре рушник это – путь, это связь как нить. Сама нить рушника здесь нить путеводная, она отмеряет пространство и время, она концентрирует рисунок и превращает саму ткань в текст.

Украшение Комитета также представляет собой связанный текст, благодаря повторениям форм и фигур и их расположению относительно друг друга по горизонтали и вертикали. Как и в реальности рушник, мы можем виртуально собрать/сложить супрематический эскиз, образовав круг/колесо, получив при этом варианты зеркальной симметрии, формальной и цветовой. Путь в рушнике и в эскизе – это движение по кругу/космату, поэтому композиционно мы наблюдаем свёрнутое и закрытое пространство/время, ограниченное с двух краёв.

Арсенал мотивов. Красный большой круг: в традиционной культуре – это

портал. В супрематической композиции – центр общей симметрии и главная форма художественного пространства. Красный большой круг и вторящие ему малые красные (по четыре с двух сторон в «перемычках» зданий) создают устойчивость и одновременную гибкость всего проекта. Малевичские геометрические фигуры – это красные круги и чёрные квадраты, отдельные и соединенные в простые и плотные (прямоугольник + треугольник; треугольник + круг) или в более сложные и разреженные (с отдельно находящимися, но объединёнными элементами).

До конца XIX века рушники были преимущественно красными, с определяющим мотивом восхода солнца, что придавало ему особую сакральность. Семантика белого составляла небесное начало.

Геометрия ромбов в отечественной культуре известна с XI–XII веков. Ромб как символ житнетворчества становился одним из сквозных мотивов в ткачестве и видоизменялся от скрещенного ромба до ромба с точками и крючками.

«В основе всего они видели геометрические формы. Их стерильная простота и ясность, казалось, гарантировали единство. <...> Геометрия Казимира Малевича провозглашалась мерой гармонии» [5, с. 70].

На витебских землях во второй половине 1920-х годов начался процесс быстрого прекращения изготовления обрядовых рушников, а в 40-х годах минувшего столетия традиционный текстиль почти полностью исчез, сохранились лишь отдельные образцы в музеях, которые дают представление о региональных особенностях традиционной культуры. Подвинье (или Поозерье) – регион пограничных межкультурных контактов, в арсенале мотивов и элементов ткачества здесь встречается множество деталей, характерных для Псковской и Смоленской областей, не имеющих аналогов в других белорусских землях. На востоке Витебского региона преобладают ромбо-геометрические орнаменты, на западе – композиции с большими ромбами с крючками. В западных районах существовал и квадратно-крестовый сложный рисунок. В конце XIX – начале XX веков в народном текстиле Витебщины господствовал тип красно-черной вышивки крестом.

Несомненно, рушник представлял собой горизонтальное белое поле с рисунком по краям, в то время как супрематический орнамент заполнял всю полосу по белому фону целиком. Считаем позволительным сопоставить не только отдельные элементы объектов, но и наложить боковые фрагменты, соединив их друг с другом.

Определяя коннотации супрематического оформления и рушников традиционной культуры Витебщины, подчеркнём *семантические* соотношения:

– рушник выступал символом рода, определял знаковость определённой группы (оформление фасадов Комитета, участие в демонстрации рабочих и визуализация декораций – всё это стало актом рождения УНОВИСа, знаком

группы);

- основной вид рушников – это так называемый намёт, самый драгоценный и важный, создаваемый из тончайшей ткани, могущей пройти сквозь кольцо. Намёт ткали для ритуальных моментов (свадьбы, похороны) судьбы;

- намётами были и рушники очистительного священного значения – «абыдзённікі», которые ткали в течение дня или ночи для быстреего окончания какого-либо бедствия;

- «абыдзённікі» ткали коллективом, совместными усилиями, насыщая их энергией группы; в этом смысле рушник выступал ещё и как посредник между членами коллектива (исполнение плакатов по эскизам было совместным деянием всей группы, мастеров и учеников);

- исполнение знамён, занавесов и декораций по эскизам было совместным деянием работниц Комитета под руководством Малевича и Лисицкого и совместной энергией этой группы;

- культовый рушник имел длину в размер дома («одна губка») (В супрематическом оформлении серия плакатов, выполненная по эскизу, создана в размер всех фасадов здания);

- лента фасадов предстала как прокламация супрематизма и УНОВИСа; лента отграничивала идею группы в пространстве города и времени празднования и знаменовала путь УНОВИСа.

Малевич подчеркивал: «Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто... философское движение, во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения» [6]. Эскиз супрематического украшения предстал в виде некоего оберега, позволившего обозначить наперёд целую программу деятельности объединения УНОВИС в Витебске, открыть и заковать всю эту программу.

Литература

1. ГАВт (Государственный архив Витебской области). – Ф. 238. – Оп. 1. – Д. 2. – л. 152.
2. ГАВт. – Ф. 1001. – Оп. 1. – Д. 44. – л. 55.
3. УНОВИС и его общественное творчество // Альманах Уновис. – № 1. – 1920. : Приложение к факсимильному изданию. – М., 2003.
4. Малевич, К. С. Супрематизм / К. С. Малевич // Малевич, К. Собрание сочинений : В 5 т. – Т. 2.
5. Ракитин, В. И.. Тексты. Тексты о Ракитине / В. И. Ракитин. – Т. 1–2. – М., 2019. – Т. 1.
6. Малевич, К. Супрематизм / К. Малевич // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. – М., 1919.

Лампе И.Ю.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАДИЦИОННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА В ЯПОНСКИХ КИМОНО

Цвет играет особую роль и существенно влияет на восприятие, оказывая эмоциональное воздействие на человека. Это первая знаковая информация, поступающая человеку через органы зрения и дающая изначальные ощущения от костюма. Цвет, его первичное восприятие, является одной из главных составляющих художественной выразительности кимоно [3, с. 21].

Религиозно-философские воззрения японцев относительно жизни и порядка в мироздании также оказывали влияние на символику цвета [4]. Важную роль в этом плане сыграли синтоизм и буддизм, привнесенный из материкового Китая. Хотя синтоистский культ и буддизм по-разному интерпретировали смысл цвета (отсюда возникшие разногласия и противоречия в его использовании), тем не менее, в повседневной жизни японцы предпочитали руководствоваться синтоистскими представлениями об использовании цветов [2], и такое положение вещей в отношении выбираемого цвета сохраняется по сей день.

Базовое восприятие цвета зарождается в древности и развивается довольно длительное время. Цветовая символика несет в себе сложную семантику взаимодействия многих факторов, которые через систему символов усваиваются на подсознательном уровне [3, с. 22], где определенный цвет ассоциируется с наиболее глубинными ценностями. Поэтому базовые цвета имеют длительное воздействие и продолжают оказывать свое влияние и в современную эпоху.

Начиная с периода Асука (538 – 645 гг. н.э.), базовые цвета в Японии были определены законодательно. Данное событие произошло во времена правления императрицы Суйко в 603 г. н.э., когда Кодексом Тайхо Рицурё («Большая Перемена») была закреплена ранговая система. В данном кодексе каждому рангу, названия которого были заимствованы из этики конфуцианства, соответствовала определенная должность при дворе, предполагающая уровень дохода, привилегии, одежду соответствующего цвета, цвет головного убора и определенные ограничения по этикету.

Ранее базовых цветов было пять: белый, черный, красный, синий, желтый. Впоследствии к ним был добавлен лиловый (его мы рассмотрим ниже), что было отражено в этой ранговой системе (табл. 1).



Табл. 1 – Соотношение основных цветов и рангов при императрице Суйко

Добродетель	Гуманность	Почтительность	Верность	Справедливость	Мудрость
Большая	Большая	Большая	Большая	Большая	Большая
Малая	Малая	Малая	Малая	Малая	Малая

Поскольку для японцев культивирование риса представляло огромную важность (и до сих пор продолжает представлять таковую), многие понятия послужили отражением этой значимости и были закреплены в белом цвете [4].

Белый *сирои* – символ чистоты и непорочности, считался сакральным и наиболее подходящим цветом одежд для проведения синтоистских ритуалов. В синтоистском обряде белый цвет был божественным. Соответственно, на главные ритуалы культа синто император, считающийся прямым потомком богини Аматаэрасу, надевал священные белые одеяния [7, с. 53–54]. Этот цвет соотносился с богиней риса Инари и зернами риса [8]. Также он был излюбленным цветом самураев в эпоху замковой культуры и воспринимался талисманом удачи. Ассоциировался с белым качественным сортом риса, *кошихикари*, который традиционно культивировали в долине Канто и подавали на праздники, а также по особым поводам. С приходом буддизма он стал символом потустороннего и мистического. Считался (и до сих пор имеет данное значение) цветом небытия и смерти [6, с. 12]. Позже белый цвет стал использоваться как цвет ритуального костюма и впоследствии приобрел значение траурного [4]. Впоследствии, с приходом и распространением европейской одежды он приобрел еще одно значение, и в настоящее время может использоваться для свадебного кимоно невест, подчеркивая непорочность владелицы.

Красный, *акаи*, доминировал на протяжении VI–XVIII вв. и был популярным для подкладки *дзю-ни хитозэ* (двенадцати-слойный наряд) придворных дам. Символизировал мир, безопасность и процветание семьи, был цветом крови, огня [4]. Считалось, что он способен защитить человека от пожара и благотворно влиять на здоровье [6, с. 25]. Согласно китайской философской системе мировосприятия, красный символизировал лето, юг, огонь, солнце, феникса, ритуальное благоговение, твердый характер [4]. Позже в понимании японцев к этому значению добавились власть и богатство. В официально принятых *гасанэ иро* (цветовых сочетаниях), красный использовался довольно часто для придания выразительности кимоно, и был важным элементом передачи цветовых сочетаний. Для обычных людей он входил в *киндзики иро* (запрещенные к ношению цвета) [6, с. 12].

В период власти самураев, красный считали цветом праздника, воплощением человеческого сердца и мужества. В этом значении он считался «мужским». Воплощал сильные эмоции, например, радость и гнев [4]. Детали японского вооружения и доспехи самураев часто связывались шнурами красного цвета [6, с. 14], таким образом, красный использовался в качестве оберега оружия и воина. В японских мужских кимоно периода Эдо (1603–1868 гг. н.э), наличествуют красные одеяния в качестве как верхнего, так и нижнего слоя одежды, что представляется довольно интересным, учитывая многочисленные указы против роскоши. Во время свадебной церемонии или в качестве парадного

одеяния женщины, красный цвет означал очарование молодости и привлекательность, поэтому был общепризнанным для одежды девушек или молодых женщин [6, с. 14].

Цвет в японском кимоно можно также рассматривать как оптическую знаковую систему, а именно систему знаков-символов [3, с. 22], поскольку в одежде проявляются символические значения, которые воспринимаются сугубо зрительно и не мотивированы означаемым предметом либо явлением. Например, яблоко и разрешающий цвет светофора в Японии – синего/зеленого цвета [1]. Таким образом, синий цвет несет в себе определенную социальную договоренность группы людей (целой нации японцев) относительно его значения.

Синий цвет, *аои* (зеленый и голубой, поскольку ранее не имелось различий в названии) является одним из «правильных», чистых, изначальных цветов. Этим словом обозначаются все оттенки синего, голубого и зеленого в японском языке. Он трактовался как цвет бесконечности и всего мистического [4]. В китайской мифологии с синим/зеленым цветом ассоциировались восток, весна, дерево, ветер, бирюзовый дракон (водный дракон), насекомые, гуманность, как конфуцианская добродетель [8]. Для получения синего при окрашивании, применялся природный краситель, получаемый из растения индиго. Индиго являлся основным растительным пигментом для индустрии окрашивания, которая процветала в Сикоку в период расцвета городской культуры. Данный факт отразился в языке: в Японии имеется пословица «Красильщик носит белое». Она обозначает человека, который настолько занят нуждами других, что не в состоянии позаботиться о самом себе. Ее корни происходят из обозначения красильщиков, или *ко-я*, что были настолько заняты, что едва успевали красить свою одежду.

Вне зависимости от оттенка и тона, синий никогда не был запрещен к использованию правительственными указами и относился к так называемым *юриси иро*, разрешенным цветам. Синий цвет – это весьма распространенный цвет для кимоно. Синее на белом фоне до сегодняшнего дня остается одним из любимых цветовых сочетаний японцев [6, с. 16–17].

Цвету также могло присваиваться поэтическое значение, поскольку литература с древних времен занимала важное место в культуре японцев. Так, например, во многих литературных произведениях эпохи Хэйан имеется упоминание цвета, как метафоры бесконечной, при этом запретной, либо особо преданной любви. Примером этого служит лиловый цвет, известный в Японии как *мурасаки*.

Данный цвет, *мурасаки* сначала считался производным, т. е. не изначальным цветом. В связи с уникальностью красителя, он стал символом людей, обладающих властью и высоким положением. В период Хэйан (794–1185 гг. н.э.) использование этого цвета указывало на утонченность восприятия и

образованность. Один из составных цветов, который символизировал вечность, элегантность, тайну, благородство и власть, по системе рангов императрицы Суйко, он обозначал большую и малую добродетель [4]. Согласно историческим хроникам, начиная с периода Хэйан был излюбленным цветом аристократии [6, с. 19]. Кроме того, *мурасаки* неоднократно был воспет в литературе Японии, и являлся метафорой бессмертной любви [5], поскольку растение, воробейник лекарственный, цветы которого используются для окраски, имеет очень длинные корни.

И поэзия, и цветовой выбор одежды хэйанцев были пронизаны намеками на классические и общеизвестные литературные произведения. Без этой литературно-эстетической системы хэйанская культура не существовала [6, с. 12]. Особенностью восприятия мира в утонченной культуре аристократов эпохи Хэйан стало то, что природа ассоциировалась с некой упорядоченной системой. Литературная традиция связывала определенные образы природы с цветом. На протяжении веков они оставались неизменны. Важным умением считалось сочетать цвета одежды. Это показывало образованность и чувствительность (как чуткое реагирование на тонкие изменения природы и окружающего мира) [6, с. 12].

В период Хэйан большим искусством также считалось умение создавать новые цветовые вариации, не выходя за рамки, установленные кодексами. Утонченность человека часто оценивали именно по его мастерству в этой области [4].

На основе древних верований в среде аристократии сложился своеобразный язык символов. Цвет, орнамент, детали одежды наделялись определенным смыслом. В различных ситуациях использовали определенные комбинации этих символов [2]. Каждый сезон (в средневековой Японии их было 72) имел свой цвет и растения, которые ему соответствовали. Считалось уместным, чтобы цвета одежды предвещали тот сезон, для которого они использовались. Данная тенденция в подборе кимоно сохранилась по сей день.

В период Хэйан костюм играл чрезвычайно важную социальную роль. Цвета костюма и его составляющие определялись законами, точнее, специальными кодексами, которые неукоснительно соблюдались [4]. Ансамбли женского платья описывались в отдельных трактатах для придворных дам. Одна из самых известных книг подобного рода – это «Наставления Минамото Масасукэ о придворном платье». Его автор, Минамото Масасукэ, непревзойденный знаток хэйанского придворного этикета. «Наставления», появившиеся в середине XII в., использовали для создания композиций придворного женского костюма вплоть до XVIII в., поскольку цветовые сочетания, *гасанэ уро*, предложенные Масасукэ, ставшие впоследствии общепринятыми, оказались удивительно гармоничными [9]. В это время проявилась традиция подбирать кимоно исходя из определенных

цветовых сочетаний, характерных для того или иного сезона [7, с. 79–85].

Важным достижением периода Хэйан было то, что в это время окончательно сложились основы использования цветовой палитры. В VIII в. цвет стал определяющим понятием в придворном костюме и в результате стал оказывать влияние на другие аспекты искусства. В последующие века цвета и их сочетания стали активно использоваться не только в одежде, но и в живописи, архитектуре и быту [8].

Исторически у японцев сложилось довольно тонкое восприятие цветов. В индустрии окрашивания тканей были свои нюансы: поскольку основным сырьем для получения красителей были растения и минеральные пигменты, то после первого окрашивания ткани они давали только легкий оттенок. Цвета получались не только светлыми, но еще и не всегда яркими, чаще всего с сероватым налетом. В большинстве случаев это были оттенки естественной гаммы [7, с.79–85]. Данное обстоятельство сильно повлияло на формирование цветового восприятия японцев. Считается, что японец может различать до нескольких десятков оттенков (согласно хроникам, один из мастеров-красильщиков мог определять до ста оттенков черного цвета). Люди были способны различать гораздо более тонкие нюансы одного цвета и умели составить такие сочетания, в которых каждый оттенок был бы выгодно подчеркнут.

Цветовые сочетания (рис. 1, рис. 2 «Примеры сочетания»), разработанные в эту эпоху, повлияли на дальнейшее становление японского кимоно и продолжают оказывать влияние до сих пор [9].

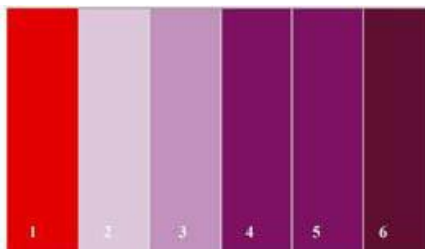
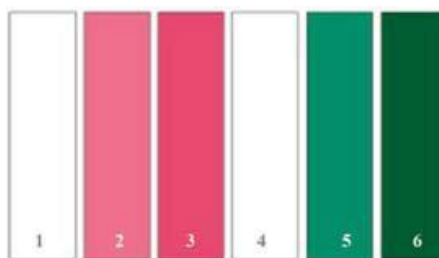


Рис. 1 – Пример сочетания «Сущность пурпура». 1 – красно-розовый; 2 – бледно-сиреневый; 3 – светлый пурпур; 4 – пурпур; 5 – пурпур; 6 – темный пурпур

В XVII в. с расцветом городов наступает период многообразия цветов и орнаментов. Резервированная роспись «юдзэн» позволила изображать на одежде сложные пейзажи и вносить разнообразие в цвета, наносимые на кимоно. В этот период жизнь в городе требовала умение читать, поэтому грамотность населения спровоцировала новое прочтение классических произведений поэзии и прозы. Это



обусловило новую интерпретацию цветов и орнаментов.

Рис. 2 – Пример сочетания «Водяной ирис». 1 – белый; 2 – светло-розовая слива; 3 – розовая слива; 4 – белый; 5 – светло-зеленый; 6 – зеленый

В XVIII в. главный культурный центр Японии – Киото – постепенно терял

свои позиции. Горожане Эдо, новой столицы, противопоставляя себя киотосцам, вырабатывали новые эстетические традиции. Данное явление до сих пор имеет

Ancient purple # 895b8a	Kodaimurasaki	Murasaki Murasaki # 884898
Kyoshi Murasaki Kyoto # 9d5b8b		Edomurasaki Edomurasaki # 745399
UmeMurasaki Saki Umemura # aa4c8f		Genuine Purple Honmurasaki # 65318e
Wakamurasaki wakamurasaki # bc64a4		Purple Murasaki Nezu # 71686c
Light purple Asamurasaki # c4a3bf		Purple Tobimurasaki Tobu # 5f414b

свое отражение в названиях цветов: в настоящее время в палитре цветов, официально утвержденной Министерством стандартов Японии [10], имеется несколько разновидностей цвета *мурасаки*, – а именно (рис. 3):

Рис. 3 – Оттенки цвета мурасаки в официально утвержденной палитре Промышленного стандарта Японии

Цвета, отображаемые на кимоно, всегда не случайны. Цветовые комбинации, которые использовались в кимоно на протяжении веков, стали частью японского цветового восприятия.

Как можно заметить из цветовых оттенков, традиция Киото предполагает более сдержанный цвет (9d5b8b), а традиция Эдо (Токио) – более насыщенный и яркий оттенок (745399) [10]. Если владелец кимоно желает подчеркнуть классическое восприятие цвета, то им выбирается классический цвет *мурасаки* (884898).

С нашей точки зрения было бы не совсем верно оценивать традиционное японское восприятие цвета как стремление к сдержанности, свойственное всем социальным группам японского общества. Насыщенные цвета также пользовались популярностью, что полностью подтверждают многочисленные костюмы театра Кабуки и цветная гравюра *уки-ё*. То есть, приглушенный и яркий колориты просто соответствовали разным эстетическим воззрениям – аристократии и народа.

По мере того, как традиционный костюм под влиянием европейской одежды выходил из обихода, многие тонкости дизайна, цветового и орнаментального декора терялись. Однако, традиционная японская национальная одежда вместе с традиционными представлениями о красоте и изысканности продолжают жить и развиваться.

Литература

1. Мещеряков, А. Н. Взгляд и нечто. Близорукость и дальнорукость японской культуры / А. Н. Мещеряков // Ориентация – поиск. Восток в теориях и гипотезах. – М. : Наука, 1992. – С. 7–14.
2. Пожидаева, Д. А. Кимоно как уникальное явление в искусстве костюма / Д. А. Пожидаева // Российские регионы как центры развития в современном социокультурном пространстве : сб. науч. ст. Всерос. науч.-практ. конф., Курск, 20 окт. 2018 г. / Юго-зап. гос. ун-т; отв. ред.: Т. М. Ноздрачева. – Курск, 2018. – С. 116–121.
3. Таланцева, О. Ф. Человек в костюме: опыт семиотического исследования / О. Ф. Таланцева. – Минск, 2012. – 224 с.

4. Шиманская А. С. Эстетическое восприятие цвета в традиционной японской культуре / А. С. Шиманская // Вестник МГЛУ. – 2016. – № 13. – С. 206–216.
5. Сэй Сёнагон. Записки у изголовья; Камо-но Тёмэй. Записки из кельи; Кэнко Хоси. Записки от скуки / Сэй Сёнагон ; пер. со старояп. Т. Григорьевой. – М. : Художественная литература, 1988. – 480 с.
6. Yamanaka, N. The Book of Kimono / N. Yamanaka. – Tokyo : Kodansha International, 2012. – 140 p.
7. Hamada, N. Traditional colors of Japan – 250 colors data (Graphic Design) / N. Hamada. – Tokyo : Pie International, 2015. – 192 p.
8. Kunio, F. Japanese Traditional Colors (Nihon-no Dento Iro) / F. Kunio. – Tokyo : Tokyo Bijutsu, 2005. – 155 p.
9. Yumoto, K. Kimono and the Colors of Japan / K. Yumoto. – Tokyo : Pie International, 2018. – 240 p.
10. Промышленный стандарт цвета (Япония) [Электронный ресурс] // Color Dictionary. – Режим доступа: <https://www.colordic.org/>. – Дата доступа: 05.09.2021.

Лойка А.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АРХІТЭКТУРА І ДЫЗАЙН: МЕТАДАЛОГІЯ ГІСТАРЫЧНАГА ДАСЛЕДАВАННЯ

Пачынальнай дыялогу архітэктуры і дызайну на выснове парадыгмы надпачуццвай рэчаіснасці была Е. Полацкая, з якой была звязана дзейнасць Полацкай школы дойлідства, а таксама талент Л. Богшы, што кіраваўся тэалагічным светаўспрыняццём у працэсе вырабкі крыжу, які стаў духоўнай рэліквіяй Беларусі [1]. Распіс унутраных паверхняў храмаў фрэскамі быў магчымы дзякуючы таму, што мастакі валодалі архітэктурнай прасторай [2].

Другая схаластыка абумовіла стылістыку архітэктуры і дызайну барока [3]. На вяршыні сістэмы каштоўнасцей знаходзіцца Бог. Вартасцю валодаюць яго тварэнні ў выглядзе чалавека. М. Сарбеўскі разглядаў эстэтыку як сродак чалавека рухацца да прыгожага і духоўнага.

Культурныя адметнасці беларускага барока сталі прадметам даследавання і навуковых пошукаў А. Мальдзіса. Ён іх даследаваў на прыкладзе дойлідства, грамадска-філасофскай лірыкі, драматургіі, партрэту, гравюры, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У жанры партрэту працавалі Г. Хаецкі, Ф. Лекшыцкі. Вядомасць набылі гравюры братаў Тарасевічаў. Магілёўскую гравюрную школу прадставілі бацька М. Вашчанка і сын – В. Вашчанка. Магнаты і шляхта прытрымліваліся стылістыкі сарматызму. У модзе быў касцюм са слупкім поясам.

Вялікая ролю ў станаўленні нацыянальнай беларускай школы выяўленчага мастацтва адыгралі Ш. Чаховіч (1689–1775), Ф. Смуглевіч (1745–1807), Я. Рустэм (1762–1835). Яны спалучалі барока з класіцызмам. Яны стварылі галерэю

палотнаў. Ш. Чаховіч напісаў сорак чатыры палотны для Полацкай езуіцкай акадэміі. Ф. Смуглевіч быў прафесарам Віленскага ўніверсітэту. На гэтай пасадзе яго дзейнасць прадоўжыў Я. Рустэм, які адкрыў пры ўніверсітэце Мастацкую школу і загадваў ёю. Яго вучнямі былі І. Аляшкевіч, В. Ваньковіч, Я. Дамель, Н. Орда, К. Русецкі, І. Хруцкі.

Дойлідскія рашэнні абапіраліся на ампір, нават калі гаворка ішла пра будаўніцтва ваенных крэпасцяў ў Бабруйску і Брэсце. Каталіцкія суполкі аддавалі перавагу неараманскаму стылю. Вынікам стаў Чырвоны Касцёл (Касцёл святых Сымона і Алены) у Мінску, будаўніцтва якога было завершана ў 1910 годзе.

Да практыкі мадэрнізацыі памесцяў і ўласных гарадоў звярнуліся Сапегі, Тызенгаўзы, Радзівілы, Храптовічы, Чапскія, а таксама расійскія ўласнікі беларускіх памесцяў. А. Тызенгаўз ажыццявіў мадэрнізацыю Гродна і прадмесцяў. Былі пабудаваны дзесяткі мануфактур, аптэкі, навучальныя ўстановы, батанічны сад, звярынец, медычная навучальная ўстанова, шпіталі. Была праведзена мадэрнізацыя Пастаў, дзе знаходзілася асноўная рэзідэнцыя сям'і. Палацава-паркавыя комплексы ўключалі аранжарэі, тэатр, бібліятэкі. Затрачаныя сродкі на архітэктурныя праекты матывавалі ўласнікаў на далейшыя дзеянні, звязаныя са стварэннем калекцый прадметаў мастацтва, тэатральны трупы, бібліятэчных збораў. Храптовічы пабудавалі ў стылі класіцызму палац у Шчорсах у 1776 годзе, дзякуючы італьянскім архітэктарам Дж. Сака, К. Спампані і французу Я. Габрыэлю. Палацавы ансамбль уключаў парк, бібліятэку. Фонд бібліятэкі быў настолькі значны, што ім карысталіся А. Міцкевіч, Я. Чачот, У. Сыракомля, а таксама даследчыкі з Віленскага ўніверсітэту. У ваколіцах функцыянавалі мануфактуры і заводы.

Чапскія ўклалі сілы і матэрыяльныя сродкі ў палацавы комплекс у Станькава. К. Чапскі зрабіў вялікі ўклад у развіццё гарадской інфраструктуры Мінску. Пад час яго кіравання гарадскімі ўладамі быў пабудаваны будынак тэатру. Быў актуалізаваны спорт, арганізаваны рух трамваяў, пабудавана электрастанцыя.

Арыстакратызм мадэрну маскіраваўся спалучэннем матэрыяльнай дастатковасці з імітацыяй прастаты і арганічнасці жыцця. Адсюль тэматыка дэкору. Прыхільнікі вяртання да традыцыйных раместваў прапаноўвалі захаваць індывідуальны характар мастацтва. Тэарэтыкам быў Дж. Рэскін, прыхільнікам прыкладной метадалогіі – У. Моррыс. Арганічнасць звязвалася ў графіцы з хвалепадобным узорам (А. Макмуда).

Асаблівую ролю ў фарміраванні эстэтычных традыцый дызайну мадэрнізму на Беларусі адыграла Віцебская мастацкая школа. Л. Выгацкі распрацаваў культурна-гістарычную тэорыю свядомасці чалавека [4]. На выснове гэтай тэорыі ён ажыццявіў канвергенцыю псіхалогіі, сацыялогіі, эстэтыкі. У творы “Псіхалогія мастацтва” ён падрабязна разгледзеў феномен эстэтыкі. Твор уключае крытыку

спекулятыўнай эстэтыкі, абмяжоўваючай мастацтва механізмамі рацыянальнай рэфлексіі. Пад крытыку трапіў эстэтычны фармалізм, які патрабуе аддаваць перавагу канструкцыям і шаблонам. М. Бахцін надаў дыялагічны змест творчай дзейнасці [5].

Аднаўленне беларускіх гарадоў пасля Вялікай Айчыннай вайны зрабіла актуальнай працу архітэктараў. Яны павінны былі знайсці мяжу паміж новай забудовай і рэканструкцыяй створаных беларускім народам аб'ектаў культуры. У стылістыцы пасляваеннага неакласіцызму былі рэалізаваны праекты забудовы цэнтраў беларускіх гарадоў. У рэалізацыі гэтых праектаў удзельнічалі Я. Аграновіч-Панамарова, В. Аладаў, Р. Патаеў, А. Сычова.

Было прынята рашэнне аб адраджэнні народных мастацкіх раместваў і вывучэнні ў школах традыцыйных тэхнік апрацоўкі матэрыялаў. У выніку ў Віцебскім дзяржаўным універсітэце (педагагічным інстытуце) у 1965 годзе кафедра “Аснова вытворчасці” была перайначана ў кафедру “Праца і дэкаратыўнае мастацтва”.

У Мінску падрыхтоўка мастакоў вялася ў мастацкім вучылішчы і Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце. У станаўленні школы дызайну важную ролю адыграў мастак Г. Вашчанка (1928–2014), які ў 1961 годзе набраў студэнтаў на спецыяльнасць “манументальна-дэкаратыўнае мастацтва” і заснаваў кафедру манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. 36 гадоў мастак выкладаў у навучальнай установе. Ён запрасіў на кафедру А. Кішчанку (1933-1997), валодаўшага мастацтвам мазаікі, керамікі, габелену, стварыўшага самы вялікі па плошчы габелен пад назвай «габелен стагоддзя».

Прыкладная эстэтыка абаснавалася ў XX стагоддзі ў навучальных ўстановах Беларусі, звязаных з падрыхтоўкай архітэктараў, дызайнераў, спецыялістаў для ўстаноў культуры. Адным з цэнтраў прыкладной эстэтыкі стаў Беларускі політэхнічны інстытут, дзе вядзецца падрыхтоўка архітэктараў і дызайнераў [6]. У ліку выпускнікоў І. Марозаў, таленавіты архітэктар, скульптар, тэарэтык эстэтыкі і культуралогіі. У ліку яго праца “Архітэктурная герменэўтыка” (2000), “Аснова культуралогіі. Архетыпы культуры” (2001), “Герменэўтыка дойлідства” (2009).

Дэкаратыўна-прыкладны аспект нацыянальнага дызайну Беларусі даследуецца, рэканструюецца, развіваецца цераз дзейнасць Цэнтр даследаванняў беларускай культуры і мовы НАН Беларусі, універсітэта культуры, акадэміі мастацтваў, кафедры этналогіі БДУ. Створаная ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце аснова для станаўлення школы дызайну дзякуючы І. Герасіменку, І. Селязеву, А. Чарнышову была прадстаўлена ў шэрагу манаграфічных даследаванняў па тэматыцы дызайну. У БДУ кафедра дызайну адкрыта ў 2004 годзе. У Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў прадстаўлены факультэт дызайну і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. У БНТУ функцыянуе кафедра прамысловага дызайну і дызайну ўпакоўкі.

Расце роля камп'ютарнага дызайну на факультэце інфарматыкі і робататэхнічных сістэмаў БНТУ. Вядзецца падрыхтоўка мэнэджэраў па накірунку кіравання дызайн-праектамі. Падрыхтоўку дызайнераў па ландшафту ажыццяўляе архітэктурны факультэт. Дызайн стаў элементам медыцынскіх паслуг (касметычная хірургія, стаматалогія). Ён прысутнічае ў сектары бытавых паслуг і вытворчасці бытавой тэхнікі. Адметным стаў накірунак дызайну паслуг цырульняў (салонаў прыгажосці). Будаўніцтва стварыла попыт на інтэр'ерны дызайн. Адбылася канвергенцыя дызайну і індустрыі моды.

Беларускімі распрацоўшчыкамі праблематыкі дызайну выпрацавана метадалагічная выснова сістэмнага разгляду творчай дзейнасці. У 1974 годзе А. Чарнышоў прадставіў гэтую метадалогію ў Мінску на навукова-практычнай канферэнцыі па дызайну і мастацка-канструктарскай адукацыі ў дакладзе “Метадалагічныя прынцыпы пабудовы агульнае тэорыі дызайн-дзейнасці (філасофскі аспект)”. За выснову быў ўзяты прынцып узаемадзеяння і прапанавана ўніверсальная фармальна-графічная мадэль працэсу ўзаемадзеяння. Працягам стала дысертацыя пад назваць “Канцэпцыя ўзаемадзеяння і метадалагічныя праблемы дызайну”.

Дызайн-дзейнасць дэманструе канструктарскую выснову. Яна арыентавана на фарміраванне, развіццё, актуалізацыю сацыяльна-вартасных якасцяў чалавека ва ўмовах яго ўзаемадзеяння з матэрыяльнымі дызайн-прадуктамі сістэмнай арганізацыі. Праектны метада заснаваны на адзінстве прынцыпаў навуковай, тэхнічнай, мастацкай творчасці. Фактычна гаворка ідзе аб мастацкіх кампанентах сучаснай інжынернай дзейнасці.

Пры такім падыходзе дызайн разглядаецца як спецыфічная праектна-даследчая, мастацкая-кампазіцыйная дзейнасць. Канцэптуальны дызайн дазволіў пераз сістэму адукацыі рыхтаваць спецыялістаў для беларускай эканомікі. На думку І. Герасіменкі, гэта мэтазгодна ва ўмовах глабалізацыі, калі ўзнікла рызыка страты эканамічнай ідэнтычнасці тавараў і вытворцаў. Патрэбнай становіцца канцэпцыя дызайну з нацыянальнымі адметнасцямі. А. Чарнышоў лічыць, што постмадэрнізм стварыў феномен эклектычнай архітэктуры.

У мэтах падрыхтоўкі дызайнераў вышэйшай кваліфікацыі ў 2000 годзе пачаў працу Савет па абароне кандыдацкіх дысертацый пры Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў па спецыяльнасці тэхнічная эстэтыка і дызайн. У сістэму адукацыі Беларусі прыйшлі архітэктары, дызайнеры з вопытам інжынернай і кіраўнічай дзейнасці. Адзін з іх А. Сардараў. Ён займаецца аб'ёмнай архітэктурай, у якой дамінуе гарадская тэматыка. Па яго праекту мадэрнізаваны бульвар па вуліцы Леніна ў Мінску, падземныя пераходы на праспектах Пераможцаў і Незалежнасці, інтэр'еры будынкаў міністэрстваў транспарту, замежных спраў, прыдарожная інфраструктура. Як дызайнер ён працуе са светам, сімволікай, праектуе знакі дарожнай інфраструктуры з элементамі турыстычнай і гісторыка-

культурнай сімволікі. Гэта знакі “Пачатак дарог Беларусі”, “Нулявы кіламетр”.

Такім чынам, дыкурс выяўленчай і архітэктурнай эстэтыкі Беларусі гістарычна ўзаемадзейнічаў з тэалагічным і літаратурным дыскурсамі. Архітэктурная эстэтыка стала дыялогавай, тэкставай, інфармацыйнай, камунікатыўнай. Ёй прадпісана несці розныя паведамленні, якія могуць прачытаць розныя карыстальнікі. У логіку праектавання ўключаецца патэнцыяльны карыстальнік з яго спецыяльнымі патрэбамі і каштоўнасцямі. У гэтай сістэме каштоўнасцей прысутнічае экалогія, узроставае псіхалогія, сацыяльная праца, гістарызм. Архітэктар арганізоўвае сацыяльнае асяроддзе і камунікацыю цераз асяроддзе. Паколькі патрэбы і каштоўнасці ў карыстальнікаў розныя, то сучасная архітэктура сумяшчае стылістыку. Метадалогія выпрацаваная прадстаўнікамі постмадэрнізму аказалася прымальнай для новых тэндэнцый у архітэктуры. Дэканструкцыю і іронію змянілі сацыяльнасць, экалагізм, дыгіталізацыя архітэктурнай дзейнасці тэхналогіяў разумнага дому, арганічнага жылля і асяроддзя. На гэтыя прыярытэты матывавана камунальная гаспадарка гарадоў.

Літаратура

1. Сардаров, А. С. Радость Пасхи: идея выставки и ее реализация: три встречи на духовном пути / А. С. Сардаров // Духовные ипостаси Евфросинии Полоцкой: историческая и современная. – Минск : БНТУ, 2016. – С. 5–8.
2. Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце. – У 4 т. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – Т. 1. – 392 с.
3. Лойко, А. И. Вторая схоластика и музыка Беларуси эпохи барокко / А. И. Лойко // Музыка в пространстве медиакультуры. – Краснодар : КГИК, 2021. – С. 140–143.
4. Лойко, А. И. Психология искусства эпохи серебряного века и творческий путь Л. С. Выготского / А. И. Лойко // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. – Челябинск : ГБОУ ВО ЮУрГГИИ им. П. И. Чайковского, 2021. – С. 7–10.
5. Лойко, А. И. Диалог в творчестве Ф. М. Достоевского, М. М. Бахтина и Л. С. Выготского / А. И. Лойко // Швейцарские тетради. – 2021. – Вып. 11. – С. 208–221.
6. Лойко, А. И. Философия дизайна / А. И. Лойко, Е. К. Булыго, Е. Б. Якимович. – Минск : БНТУ, 2017 – 73 с.

Лю Хэйцзюнь
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОЯВЛЕНИЯ ВЛИЯНИЯ ДРЕВНЕЙ ИДЕОЛОГИИ «ФЭНШУЙ» НА ПРОСТРАНСТВО В ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ

Идеология «фэншуй» представляет собой воззрение, суть которого – почитание природы и поиск гармоничного сосуществования с ней. Направления идеологии изменялись с развитием исторических этапов. Деятели искусства объединили знания из многих научных дисциплин и сформировали понятийную категорию «фэншуй» в живописи. Фэншуй – система восприятия пространства на основании взаимодействия идей «ци, у-син, инь-ян, тайцзи, багуа». Эти идеи стали ключевой концепцией «фэншуй» в китайской живописи. В процессе создания произведений правила комбинирования форм воплощаются элементами «фэншуй»: «ци» («цикоу», углы), «сюэ» (пещеры), «ша» (песок), водные потоки, «лунмай» (драконовые жилы) и «кунбай» (пустые места). «Китайский фэншуй в вопросе выбора месторасположения учитывает наличие гор, лучше всего, если горы формируют кольцо, также должна присутствовать вода. Горы могут накапливать ветер, вода может останавливать ци, вместе они формируют единое относительно замкнутое пространство» [1, с. 32]. Форма гор и водных потоков заключает в себе многие смыслы и влияют на жизненную энергию людей, растений, зданий, их форма должна соответствовать эстетическим представлениям. «Сюэ» располагается у подножия главной горы, это идеальное место для строительства зданий. «Сюэ» является точкой рождения «лунмай». Здесь одухотворенная энергия природы ци собирается по различным потокам. Основное значение «ша» (маленькие горы, располагающиеся рядом с основной горной цепью) заключается в аккумулировании жизнеспособной энергии ци.

Здания в произведениях живописи располагались в соответствии с их значимостью. Они изображались реалистично, но не были лишены мифического смысла. В китайской живописи существуют линии «лунмай» и точки «ци». Четыре угла полотна представляют точки «цикоу» – главные входы и выходы энергии «ци» в пространстве. Энергия «ци» также имеет точки вливания и точки излияния, что формирует замысел и придает произведению живость и способность «дышать». Пространство, объединяющее теорию живописи и «фэншуй», претерпевало изменения. «Кунбай» (пустые места) на полотне обеспечивают переход друг в друга пустых и заполненных пятен, способствуя бесконечному растяжению пространства полотна. Это обогащает композицию,

вовлекает зрителя в пространство картины, создавая условия для поэтического настроения. Образы в живописи – продолжение времени и пространства. Вода, воздух, туман, облака на полотнах упрощаются до пустот, выступая в качестве философской концепции либо проекции художественной мысли.

Архитектура в живописи связана с окружающей средой. Объекты в центре композиции формируют пространство в соответствии с «фэншуй». «Окружающая среда вокруг здания в основном изображает особенности участка земли, на котором оно располагается, включая видимую и невидимую окружающую среду. <...> Влияние такой среды на расположение здания крайне существенно» [2, с. 250]. «Фэншуй» повлиял на расположение зданий относительно сторон света. Архитектурное пространство адаптировано к природе, и отражало слияние человека с природой (работы живописцев эпохи Сун). Живопись можно разделить на два типа – главенствующим элементом является пейзаж либо дворец (здание)» [3, с. 97]. Здания в пространстве китайской традиционной живописи расположены: по осевой линии, по системам у-син, багуа, цзю-гун, шань-шуэй. В процессе создания архитектурной живописи использовался способ рассеянных точек. Архитектурной живописью также обладала таинственность «нумерологии».

При построении пространства объединялись визуальные образы с различных точек зрения, что позволило различным местам и обстоятельствам появиться в едином времени и пространстве полотна.

В произведениях, главенствующее положение в которых занимает пейзаж, здания располагаются непрерывной чередой. «Почти все пейзажи фэншуй относятся к сочетанию гор и рек и выполняют объединение по определенным структурам пейзажа в пространстве» [4, с. 37]. Для воплощения принципа «одухотворённого ритма живого движения» художник должен тщательно определить композицию и обдумать детали. Особенность нанесения линий требует от художника исполнения картины в один заход без исправлений. Мазки кистью, преисполненные чувства ритма, должны создавать чувство неизбежности и случайности.

Для жанровой живописи объектом были сцены жизни человека, формируя картину гармоничного сосуществования человека и природы [5]. Жанровая живопись использует такие типы композиции, как: «полное полотно», «композиция горизонтальной линии», «волнообразная», «сетчатая». Смысл композиций богаче, чем в пейзажной и архитектурной живописи. Выражение замысла и обстоятельств сюжета были на первом месте. «В «фэншуй» существует три главных принципа: принцип единения неба, земли и человека; принцип баланса инь и ян; принцип взаимного порождения и взаимного преодоления пяти стихий» [6, с. 68]. Художественные образы «фэншуй» в пространстве достигают цели связи с «небом».

Изображения зданий в религиозной живописи таят в себе благоговение

человека перед природой, полной загадок. Абсолютная ценность пространства в религиозной живописи, как и естественного пространства, заключается в безграничности художественных образов. Буддийская монументальная роспись и даосские религиозные картины часто используют эмиссионную композицию, центростремительную, трапецевидную, круглую. На полотнах присутствуют вымышленные, символические истории, главной задачей художественного пространства все еще является демонстрация гармонии в общественном производстве и жизни общества (росписи в пещере Могао) [7]. Вода на полотнах изображалась в месте изгиба горной цепи либо между горами и лесом, эти места украшались изображениями всевозможных мостов, башен, зданий, пагод, павильонов, таким образом обеспечивалось соответствие «фэншуй».

Таким образом в китайской традиционной живописи можно увидеть, что влияние идеологии «фэншуй» на пространство в китайской традиционной живописи объединило древние науку, технику, философию и магию. Живопись посредством визуального восприятия прекрасного способствует получению человеком опыта комфорта, спокойствия, расслабления, а также обретению утешения и веры на уровне душевного восприятия. «Фэншуй» это фактически объяснение определенных географических положений и действий людей по выбору места. Идеология «фэншуй» оказала влияние на пространство в китайской традиционной живописи, она обогатила заключенные в произведения живописи смыслы.

Литература

1. Чжан, Сяоюй. Фэншуй и расположение зданий в древнем Китае / Сяоюй Чжан. – Тайбэй : ООО «Гэлиньская международная книгопечатная компания», 2003. – 32 с.
2. Ван, Цзуннянь. Искусство и техника архитектурного пространства / Цзуннянь Ван. – Чэнду : Издательство Чэндуского научно-технического университета, 1987. – 250 с.
3. Пэн, Лай. Дворцы в технике прямолинейного контура / Лай Пэн. – Шанхай : Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2006. – 97 с.
4. Тан, Чживэй. Традиции и культура китайской архитектуры / Чживэй Тан. – Чэнду : Издательство Чэндуского университета электроники и технологий, 2011. – 37 с.
5. Музей Гугун. жанровая живопись династии Мин. – Шанхай : Шанхайское научно-техническое издательство, 2008.
6. Лян, Шоуе. Энциклопедия фэншуй и архитектуры (Том 1) / Шоуе Лян. – Чанчунь : Издательство аудиовизуальных материалов Иньшэн, 2005. – 68 с.
7. Сунь, Ихуа. Средневековая архитектурная живопись / Ихуа Сунь, Жусянь Сунь. – Шанхай : Издательство Восточно-китайского педагогического университета. 2008.

Маклецова Е.Р.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА ПЕРФОМАНСА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ В БЕЛАРУСИ

Перформанс как самостоятельное средство художественного высказывания получил мировое признание в 1970-е годы. Как отметила в своей работе «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней», американская исследовательница Роузли Голдберг, «всякий раз, когда казалось, что та или иная школа, будь то кубизм, минимализм или концептуализм, зашла в тупик, художники обращались к перформансу с целью сломать рамки категорий и определить новые направления» [2, с. 7].

Возникнув в результате синтеза разных художественных практик и направлений, перформанс обладает способностью к непрестанному развитию. «Каждый раз он открывает новые лики, демонстрирует неожиданные ходы, интеллектуализм», – утверждает известная белорусская исследовательница и художница Г. Васильева [1, с. 83].

Согласно наиболее распространенному определению, перформанс (англ. *performance* – игра, представление, выступление) – вид современного изобразительного искусства, где произведением являются действия самого художника-исполнителя или группы художников. Если в других видах искусства объектом выступает картина, скульптура, движущийся объект (кинетическое искусство), то в перформансе сам автор и его действие являются произведением искусства [1, с. 83]. В свою очередь, известный французский исследователь Пастель Пави в своей книге «Словарь театра» дает следующее определение перформанса: «Перформанс, или перформэнс арт, — выражение, которое с французского языка можно перевести как «театр визуальных искусств» [6, с. 233].

Необходимо отметить, что попытки искусствоведов и художественных критиков объяснить и дать чёткие определения современным процессуальным художественным практикам в период 1990-х – начале 2000-х гг., в частности, перформансу, и, одновременно, слабая гибкость терминологии классического искусствоведения, утрата либо отсутствие переводов концептуальных текстов привело к появлению некоторых гибридных определений. Это, в свою очередь, положило начало исследованиям перформативных практик современного искусства исключительно с точки зрения театрального искусства, путём упрощения самого понятия перформанса, что в итоге, обусловило необходимость поиска новой терминологии и методологии для исследования данного явления в

современном искусстве [7, с. 246].

Для белорусского изобразительного искусства последняя треть XX века стала временем, когда такие понятия как авангард и нонконформизм стали неотъемлемой частью неофициального искусства [4]. Даже в условиях практически полного идеологического контроля и цензуры в начале этого периода белорусские художники устраивали неформальные художественные квартирники, создавали творческие объединения, которые можно рассматривать как своеобразный фундамент для развития перформативного искусства. Яркими представителями перформанса этого периода являются Людмила Русова, Игорь Кашкурович, Виктор Петров, Алесь Пушкин, Артур Клинов, Алексей Великжанин и другие. Многие из этих авторов продолжают работать как художники-перформеры и в начале XXI века.

Со сменой политического строя и получением Республикой Беларусь независимости, развитие неформальных объединений, создание частных галерей и независимых площадок для современного искусства получило новый импульс. Среди наиболее важных для белорусского перформативного искусства можно отметить такие проекты и мероприятия, как проекты некоммерческой галереи современного искусства «Шестая линия» (1992–1998), проект «Хрон-А-Топ» (1999), ежегодная выставка искусства актуальной позиции «In-formation» (1994–2000), выставка и форум белорусских художников «Сума Сумарум» (2014), международный фестиваль перформанса «Навінкі» (1999–2018).

Тематика и проблематика белорусского перформанса стала разнообразной, поскольку, действуя в рамках актуальных художественных практик, авторы не просто иллюстрировали, а исследовали и пытались переосмыслить исторические события (А. Родин, Д. Юркевич, А. Пушкин), по-новому интерпретировали супрематизм и его понятия (А. Малей, В. Васильев, Г. Васильева), определяли собственную идентичность (Л. Русова, В. Петров, И. Кашкурович).

Как одного из ведущих представителей белорусского неофициального искусства начала 80-х годов минувшего столетия, деятельность которого повлияла на развитие искусства перформанса, необходимо отметить Виктора Петрова. Он являлся одним из активных организаторов мероприятий белорусского творческого андеграунда. Например, в 1987 году художник инициировал создание одного из первых в СССР творческого объединения «Форма», а в 1990 году – сообщества «М-арт».

Одним из важнейших этапов для развития перформанса в Беларуси можно назвать результат совместной творческой деятельности В. Петрова и А. Клинова – организацию международного фестиваля перформанса «Навінкі» в 1999 году. [7]. Этот фестиваль проводился в столице нашей республики, городе Минске с 1999 по 2018 год. Для В. Петрова, с конца 1990-х представлявшего перформансы в разных странах (Польше, Канаде, Японии), необходимость проведения фестиваля

в Беларуси стала логически обоснованной, так как современное искусство Беларуси нуждалось в альтернативном, экспрессивном и коммуникативном способе выражения мысли. За весь период существования фестиваля типология перформансов, показанных в его рамках, по словам искусствоведа Е. Я. Кенигсберг, стала разнообразной: «от концептуальных (Януш Балдыга, Виктор Петров) и рефлексивных (Войцех Стефаник) до театрализованных (Дорте Холбек), от протестных (Ноэль Моллой) до акустических (Лявон Вольский и Олег Алезис), от экзистенциальных (Людмила Русова и Саша Зайцев) до литературных и визуально-поэтических (Юрий Борисевич, Бартоломе Феррандо)» [4, с. 73].

Международный фестиваль «Навінкі» стал площадкой для множества молодых и уже известных перформеров, например, для пионера перформативного искусства и автора первого перформанса в Беларуси Людмилы Русовой. На её счету более ста выставок и концептуальных проектов. Одним из наиболее запоминающихся её проектов можно назвать приуроченный к закрытию галереи «Шестая линия» перформанс «После» (1997), в котором Людмила Русова и её ассистентка Алёна Дорошевич с накинутыми на голову белым и черным дагестанскими платками черпали воду из цинкового ведра. Впоследствии вода выливалась на голову Русовой, и она словно мыла своими волосами пол галереи, поклоняясь её прошлому и прощаясь с ней навсегда. «Когда наступает кульминация перформанса, и музыка в зале тревожно звенит, Людмила укладывает свою ассистентку на деревянную доску и отсекает ей часть волос австро-венгерским ножом времен Первой мировой войны» [5]. Впоследствии это произведение получит развитие в перформансе «Seiren spodumenos», показанном на втором международном фестивале перформанса «Навінкі2000».

Ещё одной площадкой для развития искусства перформанса в Беларуси в конце XX – начале XXI вв. стал областной центр республики, город Витебск. В этот период здесь осуществляло свою деятельность творческое объединение «Квадрат», а также работали художники Василий Васильев, Галина Васильева, Александр Малей. Хорошей иллюстрацией типологического разнообразия перформансов могут служить произведения В. Васильева и Г. Васильевой. Например, перформанс «Солнечные часы» (1996), в ходе которого авторы обернули золотой фольгой камни, которые лежали в Витьбе возле деревянных столбиков, являющихся опорой моста через Витьбу прошлых лет, и на которые во время движения солнца отбрасывал тень столб, оставшийся после праздника города. Этот перформанс проводился в исторической части города Витебска — на устье реки Витьбы, то есть, в городском пространстве, что так же свидетельствует об эволюции перформативного искусства в Беларуси. Последующие перформансы этого творческого дуэта, такие как «Двойной автопортрет» (2001), «Притча» (2001), «Сто лет "Черному квадрату"» (2014), «Меланхолия» (2014)

также внесли свой вклад в историю белорусского искусства перформанса, актуализируя новые, ранее не раскрытые темы.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: наличие нескольких локальных площадок, попытки институализации путём фестивального движения, и наличие разнообразной типологии позволяют говорить об определённом уровне развития искусства перформанса в Беларуси к началу XXI века. Стоит отметить, что в последнее время перформативное искусство всё реже появляется в Беларуси в рамках проектов и выставок современного искусства. Многие современные перформансы представляются в формате квартирников и творческих вечеров, реализованных как интимные, закрытые для большинства публики; проекты, доступные, чаще всего, только в виде фото-документации, либо представляются на театральных фестивалях и проектах, связанных с исполнительским искусством [9]. Кроме этого, ввиду отсутствия институциональной поддержки и внятного искусствоведческого дискурса можно наблюдать, что за последние десятилетия перформанс в белорусском современном искусстве перешёл в разряд радикальных, партизанских и неформальных акций [3].

Литература

1. Васильева, Г. С. Перформанс – авангардное искусство в культуре XX века. Витебск / Г. С. Васильева // Искусство и культура. – 2015. – № 2. – с. 83–90.
2. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. – М. : Ад Маргинем, 2019. – 320 с.
3. «Не имеет таланта»: Директор центра современного искусства отреагировал на перформанс голого художник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.the-village.me/village/city/news-city/277803-bezdar>. – Дата доступа: 20.08.2021.
4. Кенигсберг, Е. Я. Современное искусство Беларуси конца XX – начала XXI века: панорама проектов и авторских поисков / Е. Я. Кенигсберг, М. Г. Борозна. – Минск : Беларусь, 2020. – 303 с.
5. Людміла Русава – першаўзор беларускага перформанса ў выяўленчым мастацтве [Электронный ресурс] // Chrysalis Mag. – Режим доступа: <https://chrysalismag.by/project/liudmila-rusava>. – Дата доступа: 20.08.2021.
6. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Серия самых важных падзей у гісторыі беларускага перформанса [Электронный ресурс] // Chrysalis Mag. – Режим доступа: <https://chrysalismag.by/project/sieryja-samych-vaznych-padziej-u-historyi-bielaruskaha-pierformansa>. – Дата доступа: 12.08.2021.
8. Устькачкинцев, Н. О. Перформанс, художественная акция, хэппенинг: границы понятий / Н. О. Устькачкинцев, А. А. Суворова. – М. : Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2017. – с. 246–251.
9. Фестиваль ПЕРФОРМЕНСК Архив [Электронный ресурс] // [performensk.com](http://www.performensk.com). – Режим доступа: <http://www.performensk.com/archiv/>. – Дата доступа: 20.08.2021.

Нечаева Г.Г.
(Республика Беларусь, г. Ветка)

«СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» И «ПЛАТ ВЕРОНИКИ». ПРОИСХОЖДЕНИЕ ВЕТКОВСКОГО ИЗВОДА ОБРАЗА

Разнообразие иконографических вариантов Нерукотворного образа, созданных мастерами старообрядческого региона Ветки – Стародубья, как и его историческое развитие, свидетельствуют о самой пристальной иконографической работе и существовании живой традиции на протяжении трёхсот лет. Памятники опубликованы и частично описаны нами [1: кат № 47, 80; 12, с. 46, 49, 88, 112, 114, 127, 128, 129; 4, с. 121–122, 246–255, 301, 317, 318, 408, 414, 415]; опубликованы с атрибуцией иными авторами [3, с. 347, 354 (коллекция ГИМа)]; а также представлены в обширных публикациях НЕТа.

В ходе исследования ветковской иконографии «Спаса нерукотворного» нами был выявлен особый извод: «Спас нерукотворный с тремя клеймами чудес явления образа», не имеющий аналогов в традиционной православной иконописи (рис. 1).

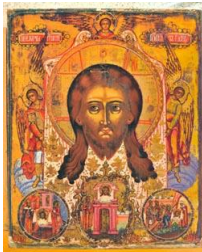


Рис. 1. Спас нерукотворный с тремя клеймами происхождения образа. Икона ветковской школы. Начало XIX века

По местным памятникам, он наблюдается уже с XVIII века. В композицию входят два (чаще три) архангела, поясные или в рост, на облаках, придерживающие плат с оглавным образом Христа. Ниже, на основном фоне, в сопровождении подписей, в круглых (овальных) клеймах, оформленных, чаще, специальными рамами барочного образца, – три сюжета явления образа «Спаса нерукотворного» (рис. 2).



Рис. 2. Спас нерукотворный с тремя клеймами происхождения образа. Икона ветковской школы. Середина XIX века

Рама самой иконы, в свою очередь, часто заполнена «приписными святыми» патронального или целебного характера. Так же живописно трактован фон, несущий символический и метафорический контент. Убрус, решённый живоподобно, также полон дополнительных смыслов, ассоциаций, аллюзий. Клейма-рамы внутри

пространства композиции – ещё один уровень картинно представленных образов. В результате мы можем повторить за исследователем поздней иконы О. Ю. Тарасовым: «Древнерусская икона постепенно превращается в ренессансно-барочный миметический образ, иллюзия трехмерного пространства которого и предполагает наличие рамы-окна как неотъемлемой части целостной визуальной системы» [9, с. 53]. Своеобразие подобных культурных текстов, порождённых культурой Ветки, складывается во взаимодействии барочных приёмов живо-подобия – и богословской, космологической сути иконы, с её системой пространственных и колористических построений. Характерно параллельное действие в произведениях двух данных художественных систем, причём оно осознанно выстраивается в семантическом синтаксисе каждого изобразительного текста.

В трёх клеймах избираются следующие событийные варианты: 1) принесение плата царю Авгарю художником (апостолом Фомой или Фаддеем); 2) водружение образа «над вратами града Эдеса» [Эдессы]; 3) появление «нерукотворенного образа» при несении Христом креста «на гору Голгофу»: «утре убрусом пот лица своего и вообразися лице на убрусе». Так Ветка заявляет и постулирует западный мотив предания о святой Веронике. Именно женщине (в клейме № 3) на ветковской иконе Христос передаёт убрус с отпечатавшимся ликом, хотя её имя не называется (рис. 3).



Рис. 3. Спас нерукотворный с тремя клеймами происхождения образа. Икона ветковской школы. Начало XIX века. Фрагмент с «Шествием на Голгофу»

Эта развитая иконография представлена в большой и нарядной ветковской иконе «Спаса Нерукотворного» в православном кафедральном соборе города Минска. Судя по размеру, образ происходит из храмового старообрядческого собрания. Интересный вариант с тремя образами происхождения чуда находим в ветковской иконе раннего периода в одном из храмов Винницкой области (Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф. Г. Шклярова, далее ЭМ ВМСБТ. Т. 148. Фото № 11 827).

Там первым из чудес предстаёт западноевропейский мотив: чудо с убрусом, который подаёт Христу и принимает с отпечатавшимся ликом, в пути на Голгофу, именно женщина. Видимо, этот мотив представляется художнику наиболее новым или актуальным. Далее следует «Спас» на вратах Эдессы. Последним, третьим вариантом, оказывается вручение убруса с «нерукотворным» ликом Христа Авгарю. Это делает апостол Фаддей.

Итак, в третьем (первом) клейме изображена сцена с Христом, воинами, женами – и женщиной с платом в руках. На нём – образ Нерукотворного Спаса

без тернового венца, в крестчатом нимбе. Таким образом, тема мученичества, страсти преодолевается, и раскрывается тема славы. В русской иконописи появление канонического лика Нерукотворенного Спаса на «плате Вероники» впервые отмечено в росписи 1695 года. Богоявленской церкви в Ярославле Н. В. Покровским в 1892 году, в его книге «Евангелие в памятниках иконографии». Хотя по происхождению сцена относится к пассивному циклу, широко известному в западноевропейском искусстве, в православную иконопись (в пассивных циклах в виде отдельного сюжета) она проникает, главным образом, через гравюры (ср. Минский пассивный цикл из собрания НХМ РБ) [10]. В культуре ВКЛ, в деятельности униатских типографий тема страстей широко представлена. Известно, что посредником между Россией и западным миром в это время выступали православные, но адаптировавшие многие формы католической культуры Украина и Белоруссия. Поэтому для Ветки, основанной на территории ВКЛ и освятившей церковь в Покровском монастыре в 1695 году, контекст был самый непосредственный.

Далее нам удалось познакомиться с письменными источниками конца XVII – начала XIX веков, связанными происхождением и/или бытованием с ветковско-стародубскими монастырями. Таковы рукописные сборники в Ветковско-Стародубском собрании Научной библиотеки (ОРК НБ) МГУ (Москва) [7]; в Строгановском собрании БАН РФ (Санкт-Петербург) [5; 6]; а также в музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля [2]. Эти манускрипты, так называемые «Толковые иконописные подлинники», являются руководствами для иконописцев, причём архаический лаконизм описаний и догматика предписаний свободно сочетаются с цветистой риторикой Нового времени. В данных памятниках уже есть тема «Плата Вероники». И в самом раннем описании чудес явления Нерукотворного Спаса, 1715 год: *«И при страсти своей волней егда крсть понесе на гору Голгофу, и тогда потъ лица своего гдъ убрусом отре: о чудеси; вообразися лице его на убрусе. И подаде Фоме апостолу в сохранение...»* [7, л. 9 об.] (рис. 4).

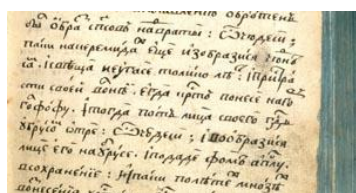


Рис. 4. С. Моховиков. Солнце пресветлое. Рукопись 1715 год. Фрагмент с «Шествием на Голгофу»

Не случайность выбора подтверждается тем, что эти три варианта приводятся и в толковом иконописном подлиннике из Гомеля, в «Подписях Нерукотворенному» (образу Спаса). В части XVIII века порядок перечисления начинается с сюжета «Егда несе Господь крест на гору Голгофу...» В части рубежа XVIII–XIX веков этот сюжет ставится третьим [2, л. 181, 198]. Очевидно, что первому перечню следует икона из Винницкой области, а также ранний «Спас нерукотворный» XVIII века из собрания Ветковского музея [4, с. 316–317].

Ветковская иконография примечательна не только «перечислением» чудес явления, включая западный источник образа, хотя признание правомочным и «истинным» католического сюжета со стороны ортодоксов-старообрядцев свидетельствует об особом характере культуры Ветки.

В целостной композиции реализуется иконографическая и стилистическая программа, организованная по правилам риторики барокко. Темы анабазиса-восхождения и катабазиса-нисхождения, кругового движения-циркуляции, характерные для логики и музыки барокко, явлены в ритмическом и пространственном синтаксисе иконы вполне. «Боговидный и непреложный» [5, л. 1] образ – собственно сам образ Нерукотворного Спаса – главенствует на всех ветковских иконах данного извода. Он – то восхождение-Anabasis к подлинности и парадоксальный образ невообразимости воображенного чудесно. Это о нём – неперенные строки подписи (на убрусе или на фоне): *«Божие видение – божественное чудо»*. Итак, небесное и земное. Небесный образ в верхней части иконы – и нисхождение Христа к земле в нижней части иконы «ради искупления грехов наших» – явлены в композиции ветковского извода внятно, ясно и убедительно, чего и требует риторика. Так же гармонично организовано круговое ритмическое движение, руководящее взглядом зрителя, призванного к услаждению, волнению, убеждению, наконец, к переходу на высший уровень понимания «истинного воображения иконы» (5, л. 1). Барочный характер рукописи Симеона Моховикова и следующего за ним Клиновского подлинника [6] приводит к «восхищенной стилистике» любого из описаний: *«О, чудесе!»* Три клейма на ветковских иконах подобны рамам круглых «зеркал». Символ зеркала как «отражения реальности» и «восторженная форма» картушей кажутся проявлением единой стилистики эпохи первой половины XVIII века и, возможно, определяют время формирования данной «ветковской» иконографии. Впоследствии она становится каноном изображения.

Однако, ни в одной из Подписей чуду явления Нерукотворного Спаса, прочитанных нами, нет упоминания имени Вероники. Сам сюжет с сердобольной женщиной, утершей пот Спасителю на его крестном пути, чрезвычайно близок эмоциональной культуре Ветки. А можно ли выяснить, знаком ли ей конкретный западный сюжет с именем героини, или старообрядцы руководствовались дальним ярославским примером 1695 года, и уже после этого погрузили тему в барочно опетый ими круговорот чудес собственной иконографии – с садовыми цветами разного происхождения, рокайльным колоритом облаков, с пестрокрылыми ангелами, узорными тканями, полуоткрытыми завесами, с картушами, гребешками и завитками, с высокими окнами, большими даже в миниатюрах интерьерами, с пейзажем – и магическими зеркалами самих клейм?

Среди ветковских икон со Спасом нерукотворным, широко представленных на аукционах и форумах интернета, мы обратили внимание на

«Четырёх-частную», начала XIX века, или ранее [форумы SU] (рис. 5).

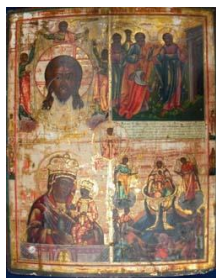


Рис. 5. Четырёх-частная икона со «Спасом нерукотворным». Икона ветковской школы. Конец XVIII века. Ч. с.

Образ Спаса нерукотворного слева сверху, в первой, заглавной из четырёх «клеток»; справа от него – клеймо с редчайшим сюжетом «Притча о кровоточивой жене». Согласно Евангелию, женщина исцелилась, прикоснувшись к одеждам Христа. В православии героиня притчи почитается под именем Вероника. Композиция с коленопреклонённой женщиной и полуобернувшимся к ней Христом напоминает католический сюжет с чудом иной Вероники на гравюрах, тем более что в ряду их композиций не видно ни развёрнутого плата в руках Вероники, ни изображения лика Спаса. Поскольку формирование многочастных икон производилось в Ветке индивидуально, постольку велика была роль выбора и сочетания клейм самим художником, особенно, если он был «философом» и «книжником», что отмечается в культуре Ветки как опознавательная черта [8, с. 77]. Итак, способ соединить образы соседних клейм – аллюзия на: совпадение имени и ситуации, на композиционный ход известной гравюры, намёк на известное посвящённым в тайны своей культуры жителям Ветки зашифровавшим имя в сочетании сюжетов. Это – то остроумное решение, которое и диктует творцу риторика барокко. Третье клеймо иконы – «белорусский» сюжет «Богоматери Умягчение злых сердец», усвоенный Веткой образ-список Ченстоховской, явленный в Рудне Могилёвской епархии в 1685 году и прославленный воспитанником Киево-Могилянской академии, будущим св. Дмитрием Ростовским в вирше, строка из которого *«И людям жестокие сердца умягчает»* вошла в название иконы [4]. Четвёртое клеймо – византийский по происхождению образ Богоматери Живоносный источник, однако, получивший барочный синтаксис в XVII веке, и известный и в белорусско-старообрядческом контексте региона Ветки [4, с. 316–317]. Тема прозрения слепого человека от чудесной воды источника во Влахернах – в основе византийской легенды – и этой новой иконографии, акафистно воспроизводящей чудеса исцеления. Композиция барочно, театрально представляет нисхождение небесного блага – к болящим, визуально реалистически воплощая символ в потоках воды фонтана. Однако и здесь возможна аллюзия к чуду явления Спаса Нерукотворного. Вот как описываются его обстоятельства и чудотворение воды в рукописи 1715 года [7, л. 9], а затем и в старообрядческом Подлиннике 1770-х годов [6, л. 175]: *«Ісѣ же приіи воду от апостола Петра, и умы лице свое. І убрисом отре: О чудеси велія! І вообразися лице его і вежди і г[у]бе жи по составу. Вода же претворіся на вапное устроєніе...»*.

Чудесное “претворение” воды в краски-вапы и их “устроение” являет

собой прозрение дотоле не видимого. Чудо устраивает колорит, тот же синтаксис, и предоставляет профессиональный образец правильного живописного строя для художника. И далее: «*Виждъ разумно, иконоборче, стое воображеніе владычне. Самого бога описана плотію вапами. А не божеством...*» [7, л. 10 об.].

Близка по строю данному произведению ещё одна четырёх-частная икона ветковской школы иконописи (ч. с.). Возможно, по образному строю и колориту происходящая из той же иконописной мастерской. Два сюжета – «Спас нерукотворный» и «Живоносный источник» здесь так же соприсутствуют. В нижнем же ярусе иконы – клейма «Троеручица» и «Иоанн Богослов в молчании». Образ Иоанна именно в этой иконографии (с ангелом Софией-премудростью на плече) на Ветке специфично закреплён за иконописцами: «О научении иконному писанию». Что касается «Троеручицы», то, помимо канонической истории с Иоанном Дамаскиным, в гомельском подлиннике можно прочесть апокрифический сюжет с неким иконописцем на Афоне, в Хиландарском монастыре (точность воображённого – черта поэтики барокко). На подготовительном рисунке художника («яко принято, углём») трижды возникает третья рука Богородицы. Он пытается выяснять отношения с *товарищами-иконописцами, думая, что это их шутка. Наконец, слышит таинственный голос: «Не дерзай, изуграфе, и руки этой третьей изглаждати не смей!»* То есть, ещё одна притча о чудотворном образе и о тайне, переданной изографу [2, с. 159–160].

Литература

1. Веткаўскі музей народнай творчасці : Альбом / Уступ. тэкст С. І. Лявонцэвай, Г. Г. Нячаевай ; склад. С. І. Лявонцэва, Г. Г. Нячаева, Ф. Г. Шкляраў. – Мінск : Беларусь, 1994. – 168 с.
2. Гомельский иконописный подлинник. Рукопись-конволют конца XVII – начала XIX в. – 300 л. – ГИКУ ГДПА («Гомельский дворцово-парковый ансамбль»). – КП № 15189.
3. Евсеева, Л. М. Спас Нерукотворный в русской иконе / Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. – М. : ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2005. – 440 с.; ил.
4. Живая вера. Ветка.=Living Fath / составители Г. Г. Нечаева, О. Д. Баженова; автор текста Г. Г. Нечаева ; перевод на английский язык А. В. Вдовичева. – Минск : Белорусская энциклопедия имени П. Бровки, 2012. – 472 с.; ил.
5. Иконописный подлинник. Рукопись XVIII в. Полуустав в несколько почерков / Отдел рукописей Библиотеки Академии наук, собрание Строганова. – № 67. – БАН библиот. РАН.
6. Клиновский иконописный подлинник. Рукопись XVIII в. Полуустав в несколько почерков. 343+1 л. / Отдел рукописей Библиотеки Академии наук, собрание Строганова. – № 66, инв. 2828. – БАН библиот. РАН.
7. Моховиков, С. Ф. Солнце Пресветлое. Рукопись. 1714–1715 гг. 539 л. / Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ. – Рукопись № 293. – № 10535-22-71.
8. Нечаева, Г. Г. Ветковская икона / Г. Г. Нечаева. – Минск : Четыре четверти, 2002. – 272 с.; ил.
9. Тарасов, О. Ю. Рама и образ: риторика обрамления в русском искусстве / О. Ю. Тарасов. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – 447 с.; ил.
10. Трифонова, Н. Я. О группе страстных икон из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь / Н. Я. Трифонова, Е. А. Русакова // Филевские чтения: тезисы Десятой научной конференции. ЦМиАР. – М. : Макспресс, 2010. – с. 71–73.

КОНТЕКСТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД КАК МЕТОД АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШЕЙСЯ СРЕДЕ

Жить в «законсервированных исторических местах – значит задыхаться от нехватки пространства и фальшивой косметики. Прошлое и будущее нуждаются друг в друге: прошлое сообщает, а будущее вдохновляет. В точке их встречи находится образованное прошлом и вдохновленное будущим настоящее» [1, с. 17]. В контексте современных процессов урбанизации и культурной универсализации актуальной стала проблема соединения старого и нового в пространстве города. Сохранение и развитие исторических центров городов требует обоснованного подхода, учитывающего сложившиеся архитектурно-художественные особенности, позволяющего деликатно включать современные объекты в существующую застройку, сохранив целостность и ценность исторической среды. В связи с этим одним из основных инструментов взаимодействия человека с объектами архитектурного наследия является контекстуальный (средовой) подход.

В статье рассмотрен ряд наиболее показательных зарубежных объектов современного строительства в исторической среде последних лет (2020 – 2021 гг.), выделены используемые приемы контекстуализма, сделаны выводы об их влиянии на сохранение целостности исторической застройки.

Понятие «контекстуальный (средовой) подход». Американский архитектор и историк архитектуры Ч. Дженкс в своей работе «Язык архитектуры постмодернизма» (1985 г.) говорит о контекстуализме, как о философии и движении, связанными с идеей К. Зитте о непрерывности городской среды, где каждый новый объект должен становится последующим логичным ее продолжением [2]. Контекстуализм получил распространение в конце XX в. как стилистическое направление в архитектуре, в частности при проектировании в условиях сложившейся застройки. Изучением данной темы в XX в. занимались Р. Вентури, Ф. Джонсон, Ле Корбюзье, К. Линч, Ч. Мур, Р. Крие и др. Среди советских исследователей – М. Г. Бархин, И. А. Бондаренко, В. Л. Глазычев, А. В. Иконников и др. А. А. Зайцев дает определение контекстуального метода как способа взаимосвязи нового объекта с исторической средой или историческим ансамблем, состоящим из ряда отдельных зданий [3].



Исследователи выделяют следующие приемы адаптации нового объекта к

исторической среде: композиционные, колористические, стилистические, морфологические, образно-символические и ассоциативные, типологические, приемы адаптации к природно-ландшафтной среде [2]. Можно рассмотреть некоторые примеры их использования и сочетания.

Здание кафе-хаус (2020 г.) (Cafe House) латвийских архитекторов DNA Studio расположилось в исторической части города Аникшяй (Литва), являющейся охраняемым культурным наследием. Участок расположен на перекрестке рядом с городской площадью на месте деревянного одноэтажного дома, снесенного в конце XX в., облик которого был взят в качестве **композиционной** основы нового строительства (рис. 1) [4]. Выбранная общественная функция обусловлена расположением на оживленном туристическом маршруте. Архитекторы органично вписали новое здание в существующий контекст, сохранив масштаб, применяя характерные для среды материалы и детали. Проект является примером сочетания нескольких приемов контекстуального подхода.

В новой градостроительной ситуации было невозможным сохранить прежние границы застройки, поэтому новый объем был «подрезан» с боков, повторив центральную часть прежнего здания со скатной кровлей, фасадом с центральным входом и симметрично расположенными окнами. Таким образом, была также сохранена **морфология** и **типология** существующей застройки. Общую **стилистику** поддержала современная кирпичная интерпретация оконных ставней. При выборе в качестве отделочного материала красного кирпича архитекторы ориентировались на **колористику** фронта застройки улицы с повторяющимися и сменяющимися друг друга в случайном порядке отделочными материалами – красный кирпич, дерево и штукатурка, – кирпичное здание стало логичным продолжением этого ряда. Оконные проемы второго этажа были увеличены для лучшего освещения и открытия панорамного вида для посетителей на историческую улицу, что не нарушило общего органичного вписания объекта в историческую среду.

Художественный музей Цзяи (2020 г.) (Chiayi Art Museum, Тайвань) архитекторов M.H.Wang Architects and Associates, Studiobase Architects (рис. 2) - проект адаптации к современному использованию памятника архитектуры. Бывшее здание филиала бюро правительства Тайваня было построено в 1936 г. архитектором Майзава Шеджиро (Maizawa Shejiro) [4]. Трехэтажное кирпичное здание имеет Г-образный план, внешний облик с закругленным углом, горизонтальным членением фасадов, подчеркивающим протяженные ряды окон, характеризует переходный период от неоклассики к модернизму.



Проектом было предусмотрено сохранение общей объемно-

пространственной **композиции** здания. Часть стен была заменена современными конструкциями из многослойного бруса, близкого исторической **колористике**, со стеклянной навесной стеной, имитирующей членения аутентичной отделки стен, а также повторением существующего ритма рядов оконных проемов, что поддержало сложившуюся **фронтальную композицию**. Таким образом, не нарушилась и общая **стилистика** застройки.

Удачным примером современной интерпретации исторического контекста стал Центр Оглсби (2020 г.) (The Oglesby Centre) в промышленном районе Анкоутс (Ancoats) в Манчестере (Великобритания) от архитекторов stephenson STUDIO [4].

Центр исполнительских искусств разместился в пристройке к храму Святого Петра – памятник архитектуры середины XIX в., расположившийся среди богатого промышленного наследия Манчестра [4]. **Объемно-пространственная композиция** из двух параллелепипедов на пьедестале поддерживает общий «прямоугольный характер» окружающей застройки (**морфологию**). Пропорции новых объемов основаны на принципе золотого сечения. Выбор отделочных материалов – красного кирпича и такого же цвета панелей – продиктован **колористикой** улицы. Таким образом, объект добавил новый взгляд на расширение художественного разнообразия среды и стал одной из точек общественного притяжения.



Приемы контекстуализма способствуют обогащению архитектурно-художественного облика исторической среды, позволяют избежать откровенного «стилизаторства» и создавать объекты, соответствующие своему времени, но при этом поддерживающие общую гармонию окружения (по масштабу, композиции, колористике, материалам). Контекстуальный подход позволяет включать современные объекты в историческую среду, делая ее более комфортной, отвечающей современным требованиям общества. В результате анализа ряда объектов следует отметить одновременное сочетание разных приемов в одном проекте: композиционные, колористические, стилистические, морфологические. Благодаря разнообразию художественных инструментов архитекторы имеют возможность интерпретировать окружающее историческое наследие, соединять прошлое и настоящее, сохраняя «дух места», а также преемственность в развитии архитектурного проектирования.

Литература

1. Дэй, К. Места, где обитает душа: архитектура и среда как лечебное средство / К. Дэй ; пер. с англ. В. Л. Глазычева. – М. : Лада, 2000. – 280 с.
2. Зайцев, А. А. Принципы контекстуализма в архитектуре [Электронный ресурс] // Известия КазГАСУ. – 2013. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiipy-kontekstualizma-v-arhitekture>. – Дата доступа: 15.07.2021.

3. Зайцев, А. А. Контекстуализм как стилистическое течение в архитектуре конца XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук : 05.23.20 / А. А. Зайцев ; ФГБОУ ВПО Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. – М., 2013.

4. Archdaily [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.archdaily.com>. – Дата доступа: 12.09.2021.

Пешина Ю.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИФРОВОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Многие виды и формы цифрового искусства сегодня с успехом сосуществуют в выставочном пространстве с более «традиционными» видами искусства. Цифровая живопись, видео-арт, интерактивные инсталляции, произведения искусства в виртуальной реальности, а также физические объекты, совмещённые с технологией дополненной реальности, стали привычным явлением в современном мире.

На текущий момент в искусствоведческом научном пространстве наиболее полно освещены вопросы, которые касаются историографии цифрового искусства. Ещё в 1963 г. вышло эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», без упоминания которого не обходится практически ни одно современное исследование в данной области. Активно разрабатывается историография цифрового искусства в контексте общей истории искусств, специфическая терминология. Среди основных авторов источников важной теоретической информации в области цифрового искусства можно выделить имена Семёна Ерохина, Дмитрия Некрасова, Майкла Раша, Кристианы Пол, Бориса Гройса, Льва Мановича, Петера Вайбеля. Между тем, исследователями достаточно мало внимания уделяется изобразительным возможностям цифрового искусства.

Цифровые технологии в изобразительном искусстве – это, несомненно, важная часть современных художественных практик, но, тем не менее, недостаточно изученная. Для того, чтобы выявить специфику цифрового изобразительного искусства необходимо рассмотреть его художественно-выразительные возможности и технические особенности.

Цифровые технологии в изобразительном искусстве прежде всего стоит рассматривать как способ создания произведения, играющий ту же роль, что и традиционные художественные материалы, например, акварель, масляные краски или карандаш. Инструментом художника становится цифровой код, и вместе с

тем, работая при помощи цифровых технологий, художник использует всё те же средства художественной выразительности, что и в традиционном искусстве. Колорит, контраст, силуэт, ракурс, законы линейной и световоздушной перспективы играют ту же роль для создания иллюзии глубины пространства в изображении.

Семён Ерохин рассматривает имитацию художественных техник «вещественного» искусства как наиболее популярный метод создания произведений цифрового изобразительного искусства. Имитация достигается посредством компьютерного моделирования поведения красочного материала при нанесении его на основу (текучесть, смешивание пигмента, впитываемость, высыхание и т. д.) [1, с. 130]. На сегодняшний день одним из наиболее популярных способов создания произведений цифрового изобразительного искусства является работа художника в графических редакторах при помощи дигитайзера (электронного графического планшета) и стилуса. Графические редакторы предоставляют художнику набор самых разных виртуальных инструментов. Имитация художественных материалов базируется на создании реалистичного пятна, линии и фактуры, достоверной иллюзии мазка кисти, смешиваемости краски. Многие графические редакторы позволяют создавать такие характеристики виртуальной «основы» произведения, как «зернистость холста» или «влажность бумаги».

Преимущество использования цифровых технологий в изобразительном искусстве заключается как в удобстве работы с технической точки зрения, так и в возможности совмещения различных приёмов и техник, получении таких художественных эффектов, которые были бы тяжело осуществимы (либо неосуществимы вовсе) при работе с обычными художественными материалами – например, комбинирование разных техник и художественных материалов, составление коллажей. Стоит отметить также неограниченные возможности работы с цветом, широкие возможности реалистичной визуальной имитации различных текстур и фактур. Из минусов можно выделить зависимость произведений цифрового изобразительного искусства от технических характеристик компьютеров и мониторов, воспроизводящих изображения.

Пятна, производимые живописными цифровыми материалами, равномерны по тону, поскольку насыщенность фиксируется настройками графического редактора. Характерно обилие одинаковых по размеру пятен, некоторая «штампированность». Это следствие использования шаблонной кисти, которая не может дать случайных искажений формы и размера. Полупрозрачные материалы, такие как цифровая акварель, в отличие от традиционной акварели дают пятно с довольно чёткими и равномерными границами. Поскольку цифровая живопись механизирована, а за воспроизведение электронной краски отвечает искусственный интеллект компьютера, в изображении зачастую не хватает

элемента случайности – неконтролируемых художником деталей, которые делают картину более «живой». Механически равномерный градиент зачастую выдаёт цифровое происхождение изображения. Тем не менее, применение разнообразных кистей и материалов и работа с цветом позволяют художнику в большей степени

нивелировать данные минусы и избегать излишней «плоскостности» изображения.



Рис. 1. Якуб Розальски, иллюстрация к настольной игре «Серп»

В качестве примера использования техники имитации традиционных живописных материалов можно привести иллюстрации к настольной игре «Серп» польского художника-иллюстратора Якуба Розальски (рис. 1). Как художественная манера автора, так и выбранная им тема – крестьянский труд — отсылают нас к традиционным картинам маслом. Художник живописно «вылепливает» изображаемые объекты хорошо различимыми мазками. Для изображения фигур крестьян на переднем плане Розальски использует небольшие насыщенные и плотные мазки, для изображения окружающей природы наслаивает полупрозрачные размашистые пятна сложных оттенков, что делает колорит более сложным, и позволяет добиваться тонких цветовых переходов. Отдельные детали, как, например, копны травы, художник прорабатывает инструментом «сухая кисть», что добавляет работе большей живости и реалистичности за счёт использования разных фактур.



Рис. 2. Якуб Розальски «Сёгунат»

Иллюстрации, выполненные в технике цифровой масляной живописи, стилистически напоминают картины в духе социалистического реализма и отображают альтернативную реальность после Первой Мировой войны. Художник, имитируя традиционное масло, реалистично изображает объекты хорошо различимыми мазками. В иллюстрации «Сёгунат» мы видим сложную многоплановую композицию (рис. 2).

На переднем плане размещены крестьяне, трудящиеся на рисовом поле, за ними — надсмотрщик на лошади. На горизонте просматриваются скрытые туманом фигуры футуристических роботов. Сложная и несколько мрачная цветовая гамма составлена из наслоений разнообразных оттенков полупрозрачными слоями и представлена различными оттенками серого и зелёного; в качестве контрастного цветового пятна художник вводит в работу бордовый.

Условная «современность» способа создания этих произведений

формирует их формально-композиционные и идейно-тематические особенности. Как правило, произведения цифрового изобразительного искусства ориентированы на зрителя с современным мировосприятием, воспитанного на рекламе, кинематографе и компьютерной индустрии, а их актуальный образно-пластический язык позволяет по-новому интерпретировать устоявшиеся в искусстве и массовой культуре образы.

Литература

1. Ерохин, С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С. В. Ерохин. – СПб.: Алетей, 2010. – 431 с.

Протас М.А.
(Украина, г. Киев)

PUBLIC-ART. КРИТИКА ТОТАЛЬНОЙ ДИЗАЙНИЗАЦИИ

С наступлением очередного темпорального цикла Миллениума активизировались процессы трансформации социально-урбанистических аспектов бытия городов, что спровоцировало не только необходимость модернизации инфраструктур для комфортного функционирования социума, но также вызвало необходимость осмыслить качество внедряемых осовремененных эстетических принципов организации окружающей среды. При этом было замечено: проблему качества усугубляет репрессивно резкое развитие дизайна, что Хэл Фостер, припоминая столетней давности критику Адольфом Лоосом орнаментики модерна, сравнил с криминальной ответственностью тотальной дизайнизации [1], которая охватила не только урбанистические пространства, но и проникла в природные ландшафты пригородов и сел.

Социальная рационализация культуры и искусства, рост влияния массовой дигитализации, все это привело к возникновению в мировом дискурсе контемпорарных практик новой арт-лексики: total-art, public-art, global-art, crypto-art и т.д. В 2007 участники Dubai Global Art Forum, обсуждая формирование футуристического арт-брендинга городов, отождествили contemporary art с global-art, которое за 10 лет изменит облик мира, и, действительно, в ОАЭ был создан уникальный высокотехнологичный Музей будущего в форме кольца. Однако в масштабах западных городов замена творческого воображения художника на комодифицированное «инструментальное мышление» (М. Хоркхаймер) лишь привело к появлению устойчивой практики «Манхеттенизации», подвергнутое критике, в частности Рэмом Колхасом, определившим бизнес-ориентированный архитектурный опыт энтропией «мусорного пространства» города-генерика. Компьютеризация архитектурного проектирования открыла массу возможностей,

но полученная свобода, которую аккуратно эксплуатировала «королева линии» Заха Хадид, нарушает античный кодекс «польза-прочность-красота», вследствие чего Фрэнк Гери, например, имел судебный иск от Массачусетского университета. То есть свобода ставит более серьезный вопрос о целесообразности излишней эффектности, угодной культуриндустрии. В этом контексте роль и перспективы public-art явно не вызывают оптимизма, неслучайно западные критики нередко уничижительно сравнивают public-art с plop-art, мыльным пузырем-однодневкой, интерес к пустой оболочке которого быстро истончается и исчезает [2].

Показательной в пост-национальной унификации арт-практики (категорически раскритикованной Хансом Бельтингом, который не одобрял диктат мирового рынка, превратившего художника в товар [3]) стала реализация украинского арт-проекта в селе Стрелки под Львовом, где два года (2020–2021) формировался парк современной скульптуры, буквально визуализируя кластер проблем посткультурного кризиса теорий и практик, поскольку и здесь оказался вытесненным трансцендентный экстазис чувств сугубо рациональным концептом [4]. Таким образом, работы В. Кочмара, или В. Протаса, воспринимаются осколками «экзистенциальной ностальгии», как выразился куратор проекта Кочмар, ностальгии по мастерству минувшей эпохи, которая сумела познать свободу «имплицитного Гетеанства» даже в условиях жесткого прессинга тоталитарных идеологий, не способных обезличить истинную Kunstwollen. Однако теперь творческая воля public-art подчинена пастишу бессодержательных паттернов, калькируя сетевое поведение пользователей, где арт-объекты возникают, словно фатический (phatic) акт «like», лишенный глубин индивидуальности автора, ибо нацелен исключительно на поверхностную коммодифицированную эмоцию.

Между тем, формирование равноправно-единого транснационального пространства культуры без унизительного деления на экономично отставших и доминантных стран-субъектов мультикультурных диалогов и взаимодействий, с одной стороны, является абсолютно позитивным событием; однако успех скорого планетарного распространения именно техногенной модели основан, к сожалению, на усредненном массовом мышлении, что грозит коллапсом высокодуховной эволюции, а значит и всей цивилизационной культуре, будущее которой могут реализовать лишь традиционные постулаты эстетического суждения и опыта.

Искусство, лишенное онтологического измерения, презрев феноменологию духа и трансцендентальную эстетику, в процессе дематериализации вооружилось реифицированным концептом феноменологии вещи, получив мощную конкуренцию, так что ряды «non-artists» заставили визуалиста total art почувствовать себя неактуальным (Paris Lettau), как еще недавно это испытал на

себе художник с классическим образованием, не вписавшийся в рыночную конъюнктуру.

Эрнест ван ден Хааг, пытаясь понять, каким образом возник массовый арт-рынок, где продают низкосортную культуру, пришел к простому выводу: покупателю и продавцу в обществе массового потребления стал невыгоден индивидуальный высокий вкус, воспитывающий духовную личность. Рыночному капиталу необходима безликая толпа нетребовательных потребителей, поэтому дилер и художник фактически «совершают насилие над каждым», навязывая продукт массового производства, то есть лишенные индивидуальности произведения. Стандартизированные художники, не брезгуя легитимацией метода апроприации, реплицируют для стандартизированного же реципиента клишированный продукт public art под эгидой глобальной дизайнизации. Но когда реплицируется пастиш, как доказал Ф. Джеймисон, это не является истинным искусством, как бы СМИ, социальные сети и пиар-реклама ни помогали массовому гипнозу, официально распространенному в коммуникационном статусе «public relation» с легкой руки Эдварда Бернейза, племянника З. Фрейда. Трансцендентная истина искусства требует индивидуального сверхчувственного восприятия сущности, которая не для каждого, хотя каждый имеет право развиваться/подняться до уровня ее восприятия. А вот массовое искусство зависит и нацелено на масс-культурный уровень «омассовленного» (К. Г. Юнг) зрителя. Поэтому, с распространением контемпорарного арт-продукта (К. Гринберг, уличивший в редукции исторический авангард, верно объяснял причины его неизбежной уступки капиталу, поэтому возрождение неоавангарда в 1960-х в контексте уже культуриндустриальной идеологии П. Бюргер и Г. Энденсбергер не менее справедливо полагают «провальным проектом»). Также с развитием транснационального капитала от рубежа 1980–1990-х годов планетой распространяется глобализованный арт-рынок, сервильной обслугой которого становятся художники паблик-арта, прекариат, жаждущие выгоды и славы, они не осознают причин культурной инверсии, и каждое свое движение, тривиальный арт-жест подают с активным сетевым пиаром, расценивая подобный этос и творчество квази-современным. Любопытно, что визуалисты Замбии продвигают «локальный» африканский концептуализм, настаивая на его региональном отличии от западноевропейского варианта (Andrew Mukuka Mulenga): пытаясь освободиться от постколониальной травмы и пассивной адаптации модели культуры западных стран, замбийские адепты total art, наследуя визуальные практики, остаются в плену само-колонизации, как ее трактовал А. Киоссев, и при этом не ощущая угроз забвения культурной памяти своего народа.

И все ж, публичное пространство и паблик-арт при адекватном использовании их возможностей продолжают являться идеальной средой, где сознание социума может получить качественный заряд творческих энергий и

интенций. Но для этого, как настаивал С. Жижек, капитал необходимо контролировать демократией, а она также переживает ныне кризис. Вот почему сомнительные дизайн-объекты продолжают наводнять города и природные заповедники, среди которых самым негативным примером, подтверждающим падение вкусов и профессионализма, пожалуй, оказался кипрский скульптурный парк Айя-Напа, организаторы которого в погоне за количеством (заставляя автора выполнить две скульптуры за гонорар одной) сознательно упустили качество, ибо массовый зритель его не ведает и тешится суррогатом. Но разве Р. Козеллек, или Ю. Лотман, не говоря уже о В. Беньямине, не доказали, что мечтать о будущей культуре и искусстве, не опираясь на прошлое, напрасное дело? Очевидно прощать паблик-арту инфантильность только потому, что это очередной арт-эксперимент, упрямо подрывающий основы высокого искусства, явно не стоит перед угрозой культурного коллапса. Безусловно, деликатный к другим арт-практикам умный дизайн, а также игровой ландшафтный дизайн, имеют полное право на существование и продуктивное развитие в будущем, но при этом им не делает чести нынешняя вульгарная дизайнизация планетарного масштаба, против которой с такой яркой настойчивостью выступал Г. Зедльмайр, предостерегая грядущие поколения, пытаясь отстоять для потомков традиционные виды и жанры, монументальную и монументально-декоративную скульптуру в том числе.

Литература

1. Foster, H. Design and Crime (And Other Diatribes) [Электронный ресурс] / H. Foster. – London ; New York : Verso. 2002. – Режим доступа: https://monoskop.org/images/5/51/Foster_Hal_Design_and_Crime_And_Other_Diatribes_2002.pdf. – Дата доступа: 12.05.2021.
2. Квон, М. Паблик-арт как публичность [Электронный ресурс] / М. Квон // Художественный журнал. – 2013. – № 89. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80>. – Дата доступа: 23.05.2021.
3. Belting, H. Contemporary Art as Global Art [Электронный ресурс] / H. Belting. – 2009. – Режим доступа: <http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/Esztetika/2013/muzeum/Beltg,%20Global%20museum.pdf>. – Дата доступа: 3.06.2021.
4. PARK3020 – парк сучасної скульптури [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://park3020.com/uk/>. – Дата доступа: 18.06.2021.
5. Дениско, П.В. «Чисті» відносини та нові комунікаційні технології / П. В. Дениско // Філософія та політологія в контексті сучасної культури. – 2017. – Вип. 1.

Ротмирова Е.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЕКТНО ОРГАНИЗУЕМЫХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ

Значение и культурная миссия современной системы художественного образования определяется императивами принятия как наивысшей ценности, основного капитала – личности творческого человека, способного к поиску и освоению нового опыта, принятию нестандартных креативных решений [1]. В существующих ноосферных ситуациях гармонизации образовательных задач на художественно-изобразительное образование возлагается миссия расширения культурологических процессов в плане выявления личностных и материальных ресурсов для многовекторного и многомерного воплощения идей, компетентного возрождения эффективных образцов культурного прошлого и развития наиболее рационального и эстетически устойчивого.

Следовательно, основное содержание художественно-дидактического процесса обучения изобразительному искусству необходимо раскрывать в моделируемых образовательных рамках индивидуальных представлений и субъектных предпочтений учащихся, способствуя их компетентностно ориентированному интеллектуальному и творческому развитию, овладению инструментарием изобразительного языка, обретению изобразительной метаграмотности. Причем, гуманистическая миссия современных образовательных моделей состоит в том, чтобы предоставить возможности и условия для присвоения обучающимися проективного потенциала, обеспечивающего вместо гарантированных истин целостное видение художественно-дидактических и изобразительных процессов в совокупности не только рисков, но и шансов выхода из них, продуктивное освобождение всех функциональных возможностей [5].

Полагаем, что гарантом, обеспечивающим качество и моделируемую образность всех компетентностно ориентированных процедур и действий как педагога-художника, так и учеников, является представление его в средовой целостности. Соответственно, основной заказ проектируемой развивающейся среды должен быть ориентирован на культуротворческие способы художественно-дидактической и изобразительной коммуникации, расширение мыследеятельных рамок в сторону метауровня, обеспечение становления учащегося как успешной личности, обладающей не только познавательным ресурсом, но и выступающей активным участником культурообразной средодеятельности. В границах

функционально организованной среды, творчески поддерживающей и ориентирующей педагогов и обучающихся будет возможно распознавание аксиологии существующих изобразительных образцов, дидактических приёмов работы и понимание ценностей изобразительного совершенствования композиций, выбора устойчивой авторской стратегии развития как художника-мастера.

В этой связи, очевидно, что именно проектируемая среда как целостная, культуротворческая и рационально-технологизированная, транслирующая и обеспечивающая реализацию индивидуально-личностных смыслов её участников узаконивает систему требуемых условий, кодово-знаковый, образно-деятельностный характер художественно-дидактического процесса [3]; раскрывает образную рамку компетентностно ориентированной деятельности педагогов и учащихся, внутри которой мифологическое, символическое, архетипическое обнаруживают себя как универсальные модусы [2]. В данных условиях развития изобразительных компетенций в границах проектно-дидактической среды обучающиеся смогут реализовать свои творческие замыслы, будут ожидаемо решаться задачи достижения изобразительной продуктивности и успешности. Причём, основное содержание художественно-дидактических и изобразительных процессов будет проектируемо и функционально обращено в осмысление опыта прошлого и успешных результатов и рисков настоящего, в сторону прогнозируемого художественно-творческого будущего через процессы будущетворения и формирования с опорой на изобразительную аксиологию.

Проектность как культурный ноосферный механизм, диктующая требования обдуманного, устойчивого, стадиального выявления, раскрытия «из образа» образца искусства, позволит рационально-продуктивный выход творческой идеи обучающегося как автора-художника на метауровень. В этой связи, структуру проектно-дидактической развивающей среды, как смоделированного целостного, открытого, содержательно-функционального образа сотворчества педагога-художника и учащихся, можно рассмотреть через составляющие пространственные сектора (субъектно-творческий, развивающее-дидактический, содержательно-функциональный, проектно-сопровождающий).

Содержание данного материала посвящено раскрытию специфики последнего. Именно проектно-сопровождающий сектор гарантирует процессы обеспечения, курирования и сохранения образовательного объекта (идеи), с целью его изобразительного, интеллектуального удержания в процессе достижения художественно-дидактических задач. Процесс сопровождения можно рассматривать как фасилитативный, как поддерживающий и обеспечивающий. Если обеспечение предполагает совместный поиск, создание, экспертизу и отбор, апробацию и внедрение в практику эффективных моделей, методик, технологий,

то сопровождение должно быть ориентировано на взаимодействие сопровождаемого и сопровождающего в вопросах выявления, информационного поиска и определения, конструирования путей решения проблем [4, с. 56].

Учитывая, что ресурсный баланс проектного сопровождения может быть адекватен периоду реализации отдельных проектируемых задач, мы раскрываем его как систему культурного содействия. Соответственно, проектное сопровождение характеризуем как систему цикличных, рецептурно предписательных и модельно предъявляемых культурных показателей, обуславливающих достижение эффекта развития компетентностно ориентированных художественно-дидактической и изобразительной деятельности обучающихся и педагога-художника. Причём, культура проектируемых образовательных процедур направлена на обеспечение осмысленности и обоснованности изобразительных шагов, аксиологический выбор из них наиболее оригинальных и как персонально, так и социоценных.

Тем самым, у обучающихся вырабатывается культурный изобразительный метаязык и метаслух относительно ценностей и качества результатов культуросообразной, социо-ориентированной, преобразовательно-продуктивной работы. Проектируются ситуации мышледействия, когда учащиеся присваивают и накапливают интерпретативный, сюжетно-творческий, образно и знаково-символический изобразительный опыт, выдвигают и осваивают способы решения задач гармонии индивидуальных и содействий (как учебных изобразительных, так и социокультурных для интеракции автора работы и зрителей).

Педагог-художник призван руководствоваться и учитывать особые художественно-дидактические маркеры как навигаторы проектного сопровождения. В рамках культурно-организационного маркера создаются проектные пары, определяющие функциональный механизм проектного художественно-дидактического диалога педагога, учащихся. Может быть составлен особый проектный ряд идей, влияющих на специфику деятельности субъектов образовательного процесса. Проектные компоненты выступают как стилиобразующие черты компетентностно ориентированных художественно-дидактических ситуаций, направленных на изобразительные достижения.

С учётом функционально-технологического маркера обосновываются художественно-творческие цели, актуализируется значение проектно-исследовательского поиска и реализации инновационных образцов изобразительной деятельности в процессе обучения. Могут быть разработаны изобразительные проекты, ранжируемые по виду, жанру и типу, характеру проблемной области, целевому назначению, классу решения задач, стадии разработки и функциональности, уровню сложности, стилю, масштабу длительности, способу оформления, характеру контактов, принадлежности, способу координации.

В рамках подготовленного проектного сопровождения художественно-дидактического и изобразительного процессов итогово-результативные маркеры предписывают содержательное рассмотрение и анализ функциональности любого изобразительного проекта в совокупности его проектных наполнителей (резюме, визитка, паспорт, бизнес-план, стратегическая карта рисков, экспертные и рефлексивные карты, модель, паспорт, пояснительная записка и т. д.). При этом, кроме проекта (по О. И. Генисаретскому [2]), как основного прямого результата, в итоге проектирования будут результаты второго плана, имеющие значение для других типов деятельности - проективы.

Таким образом, проектируемые комплексные результаты художественно-дидактического и изобразительного процессов призваны будут гарантировать продуктивность компетентностно ориентированной комплексной системы обучения в проектно-дидактической среде. Именно проектно-сопровождающий сектор для развития изобразительной деятельности учащихся, характеризуемой критериями культуры, системности, образности, осмысленности, рациональности, устойчивости гарантирует устойчивые средовые условия. В организованных средовых условиях через художественно-дидактические ситуации освоения и систематизации компетентностно ориентированных изобразительных процедур обучающимися будет осуществляться культурное обоснованное воплощение ими художественно-творческих замыслов, гарантируется ориентация на социальные запросы реализуемого действия и содействия, компетентно интегрирующего во внешнюю социокультурную и внутреннюю образовательную действительность.

Литература

1. Алдошина, М. И. Формирование этноэстетической культуры: методология, модель, методика / М. И. Алдошина. – М. : МГОУ, 2008. – 263 с.
2. Генисаретский, О. И. Философия проектности: из истории проектной культуры второй половины XX века / О. И. Генисаретский. - М. : Ленанд, 2016. – 400 с.
3. Ковалёва, Т. М. Антропологический взгляд на современную дидактику : принцип индивидуализации и проблема субъективности / Т. М. Ковалёва // Педагогика. – 2013. - № 5. – С. 51-56.
4. Плетёнова, О. Е. Проектирование методической работы в образовательном учреждении в условиях внедрения ФГОС / О. Е. Плетёнова // Методист. – 2011. - № 6. – С. 56-58.
5. Полякова, Т. Н. Развитие гуманитарной культуры учащихся средствами школьного театра / Т. Н. Полякова. - М. : ПЕРСЭ, 2006. – 208 с.

Русакевич Е.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «КВАДРАТ»

После 1985 года на территории современной Беларуси было самоорганизовано несколько неофициальных художественных объединений и групп. Большинство из них появилось в 1987 году. У этих сообществ не было общей идеологии, и все они, несмотря на схожие условия возникновения, имели разную концепцию и стилевую направленность. Среди них были такие творческие объединения, как «Форма», «Галіна», «Плюрализ», «Квадрат», «Коми-Кон», «Белорусский климат», «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства» и некоторые другие.

Одним из наиболее знаковых объединений, которое не было утверждено на официальном уровне, является творческое объединение «Квадрат». Оно было образовано 16 марта 1987 года в Витебске. В его состав входили: А. Малей, А. Досужев, В. Счастный, Н. Дундин, А. Слепов, В. Чукин, В. Шилко, Т. Руденко (до 1990 года), Ю. Руденко (до 1990 года) и В. Михайловский (до 1990 года). Важную роль в сообществе играла искусствовед Т. Котович, которая выступала в качестве главного теоретика. Его организатором был витебский художник А. Малей. Объединение действовало до 1994 года.

В период с 1987 по 1991 годы сообщество проводило выставки и художественные акции. Выставки объединения проходили как в Беларуси, так и за рубежом (Эстония, Италия). Данное сообщество привлекало к участию в своих выставках и другие творческие объединения. Например, в выставке «Эксперимент» (1988) участвовали минские объединения «Коми-Кон» и «Плюрализ», а также российское – «ТЭИИ» (Товарищество экспериментального искусства).

Творческое объединение «Квадрат» в своей деятельности стремилось возродить и продолжить традиции первого авангарда. По мнению А. Малей, этому во многом способствовала специфика места, в котором находились мастерские участников объединения. Это явление можно связать также с возрастанием внимания в 1980-е годы к национальному культурному наследию начала XX века. Кроме того, с Витебском непосредственно связана деятельность УНОВИСа и, в частности, основоположника супрематизма К. Малевича. Кроме того, такую «игру» в супрематизм можно рассматривать как возможность абстрагироваться от внешних социальных, политических и экономических факторов. Ведь, несмотря на то, что многие неформальные художники часто

критически относились к советской идеологии, а крах былых идеалов зачастую их воодушевлял, предчувствие распада Советского союза был для них еще и негативным опытом. Ведь для большинства советских творческих объединений и отдельных авторов этот процесс не сулил конкретных путей для будущей творческой реализации.

Участники творческого объединения «Квадрат» активно способствовали популяризации идей супрематистов. Однако нельзя обойти вниманием тот факт, что члены данного сообщества не имели возможности близко познакомиться с искусством «первого авангарда». К примеру, известно, что А. Малей увидел оригиналы работ К. Малевича в Русском музее не ранее 1988 года. Тем не менее, художники прилагали немало усилий для поиска информации об этом направлении в искусстве и о деятельности УНОВИСа. Помимо этого, их вдохновлял русский авангард, например, творчество М. Ларионова, П. Филонова и других. Эта направленность во многом определила и формально-стилистические особенности художественного языка членов сообщества. Они, нередко, пользовались пластическим языком, свойственным для художников-авангардистов. Более того, участники объединения сознательно старались подражать этим приемам. Для них деятельность УНОВИСа во многом была примером свободного искусства, и члены объединения «Квадрат», продолжая эти традиции, стремились «заполнить образовавшуюся паузу» [1, с. 41].

Такую тенденцию можно проследить и в других творческих группах периода перестройки – как отечественных, так и зарубежных. Однако, несмотря на то, что ориентация на идеалы первого авангарда была достаточно популярным явлением в неформальном искусстве СССР конца XX столетия, такое почти слепое подражание можно считать довольно нехарактерным для рассматриваемого периода. Например, в отличие от некоторых объединений, которые обращались в своей деятельности к искусству авангарда, у «Квадрата» не было иронического подтекста или ярко выраженного стремления переосмыслить художественные концепции и пластические приемы, созданные авторами 20-х годов минувшего века. Это не было свойственно ни отечественным неофициальным художественным группам и объединениям, ни зарубежным.

Несмотря на большое количество выставок, проведенных данным творческим союзом, более интересными представляются его перформансы. Например, творческое объединение «Квадрат» провело в Витебске ряд преферансов, посвященных творчеству М. Шагала, Ю. Пэна, а также УНОВИСу. Художники в этих перформансах не только привлекали внимание публики к именам этих авторов, но и выполняли образовательную функцию (например, посещая локации, связанные с биографией этих авторов). Эти акции органично вписывались не только в творческую стратегию сообщества, но и в локальный культурный контекст.

Помимо вышеописанных пластических и эстетических, творческое объединение «Квадрат» имело и иные задачи. По словам участников, данное сообщество было образовано с целью создания независимой творческой ячейки: *«Мы считали, что в Союзе художников и вне его могут функционировать не только официальные структуры. Должны быть также свободные и независимые объединения художников, которые могут объединяться на основе собственных эстетических привязанностей»* [1, с. 40]. Однако, в рассматриваемом творческом объединении по аналогии с государственными организациями были избраны председатель, ответственный секретарь и секретарь-летописец. Была составлена декларация объединения, закрепленная подписями художников. Проводились также заседания участников с ведением протокола. Помимо прочего, члены «Квадрата» должны были ежемесячно вносить членские взносы. Известно также, что участники творческого объединения «Квадрат» с момента создания организации стремились получить официальную регистрацию. Этот факт свидетельствует о том, насколько важно для художников было утвердить себя в статусе объединения. В частности, они ожидали признания на государственном уровне. В этом заявлении можно проследить также стремление изменить отношение власти и общества к неформальному искусству. Тем не менее, утвердить создание независимой творческой группы на государственном уровне руководство Союза художников не решилось, несмотря на то, что на тот момент это было официально разрешено. Кроме того, творческое объединение «Квадрат» организовало свою первую выставку в выставочном зале Союза художников БССР (Витебск). Известно, что Союз художников изначально отказывался экспонировать там произведения, созданные неофициальным творческим сообществом. Этот факт также красноречиво говорит о противоречивом характере сообщества – с одной стороны, они позиционировали себя как оппозицию Союзу советских художников БССР, а с другой – старались быть как можно более похожими на него. Вместе с тем, нельзя обойти вниманием, на наш взгляд, тот факт, что участники творческого объединения А. Малей, А. Слепов и В. Шилко на момент создания объединения состояли в Союзе советских художников БССР. Из этого можно сделать вывод, что творческое объединение «Квадрат» боролось не столько с Союзом художников, сколько с устоявшимися рамками, идеями и представлениями об искусстве.

Зачастую произведения творческого объединения «Квадрат» говорили на остро политические темы, а сами сообщества позиционировали свою деятельность как нонконформистскую. Тем не менее, их творчество трудно назвать полностью оппозиционным, поскольку данные художественные объединения активно сотрудничали с различными государственными организациями, а многие их выставки и художественные акции были официально

разрешены.

Данное творческое объединение посредством своего творчества осуществило множество преобразований во многих сферах отечественного искусства, внося тем самым существенный вклад в развитие искусства Беларуси.

Литература

1. Малей, А. Витебский «Квадрат» / А. Малей. – Минск : Экономпресс, 2015. – 331 с..

Сергачев С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АРХИТЕКТУРА СЕЛЬСКОГО ЖИЛИЩА ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ БЕЛАРУСИ: «НОРМАТИВНЫЕ СРОКИ СЛУЖБЫ ЗДАНИЙ» И «МОРАЛЬНЫЙ ИЗНОС»

Если использовать общепринятые определения, то современную стадию развития общества Беларуси можно охарактеризовать как постиндустриальное общество, для которого характерны высокая доля в валовом внутреннем продукте высококачественных и инновационных услуг, а также более высокая доля населения, занятого в сфере услуг, нежели в промышленном производстве.

Официальная статистика Республики Беларусь показывает, что доля населения, занятого в сфере услуг, в том числе и в строительстве («строительство и ремонт домов и квартир») преобладает. Занятость населения в сфере производства и в сфере услуг: в 2017 г. – 1 720,6 и 1 664,0, а в 2020 г. – 2 633,0 и 2 651,6 тыс. человек. Удельный вес сферы производства и сферы услуг в валовом внутреннем продукте составляли: в 2017 г. – 39,1% и 47,7%, а в 2020 г. – 38,1% и 49,1%. [1, с. 14, 32]. Но и еще ранее научное сообщество отмечало именно на основании статистических данных о вхождении Республики Беларусь в постиндустриальную стадию развития общества [2, с. 32].

Предыдущая стадия развития – «индустриальная» в основном характеризовалась стабильностью, использовавшей положительные стороны конкуренции, которая разрешалась с помощью модернизации. Темп развития был не слишком высокий, а потому и модернизация осуществлялась в основном по мере необходимости. В постиндустриальной стадии ускоряются процессы развития, в том числе и темп изменения эстетических предпочтений. В связи с этим предметы, используемые человеком для организации среды жизнедеятельности, быстро устаревают, хотя физически крепки и вполне возможно их дальнейшее использование. Но пользователь теряет к ним интерес и в связи с тем, что их стоимость уменьшилась, а то и вовсе они обесценились. В

сфере торговли и рыночных отношений возрастает индивидуализации потребления.

В связи с этим в постиндустриальном обществе, устремленном к постоянному развитию, темп модернизации высок, а сама идея стабильности отвергается. «Общество потребления» все больше ориентируется на постоянное изменение, а современные технологии при этом обеспечивают постоянное распространение новейшей информации. Все более доступной становится информация об инновациях в среде существования человека, о новинках в организации жилищ. В этом немало положительного, так как появляются стимулы совершенствовать все вокруг себя, создавать и изобретать новое, что обеспечивает прогресс в целом.

Но как быть с желанием улучшить свое жилище, заботясь не только о комфорте, но и обеспечивая органическое включение своего жилища в системы эстетических предпочтений будущих времен? Ведь современная проектная деятельность, направленная на строительство зданий и сооружений этого будущего, в том числе возведение, реконструкция, реставрация, капитальный ремонт, благоустройство многоквартирных и блокированных жилых домов, а также хозяйственных построек на приусадебном участке, достаточно жестко регламентирована нормативными документами [3, с. 24].

При этом, современная законодательная база строительства и формирования жилищного фонда абсолютно ликвидирует самодеятельное строительство, а это то, что веками было основой народного архитектурно-строительного искусства, составлявшего своеобразие сельской архитектуры. Например, даже на своем земельном участке самостоятельно, без разработки, согласования и утверждения проектной документации невозможно пристроить даже веранду к жилому дому или установить беседку, если для этого использованы фундаменты с заглублением в грунт. Даже замена окон регламентирована, хотя возможно согласование некоторых ситуаций на уровне местной власти. Это касается даже работ по замене заполнения оконных и дверных проемов в многоквартирных жилых домах, остеклению балконов и лоджий, выходящих на улицы и площади, перечень которых определяется местным исполнительным и распорядительным органом.

Следует учитывать и то, что постановлением Министерства экономики Республики Беларусь от 30 сентября 2011 г. № 161 [4] определены нормативные сроки службы всех видов основных средств, что устанавливает основу для начисления амортизации, в том числе и объектов архитектуры – зданий различного функционального назначения, в зависимости от их этажности, от капитальности конструкций в целом, от конкретных решений несущих конструкций. Все это имеет прямое отношение к самому массовому типу зданий – жилым зданиям, в том числе и жилым домам в сельской местности.

Нормативный срок службы жилых зданий определяется капитальностью конструкций:

- здания каменные, особо капитальные, стены кирпичные, в том числе с железобетонным или металлическим каркасом, с железобетонными перекрытиями – 125 лет;
- здания со стенами облегченной кладки из кирпича, монолитного шлакобетона – 100 лет;
- здания с крупнопанельными стенами и железобетонными перекрытиями – 80 лет;
- здания со стенами смешанными, деревянными рублеными или брусчатыми, сборно-щитовыми, облицованными кирпичом – 50 лет;
- здания сборно-щитовые, каркасно-засыпные – 30 лет.

Цифры говорят о том, что постиндустриальное общество будет довольно долго пользоваться домами, которые строились вчера и строятся сегодня. За это время вполне может измениться владелец жилища, и не один раз. А учитывая ускорение темпов развития, каждый новый владелец будет предъявлять свои требования к организации теперь уже его жилища. Его желания могут не совпадать с сутью понятия «моральный износ», который определен сегодня нормативными документами: «Моральный износ: Несоответствие современным требованиям основных параметров здания, определяющих условия проживания или производства, объем и качество предоставленных услуг» [5, с. 2]. Данное определение может вызывать реакцию, прежде всего, на соответствие жилища нового владельца потребностям его семьи: возможности функционального обеспечения жилой среды, соответствие физических параметров (количество и размеры помещений, этажность и др.), уровень комфорта проживания и т. д. При этом, ни один документ не упоминает об эстетике жилой архитектуры, в частности, о возможности изменения внешнего облика жилых зданий. Наверно, считается, что предыдущими нормативными документами уже установлены все возможные действия в данном направлении.

Если говорить о сельской архитектуре, то обычно предпочитают использовать слова, раскрывающие традиции, патриархальность, архаику, мастерство прежних мастеров и т. д. А это все информирует о протяженных периодах времени, о столетиях формирования особенностей архитектуры жилища, в том числе и о региональных особенностях архитектуры. Немало жилых домов имеется сегодня в застройке сельских поселений, возраст которых превышает 100 лет. Это достаточно обычные, деревянные сооружения, уцелевшие во времена войн и социальных преобразований. Их получилось успешно эксплуатировать, вовремя обеспечивать ремонтными работами, а с расширением технических возможностей – реконструировать. Они по-прежнему комфортны для проживания и своим внешним видом поддерживают представление о

сельском образе жизни, хотя он существенно изменился. Поэтому, можно считать, что возведенные сейчас жилые дома и через 70–100 лет тоже будут обеспечивать необходимые потребительские качества. Ведь практически такую же задачу решила жилая архитектура 1920–1950-х годов.

Но сельский образ жизни в целом и, в частности, сельская архитектура, решительно меняются, становятся все более соответствующими постиндустриальной стадии развития общества. Так, процессы укрупнения производственных комплексов увеличивают их функциональное лидерство не только в структуре расселения, но и значимость как объектов архитектуры даже по физическим параметрам, по насыщенностям техническими инновациями и по более широкому диапазону архитектурных средств, которые используются при формировании крупномасштабных объемов. Работа на подобных объектах требует специалистов высокой квалификации и соответствующего образования. Работники таких предприятий предпочитают планировку квартир, соответствующих городскому образу жизни. Их интересует близость проживания к местам работы, благоустройство придомовых территорий. Меньше интересуют размеры самого приусадебного участка и подсобных строений на нем, даже если и проявляется интерес к усадебному типу жилого дома. Секционные жилые дома в 2–4 этажа все чаще возводятся в поселениях, в которых функционируют крупные сельскохозяйственные производственные комплексы (аг. Дворец Дятловского, Василишки Лидского, Снов Несвижского районов и др.). Новые формы приходят в сельскую среду со строительством логистических и логистически-торговых центров. Даже центральная часть исторически известного поселения, например а.г. Долгиново Вилейского района (рис. 1), не застрахована от появления, в данном случае, объекта торговли странной архитектурно-художественной трактовки. Как и появление в жилой застройке села форм рекламного характера, например куполообразного дома [6], хотя такие решения нужны как эксперименты, позволяющие в сравнении определять оптимальные направления для дальнейшего развития [7, с. 10].



Рис. 1. Продуктовый магазин «Теремок» в аг. Долгиново Вилейского района (фото автора, 2021 г.)

Поэтому, учитывая практику белорусской архитектуры, в том числе предшествующий опыт преобразования села в БССР в 1960–1970-е гг. и работы по возрождению белорусского села и формированию агрогородков в начале 2000-х гг., а также установленные «нормативные сроки службы» жилых зданий, можно было бы в какой-то степени предвосхитить решение будущих проблем, которые будут неизбежно связаны с «моральным износом», не учитывающим вопросы эстетики архитектуры:

1. В связи с этим можно предположить, что архитектурному процессу не следует останавливаться в деле проектирования новых вариантов сельского жилища. Многие в будущей архитектуре белорусского села будут зависеть от умелого регулирования норм проектирования и сохранения возможностей самостоятельного участия в формировании архитектуры своего жилища.

2. Повышение архитектурной выразительности застройки агрогородков обеспечивалось достаточно широким выбором проектов жилых зданий. В качестве типовых были разработаны 66 проектов усадебных жилых домов в различных конструкциях с улучшенными архитектурно-планировочными решениями и потребительскими качествами. Но не в полной мере использовался потенциал региональных решений как традиционной архитектуры, так и местных условий, сформированных возможностями местной строительной индустрии.

3. Надо полагать, продолжит развиваться индустриальное производство строительных изделий, из которых на строительной площадке будет осуществляться монтаж жилых домов. Современные строительные технологии все более ориентируются на предварительное изготовление изделий, а затем на монтаж жилого дома на определенном для него месте. Фактически это будет новая трактовка строительства деревянного жилого дома, когда из заранее изготовленных элементов сруб первоначально собирали из трех-четырех частей, затем разбирали и жилой дом достаточно быстро возводили окончательно. Это же происходит и при использовании сборных железобетонных конструкций. Тем более, что современные домостроительные предприятия уже разработали предложения, которые кроме успешности технологических новинок, предлагают и новые архитектурные формы. Но, в отличие от 1970–1980-х гг., когда стремлением ввести в архитектуру села формы городской архитектуры обеспечили лишь монотонность застройки, плоские крыши и низкие теплотехнические качества домов, сейчас возможна реализация архитектурных форм, отвечающих природной среде, автономности эксплуатации, масштабу поселений в сельской среде.



Рис. 2. Жилой дом в Дзержинске (фото автора, 2018 г.)

4. При проектировании сельского жилья необходимо учитывать все более возрастающее применение инновационных средств обеспечения комфортности проживания и оптимальной эксплуатации. Но предстоят и сложности их внедрения, связанные, прежде всего, с необходимостью упростить хозяевам

жилищ управление этими процессами. Выработанные прежде всего в архитектуре сельских жилых домов основы простоты и лаконичности приемов, уравновешенности форм, умелого акцентирования, сочетания общего и частного, которые стали принципами эстетики народного искусства Беларуси в целом, безусловно, останутся. Надо полагать, будут использоваться простые и логичные композиционные приемы, формирующие естественно воспринимающийся образ сооружения при любом насыщении инновационным инженерным обеспечением (рис. 2). Мультикомфортный дом – первый в Беларуси – построенный в Дзержинске, обеспечивает нужную в условиях местного климата инсоляцию жилых помещений, заботится как о солнцезащите, так и затенении, использует оборудование, содействующее энергоэффективности дома в целом [8, с. 7]. Сохранение информативной функции художественного образа жилого дома, продолжит консолидацию факторов идентификационных процессов в белорусской архитектуре.

Литература

1. Беларусь в цифрах : Стат. справочник / Нац. стат. ком. Респ. Беларусь ; редкол. : И. В. Медведева (пред. редкол.) [и др.] – Минск : Информ.-вычислительный центр Нац. стат. ком. Респ. Беларусь, 2021. – 71 с.
2. Гусаков, В. Г. Направления постиндустриального развития науки и экономики Республики Беларусь до 2020 года / В. Г. Гусаков // Ключевые факторы и актуальные направления постиндустриального развития экономики Беларуси : матер. Междунар. науч.-практ. конф. (24–25 апреля 2014 г., г. Минск) / Ин-т экономики НАН Беларуси. – Минск : Право и экономика, 2014. – С. 3–8; Дайнеко, А. Е. Предпосылки, факторы и направления формирования новой структурной политики Беларуси / А. Е. Дайнеко // там же. – С. 8–16.
3. Планировка и застройка населенных пунктов. Строительные нормы Республики Беларусь = Планіроўка і забудова населеных пунктаў. Будаўнічыя нормы праектавання. СН 3.01.03-2020. Издание официальное. – Минск : Минстройархитектуры, 2021. – 69 с.
4. Постановление Министерства экономики Республики Беларусь от 30 сентября 2011 г. № 161 «Об установлении нормативных сроков службы основных средств и признании утратившими силу некоторых постановлений Министерства экономики Республики Беларусь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://normativka.by/lib/document/43817>. – Дата доступа: 16.09.2021.
5. Техническое состояние зданий и сооружений. Строительные нормы = Тэхнічны стан будынкаў і збудаванняў. Будаўнічыя нормы. СН 1.04.01-2020 ; утв. М-вом архитектуры и стр-ва Респ. Беларусь 27.10.20 : введ. 27.10.20. – Минск : Минстройархитектуры, 2021. – 68 с.
6. Журавлевич, С. Купол под Минском. Как устроен один из самых необычных домов в Беларуси [Электронный ресурс] / С. Журавлевич. – Режим доступа: <https://realty.by/news/new-settler/532779.html>. – Дата доступа: 12.09.2021.
7. Сергачев, С. Нематериальность лингвистики и материализованная реальность / С. Сергачев // Архитектура и строительство. – 2017. – № 2. – С. 6–12.
8. Сергачев, С. Путь к истине или обладание истиной? / С. Сергачев // Архитектура и строительство. – 2018. – № 5. – С. 6–9.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КУЛЬТУРЫ КАК ЗЕРКАЛО ЖИЗНЕННОГО ПУТИ РОССИЙСКОГО КУПЦА

Для урбанистики «купеческая архитектура» является не только частью градостроительной культуры торгово-промышленного сословия, но и частью российского градостроительства. История памятника культуры, созданного самим человеком или по его заказу, зависит от многих факторов, среди которых не последнюю роль играют политические, экономические и социально-культурные процессы, происходящие в России советской и России современной. Более того, архитектурные сооружения, предназначенные для личного, профессионального или общественного пользования, как показывают исследования искусствоведов, историков архитектуры и культурологов порой отражают путь, пройденный их владельцами. Отсюда предметом настоящей статьи являются сооружения, имеющие статус «объект культурного наследия регионального значения» или «памятник истории и культуры федерального значения», построенные по заказу и на средства представителей российского купечества, а ее целью – сравнительный анализ биографии представителя торгово-промышленного сословия императорской России с «биографией» памятника культурного наследия в системе ценностных координат России начала XX – начала XXI вв. Материалом для работы послужили статьи о купцах, научно-художественные и фото материалы о купеческой архитектуре разных городов России, которые размещены в печатных и электронных изданиях.

Биографы тобольского купца Дмитрия Ивановича Голева-Лебедева (18/30.09.1858–1929) считают, что его матерью была крестьянка А. В. Лебедева, а отчимом солдат И. С. Голев. Отсюда и двойная фамилия, которая впервые встречается на страницах тобольских газет в 1887 году. Местом рождения указывают город Тобольск. Первоначальный капитал Д. И. Голев-Лебедев наживал, будучи матросом и штурманом на реках Обь и Тобол; золотоискателем на реке Вилюй (Якутия); скупщиком-продавцом зерна в верховьях реки Тобол. Позднее владелец около десятка пароходов, нескольких магазинов (г. Тобольск), личных домов (гг. Тобольск и Обдорск/Салехард, с. Сартынь), постоялого двора и др.).



Рис. 1. Тобольск. Магазин Д. И. Голева-Лебедева, А. В. Янушкевича (наше время) [1, с. 84]

Уже находясь в купеческом состоянии, избирался гласным Тобольской городской Думы, баллотировался на должность головы Думы, занимал различные должности (директор комитета, староста и пр.) и был членом разных обществ (судоходства, учетно-ссудного комитета, миссионерского братства, губернского музея и пр.). Однако с 1911 году предприниматель начинает сворачивать свое дело и менее чем за десять лет избавляется от магазинов и пароходов. По мнению исследователей сибирского купечества, причина распродажи торгового дела кроется в «больших запросах третьей жены», которая после развода получила все-таки значительную часть его капитала. По «семейной легенде» Дмитрий Иванович Голев-Лебедев был убит в драке, произошедшей между ним и любовником его бывшей жены [2].

В современном городе Тобольске, по улице Мира находится дом № 5, представляющий собою в настоящее время разрушающееся здание. Это здание с 1990 года находится под охраной государства как памятник культуры и градостроительства регионального значения (рисунок 1). По документам дом именуется «Магазин купца Д. И. Голева-Лебедева». Открытие его состоялось в 1908 году. Сооружение в «кирпичном стиле» имело одноэтажный симметричный объем, высокий ступенчатый аттик, угловые объемные пилястры, витражные окна и высокое, занимающее половину ширины здания, крыльцо. Торговый комплекс состоял не только из магазина, но и деревянных складских помещений и кирпичных построек, в которых были размещены колбасная фабрика и типография [1, с. 83].



Рис. 2. Тобольск. Магазин Д. И. Голева-Лебедева, А. В. Янушкевича (1911 г.) [1, с. 84]

Газета «Сибирский листок» в своей заметки отмечала прекрасную

обстановку магазина, зеркальные окна, электрическое освещение, вентиляцию и устройство водяного отопления как «выдающуюся особенность для Тобольска». Через три года магазин был продан компаньону – Александру Васильевичу Янушкевичу, и сразу же появляется фотография магазина с новым владельцем (рисунок 2) [2]. Далее судьбу магазина можно изложить в тезисной форме: Центральный гастроном или «Гастроном – широкое крыльцо», «Купи-продай»; 1990 год – объект культурного наследия регионального значения, на 2015 год вошел в перечень объектов культурного наследия, относящихся к собственности Российской Федерации, признанных находящимися в неудовлетворительном состоянии, ибо стоимость работ по сохранению объекта по укрупненным показателям составляет 64 500 тыс. руб. [4, с. 60]. Таким образом, биография владельца строения отчасти совпадает с «трагической» судьбой и магазина «Высокое крыльцо». Строение «умирает», но современные представители купечества, именуемые «инвесторы», не спешат восстановить былое величие магазина, а чиновники Комитета по охране памятников культурного наследия, видимо, не способны организовать его сохранность.

Согласно кратким биографическим данным, крупный финский книготорговец Виктор Ховинг (12.07.1877 – 10.01.1970) был уроженцем города Выборга, в который его предки прибыли из Голландии. Будущий предприниматель окончил Выборгский колледж, затем Хельсинкский университет и продолжил дело, начатое дедом и отцом, приумножив его количественно. А именно, открыл еще один книжный магазин, но уже в Хельсинки. Следует сказать, что судьба трудолюбивого, энергичного, решительного и образованного книготорговца после 1917 года сложилась успешно, но уже в Финляндии. В частности, к его пятидесятилетнему юбилею в финском журнале была напечатана заметка, в которой отмечалось высокое значение его деятельности, направленной на совершенствование финской системы книготорговли, а также деятельности в качестве председателя «Ассоциации книготорговцев Финляндии», директора типографии «Sten», почетного члена Финского художественного общества, финского консула в Стокгольме и др. [6]. К сказанному можно добавить, что финская энциклопедия позиционирует Виктора Ховинга как автора книг на шведском языке и переводчика художественной литературы на финский язык.



Рис. 3. Выборг. Реконструкция дома Ховинга [6]

Историки-краеведы приписывают именно Виктору Ховингу идею акционерного строительства доходного дома общества «Актиеболагет Домус» в Выборге. Возможно, поэтому он получил название «Дом Ховинга». Стараниями книготорговца и финского архитектора К. Х. Сегерштадта в 1903-1904 годах пятиэтажное здание стало одним из лучших образцов северного модерна (рисунок 3) в городе. В здании первый этаж был отведен под книжный магазин, а выше располагались жилые квартиры и офисы различных компаний. Месторасположение (старая часть города) и архитектурные решения модерна способствовали воссозданию древнего Выборга (замок с двором-колодцем, башенками и арочным входом), но с современными для того времени эстетическими и техническими новшествами (лепнина, изразцы, плиты с вытяжками, камины, печи, дубовые двери и пр.) [3]. Возможно, именно этот факт много позднее позволил присвоить строению статус «памятник архитектуры регионального значения». Хотя, здание выстояло советско-финскую и Великую отечественную войны, перепрофилирование книжного магазина в магазины «Продукты» и «Конфеты», но полвека без капитального ремонта привело к его физическому износу и расселению жильцов в конце восьмидесятых годов XX века. Увы, последней точкой стал пожар 2009 года, уничтоживший крышу и верхние этажи, а возможно, и надежду на реконструкцию дома (рисунок 4). Однако, на двадцать первый год XXI столетия памятник архитектуры по решению Выборгского городского суда изымается у собственника, в связи с ненадлежащим его содержанием [5]. Так современная Россия распорядилась архитектурным наследием, доставшееся ей от предпринимателя. В данном случае биография предпринимателя сложилась более удачно, нежели судьба его дома.



Рис. 4. Выборг. Внутренний двор дома Ховинга (2021 г.) [5]

Тема, заявленная нами в заглавии, позволила объединить историко-биографический и архитектурно-художественный материал в единое целое. Конечно, рассмотрев только две купеческие биографии и два архитектурных сооружения, нельзя утверждать, что сформировался оригинальный исследовательский подход. Однако современная гуманитаристика дает возможность искать новые исследовательские пути и систематизировать данные разных дисциплин, раскрывающие культурологические проблемы сохранения культурного наследия в современных условиях.

Литература

1. Гайдук, М. Ю. Роль купечества в формировании застройки городов Западной Сибири в XIX –

начале XX века (на примере Тюмени и Тобольска) / М. Ю. Гайдук, Е. В. Ситникова // Вестник ТГАСУ. – 2020. – № 2. – Т. 22. – с. 72–89.

2. Голев К. В. История владельца «Высокого крыльца» [Электронный ресурс] / К. В. Голев // Тобольск-Информ: городской интернет-портал. – 2020. – 11 февраля. – Режим доступа: <https://tobolsk.info/narodnyj-reporter/48561-istoriya-vladeltsa-vysokogo-kryltsa>. – Дата доступа: 15.07.2021.

3. Леонтьева Н. Д. Дом Говинга. То, что было – то, что стало. [Электронный ресурс] / Н. Д. Леонтьев // Петербургские прогулки: Электронный журнал. – 2015. – 5 ноября. – Режим доступа: <https://blog.excurspb.ru/petersburg/item/240-dom-govinga-to-chto-bylo-to-chto-stalo>. – Дата доступа: 20.07.2021.

4. Наследие Тюменской области: исторический город Тобольск [Электронный ресурс]: проект Комитета по охране и использованию объектов культурного наследия Тюменской области. – Тюмень. – 2015. – № 1. – с. 66. – Режим доступа: https://admtumen.ru/files/upload/OIV/K_pam/Документы/Журнал/Наследие/20201_5.pdf. – Дата доступа: 18.03.2021.

5. Полуразрушенный Дом Говинга изъяли у собственника в пользу Ленобласти [Электронный ресурс] // Interfax.ru: независимое информационное агентство. – Режим доступа: <https://www.interfax.ru/culture/754545>. – Дата обращения: 15.07.2021.

6. Viktor Hoving 50 år [Электронный ресурс] // Suomen Kirjakaupparehti. – 1927. – № 13. – S. 84. – Режим доступа: https://Suomen_kirjakaupparehti_Suomen_kustannusyhdistyksen_ja_Suomen_lajittelukirjakauppiasyhdistyksen_13_15_07_1927.pdf. – Дата доступа: 15.07.2021.

Тан Цяньцян

(Республика Беларусь, г. Минск)

КОНЦЕПЦИЯ «ДУХА МЕСТА» В ДИЗАЙНЕ КОМПЛЕКСА «СИНО-ОУШЕН ТАЙКУ ЛИ ЧЭНДУ» В КИТАЕ

Область изучения городского дизайна сочетает инженерные и гуманитарные науки. На сегодняшний день многие специалисты объясняют понятие и теорию городского дизайна, основываясь на различных точках зрения, например, через теорию «восприятия пространства», подчеркивающую связь между масштабом и восприятием (Кевин Линч, Камилло Зитте, Эдмунд Норвуд Бэкон и др.), концепцию «духа места», делающую упор на особенности человеческой культуры (Кристиан Норберг-Шульц, «Команда 10», Джейн Джейкобс и др.) или теорию «процесса проектирования», акцентирующая внимание на процессах развития общества, политики и др. (Джонатан Барнетт, Хамид Ширвани и др.).

Создатель концепции «духа места» Кристиан Норберг-Шульц является одним из ярких представителей постмодернизма 60-х гг. XX в. В своей книге «Гений места: о феноменологии архитектуры» К. Норберг-Шульц утверждает, что архитектурный дизайн должен удовлетворять материальные, культурные и духовные потребности людей [1]. Предложенный им поиск индивидуальности и

характера места были поддержаны многими архитекторами и экспертами в области городского дизайна, что способствовало развитию проектирования городов [2, с. 31]. Его теория критикует слепое использование интернационального стиля без учета культурного фона, а также является еще одним доказательством важности местной культуры.

Цель статьи — охарактеризовать проявление концепции «духа места» при реализации дизайн-проекта комплекса «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» в Китае.

Под влиянием вышеупомянутых тенденций постмодернистского дизайна в современном китайском городском проектировании появилось множество выдающихся проектов, сочетающих в себе «дух нового и дух старого», например, железнодорожный вокзал Сучжоу, район Синьтяньди в Шанхае, «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» и др. Применение на практике концепции «духа места» сыграло большую роль для их создания. Анализируемый в данной статье проект «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду», с одной стороны, расположен в историко-культурном квартале храма Дачи в районе Цзиньцзян города Чэнду, относящемуся к третьей группе историко-культурных кварталов провинции Сычуань. Храм Дачи, история которого насчитывает более 1 600 лет, а также прилегающие к нему улицы и дворы стали основой дизайна проекта. С другой же стороны, он находится рядом с коммерческим районом Чуньси, центром современного города. Проект «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» привлек внимание всего китайского общества.

Описание концепции «духа места».

Место. К. Норберг-Шульц утверждает, что место существенно отличается от окружающей среды с физической точки зрения. Место – это определенная идея, сформированная в памяти и эмоциях людей после многократно повторяющихся действий, поэтому только при контакте людей с окружающей средой пространство может быть преобразовано в значимое «место» [4, с. 2].

Сайт Baidu Baike дает следующее определение слову «место»: конкретная часть среды, занимаемая людьми или предметами, относится к конкретному зданию или общественному пространству. Особенность определения «место» в китайской индустрии городского планирования и дизайна состоит в том, что городское пространство может называться местом только после того, как оно наделяется определенным общественным, историческим, культурным или каким-либо другим значением [5, с. 259].

Можно сравнить с тем, как обычное дерево для льва становится особым местом, где он может отдохнуть или укрыться от опасности, по этой же причине для появления места необходимы люди, животные, действия и т. д., только тогда у него появятся свои особенности, такие как «чувство принадлежности» и «определенное эмоциональное ощущение» [6].

Из вышесказанного видно, что самая большая особенность «места» – это то, что оно должно обладать определенными гармоничными чертами,

способными остаться в воспоминаниях.

Контекст. С самого зарождения постмодернизма в 1960-х годах в архитектурных и дизайнерских кругах обсуждается термин «контекст». Постмодернизму присуще сочетание разных стилей и заимствование исторических символов. В индустрии городского дизайна уже повсеместно признано, что с 1979 г. в связи с развитием нового регионализма архитектурный контекст стал все более неразрывно связан с местом, традициями, климатом и другими местными факторами, стараясь создать ощущение принадлежности и ощущение дома [7, с. 29].

Дух места. К. Норберг-Шульц предложил две составляющие духа места: ориентация (основа) и идентификация (цель). Дизайнеры больше не просто проектировщики «жилья для роботов», они стали озабочены психологическими потребностями и индивидуальными различиями, выходящими за рамки их функций. Теория «духа места» стала тем, что дизайнеры противопоставляют жесткости и вульгарности современного дизайна городской среды.

Подводя итог, «дух места» в городской среде – это общая материальная и культурная обстановка, созданная в результате деятельности людей. Традиционная культура является основным элементом, который составляет дух места, однако стоит подчеркнуть, что уважение духа места означает не слепое копирование старой модели традиционной культуры, а подтверждение идентичности места и ее интерпретацию по-новому [8, с.182], для чего необходим большой дизайнерский опыт и умение переходить от теории к практике.

Дизайн «духа места» в «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду».

«Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» создан в соответствии с дизайнерской концепцией «нового толкования традиций». В качестве архитектурного контекста был взят храм Дачи и старые улицы рядом с ним, и был создан проект, в котором соединились старое и новое, функциональность и эстетика. В его дизайне можно отследить всестороннее внедрение концепции «духа места». Она не подразумевает слепого отрицания всего, что связано с модернизмом, а вместо этого ищет новые способы решения проблем на основе комплексного подхода.

Общий дизайн. Согласно общему плану расположения проекта (между историческим кварталом храма Дачи и центральным коммерческим кварталом города), он разделен на два уровня. Первый – «Мангли (медленный)», окружающий район храма Дачи. Ритм этого уровня соответствует более медленному «ритму храма Дачи», там находятся элегантные рестораны, книжные магазины, цветочные магазины и другие магазины с «тихой» атмосферой. Второй – «Кайли (быстрый)», удаленный от храма Дачи. На втором уровне находятся три торговые улицы, соединяющие многолюдные восточную и западную площади, и его ритм соответствует основному деловому району города. Здесь было открыто

множество флагманских магазинов международных брендов, баров и других модных заведений. Видно, что «дух места» «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» разделен на несколько уровней, но они не изолированы друг от друга.

Архитектурная концепция данного проекта в первую очередь определена защитой изначально находившихся там исторических сооружений (храм Дачи), а также сети улиц и переулков (улицы Дунси Канши, Хэшан, Битеши, Мацзясян, Юйчэн, Чжанхуали и др.). Однако это не значит, что в «духе места» не произошло никаких изменений. В проекте «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» на изначально имевшийся узор улиц и переулков были добавлены новые дороги, необходимые для ведения бизнеса. Изменение сети дорог осуществляет концепцию единения нового и старого.

Торговые улицы «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» образуют форму квадрата, чтобы создать атмосферу непрерывной торговли. Дорога в форме квадрата не дает людям заблудиться и позволяет легче ориентироваться. Кроме того, непрерывный и динамичный маршрут получил признание жителей Чэнду, живущих в спокойном и размеренном ритме, следовательно, это соответствует ориентации и идентификации концепции «духа места», предложенной Норбергом-Шульцем.

Так как «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» является частью и культурного, и коммерческого комплекса, целью дизайн-проекта было гармонично интегрировать его в окружающую обстановку, поэтому высота всех зданий не превышает 2–3 этажа, формируя приятное для жителя Чэнду чувство защищенности (коэффициент ДН составляет от 1 до 2), выстраивая линию горизонта, гармонично сливающуюся с окружающим пространством. Коэффициент ДН – это отношение ширины улицы к высоте зданий с обеих сторон. Китайцы воспринимают это соотношение так: равное 1 вызывает ощущение отсутствия давления и стабильности, менее 1 может породить чувство подавленности, равное 2 вызывает чувство сплоченности. Коэффициент больше 2, вызывает чувство слабой защищенности и отсутствие чувства окруженности.

Чтобы традиционные элементы сочетались с современной эстетикой и материалами для создания пространства в духе культуры Ба-Шу использованы элементы изображений «висячих гор» и традиционной архитектуры западной Сычуани (нависающие карнизы, серые черепичные крыши, простые и теплые деревянные фасады зданий, фронтоны зданий в виде решеток и т. д.) и элементы современного стиля (легкая и лаконичная лепка, стеклянная навесная стена, облицовочный кирпич и т. д.).

Дизайн элементов. Одним из принципов городского дизайна является принцип жизнеспособности. Например, обновленный дизайн причала Лонг-Уорф в Соединенных Штатах, проект района Синьтяньди в Шанхае и другие известные выдающиеся проекты сочетают в себе различные функции, чтобы обеспечить

жизнеспособность пространства. Имеющиеся в «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» жилые помещения, храмы, старые здания, пешеходные дорожки, водные объекты, кафе, рестораны, произведения искусства и разнообразные магазины успешно создали многофункциональное эстетическое пространство для жизни, работы, отдыха и туризма, в котором органично сочетается старое и новое.

Новые здания с традиционными элементами, а также отдельно стоящие новостройки формируют архитектурный ансамбль с низкой плотностью и приятным восприятием.

Гостиница «Боше», сочетает в себе красоту традиционного и современного дизайна. Флагманский магазин «GUCCI», использует мягкие и романтические цвета и разнообразные элементы для создания уникального модного эстетического стиля. В книжном магазине «Фансуо», вдохновившись классическим сюжетом о паломничестве Сюаньцзана в Индию за священными книгами, были использованы самые простые издавна известные материалы. Кофейня Starbucks, отличается от других магазинов Starbucks. В ее дизайне использованы элементы культуры и искусства провинции Сычуань, которые гениально сочетаются с культурой кофе Starbucks. «Гао Ди», представляет собой здание из серого кирпича с высокими стенами. Построенное, исходя из концепции минимализма, его спокойствие контрастирует с роскошью других объектов «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду». На первом этаже находятся рестораны, чайные, магазины одежды и мебели, а на втором расположен бар. Чайный сад Дачи, включает культурные элементы чайной культуры Ба-Шу, такие как бамбуковые столы и стулья, чай гайвань.

Используются элементы, необходимые для идеального дизайна квартала: уличные фонари, водоемы, скульптуры, вывески и т. д.

Световое оформление на «медленном» уровне приглушенное и элегантное, а световое оформление на «быстром» уровне яркое и оживленное. Дизайн водоема перед храмом Дачи на уровне «Мангли» заставляет людей чувствовать себя умиротворенно, а фонтан у пруда на Восточной площади уровня «Кайли» динамично и модно сочетается с музыкой и подсветкой.

Принимая во внимания то, что главной темой «Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду» является «природа» и «культура», было собрано 21 произведение современного искусства (скульптуры), созданные художниками из Китая и не только, что соответствует толерантному, открытому, традиционному и современному характеру города Чэнду и создает ощущение места с большой человеческой культурой.

«Сино-Оушен Тайку Ли Чэнду», сочетающий в себе традиционную культуру и современную бизнес-логику, демонстрирует четыре принципа городского дизайна: комфорт для людей, природа, история и жизнеспособность [9]. Гуляя по его улицам, проходя мимо современных магазинов, прудов и

знаковых старых домов, перед глазами как будто медленно разворачивается китайский свиток, рассказывая памятные истории. Чередование нового и старого, традиций и современности создает прекрасное ощущение духа этого места.

Литература

1. 豆瓣读书-场所精神 [Электронный ресурс]. – Доубань. Дух места. – Режим доступа: <https://book.douban.com/subject/4909464/>. – Дата доступа: 02.06.2021.
2. 陈育霞, 《诺伯格·舒尔茨的“场所和场所精神”理论及其批判》, 《长安大学学报》, 2003年, С. 30–33. – Чэнь, Юйся. Теория и критика концепции «духа места» К. Норберга-Шульца / Юйся Чэнь // Вестник Чанъаньского ун-та. – 2003. – С. 30–33.
3. 四川省人民政府关于核定并公布第三批历史文化街区的通知. – Уведомление народного правительства провинции Сычуань об утверждении и обнародовании третьей партии историко-культурных районов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sc.gov.cn/10462/zfwjts/2020/12/24/6661d21b0870434fa465e4c71d1bfeed.shtml>. – Дата доступа: 04.06.2021.
4. 王鹏, 《解读诺伯格·舒尔茨的“场所与场所精神”理论》, 《城市建设理论研究》(电子版), 2011年, 1–3页. – Ван, Пэн. Интерпретация теории «духа места» К. Норберга-Шульца / Пэн Ван // Теоретические исследования городского строительства. – 2011. – С. 1–3.
5. 全国科学技术名词审定委员会. 《Chinese Terms in Architecture》, 科学出版社, 2014年, 共540页. – Национальный комитет по утверждению научных и технических терминов. «Китайские термины в архитектуре». – Пекин : Научное изд-во, 2014. – 540 с.
6. 如何理解建筑学中的场所精神. – Как понять дух места в архитектуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zhihu.com/question/22012558/answer/940951620>. – Дата доступа: 05.06.2021.
7. 尹丹, 《历史、场所与文脉》, 《建筑知识》, 2012年, 29–35页. – Инь, Дань. История, место и контекст / Дань Инь // Архитектурные знания. – 2012. – С. 29–35.
8. Christian Norberg-Schulz, 施植明译, 《Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture》, 华中科技大学出版社, 2010年, 共211页. – Хуа Чжун. Кристиан Норберг-Шульц. / Чжун Хуа [пер. Ши Чжиминга] // «Genius Loci, к феноменологии архитектуры». – Пекин : Изд-во Технологич. ун-та, 2010. – 211 с.
9. 旧城改造中城市设计的四个原则. – Четыре принципа градостроительства при реконструкции старого города [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://max.book118.com/html/2015/0902/24517019.shtml>. – Дата доступа: 05.06.2021.

Тимошкина Н.А.
(Российская Федерация, г. Москва)

**ПРОЕКТ «ЗАГАДКИ И ТАЙНЫ ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА»:
ИЗ ОПЫТА ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ
ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТАМИ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

В народном искусстве заложены большие воспитательные возможности, поскольку оно позволяет приобщать детей к духовной культуре своего народа. Современные люди, к сожалению, мало знают о специфике произведений декоративно-прикладного искусства. А между тем, оно, с народными играми и игрушками, способствует воспитанию и развитию творческой активности личности и должно широко использоваться в образовательно-воспитательном процессе [4].

Непростая ситуация, связанная с пандемией, потребовала переосмысления подходов к преподаванию дисциплин. Введение дистанционного и смешанного обучения дает возможность переосмыслить проведение проектной деятельности [3]. Считаем, что опыт организации проекта «Загадки и тайны декоративно-прикладного искусства» оказывает в этом поистине неоценимую помощь.

Выполнение проекта «Загадки и тайны декоративно-прикладного искусства» является актуальной для современных педагогов, поскольку без народного искусства невозможно представить себе славянскую культуру. Оно является частью истории народа, раскрывает основы его духовной жизни, показывает его моральные ценности. Декоративно-прикладное искусство является важной составляющей художественной культуры. Оно представляет собой раздел декоративного искусства, который охватывает ряд отраслей творчества, посвященных созданию художественных изделий. Изделия декоративно-прикладного искусства предназначены, в основном, для быта. Это могут ткани, мебель, орудия труда, утварь, одежда, украшения и пр. В произведениях прикладного искусства отражаются художественные традиции нации, миропонимание и художественный опыт народа.

Работая над проектом, студенты ставили перед собой следующие цели:

- *обобщить сведения о декоративно-прикладном искусстве, познакомиться с основными понятиями, узнать формы, виды декоративно-прикладного искусства, показать их многообразие;*
- *способствовать формированию собственных впечатлений учащихся, полученных во время общения с искусством;*

- формировать умение разрабатывать и проводить внеклассные мероприятия по теме;
- формировать умение оформлять проектную работу;
- раскрыть «тайны» декоративно-прикладного искусства для современных студентов.

Работа проходила по плану:

Подготовительный этап

1. Проведение и анализ опроса студентов.
2. Подбор материала и составление конспектов по темам проекта.

Основной этап

1. Разработка и проведение внеклассных мероприятий.
2. Подготовка и проведение мастер-классов.

Заключительный этап

1. Проведение и анализ повторного опроса студентов.
2. Обобщение информации по проекту.
3. Подготовка представления полученных результатов проекта.
4. Продукт проекта – альбом творческих работ [2].

Для выяснения уровня знаний будущих педагогов о видах декоративно-прикладного искусства был проведен опрос студентов. В опросе принимали участие девятнадцать человек. На вопрос: «О какой росписи Вы бы хотели узнать больше?» большая часть студентов ответила: «Гжельская роспись» (десять человек).

С целью более глубокого изучения материала об этом виде росписи, а также для ознакомления с другими направлениями декоративно-прикладного искусства, был подобран материал по следующим темам:

1. Что такое декоративно-прикладное искусство?
2. Гжельская роспись.
3. Нетрадиционное рисование в технике «Монотипия». Композиция «Космос».
4. Витраж.
5. «Розы из гофротрубочек».

Свою работу по реализации задач основного этапа проекта на практике участники начали с проведения вводной беседы на тему: «Что такое декоративно-прикладное искусство». Н. М. Шабалина отмечает, что систематизация декоративно-прикладного искусства основана на изначальном делении пространственных (пластических) искусств на два типа художественной деятельности человека: народный и профессиональный. Внутри типовой системы (народное и профессиональное) декоративно-прикладное искусство классифицируется на группы по следующим признакам: материала и технике его обработки; назначению предметов; стилю; территориальной и национальной,

этнической принадлежности; способам и формам производства и воспроизводства (рукотворный, ремесленный, промысловый, мануфактурный, промышленный или индустриальный) [5].

Следует отметить, что деление большинства техник условно (субъективно), так как многие виды прикладного творчества сочетают в себе одновременно несколько видов техник.

В ходе работы над проектом было проведено занятие на тему: «Гжельская роспись», во время которого студенты смогли познакомиться с историей росписи, тематикой гжельского рисунка, техникой росписи.

Большой интерес в группе учащихся вызвал мастер-класс: «Нетрадиционное рисование в технике «Монотипия». Композиция «Космос».

Вместе с тем, было проведено практическое занятие по теме «Витраж». Студенты узнали, что витраж – это картина, которая выполняется из кусочков стекла с помощью свинцовых узких полос.

Например, витражи можно встретить на станциях московском метрополитена. По мнению многих москвичей и гостей столицы, самой красивой станцией является «Новослободская». Изумительные витражи этой станции были сделаны в Латвии, правда, для этого пришлось использовать стекла, предназначенные для оформления Кафедрального Собора в Риге.

Художественное оформление станции «Шаболовская» посвящено теме освоения космоса, развитию телевидения и радиовещания. В торце зала установлен подсвеченный изнутри витраж из цветного стекла с изображением Шуховской радиобашни.

В оформлении станции «Алма-Атинская» проступают «казахские мотивы». Например, металлические конструкции дугообразной формы символизируют юрту. Самым выдающимся украшением станции стал витраж с изображением гор на фоне города Алма-Аты, прежней столицы Казахстана.

Развитию фантазии и воображения студентов в рамках проектной деятельности способствовало занятие «Роза из гофротрубочек», в ходе которого ребята получили представление о технологической последовательности изготовления роз из гофротрубочек.

Для того, чтобы выяснить, что нового и необычного узнали студенты в ходе проведения проекта, был проведен повторный опрос. В опросе участвовали семнадцать человек.

На вопрос: «Была ли вам интересна работа по декоративно-прикладному искусству?» шестнадцать человек ответили: «Да», один из опрошенных затруднился дать какой-либо ответ.

Многим студентам понравилась работа по теме «Витраж» (тринадцать человек), так как многие с этой работой не были знакомы, и она была для них новой. Большинство студентов не были знакомы с работой «Гофротрубочки».

На вопрос: «Что вы обязательно используете в своей работе с детьми?» семнадцать человек ответили: «Витраж», «Гофротрубочки», четырнадцать человек сказали: «Гжель», «Космос».

Таким образом, мы видим, что проектная работа интересна современным студентам, они планируют в своей дальнейшей практической деятельности использовать все виды работ, которые были представлены в проекте «Загадки и тайны декоративно-прикладного искусства». Участие в творческих, деловых проектах формирует у студентов способность к творческому преобразованию, позволяет каждому найти свое дело по интересам, ощутить чувство успеха, уверенности в себе [1].

Работая над проектом, будущие педагоги совершили увлекательное путешествие в мир декоративно-прикладного искусства.

Организованная работа по развитию творческих способностей способствовала повышению эстетического уровня будущих учителей начальных классов. Студенты получили представление о народных промыслах; научились различать изделия разных народных промыслов; приобрели практические умения по работе с различными материалами.

Результаты проделанной работы позволяют сделать следующий вывод: использование изделий народных промыслов углубляет знания о народном искусстве, развивает эстетический вкус, обогащает изобразительное творчество. Организаторы проекта узнали много нового и интересного, и помогли своим товарищам раскрыть многие тайны и загадки декоративно-прикладного творчества.

Литература

1. Надточий, Ю. Б. Обеспечение качества образовательного процесса в образовательных организациях высшего образования / Ю. Б. Надточий. – М. : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К», 2021. – 157 с.
2. Тимошкина, Н. А. Основы учебно-исследовательской деятельности студентов: учебно-методическое пособие / Н. А. Тимошкина. – М. : Академия повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования, 2010. – 60 с.
3. Тимошкина, Н. А. Современные подходы к изложению педагогических тем в условиях пандемии COVID-19 / Н. А. Тимошкина // Modern Science. – 2021. – № 2–3. – с. 387–392.
4. Тимошкина, Н. Народная игра и игрушка как средства освоения детьми своих поло-ролевых функций / Н. Тимошкина // Воспитание школьников. – 2007. – № 3. – с. 62–64.
5. Шабалина, Н. М. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы: Учебное пособие / Н. М. Шабалина. – Челябинск : Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2020. – 143 с.

НАТЮРМОРТ В САЛОННОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ 1990–2010-Х ГГ.

Современное изобразительное искусство Беларуси невозможно представить без существования салона или салонного искусства. В течение нескольких столетий, начиная с XVII века, салон – это выставки живописи, графики, скульптуры, на которых представленные произведения направлены на потенциальных покупателей. Позже салонное искусство стало направлением, вобравшим в себя определённый набор тематических и стилистических качеств, присущих произведениям различных видов и жанров изобразительного искусства. Сегодня в контексте постмодернизма салонная живопись тесно связана с процессами арт-рынка, который поставил художников в неопределённое социально-экономическое положение, сделав его независимым от государства. Характер процессов арт-рынка показывает сформировавшиеся художественные предпочтения населения в изобразительном искусстве, а также вектор развития живописи современных авторов, творчество которых или принципиально подчинено этому направлению, или разработано в соответствии с их мировосприятием, отстранённым от общественных вкусов.

Актуальность исследования основана на попытке рассмотреть развитие натюрморта в современной белорусской живописи, выявить его стилистические и образные особенности. Произведения этого жанра стали одними из самых востребованных среди объектов и товаров белорусской салонной живописи, что обеспечивает определённый путь как его художественного развития, так и отечественно изобразительного искусства в контексте постмодернизма.

По мнению Д. Бунеевой, основные потребители салонного искусства в современной Беларуси схожи с голландскими бюргерами XVII века [1, с. 64]. Это предположение даёт основу переключек в живописи и мировоззрении, которое определяет общественные запросы на жанровое произведение, а также на его восприятие. Вне зависимости от современных тенденций и направлений живописи, преимущественно салонными произведениями стали пейзажи и натюрморты небольших размеров, обладающие коммерческой привлекательностью и рассчитанные на экспонирование в камерном, личном комнатном пространстве. Спрос на натюрморты в салонном искусстве обусловлен в большей мере социальными причинами: любовь широкого слоя населения к красивым вещам и мещанскому уюту, увеличение импортных товаров и продуктов массового потребления, желание отойти от всего советского и жить «как на Западе» и др. [1, с. 30]. Следует отметить изменение отношения человека

к вещи как таковой. Современная культура пытается отнять у предмета его тайный смысл, обезличить его, что подтверждает потребительский характер мировосприятия современного общества. Вместе с тем, именно в натюрморте предметный мир предстаёт в своём многогранном аспекте.

В силу морфологических, образных и стилистических особенностей практически не существует определённой проблемы идентификации салонных произведений в жанре натюрморта. Возможно определить черты, принципиально характеризующие такие работы. Дух оригинального эксперимента в живописи с глубоким образным наполнением смещается к более доступным средствам выразительности: массовости, банальности, спекулятивной имитации художественных ценностей, демистификации, декоративности, яркости, эффектности, лёгкости восприятия, что сделано с расчётом вызвать радостные эмоции, душевность, почувствовать «красивость» природы. Виртуозность выполнения работы также является её привлекательным качеством. Необходимо отметить искренний интерес белорусских авторов, как В. Гончарука, А. Скоробогатой, М. Потворовой, Ю. Мацура, Л. Щемелёва и др. к салонным произведениям, так как они отвечают их вкусу и художественной манере. В таких натюрмортах происходит диалог живописца с натурой, раскрываются иначе стороны связки «человек – предмет», что не отрицает переосмысление предметного мира через призму его личного восприятия и мироощущения. Вместе с тем, натюрморт в контексте арт-рынка и постмодернизма, как картина, воспринимается в качестве товара массовой культуры, что обуславливает к нему иное потребительское отношение и восприятие.

Было отмечено, что большинство художников, чьё творчество отнесено к салонной живописи, продолжают традиционную линию её развития в белорусском изобразительном искусстве [1, с. 67]. В первую очередь это обусловлено пришедшим на место советской действительности постмодернизма. Оказавшись в среде эклектики и повсеместного художественного рынка многие художники старшего поколения, например, В. Рожков, А. Замай, Б. Аракчеев, Л. Щемелёв и др. не стали менять свою художественную манеру, которая ранее была частью социалистического реализма и советского салона. Намеренная праздничность, декоративность их произведений уже являются чертами современного белорусского салона.

А. Замай, Б. Аракчеев, А. Скоробогатая, В. Рожков, В. Гончарук, Л. Щемелёв, В. Зинкевич, Ю. Мацура, Е. Бархаткова, Д. Сумарева-Копач и др. обладают высокой профессиональной культурой, многие имеют собственный художественный стиль. Высокий уровень зависимости живописцев от экономических, социальных и культурных реалий, определённая мода складывают мироощущение как художников, так и общества в целом, представляя им лишь варьирование в среде арт-рынков, салонов и галерей, что также

накладывает свой отпечаток на стилистические черты произведений. Это обеспечивает создание многочисленных подобных друг на друга натюрмортов, что составляет тенденцию к унификации живописи.

Большинство натюрмортов, выбранных нами для статьи, имеют ярко выраженные *черты* салонного искусства. Салонная живопись 1990–2010-х годов развивается в контексте постмодернизма, основу которого составляет эклектика и возможность работать в любом стиле или направлении [1: 64]. Натюрморты в творчестве А. Скоробогатой, В. Гончарука, Л. Щемелёва, В. Зинкевича, Ю. Мацуры, А. Корабельникова, Е. Бархатковой, М. Потворовой, Т. Гриневич, Е. Шичко и др. обладают чертами салонного искусства и отвечают потребностям зрителя, их представлениям о красоте, эстетической стороне предметного мира.

Натюрморты, обладающие чертами салонного искусства, преимущественно выполнены в русле реалистического направления. Работы характеризуются мастерством исполнения, повышенной декоративностью и эмоциональностью, упрощённым замыслом. В таких произведениях через предметный мир исключается воплощение социальных проблем или переживаний автора. В натюрмортах прослеживаются попытки показать эстетику роскоши, богатства и благосостояния, стремление сотворить модель идеального мира, мечты, гармоничного, определённого земного рая [1, с. 23]. Для них характерны определённые черты: изысканность, артистичность и деликатность исполнения, использование близких зрителю предметов, попытка вызвать щемящие сердце чувства, как красота, жизнеутверждающее начало. Гладкость поверхности, скрупулёзность выполнения, внимание к деталям, которые присущи многим натюрмортам, обусловлены большим влиянием на живопись фотографии.

Постмодернизм привнёс возможность свободно использовать находки живописи модернизма, что позволяет имитировать различные направления, манеры и стиль искусства прошлого. Многие авторы используют находки художников импрессионизма, постимпрессионизма, в целом модернизма. Среди них: экспрессивность, пастозность краски, декоративность цвета, его лаконичность и яркость, работа пластическим мазком.

Композиции натюрмортов, имеющие черты салонной живописи, вне зависимости от манеры исполнения, зачастую типизированы. Наиболее повторяющиеся типы – цветочные натюрморты или натюрморты из предметов быта. В них предметная постановка располагается в геометрическом центре композиции, живопись основана на выразительных эффектах, без сложного замысла. Цветовая система, как правило, упрощена, однако этот аспект зависит от вкусовых предпочтений художников. Вместе с тем, это целостные и профессионально выполненные произведения.

Цветочные мотивы являются самыми распространёнными среди салонных натюрмортов. Многообразие и простота растительных сочетаний переводится на

язык живописи через обобщённые формы, представленные перед зрителем в первичной красоте. В них не отражена пассивность восприятия – художники любят предметными мотивами. Исключительная оживлённость, необычность решения, интимная значимость для автора выдвигаются в таких постановках на передний план.

Наиболее часто и полно привлекают потенциальных покупателей и зрителей художники, которые завораживают мастерством, искусностью, точностью исполнения своих картин. Предметный мир в картинах А. Замай прост и знаком каждому человеку. Художница старшего поколения продолжила традиции реализма. Её произведения в контексте постмодернизма приобретают черты салонной живописи. Большое количество предметов, театральность постановки, акцентирование внимания на их цвете и форме, сделанность каждой детали наделяет натюрморты «Розы» (1993), «Полевые краски» (1995), «Дар солнца и земли» (2005) эстетикой богатства, радостью, жизнеутверждающим началом.

В отличие от многих других произведений А. Скоробогатой, приведённые в этой статье натюрморты выделяются серийностью, декоративностью, упрощённостью замысла, повторением композиционного построения, акцентированием на деталях, а также использованием блестящих поверхностей. Произведения «Январь» (2017), «Парижане» (2018), серии работ «Лес» (2016), «SILVER» (2016) «GOLD» (2017) отличаются красотой предметного мира, их натуралистичной характеристикой, которые обладают привлекательностью для покупателей.

Цветочные мотивы с разноцветными пышными букетами в декоративных вазах на однотонном фоне являются одними из самых распространённых среди натюрмортных произведений салонного искусства. Цветы или предметы быта олицетворяют уютный жилищный быт, являясь главными героями произведений Е. Бархатковой, Ю. Мацуро и Д. Сумаревой-Копач. Д. Сумарева-Копач создаёт гармоничные, пропитанные любовью к родной земле и природе цветочные натюрморты. В её произведениях отражены изысканность, пышность, красота и тонкость лирического чувства. Натюрморты отличаются простотой композиционного устройства, в котором главными героями являются различные по цвету и форме цветы, занимающие большую часть картинной плоскости. Будь то садовые или полевые – каждая растительная деталь лишь украшает произведения «Троица» (2013), «Золото осени» (2014), «Antik» (2016), «Цветы» (2019).

В творчестве Е. Бархатковой отражена красота загородного, дачного или деревенского быта. Точность рисунка и цветовой гаммы позволяет сравнивать постановки с их натурой. Автор не ограничивается исключительно натюрмортным мотивом, вынося предметы в пространство улицы. Предметный

мир натюрмортов «Летний вечер» (2005), «Колокольчики» (2006), «Осенний натюрморт» (2013), «Натюрморт с ромашками» (2013), «Весенний натюрморт» (2015) сосуществует в гармонии с природой, растворяется в ней, становится её составной частью. Чувство красоты и лиричность, сотворённые природой и человеком, восхищает художницу, отчего она стремится показать её полностью.

Цветочные натюрморты составляют творчество Ю. Мацуро. Большую часть картинной плоскости произведений «Цветы из детства» (2015), «Весенний жемчуг» (2016), «Каштановая мозаика» (2016), «Цветочный чай» (2018), «Май» (2018) занимают изображения цветов. Художница живо и энергично пишет предметные постановки. Красота цветочных мотивов, их лиричность, живописные эффекты, гармоничное сочетание цветовых гамм отражает жизнеутверждающее начало произведений. Упрощённость постановок, простота восприятия, детализация в её натюрмортах говорят об определённых чертах салонной живописи.

Помимо цветочного натюрморта распространёнными являются постановки из предметов быта, овощей и фруктов, дополненные изображениями птиц или животных, заставляющих ещё больше располагать зрительским вниманием. Большое количество предметов населяет натюрморты «Чайные традиции» (2016), «Мужские посиделки» (2017), «Утренний натюрморт» (2017) А. Корабельникова, а также «Печка» (2012), «На новом месте» (2016), «В семье появился сын» (2017) И. Свентицкого. Скрупулёзность живописного исполнения постановок, стремление показать натуралистично его предметы отличает творчество авторов. В натюрмортах отражены часы наблюдения за вещами, а также стремление показать радость и достаток домашнего уюта.

К салонным натюрмортам следует отнести работы В. Гончарука. Он один из немногих живописцев, который использует образы животных и птиц для передачи замысла в произведениях. Фазаны, попугаи или райские птицы предстают пред зрителем как существа из иного мира. Они изображены среди экзотических фруктов в работах 2010-х годов «Красочный натюрморт», «Десерт», «Кораблик для любимой», раскрывая в натюрмортах образы роскоши, достатка и наслаждения. В работах автором подобрана гамма тёплых насыщенных колористических сочетаний с тонкими нюансировками, плавными цветовыми переходами.

Белорусские художники синтезируют в своём творчестве реалистическую и модернистскую живопись. Используя различные средства выразительности художественного языка, мастера достигают пластической сложности произведения, украшают их фактурной проработкой, экспериментируют с формой предметов, текстурой, краской. Натюрмортные произведения А. Демидова имеют определённые салонные черты. Намеренная трансформация форм предметов, игрушечность, оттенок наивности и намёк на игровое начало в композиции,

работа в приглушённой, однотонной цветовой гамме являются главными характерными чертами его картин. Натюрморты «Гранатовое вино» (2009), «Цветы и груши» (2012), «Три тыквы» (2016), «Двое» (2017), «Разговор» (2018) автора привлекают своим незамысловатыми, лёгкими сюжетами. Художник наделяет предметный мир функциями, напоминающими взаимоотношения между людьми: в каждом натюрморте есть главные герои, между которыми происходило действие.

Мастер живописи Л. Щемелёв к натюрморту относился с почтением и интересом, оживляя в произведении неподвижный предметный мир. В каждой его картине цветочные букеты решены по-разному. Однако подчинённость единой теме, похожие мотивы и композиционные приёмы привели к определённому рода серийности и приобретению произведениями «Лилии» (1995), «Цветы в голубом кувшине» (1997), «Цветы Волошину» (2000), «Розы осени» (2001), «Подарок друга» (2002), «День Победы» (2005) оттенка салонного искусства.

В салонных натюрмортах определённая роль лежит за цветом и эффектными средствами выразительности, их воздействием на зрителя. Натюрморты М. Потворовой отличаются пластическим чувством к краске, её веществу и материальности. Этюдная манера исполнения произведений «В августовском поле» (2013), «На веранде» (2018), «Утро Марии» (2019), «Лето на веранде» (2019) задаёт жизнерадостный тон, передавая энергичность кисти, силу мазков. Вертикальные форматы натюрмортов усиливают динамику постановов, позволяя красочным слоям быть подвижными и превращая внешне статичные остановки в сложноорганизованную структуру.

Сегодня натюрморт в салонной живописи Беларуси занимает её важную часть. Большой спрос на произведения в этом жанре обеспечивает его популярность на художественном рынке, в среде художников и заказчиков. Главным образом приведённые в статье натюрморты имеют черты салонного искусства, среди которых акцентирование на декоративности и яркости цвета, стремление к детализации предметного мира и скрупулёзность выполнения произведения, простота и лёгкость восприятия сюжетов и мотивов, принципиальная отстранённость в замыслах от сложных и социальных тем.

Литература

1. Бунеева, Д. Ю. Кіч у мастацкай культуры сучаснай Беларусі : дыс. ... канд. мастацтвазнаўства : 17.00.04 / Д. Ю. Бунеева. – Мінск, 2018. – 293 с.

Хань Юнган
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ ДОСТИЖЕНИЙ КИТАЙСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ 1930–1940-Х ГГ.

Масляная живопись 1930–1940-х годов оказала существенное влияние на современное искусство Китая. Она легла в основу становления и развития новых путей современного искусства страны. Однако в конце XX века заслуги и творческий опыт живописцев этого периода постепенно стали забываться. Интерес к данному художественному явлению вновь возник лишь в начале XXI века. В определенной степени этому способствовало проведение выставок живописи 1930–1940-х годов. Данные художественные выставки, наряду с различными творческими школами масляной живописи и отдельными живописцами начала XX века, сыграли важную роль в развитии современной масляной живописи. В начале XXI века были проведены официальные выставки китайских живописцев 1930–1940-х годов; выставки, организованные творческими объединениями, а также выставки китайской живописи первой трети XX века за рубежом. Кроме того, в XXI веке начали появляться различные мемориальные музеи, посвященные творчеству отдельных авторов рассматриваемого периода.

«После основания Нового Китая в 1949 году, было проведено тринадцать всекитайских художественных выставок. Каждые пять лет всекитайская художественная выставка демонстрирует уровень наиболее выдающихся произведений и художников Китая, и является грандиозным событием в художественных кругах. Её можно назвать энциклопедией современного китайского искусства, которая, в основном, отражает историю китайского искусства со второй половины XX века до наших дней», – указывает Чэнь Люйшэн [1, с. 34].

Идея организации Первой национальной художественной выставки появилась в 1922 году. Лю Хайсу и Цай Юаньпэй высказали предложение о проведении национальной художественной выставки, но реализована она была только в 1929 году. На выставке преобладали произведения, выполненные в китайском традиционном стиле. Вместе с тем, там можно было также встретить масляные живописные работы таких художников, как Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун, Сыту Цяо, Пань Юйлян, У Даюй, Фан Чунпи и Лю Хайсу. Хотя живопись маслом составляла небольшой процент в экспозиции первой всекитайской художественной выставки, многие люди воспользовались этой возможностью, чтобы познакомиться с картинами маслом и понять сходство и различие между европейской масляной и традиционной китайской живописью.

В китайской художественной среде XX века, помимо официальных и поддерживаемых государством художественных учреждений и организаций, существовали художественные группы, спонтанно организованные народными художниками. Они также внесли большой вклад в развитие и распространение масляной живописи в Китае. Общество «Цзюелан», организованное Пан Сюньцином, Ни Идэ и другими в Шанхае, является наиболее значимым. По мнению Пан Сюньцина, «художественный язык общества «Цзюелан» противостоит старым художественным формам и выступает за новое искусство, например, абстрактную или другие формы европейской живописи. Творческие достижения Пан Сюньцина играют важную роль в обществе «Цзюелан»» [3, с. 139]. Общество «Цзюелан» также провело четыре выставки масляной живописи, публично демонстрируя свои работы, как это принято у европейских художников.

10 октября 1932 года общество «Цзюелан» открыло свою первую выставку в «Художественной школе имени Чжунхуа» во Французской концессии в Шанхае. Во Французской концессии и поблизости были такие учреждения, как Шанхайская академия изящных искусств и т. д. В то время там можно было встретить знаменитых европейских художников, поэтому первая выставка живописи общества «Цзюелан» привлекла многих художников из Шанхая того времени. Для участия в ней приехали такие великие художники, как Лю Хайсу и Сюй Бэйхун. Эта выставка была сенсационной в мире китайского искусства того времени.

В начале XXI века китайские масляные картины 1930–1940-х годов были вновь открыты миром китайского искусства. В процессе развития современного искусства китайские авторы начали интересоваться истоками, которые сильно повлияли на процесс развития современной китайской масляной живописи.

Картины маслом 1930–1940-х годов получили много внимания в Китае. Как официальные, так и частные учреждения проводили выставки этих полотен мастеров кисти. Это происходило несмотря на то, что их статус еще не был высоким. Лишь немногие художники выставляли свои картины маслом за рубежом и, при этом, были признаны. Это, главным образом, связано с тем, что китайские картины маслом в 1930-х и 1940-х годов все еще находились на стадии развития, не обладая самобытными особенностями. Но, несмотря на общее влияние советского искусства и полное разрушение культурной революцией, китайские картины маслом в XXI веке постепенно заняли более важное место в мире.

18 июня 2006 года в Нанкинском музее современного искусства Сыфан (Sifang Art Museum) состоялась «Выставка коллекции масляной живописи Китайской Республики (1912–1949)», спонсируемая Нанкинским музеем. На этой выставке было представлено более ста знаковых работ известных художников, в

том числе, Ли Тефу, Фэн Ганбай, Ван Юйчжи, Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Линь Фэнмянь, Янь Вэньлян, Гуан Лян, Ни Идэ, Чэнь Баои, Пань Юйлян, Пан Сюньцин и У Даюй. Экспозиция отражала процесс развития китайской масляной живописи первой половины XX столетия, реконструируя систему общественного дискурса этого периода.

На этой культовой выставке академическое сообщество обсудило влияние масляной живописи на современное китайское искусство, а также историческое значение этой техники. Кроме того, обсуждался такой вопрос, как связь масляной живописи начала XX века и современного китайского искусства. Выставка, состоявшаяся в Нанкине в 2006 году, дала представление о китайской масляной живописи начала XX века, особенно 1930-х и 1940-х годов. Это способствовало проведению других выставок, а также созданию частных коллекций произведений этого периода.

Помимо презентации творческих достижений живописцев первой трети XX века в Китае, их выставки проводились также и за рубежом. Этот факт подчеркивает важное значение данного периода в искусстве Китая на международной арене.

В начале XX столетия большинство художников, обучающихся в Европе, вернулись в Китай, чтобы внести свой вклад в реформу и развитие китайского искусства. Между тем, художница Пань Юйлян в 1936 году покинула Китай и уехала во Францию, однако благодаря ей китайское искусство получило возможность быть представленным за рубежом. Пань Юйлян была даже более известна за границей, чем Сюй Бэйхун и Лю Хайсу в 1930–1940-х годах. Французский музей Сенуха, Парижский городской музей, Парижский музей современного искусства, Тайбэйский городской художественный музей, Национальный художественный музей Китая имеют коллекции ее работ.

По словам китайского искусствоведа Сунь Вэя, «работа этой художницы удостоилась высшей награды на Международной художественной выставке в Риме (1926). Кроме того, она была первой китайской художницей, удостоившейся персональной выставки. Всего у нее было пять персональных выставок. Пань Юйлян участвовала в бесчисленных незарегистрированных выставках и персональных выставках во время своего пребывания во Франции. Причина, по которой ее работы ценятся за рубежом, в основном, связана с ее художественным стилем. В отличие от других китайских художников, Пань Юйлян фокусировалась на распространении и продвижении китайской культуры за рубежом. Много внимания она уделяла собственным ощущениям, большинство ее работ – автопортреты, портреты друзей, исследования человеческого тела. Цвета в работах Пань Юйлян смелые, чрезвычайно напряженные, как у Матисса. В 1940 году она экспонировала работу «Избиение» на стенде Французского салона независимой живописи, которая произвела более сильный эффект, чем любые

антивоенные тексты» [2, с. 50]. В 1930–1940-е годы она была одной из немногих китайских художниц, чьи картины маслом были признаны, более того, их приветствовали во Франции, Италии и других странах. Конечно, это было напрямую связано с длительным периодом её жизни за пределами своей страны.

Среди китайских художников, которые работали в 1930–1940-х годах, есть много авторов, которые оставили свой след в истории. У многих художников в начале XXI столетия появились свои картинные галереи. Например, Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Пан Сюньцин и другие имеют собственный мемориальный художественный музей на малой родине.

Один из наиболее известных – Мемориальный зал Сюй Бэйхуна. Он имеет две локации: один зал находится в районе Сичэн в Пекине, а другой – в саду Исин (городской уезд в провинции Цзянсу КНР). Он был основан в 1954 году. Это первый персональный мемориальный зал художника, созданный китайским правительством на базе бывшей резиденции Сюй Бэйхуна. После начала культурной революции, в 1966 году, первоначальный мемориальный зал был снесен. В 1973 году было начато строительство нового здания. Мемориальный зал Исин Сюй Бэйхуна был открыт 26 октября 1988 года. Он расположен на трёх этажах и состоит из четырех выставочных залов.

Масляная живопись Сюй Бэйхуна 1930–1940-х годов сосредоточена в третьем выставочном зале. Представленные работы отличаются выразительной формой и глубокой художественной концепцией. Они являются знаковыми для искусства Китая. В сентябре 2019 года мемориальный зал Сюй Бэйхуна был вновь открыт для посещения. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна – первый персональный мемориальный зал художника в Китае, он также представляет собой модель для создания подобных институций в будущем; он является прекрасным образцом новой жизни китайского мира искусства после основания Нового Китая и завершения Культурной революции.

Китайские художники, работавшие в 1930–1940-х годах, получившие образование за рубежом, не прекращали заниматься искусством после возвращения на родину. Многие их картины представлены в Национальном художественном музее Китая и Музее китайских художников. Среди них работы Чэня Баои, Тана Ихэ, Яня Вэньляна и других. По сравнению с произведениями других периодов, китайские картины маслом 1930–1940-х годов всегда игнорировались, многие работы были потеряны во время войны, а жизнь многих художников оборвалась преждевременно. Выжившие авторы также были вынуждены изменить свой художественный путь из-за сложившейся ситуации. Можно сказать, что развитие китайского искусства масляной живописи в 1930-х и 1940-х годах возобновилось только в конце XX века. В настоящее время общество более открытое и инклюзивное, что создает благоприятные условия для развития искусства. Китайское искусство масляной живописи 1930–1940-х годов получило

новое призвание.

Литература

1. 陈履生.观国展,谈国画,论发展[J].国画家,2005,(第1期). // Чэнь Люйшэн. Обзор выставки, рассуждение о китайской живописи, обсуждение развития / Чэнь Люйшэн // Мастер нац. живописи. – 2005. – № 1. – с. 34–36.
2. 孙卫.“女画魂”潘玉良对中国油画的贡献[J].兰台世界(上旬刊), 2014,(第5期). // Сунь Вэй. Вклад Пань Юйляна в китайскую живопись маслом. Ляонин / Сунь Вэй // Мир Ланьтай. – 2014. – № 5. – С. 50–51.
3. 庞薰琴《就是这样走过来的》, 北京:生活·读书·新知三联书店, 1988年 // Пан Сюньцин. Я так жил / Пан Сюньцин. – Пекин: Саньянь, 1988. – 386 с.

Хужаниёзов Р.К.

(Республика Узбекистан, г. Ташкент)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ УЗБЕКИСТАНА 1920-Х–1930-Х ГОДОВ

В первой половине прошлого столетия (двадцатые – начало тридцатых годов) в Узбекистане сформировалась уникальная группа художников, с именами которых сегодня принято связывать понятие среднеазиатского авангарда. Искусство этого времени – одна из ярких страниц истории национальной живописи Узбекистана. Многие произведения художников этого периода известны по публикациям в альбомах, монографиях и статьях искусствоведов. В то же время, большая часть созданных в этот период уникальных произведений хранится в музейных собраниях Узбекистана, и их более углубленное изучение является одной из актуальных задач искусствознания на современном этапе.

До середины XIX века изобразительное искусство в Туркестане развивалось в русле ремесленно-декоративного направления, и многочисленные образцы творчества местных мастеров послужили прекрасной почвой для развития творчества будущих поколений художников. Первые живописцы появились сразу же, как только стало возможным посещать Туркестан, бывший прежде недоступным и не изученным. Приезжие художники, направляющиеся, хоть и ненадолго, в Самарканд, и писавшие, в основном, старые памятники, оказывали влияние на местную молодежь.

В 1892 году, согласно Переписи городского населения, в Самарканде значились один живописец и один скульптор. На весь город в 1902 году было всего одно малярно-живописное заведение, располагавшееся по улице Челекской, в которой трудился живописец и декоратор Алексей Васильевич Сильченко.

Начало появления в Самарканде реалистической школы изобразительного

искусства было положено преподавателями русских гимназий и школ. В 1899 году в городе открывается первая художественная школа, на содержание которой из городской казны выделялось в год две тысячи рублей. В Самаркандской женской гимназии еще до 1918 года существовал класс рисования, где находились прекрасные образцы гипсов, уровень преподавания был довольно высок.

Значительную роль в формировании художественных кадров в дореволюционном Самарканде сыграл учитель рисования из женской гимназии Сергей Матвеевич Цветков, под руководством которого сложился молодой коллектив талантливых художников: В. Н. Еремян, Г. Н. Никитин, Д. Домбровский и другие. Во главе этого коллектива после Октябрьской революции 1917 года становится молодой художник, только что окончивший московское училище живописи, ваяния и зодчества и приехавший в Самарканд, Оганес Татевосян. Весною 1918 года молодые художники устроили свою первую совместную городскую выставку, а к первой годовщине Октябрьской революции украсили город в духе времени огромными панно на революционные темы.

Молодому художнику-самаркандцу Льву Бурэ принадлежала инициатива создания первого народного художественного училища, а позднее – Художественной школы, в организации которой большую роль сыграли В. Е. Седов и В. М. Юткин. В конце 1918 года открылась Самаркандская художественная школа, первым руководителем которой был Л. Л. Бурэ, а после возглавить ее было поручено О. К. Татевосяну. Это была первая попытка сплотить в профессиональную организацию художников Узбекистана. Она была названа в духе того времени – Изокоммуна.

По воспоминаниям О.К.Татевосяна, Изокоммуна состояла из молодых художников, сумевших создать жизнерадостную и творческую атмосферу. Вдохновленные идеями творчества и воспитания новых молодых кадров, они видели свою задачу в том, чтобы привить учащимся любовь к искусству.

Увлеченные идеей создания нового революционного стиля, они пытались обновить методику преподавания. Занятия в студии проводились без какого-либо систематического плана и программы. Обучение рисунку начиналось сразу на натуре, а живописи – на пленэре. Из учебного обихода были изъяты гипсы, как пережиток старой системы образования. Школа размещалась в большом фруктовом саду среди виноградников. Все бытовые вопросы решали сообща – отсюда и название «Изокоммуна». Учебная работа перемежалась с возделыванием виноградника и уходом за садом и огородом. Нехватка учебных художественных материалов не смущала ни молодых педагогов, ни юных учеников. Они сами изготавливали краски, кисти, для чего – факт забавный, но показательный – на базарах стригли хвосты у ослов и коров. Под впечатлением того интересного времени в 1919 году Татевосяном была написана картина «Изокоммуна».

Коллектив коммуны принимает участие в художественном оформлении города к революционным праздникам и создает агитационные панно. В том же, 1919 году, Татевосян проводит в Самарканде свою первую персональную выставку. В 1920 году Татевосян по делам выезжает в Москву и остается там, поступив на учебу во ВХУТЕМАС.

В дальнейшем руководство школой перешло в руки формалистов и, лишенная реалистической основы, она пришла в упадок, так и не получив развития. Дело в том, что в 1921 году в Туркестан приехала группа московских художников-формалистов, которые своим влиянием заразили местных живописцев. Будучи бунтарями, отрицающими старое искусство, приезжие мастера казались местным самаркандским художникам ярким примером для подражания. Взявши преподавание в свои руки, они провозгласили, что нужно бороться со старыми понятиями академизма и реализма, называя их пережитком прошлого, и к концу 1921 года школа живописи распалась. В этом же, 1921 году, в Самарканде жил и работал К. Петров-Водкин.

К ранее живущим в Самарканде Л. Л. Бурэ, Р. А. Акбальяну, Г. Н. Никитину, О. К. Татевосяну, М. Вогману и В. Н. Еремянну стали присоединяться – в 1921–1925 годах Усто-Мумин (А. В. Николаев), В. И. Уфимцев, Н. В. Кашина, А. С. Ермоленко, а позже П. П. Беньков и З. М. Ковалевская. Каждый из этих художников обладал яркой индивидуальностью и не был похож один на другого. Все были в поиске новых форм выражения. В те годы особенно остро стояла творческая задача по соединению традиционной средневековой живописи Востока с современными тенденциями и новейшими течениями Запада.

Спустя семь лет, в 1928 году, Оганес Карапетович Татевосян возвращается в Самарканд, и через год устраивает свою вторую персональную выставку картин. Работы О. Татевосяна, созданные в Самарканде на протяжении 1920–1930-х годов, требуют отдельного научного исследования. Его творчество еще недостаточно изучено искусствоведами. В картинах художника этого периода можно видеть самые разнообразные пластические приемы и стилевые решения – импрессионистические, декоративные и другие. Примером могут служить полотна: «Сбор тут», «Изгнание джин», серия работ «Пейзаж Самарканда». Более углубленное изучение работ О. Татевосяна позволит раскрыть значение самаркандской школы живописи в ином историческом и художественном формате. Последующие несколько лет его жизни в Самарканде были связаны с деятельностью по организации студии АРИЗО, председателем которой стал В. Е. Седов. Это была очередная попытка объединить художников города в один сплоченный коллектив. Первоначально предполагалось, что АРИЗО будет организацией для начинающих молодых художников-самоучек, но к 1930 году оно, разросшись, становится главным объединением, собравшим в своих рядах и

профессиональных художников из разных объединений и кружков. В марте 1930 года в состав самаркандского АРИЗО входили восемнадцать художников-непрофессионалов и двадцать профессиональных художников. .

В мае 1930 года в Самарканде создается очередная ассоциация работников изобразительных искусств со звучным названием «Красный Восток». Это была очередная попытка сплотить художников города. В процессе политических преобразований изобразительному искусству в Узбекистане отводилась немалая роль как средству воздействия и воспитания трудящихся масс.

В том же, 1930 году, при непосредственном участии Татевосяна, ставшего вскоре уполномоченным предприятия, была организована Изофабрика или Экспериментально-производственные мастерские пространственных искусств. Новые, меняющиеся условия жизни, требовали новых форм выражения в творчестве. Однако, АРИЗО и Изофабрика к 1932 году прекратили свое существование. Во исполнение вступившего в действие правительственного Постановления от 23 апреля 1932 года, в Узбекистане произошла перестройка творческих организаций. в Узбекистане. Пришло время собрать воедино все творческие силы и покончить с различными разрозненными творческими организациями и группами. В Ташкенте был образован Организационный Комитет Союза Художников Узбекистана, который объединил всех художников в один коллектив. В 1938 году создается самостоятельная организация – Союз Художников Узбекистана.

Интерес к изобразительному искусству Узбекистана начала прошлого века вызван уникальностью пластических достижений художников этого времени, внесших огромный вклад не только в сокровищницу национального, но всего мирового искусства XX столетия.

Литература

1. Веймарн, Б. В. Живопись молодых художников Узбекистана / Б. В. Веймарн. – Ташкент : Творчество, 1985.
2. Вопросы изобразительного искусства Узбекистана // Сборник научных трудов. – Ташкент : Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1973.
3. Из истории живописи Средней Азии // Сборник статей – Ташкент, 1984.
4. Народное искусство Узбекистана. – Ташкент : Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1979.

ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ КОНТУРНОЙ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ У ХАКАСОВ

Декоративно-прикладное искусство хакасов было тесно связано с предметами материальной культуры. Дерево было одним из распространенных материалов, подвергавшихся художественной обработке. Постоянная жизнь в окружении девственной природы, простота обработки и легкость технологического процесса, которая не требовала сложных технических приспособлений, обусловили широкое применение в быту хакасов деревянных изделий. Очевидно, большое значение имело и такое важное качество деревянных предметов, как легкость и прочность, отвечавшие условиям кочевой жизни хакасов.

В материальной культуре хакасы использовали хвойные породы деревьев: кедр, лиственница, сосна и ель, которые использовали при строительстве жилища – традиционных юрт (кочевых и стационарных), посуды, кровати «орган», столов, сундуков «абдыра», музыкальных инструментов «чатхана» и «хомыса», столбов коновязи «сарчын», детских колыбелей и т. д.

Изготовлением деревянных бытовых предметов занимались мужчины, мастера «агасха киртчен ус» (мастер резьбы по дереву). Инструментом для резьбы по дереву служили тесло, резец типа долота, молоток, топор и специальные ножи с кривым лезвием. В условиях полунатурального хозяйства хакасов, когда большая часть промыслов находилась еще на стадии домашнего производства, мастерство резьбы по дереву, как и обработка металла, начала приобретать признаки ремесла, превращающегося в самостоятельную отрасль труда. Связанные со скотоводческим хозяйством, мастера работали в одиночку по заказам, от случая к случаю, получая за это оплату чаще всего натурой. Именно о таких мастерах у хакасов бытовала пословица «Десять пальцев, источающие искусство». На языке хакасов это звучит поэтично, метко выражая талант и виртуозное искусство мастера. Работа мастера ценилась довольно дорого, поэтому не каждый мог позволить себе сложные заказы.

Резьбой по дереву у хакасов украшались передние стенки ящичков с крышкой «абдыра» и без крышки «харчах», музыкальные инструменты «чатхан», посуда «типси» и ложки. По технике резьбы по дереву у хакасов можно выделить контурную, трех-гранно-выемчатую, а также ажурную роспись по дереву. Орнамент у хакасов на деревянных предметах был геометрический и состоял из простейших фигур – треугольников, квадратов, крестов и параллельных линий, полос, зигзага, обрамляющих края декорируемых предметов или разделяющих

поверхность на несколько участков.

Контурная техника резьбы по дереву у хакасов чаще всего использовалась для украшения на шкатулках, сундуках «абдыра» и ящичках «харчах». Изображение на поверхность наносилось на поверхность углубленными линиями. На протяжении всего рисунка глубина и ширина прорезей сохранялись неизменными, но могли и различаться в зависимости от замысла мастера и рисунка для контурной резьбы. Разница в глубине и ширине прорезных контуров придавала узору пластичность и изысканность. Резьба в контурной технике кажется на первый взгляд простой и легкой, однако добиться качественного и эстетичного рисунка можно только после получения необходимых навыков и изучения приемов традиционных техник резьбы по дереву.

Сохранившиеся в настоящее время предметы из дерева в музеях Санкт-Петербурга, Красноярска, Абакана и Минусинска, свидетельствуют о наличии определенных исторических традиций у хакасов, а также о разработанной технологии и своеобразии национальных мотивов в народном орнаменте.

Истоки контурной резьбы по дереву у хакасов лежат в таштыкской археологической культуре (II до н. э. – V век н. э.) которая была распространена в Хакаско-Минусинской котловине. В 1968 году под горой Тепсей в склепе № 3 археологической экспедицией под руководством М. П. Грязнова были обнаружены деревянные планкетки с контурной резьбой, со сценами из героических сказаний. Всего в данном склепе было найдены одна планкетка, сохранившаяся полностью, и шесть планкеток во фрагментах.

Неизвестные таштыкские мастера в сюжетах на планкетках обращаются к мифологическим мотивам, смысл которых ученым раскрыть пока не удалось. Планкетки длиной до 1 м и шириной 6–12 см, с рукояткой на одном конце, с двух сторон покрывали едва заметные тонкие контурные рисунки, вырезанные острием ножа. На одной стороне планкетки изображались животные – бегущие олени, лоси, медведь, волки и другие звери, на другой – батальные сцены – композиции на темы героического эпоса и исторических повествований. В целом же сюжеты на планках посвящены военным и охотничьим сценам. На планках изображены скачущие всадники на лошадях, пешие воины с луком и стрелами, одетые иногда в боевые доспехи.

Об историческом значении обнаруженных планкеток с контурной резьбой написал ленинградский археолог М. П. Грязнов: «Эта находка открыла новое звено в развитии изобразительного искусства древних народов Азии, богатого сюжетами и художественными образами, самобытное и своеобразное, оригинальное по стилю и в то же время тесно связанное с общей линией развития искусства народов Центральной и Средней Азии. Тепсейская находка позволила нам значительно полнее и шире представить искусство таштыкской эпохи на Енисее, по сравнению с первобытным творчеством других периодов последних

двух тысячелетий. Значение этой находки выходит далеко за пределы собственно енисейской тематики» [1, с. 4].

Традиции контурной техники резьбы по дереву были продолжены в народной культуре хакасов в XIX – нач. XX века. К традиционным предметам материальной культуры хакасов относятся деревянные шкатулки, сундуки «абдыра» и ящички «харчах», которые располагались на полках «паран» на мужской половине юрты. В них хранилось женское приданое, свечи, женские украшения и деньги. Хакасские шкатулки «абдыра» и ящики «харчах» изготавливались из целого куска дерева с углублением, выдолбленным в виде овала или из отдельных дощечек, соединенных между собой при помощи шипов или деревянных гвоздей. Крышка привязывалась с помощью кожаных ремешков. Размеры ящичков были различные: длина 9–40 см и ширина 7–20 см, высота 4–15 см.

В 1894 году для изучения этнографии минусинских татар в Минусинский край был отправлен студент Санкт-Петербургского университета П. Е. Островских. Исследователь в Минусинском краеведческом музее сделал несколько фотографий шкатулок «абдыра» и ящичков «харчах». Он отметил: «В прежние времена приготавливали инородцы для различных потребностей большие сундуки и ящики, теперь же все это заменяется покупными, привозными из европейской России. Я добыл две небольших коробочки «харчах»... Последний имеет ящички разных величин и форм с разнообразными, резанными простым ножом, орнаментами; маленькие коробочки выдолбленные, большие же ящики скреплены своими отдельными частями ремешками. Такие сундуки мне пришлось встретить только полусгнившими в старых могилах» [2, с. 314].

В книге Е. К. Яковлева «Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея» были так же подробно описаны шкатулки «абдыра», хранящиеся в Минусинском краеведческом музее. Исследователем было описано 20 шкатулок, он подробно изучил материал, из которого изготавливали шкатулки «абдыра» и ящики «харчах», их размеры и орнамент на стенках шкатулок и ящичков. Е. К. Яковлев писал: «Абдыра – ящичек старинной работы; выдолблен из целого куска дерева; внутреннее углубление имеет форму овала. Крышка узорная, массивная, имеет вид как бы нависшей над продолговатым зимником крыши. Орнамент резной – ветки и листья (трилистник). Ставится около божницы для хранения свечей, ключей и других мелких предметов (улус Колмаков на Уйбате). Вышина 5,5 см, ширина 6,5 см; длина 24 см» [3, с. 18–19].

При описании ящичков «харчах» Е. К. Яковлев обратил внимание на сюжетные рисунки, вырезанные в контурной технике на стенках ящичков с изображениями двухэтажных домов, водяной мельницы, часового с ружьем, и также с мотивами орнаментов на ящиках: ветками, листьями (трилистник), ломаными линиями, вписанными друг в друга квадратами, звездами,

прямоугольниками и ромбами и хакасской родовой тамгой в виде изображения паука.

В 1954 году в статье «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века» ленинградский этнограф С. В. Иванов сделал классификацию деревянных ящичков хакасов и выделил два типа: с крышками и без крышки. Ящички с крышками назывались «абдыра». Они помещались на мужской половине юрты, за иконами, на верхней полке, или около киота. В них хранились восковые свечи, ключи, деньги, украшения, иногда «казых» – овечьи бабки. Ящички без крышек носили название «харчах». Они имели небольшие размеры и в них хранились женские принадлежности для шитья: иглы, нитки, пуговицы и образцы вышивок. По мнению С. В. Иванова, уже в конце XIX века деревянные ящички стали редкостью, так как их вытесняли из обихода покупные ящички русской работы, которые привозились купцами из Тюмени и Ирбита.

Исследователь С. В. Иванов также описал технику резьбы на деревянных ящичках «харчах», которая делалась на передней стенке ящика обычным ножом. По мнению ученого, контурная техника резьбы по дереву возникла у хакасов под влиянием русских переселенцев, и на шкатулках вырезались сюжеты на тему повседневной жизни хакасов – с изображением построек дома и православного храма, человека и лошади, различных птиц, сцен традиционного занятия хакасов, охоты на диких животных.

К традиционным предметам материальной культуры хакасов относились и сундуки «абдыра», бытовавшие в Хакасии до 30-х годов XX века. Большую роль в сохранении традиционной культуры хакасов играл свадебный обряд. В богатое приданое невесты должны были входить постельные принадлежности (войлочные матрацы, одеяла, красиво оформленные подголовники), сундуки «абдыра», где хранились праздничная и повседневная одежда и обувь, войлочные коврики, невысокие обеденные столики, шкатулки «абдыра» и ящички «харчах», женское седло и т. д.

Впервые в 1852 году из исследования князя Н. А. Кострова «Качинские инородцы» мы узнаем, что у качинцев бытовали сундуки «абдыра». Он писал: «Только что отворив дверь юрты или отдернув кошму (кись), закрывающую вход в нее, вы увидите, что все стены ею обставлены сундуками, ящичками, выкрашенными и окованными железом и кожаными сумами» [4, с. 31].

В 1898 году красноярские исследователи А. А. Кузнецова и П. Кулаков в книге «Минусинские и ачинские инородцы» (материалы к исследованию), описывая юрту и внутренний интерьер минусинских и ачинских инородцев, отметили, что: «Место, где находились православные иконы в юрте, считалось почетным, и около этой полки ставились скамья и стол, предназначенные для гостей. На второй нижней полке на мужской половине юрты была заставлена большими, плотно продвинутыми друг к другу коваными сундуками «абдыра» и

ящиками «харчах». В сундуках хранилось женское приданое: праздничные и свадебные костюмы, зимняя одежда, а также новая обувь». Эти сундуки, привозимые торговцами преимущественно из Ирбита, составляют значительную статью сбыта» [5, с. 212].

В деревянных сундуках «абдыра» хакасы хранили продукты и одежду. Фондовая коллекция Хакасского национального краеведческого музея насчитывает ряд интересных по декору сундуков «абдыра», где наиболее интересным является единственный сагайский деревянный сундук «абдыра», с контурной резьбой на стенках сундука. В музей сундук поступил летом 1970 года и был привезен этнографом К. М. Патачаковым из улуса Картеев Аскизского района Хакасской автономной области. Сундук размером 102х50х54 см, был изготовлен из кедра, использовался для хранения зерна, ореха и других сыпучих продуктов. Данный предмет принадлежал Анисье Васильевне Тахтаракowej (1922–?). Со слов дарительницы, «абдыра» принадлежал ее отцу В. П. Тахтаракowej (1870–1946), и был изготовлен ее дедом Т. С. Тахтаракowej в 50-е годы XIX века.

На передней стенке деревянного сундука «абдыра» резчик разместил композицию со сценой охоты, где изобразил антропоморфные и зооморфные фигуры и рисунок «мирового древа», а также две советские пятиконечные звезды, которые, возможно, были нанесены уже позднее, в 1930-е годы. Сцену охоты на животных мастер изобразил в динамике, фигуры людей и животных показаны в движении. Также на ящике резчик изображены две родовые хакасские тамги.

Таким образом, контурная техника резьбы по дереву у хакасов занимала важное место в декоративно-прикладном искусстве хакасов XVIII – нач. XX веках, данной техникой украшались деревянные шкатулки «абдыра», ящички «харчах» и сундуки «абдыра». В 1930-е годы в Хакасии деревянные шкатулки, сундуки и ящички еще встречались повсеместно, но уже стали постепенно выходить из употребления. В настоящее время традиционные шкатулки и ящички хакасов вытеснили шкатулки фабричного производства из Центральной России.

Литература

1. Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск : Наука, 1979. – 168 с.
2. Костров, Н. А. Качинские татары / Н. А. Костров. – Казань : тип. Губ. правл., 1852. – [2], – 66 с.
3. Кузнецова, А. А. Минусинские и ачинские инородцы (Материалы для изучения) / А. А. Кузнецова, П. Е. Кулаков. – Красноярск : изд. Енисейского губ. Стат. ком., 1898. – 298 с.
4. Островских, П. Е. Этнографические заметки о тюрках Минусинского края / П. Е. Островских // Живая старина. – СПб., 1895. – Вып. № 3–4. – С. 297–348.
5. Яковлев, Е. К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея. Объяснительный каталог этнографического отдела музея / Е. К. Яковлев. – Минусинск : Типография В. И. Корнакова, 1900. – С. 212.

Чжан Цзин
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАДИЦИОННАЯ КЕРАМИКА: ЗАЩИТА И ПЕРЕДАЧА НАСЛЕДИЯ

Керамические изделия – это сокровища, дошедшие с древних времен до наших дней, они легко повреждаются. Их сложно упаковывать и транспортировать, тем самым возникает сложность в транспортировке большей части керамических изделий в музеи для выставок, это всё не способствует развитию и наследованию керамической культуры. В настоящее время люди могут использовать цифровые технологии для детальной демонстрации керамических изделий в различных уголках света, для того, чтобы общественность имела глубокое представление о материальном и духовном наследии керамических изделий.

Историческое развитие применения цифровых технологий в сохранении керамических изделий. Британский археолог Флиндерс Питри изобрел контекстную сериацию. В 1950-х годах он провел матричный анализ более 800 видов керамики в 900 доисторических гробницах Египта и классифицировал типы керамики. Археологический эксперт Ван Цюаньюй написал в книге «Использование ЭВМ в древней керамике»: «В 1962 году Кларк в Великобритании использовал метод матричного анализа для классификации керамики Beaker. В 1971 году Вагнер использовал ЭВМ для классификации и анализа форм керамики. В 1974 году Уилкок применил ЭВМ для многомерного статистического анализа формы керамики *Samian* в Риме, за которым последовал анализ керамики Beaker и керамики Medieval в Великобритании в 1975 и 1983 годах соответственно» [1, с. 63].

Всемирная организация ЮНЕСКО в 1992 г. запустила проект «Память мира», направленный на оцифровку культурного наследия в глобальном масштабе. В 2004 году была начата цифровая защита нематериального культурного наследия в рамках проекта «Цифровая защита наследия Шелкового пути».

В 2012 году профессор У Цюань из Института керамики Цзиндэчжэнь написал в своей статье «Цифровая идентификация признаков древней керамики и культурных реликвий»: «Они использовали Matlab и другие методы для проведения исследования по цифровому извлечению признаков керамики, которое повысило точность и эффективность идентификации древней керамики, это дало новую научную основу для изучения древней керамики, позволяющую определить источник, возраст и научно-техническую идентификацию, а также дополнительно улучшающую систему научно-технической идентификации

древней керамики» [2, с. 1098].

Цифровая технология, ее характеристики и преимущества. Цифровая технология относится к «технологии преобразования различной информации, включая изображения, текст, звук, изображения и т. д., в двоичные числа "0" и "1", которые могут быть распознаны компьютером с помощью определенного оборудования и быть использованы для работы, обработки, хранения, передачи, распространения и сокращения». Технология обладает такими характеристиками, как высокая универсальность, хорошая конфиденциальность и длительное хранение.

Фань Цзиньсун, Ань Цзюнь написали в «Исследовании в области цифровой защиты и использование керамического искусства Фошань Шивань»: «Трехмерную форму керамических реликвий можно получить с помощью технологии Reverse Engineer.ing (RE), которая в настоящее время широко используется в инженерной сфере. Это относится к использованию определенных современных технологий и оборудования для сбора трехмерных морфологических данных объектов или моделей, процесс восстановления геометрической математической модели физического объекта с помощью метода трехмерного геометрического облачных данных» [3, с. 106].

Преимущества цифровой технологии для сохранения керамики:

1. Высокая универсальность: использование простых цифр «0» и «1» для представления, передачи и обработки всей информации. В то же время стандартизированные логические компоненты могут быть использованы для построения различных цифровых систем для обеспечения кодирования, сжатия, передачи и обмена информацией.

2. Конфиденциальность: цифровые технологии могут шифровать различные типы информационных ресурсов для обеспечения их безопасности и конфиденциальности.

3. Долгосрочное хранение: цифровой сигнал удобен для длительного хранения, таким образом можно сохранить большое количество ценных информационных ресурсов. Исходя из этих характеристик, цифровые технологии очень подходят для сохранения керамических изделий.

Роль цифровых технологий в защите керамического искусства. Хуан Юнлинь и Тан Госинь написали в «Размышлениях о цифровых рисках и путях защиты нематериального культурного наследия»: «Цифровая защита выполняет четыре важные функции: технология цифрового сбора и хранения обеспечивает гарантию полной защиты нематериального культурного наследия; технология цифровой реставрации и воспроизведения обеспечивает поддержку эффективного наследования нематериального культурного наследия; технология цифрового отображения и распространения обеспечивает платформу для широкого обмена нематериальным культурным наследием; технология виртуальной реальности

предоставляет пространство для развития и использования нематериального культурного наследия» [4, с. 36].

Развитие цифровых технологий в керамическом искусстве. Дизайнеры могут в полной мере использовать различное программное обеспечение для демонстрации своих идей. Например, дизайнер может нарисовать трехмерную модель на компьютере. Она покажет размер, структуру, форму дизайнерского изделия, а также динамически смоделирует текстуру, чувствительность и цвет керамических изделий в условиях освещения и других динамических процессов. Цифровые технологии создают традиционные дизайны за счет высококачественной визуализации, но при меньших затратах времени.

С непрерывным развитием компьютерных технологий и появлением трехмерных программных, использование передовых компьютерных технологий помогает дизайнерам представлять проектные чертежи и повышать эффективность работы дизайнеров. Точные, наглядные, эффективные и воспроизводимые функции, а также хорошая среда взаимодействия человека и компьютера позволили многим керамическим компаниям все активнее применять цифровые мультимедийные технологии в своей производственной практике.

Создание керамического искусства переживает большую трансформацию от творческих инструментов к творческим идеям. Вовлечение цифровых технологий в искусство керамики – неизбежная тенденция и требование современности. Сохранение и наследование традиционного керамического искусства – это ни в коем случае не повторение традиций и следование традиционным образцам, а выявление и исследование закона развития традиционного керамического искусства, стремление к развитию его сущности. Применение цифровых технологий для сохранения керамики – это модель развития традиционного искусства с помощью научных и технологических средств, а также модель междисциплинарных обменов.

Литература

1. 王全玉. 计算机在古陶瓷中的运用 / 王全玉. // 硅酸盐通报. – 1996. – 63–66页.= Ван, Цюаньюй. Использование ЭВМ в древней керамике / Цюаньюй Ван // Силикат. – 1996. – С. 63–66.
2. 吴隽. 古陶瓷类文物器型结构的数字化特征鉴定 / 吴隽 // 中国科学. – 2012. – 1097–1102页.= У, Цзюань. Цифровая идентификация признаков древней керамики и культурных реликвий / Цзюань У // Китайская наука : технические науки. – 2012. – С. 1097–1102.
3. 范劲松. 佛山石湾陶瓷艺术的数字化保护及利用研究 / 范劲松, 安军 // 文物保护与科学考古. – 2016. – 102–108. 页.= Фань, Цзиньсун. Исследования в области цифровой защиты и использование керамического искусства Фошань Шивань / Цзиньсун Фань, Цзюнь Ань // Охрана культурных древностей. – 2016. – С. 102–108.
4. 黄永林. 非物质文化遗产保护的数字化风险与路径反思 / 黄永林 // 文化遗产. – 2015. – 32–4. 页.= Хуан, Юнлинь. Размышления о цифровых рисках и путях защиты нематериального

Шаркова Н.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КОФЕЙНЫЕ ПАРЫ МЕЙСЕНСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ ФАРФОРОВОЙ МАНУФАКТУРЫ ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

Изделия Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры встречаются на антикварном рынке Республики Беларусь достаточно редко: в течение 2019–2021 гг. автору посчастливилось работать с ними лишь дважды. Представленная статья подготовлена по результатам одного из данных исследований и посвящена вопросам художественно-исторической атрибуции шести кофейных пар, изготовленных на этом прославленном предприятии (рис. 1).

Королевская фарфоровая мануфактура в Мейсене является первым европейским фарфоровым производством. Она была учреждена в 1710 г. курфюрстом Саксонии и королем Польши Августом Сильным вскоре после открытия секрета изготовления твёрдого фарфора европейскими учеными Иоганном Фридрихом Бетгером и Эренфридом Вальтером фон Чирнхаузом [1, с. 8–9]

В истории мануфактуры традиционно выделяют несколько периодов; первый связан с именем И. Ф. Бетгера, руководившего предприятием до 1719 г. [2, с. 20]. В это время формы изделий в основном копировались с китайского фарфора, образцы которого в большом количестве были представлены в собрании Августа Сильного. Полихромная роспись была редким явлением, для украшения предметов из фарфора в основном применялись золото и серебро [3, с. 195].



*Рис. 1. Набор из 6 кофейных чашек и 6 блюдец
Фарфор, надглазурная роспись, роспись золотом.
Мейсенская Королевская фарфоровая мануфактура*

Второй период в истории фабрики начался в 1720 г., он связан с деятельностью художника Иоганна Георга Герольда, благодаря которому на предприятии стали широко применять муфельные краски с богатой палитрой и низкой температурой плавки. Формы изделий второго периода в основном носят барочный характер либо повторяют формы китайского фарфора [2, с. 21–22]. Между 1725 и 1735 гг. в качестве сюжетов росписи начали использовать

псевдокитайские мотивы – «шинуазри», а также цветочные росписи: «индийские цветы» – с изображением бамбука, сосны, хризантем, пионов, фантастических птиц и драконов [3, с. 195–196]; «немецкие цветы» (или «Streublumen» – «цветы в разброску») – с натуралистическими изображениями цветов и растений, которые, как правило, копировались из гравюр и таблиц ботанических атласов [2, с. 23]. В это же время продукцию мануфактуры стали отмечать подглазурной кобальтовой маркой в виде скрещенных и слегка изогнутых мечей, заимствованных из герба Саксонии [1, с. 19].

В 1733 г. с назначением на должность мастера-модельера мануфактуры Иоганна Иоахима Кендлера, начался «скульптурный» период в ее истории. При И. И. Кендлере доминирующее положение среди изделий заняла скульптурная пластика, выдержанная в стилистике рококо. В конце 1730-х – начале 1740-х гг. на предприятии были созданы знаменитые мейсенские узоры, которые выполнялись в технике подглазурной росписи: «Zwiebelmuster» – «луковичный узор» и «Strohblumenmuster» – «сухоцвет», которые до сих пор воспроизводятся на изделиях многочисленных европейских фарфоровых заводах [1, с. 11–12].

Время между 1763–1774 гг. определяют как академический период в истории мейсенской мануфактуры, поскольку в формах и декоре фарфоровых изделий стала превалировать стилистика академического классицизма с излюбленными им античными мотивами – маскаронами, розетками из акантовых листьев, меандрами и др. Широкое распространение получила практика повторения в росписях на фарфоре картин и гравюр знаменитых художников, помпейских фресок и др. [2, с. 23].

1774–1814 гг. в истории Мейсенской мануфактуры называются «периодом Марколини» в честь графа Камилло Марколини Феретти, который в 1774 г. был назначен руководителем предприятия. В этот период формы посуды стали более простыми и строгими. Росписи по фарфору исполнялись как полихромными, так и монохромными [3, с. 195]. В XIX в. руководители мануфактуры (Карл Вильгельм фон Оппель, Генрих Готлиб Кюн) в большей степени уделяли внимание техническим вопросам и в меньшей – художественным поискам. Так, с деятельностью Г. Г. Кюна связаны многие реформы и нововведения на мануфактуре: оптимизация производственных процессов, установка новых печей, введение более экономичного метода золочения изделий и т. д.

Стиль продукции XIX – начало XX вв. находился под влиянием эпохи историзма. В это время главной задачей модельеров и художников мануфактуры стало воспроизведение собственного наследия, что было обусловлено высоким спросом на изделия в стиле так называемого «старого Мейсена». После образования Веймарской республики (1918 г.) изменилось название предприятия: вместо Королевской фарфоровой мануфактуры оно стало называться Государственной фарфоровой мануфактурой.

Деятельность фабрики продолжается по настоящее время [4], в ее продукции четко прослеживаются две основные линии, первая связана со следованием классическим традициям «старого Мейсена», другая – с поиском новых форм и решений декоративного оформления, созвучных новому времени.

Кофейные пары – чашки и блюдца, которые были объектом исследования автора, являются примером маркированной продукции. На дне всех чашек и блюдца нанесена подглазурная синяя марка в виде скрещенных мечей с точкой между рукоятями (рис. 2). Данную марку использовали на Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуре с 1756 по 1780 гг. [1, с. 21].



Рис. 2. Маркировка чашек и блюдца из набора

Для уточнения датировки предметов, а также подтверждения подлинности, было проведено искусствоведческое исследование их художественно-стилистических особенностей.

Чашки и блюдца изготовлены из фарфора, декорированы полихромной росписью надглазурными эмалевыми красками, золочением. Высота каждой чашки – 8 см; диаметр блюдца – 13 см. На предметах присутствуют следы, оставленные временем: незначительные загрязнения неглазурованных краев оснований; местами – утраты позолоты, мелкие сколы. У чашки № 1 отсутствует аутентичная ручка, на месте сколов – фрагменты пожелтевшего от времени реставрационного материала. На чашке № 2 присутствуют признаки старой реставрации: нивелировка трещины на фарфоре, восполнение утрат росписи и др.

Все чашки одинаковой колоколообразной формы со слегка отогнутым прямым краем, на низкой кольцевой ножке, край основания которой не глазурирован, с фигурной ручкой-петелькой. Все блюдца одинаковой круглой формы, с приподнятым прямым бортом, на низкой кольцевой ножке, край основания которой также не глазурирован.

Рис. 3. Декоративная роспись на чашках



Колоколообразная форма чашки появилась на мануфактуре в 1720-х гг., – она была заимствована с китайских фарфоровых образцов. Первоначально ручки у таких чашек были с двух сторон и имели более строгую форму [5, с. 467]. Фигурную ручку-петельку в сочетании с колоколообразной формой чашки начали использовать в 1730-х гг. [5, с. 446]. Таким образом, форма чашки может рассматриваться как атрибутирующий признак, подтверждающий то, что изделия были выполнены на

Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуре, однако, это не дает дополнительной информации о времени их создания.

По краям бортов всех предметов – зубчатая золотая лента, ручки всех чашек прописаны золотом. На ножках чашек № 1, № 3, № 5 и блюдце № 2, № 3, № 6 – золотая отводка. С двух сторон от ручки-петельки на чашках № 1, № 3, № 5 – цветочная роспись. На корпусе чашек и зеркале блюдце – полихромная роспись на мифологическую тематику.

В ходе исследования удалось установить, что роспись на чашках (рис. 3) и блюдцах (рис. 4) выполнена на сюжеты литературного произведения древнеримского поэта Публия Овидия Назона «Метаморфозы». Это сочинение, написанное между II–VIII гг. н. э., состоит из 15 книг в которые входят сюжеты о метаморфозах (превращениях) людей в животных, растения, созвездия и т.д. из греческой и римской мифологии.

На чашке № 1 изображена сцена «Диана и Актеон». Молодой охотник Актеон увидел, как купалась богиня Диана с нимфами. Разгневанная богиня превратила Актеона в оленя. Он попытался убежать, но был настигнут и разорван собственными собаками [6, с. 56].

На чашке № 2 изображена сцена «Юпитер и Каллисто». Чтобы соблазнить нимфу Каллисто, хранящую целомудрие, Юпитер принял облик ее подруги богини Дианы [6, с. 617].



Рис. 4. Декоративная роспись на блюдцах

На чашке № 3 изображена сцена «Прозерпина и Аскалаф». Прозерпина возвращаясь из подземного царства на землю, вкусила «пищу мертвых», дав этим, сама того не зная, брачную клятву Плутону. Это увидел Аскалаф и рассказал богам. За болтливость Прозерпина превратила Аскалафа в сыча [7, с. 154].

На чашке № 4 изображена сцена «Вакх и Ариадна». Влюбленные отдыхают на лоне природы в компании Амура. Ариадна была оставлена Тесеем на острове Наксос, где ее нашел Вакх и, признавшись ей в любви, взял в жены и даровал бессмертие [6, с. 103].

На чашке № 5 изображена сцена «Фисба и Пирам». Юные влюбленные из враждующих семей договорились тайно встретиться ночью за стенами города. Фисба пришла первой, и пока дожидалась Пирама, появилась львица с окровавленной пастью. Девушка спаслась бегством, но с её плеч спал платок, который львица разорвала. Опоздавший Пирам увидел окровавленный платок Фисбы и, коря себя за ее предполагаемую гибель, пронзил свое тело мечом. Фисба, вернувшись, нашла возлюбленного умирающим и, не желая пережить его,

убила себя тем же мечом [8, с. 313].

На чашке № 6 изображена сцена «Венера и Амур». Богиня красоты и любви Венера играет со своим безотлучным спутником и помощником Амуром.

На блюде № 1 предположительно изображена сцена «Вакх и Церера». Бог виноделия Вакх пирует с богиней урожая и плодородия Церерой.

На блюде № 2 изображена сцена «Диана и Эндимион». Влюбившись в смертного юношу Эндимиона Диана попросила у Юпитера даровать ему вечную юность. Юпитер выполнил ее просьбу, однако погрузил его в беспробудный сон. С тех пор по ночам Диана приходит к Эндимиону, любоваться им и тосковать [8, с. 661].

На блюде № 3 изображена сцена «Венера и Адонис». Адонис был смертным юношей поразительной красоты, в которого влюбилась богиня Венера. По одной из версий, бог Марс, ревнуя, послал вепря, убившего Адониса во время охоты [6, с. 47].

На блюде № 4 предположительно изображена сцена локального фокейского мифа «Антиопа и Фок». Бог Вакх наслал на Антиопу безумие, обрекая блуждать по всей Элладе. Во время своих скитаний она встретила коринфским героем Фоком, который вылечил ее и сделал своей женой.

На блюде № 5 изображена еще одна сцена на сюжет «Венера и Адонис», где богиня пытается удержать возлюбленного, отправляющегося на охоту.

На блюде № 6 изображена сцена «Меркурий, отрубавший голову Аргосу». Юпитер, отец Меркурия, влюбился в Ио и овладел ею. Чтобы скрыть эту связь от своей жены Юноны, он превратил Ио в корову. Юнона заставила мужа подарить животное ей и приставила к корове неусыпного стража великана Аргоса. Юпитер послал Меркурия освободить Ио и убить великана [6, с. 547].

В процессе исследования были установлены гравюры, которые были использованы художниками-фарфористами при создании росписей на чашках № 1, № 3 и блюде № 3. Это иллюстрации (гравюры) из книги, изданной в 1702 г. «Les métamorphoses d'Ovide, en latin et françois, divisées en XV livres» («Метаморфозы Овидия на латинском и французском языках, разделенные на XV книг») (рис. 5).

Фрагменты, использованные для росписи чашки № 1, заимствованы из гравюры, размещенной на с. 83, для росписи чашки № 3 – из гравюры на с. 165, подписанной фламандским художником и гравером второй половины XVII в. Мартином Буше (Martin Bouche). Фрагмент, использованный для росписи блюда № 3 частично скопирован из гравюры, размещенной на с. 332.

Рис. 5. Фрагменты гравюр, использованных при создании росписей на чашках № 1, № 3 и блюде № 3



Использование в росписи чашек и блюдец мифологических сюжетов, выполненных с использованием гравюр, как мы уже отмечали выше, имело наибольшее распространение на Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуре в академический период деятельности предприятия – в 1763–1774 гг. Данное обстоятельство позволяет сузить датировку предметов исследования с 1756–1780 гг. (период использования нанесенной на чашки и блюда марки) до 1763–1774 гг. (академический период в истории мануфактуры).

Кроме того, ряд особенностей чашек и блюдец, дает повод предполагать, что они не были изготовлены одновременно, в составе некоего цельного набора. Так, например, в массе на дне блюдца № 1, № 4, № 6 присутствует цифровое обозначение «+27», а на дне блюдца № 2, № 3, № 5 – «↑↑»; на основании блюдца № 1, № 4, № 5 и чашек № 1, № 3, № 5 отсутствует золотая отводка; на чашках № 2, № 4, № 6 – отсутствует цветочная роспись. Таким образом, вероятнее всего, чашки и блюда, из которых в настоящее время составлены пары, принадлежали к разным партиям изделий, которые мейсенское предприятие выпускало в 1760-х – 1770-х гг.

Литература

1. Борок, В. Марки немецкого фарфора. Справочник / В. Борок, Т. Дулькина. – М. : Аксамит-Информ, 1999. – 223 с.
2. Кверфельдт, Э. К. Фарфор. Краткий исторический очерк / Э. К. Кверфельдт. – Л. : Издание Государственного Эрмитажа, 1940. – 80 с.
3. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / К.-Г. Клинебург [и др.]. – Прага : Артис, 1980. – 496 с.
4. История мануфактуры Meissen и особенности фарфорового производства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://art-salon.eu/ru/istoriya-i-osobennosti-farforovogo-proizvodstva> – Дата доступа: 21.09.2021.
5. Walcha, O. Meißner Porzellan / O. Walcha. – Dresden : Veb Verlag der Kunst, 1973. – 516 s.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / редкол. : С. А. Токарев (гл. ред.) [и др.]. – М. : Советская Энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 672 с.
7. Овидий, Публий Назон. Метаморфозы / Публий Овидий Назон. – М. : Художественная литература, 1977. – 432 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / редкол. : С. А. Токарев (гл. ред.) [и др.]. – М. : Советская Энциклопедия, 1980. – Т. 2. – 720 с.

ЧАСТЬ 2

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Агафонова Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

«КОСТЮМИРОВАННАЯ» ИСТОРИЯ В ИГРОВОМ КИНО БЕЛАРУСИ 2000-Х ГОДОВ

В первые годы нового тысячелетия Национальная киностудия «Беларусьфильм» закрепляет наметившуюся в 1990-е гг. тенденцию производства картин для массовой аудитории. Соответствующую жанровую перекодировку получают ленты не только о Великой Отечественной войне, но также о далекой (досоветской) истории Беларуси. Но, как и в советские времена, романтизированная или трагедийная репрезентация на экране давнего прошлого белорусов остается единичным опытом: «Анастасия Слуцкая», «Масакра», «Авантюры Прантиша Вывича».

Исторический фильм – спорная категория. В качестве его атрибутивных признаков искусствовед Е. Шаройко, например, рассматривает историческое событие (реальный факт конкретной эпохи, отражающийся в сюжете), исторический персонаж (герой, имеющий прототип, или эквивалентный «обобщенному» образу человек определенной эпохи), историческое время (конкретное реальное время событий фильма – век, десятилетия и пр.), историческое пространство (место действия с внятыми географическими очертаниями – регион, государство, город) [5, с. 7].

Однако даже документальный фильм предлагает зрителю *версию* события, факта, биографии. Авторы игровой картины обладают еще большей свободой интерпретации, воссоздавая, прежде всего, Дух Времени.

Картина Ю. Елхова «Анастасия Слуцкая» (2003) рассказывает о княгине Анастасии Слуцкой (С. Зеленковская), которая отстаивала независимость вверенного ей города перед крымскими татарами в эпоху Великого княжества Литовского. В исторических справочниках княгиня Анастасия Ивановна представлена как распорядительница Слуцкого княжества после неожиданной смерти мужа. Она не только выдержала осаду Слуцкого замка крымскими татарами, но и отразила посягательства соседей, вела с ними судебные тяжбы за перераспределение владений [1, с. 351].

Однако фильм – не историческая драма, не байопик, а легенда, воплощенная по принципу «костюмного фильма», когда придуманный сюжет «одевается» в наряды соответственной исторической эпохи. Суть событий – именно набег крымских татар на Слуцкий замок, а кульминация – генеральное сражение под предводительством княгини Анастасии. Этот эпизод занимает едва ли не треть (!) фильма (62–89-я минуты).

Изложение сюжета построено на переходах из мелодраматических в хоррористические регистры и отвечает качественному жанровому кино с необходимой контаминацией любви и смерти, веры и язычества, эротизма и романтизма, войны и мира, а также с Happy End.

Несмотря на изъязыны свето-теневой пластики и музыкально-звукового ландшафта, «Анастасия Слуцкая» является, пожалуй, первым удачным опытом «Беларусьфильма» в русле национальной поп-культуры. Кинокартина создавалась как версия «государственного мифа» [2, с. 203]. Она открывала важное направление по проектированию белорусской национально-культурной идентичности в нашем «коллективном бессознательном». Но фильм остался, по сути, единичной кинопробой такого рода, хотя через 17 лет киностудия повторила попытку снять приключенческое кино для массового зрителя на белорусском материале.

Картина А. Анисимова «Авантюры Прантиша Вырвича» (2020) основана на романе Людмилы Рублевской «Авантюры Пранціша Вырвіча, шакаляра і шпега». Литератор, по сути, адаптирует мушкетерско-приключенческий нарратив, представляя в качестве персонажей белорусскую шляхту и магнатов. Это логично подталкивало к жанру «костюмного фильма».

Во вступительных титрах зрителю предложено долгое пояснение в форме закадрового комментария: «Случилась эта история на белорусской земле в самой середине XVIII века в эпоху авантюристов и дворцовых интриг, кринолинов и шляхетских дуэлей. Магнаты яростно грызлись за трон. Соседи были не против ухватить чужой земли. А простой люд... как всегда платил налоги да пытался выжить...».

Сюжет строится на поисках святой реликвии (ромфеи), которой хотят завладеть противоборствующие князья. В качестве протагонистов-спасателей выступают обедневший шляхтич Прантиш Вырвич (Г. Петренко) и его «слуга» Бутрамей Лёдник (И. Трус) – лекарь, ученый, чернокнижник. У каждого из них – дама сердца: соответственно Полоней Багинская (Е. Аникей) и Саломея Ренич (В. Пляшкевич). Они не только воплощают любовь и верность, но являются также главными помощницами в борьбе за ромфею.

Эта типичная для костюмно-приключенческой картины история требует от фильммейкеров лишь грамотной презентации на уровне сценария, режиссуры и... нарядов персонажей. С костюмированием художник Н. Одинцова справилась

(камзолы, жабо, парики с буклями, шляпы). Однако сценарий В. Залужного оказалсяотяжелен долгим многословным диалогизмом. Участники больше рассказывают, чем действуют. Как следствие, «просел» и событийный ряд, который должен служить драйвером повествования, наращивая скорость, частоту и остроту приключений. Речь о гэг-траектории, которая складывается из чрезвычайно быстрых преследований, гонок и пр. Для них характерно постоянство в разнообразии и непрерывность переходов. Например, герой «прыгает с крыши одного дома на крышу другого, но падает, цепляется за навес, кувырком скатывается по желобу, который отрывается и тащит его на два этажа ниже...» [3, с. 244].

В фильме «Авантюры Прантиша Вывича» гэг-траектории неизобретательны и зачастую вялы. Так, эпизод побега шляхтича и Лёдника из-под стражи (20–24-я минуты) включает непродолжительные скачки на лошадях со стрельбой. В сцене спасения Саломеи из заточения в башне замка (48–52-минуты) совершенно игнорирован потенциал акробатических трюков. Азбучным пиротехническим эффектом представлен пушечный залп машины-«черепахи» (57–59-я минуты).

Приключенческий костюмный фильм – дорогой в производстве. Тут главное отнюдь не реквизит, интерьеры и костюмы, а визуально-звуковой аттракционизм скоростного действия. Именно это качество повествования предельно ослаблено в «Авантюрах Прантиша Вывича», в том числе из-за скромного по меркам жанра бюджета. В результате фильм выглядит архаичным, напоминая аналогичные ленты полувековой давности. Он скучен в своей многословности, театрально-сказочной статике.

Режиссер постсоветской генерации А. Кудиненко определил жанр своего фильма «Масакра» (2010) как «бульба-хорар». За основу для сюжета взята новелла «Локис» Проспера Мериме, «подсвеченная» древними белорусскими легендами и размещенная в повествовательной оболочке «готического романа».

События «Масакры» разворачиваются в конце 1863 г. после подавления восстания Калиновского и сосредоточены в маентке графа Пазуркевича (Д. Миллер). Сюда прибывает Николай Петрович Казанцев (А. Назимов) – молодой профессор из Петербурга, чтобы каталогизировать собрание графской семейной библиотеки. Замок Пазуркевича – умирающее строение: неудобное, холодное, опустошенное. Тут управляет странный, даже пугающий дворецкий Сигизмунд (В. Павлють). Скоро открывается, что «профессор» Николай Петрович даже университета не окончил, увлекается рисованием и мечтает о Флоренции. Книги он поручает описывать и оценивать своему слуге Гришке (С. Власов), исходя из толщины фолианта и количества картинок в нем. Сам же втягивается в романтические отношения с местной панной Анной (М. Курденевич) – возлюбленной молчаливого графа.

В образе Николая Петровича различимы «оттенки» гоголевского Хлестакова и протагониста Белорецкого из «Дикой охоты короля Стаха» В. Короткевича. Молодой человек едва ли не проникает в тайну замка и его окрестностей. Привычными аттракционами хоррора, когда гости в доме графа Пазуркевича загадочно гибнут один за другим, авторы фильма закамуфлировали приметы, которые откроет для себя зритель, знакомый с белорусской историей.

Фильм снимался в усадьбе Святополк-Четвертинских (Гродненская область). Художник-постановщик А. Клинов дополнил экстерьеры соломенными воротами и скульптурами, в интерьерах разместил сарматские портреты, создал особую соломенную комнату. В ее «объятиях» умирает русский генерал (А. Кашперов), вознамерившийся стать новым хозяином маентка Пазуркевичей. Это, кстати, одна из самых ярких хоррор-сцен в фильме.

Через весь сюжет развернута аллегория расколотов белорусской идентичности, достигающая пиковой фазы в эпизодах приезда и гибели гостей. Здесь сходятся и оппонируют друг другу Запад (польское крыло) и Восток (русское крыло). С первыми обитатели белорусского маентка разговаривают по-польски, со вторыми – по-русски, а между собой – по-белорусски. Языковое трезвучие – важнейший образно-смысловой элемент нашего национального кино.

Центральный персонаж – граф Пазуркевич – может ассоциироваться с воплощением «двух душ» (реверанс Максиму Горькому). Авторы фильма не просто репрезентируют мистическое соединение в лице Пазуркевича: человек-медведь. В картине предложено толкование, коррелирующее с замкнутой натурой белоруса, с его «закрытостью». Настоятель церкви и одновременно лидер подпольного бунтарства начинает свою проповедь так: *«Чаму мядзведзь самы небяспечны з усіх звяроў? Таму што ніхто не скажа, што ён думае. Воўк аскаліца, леў зарычыць, перш чым напасці. А мядзведзь ні рухам, ні гукам, ні рысаю ніводнай не выдасть сваю ярасць...»*. В новелле Мериме «Локис» местное царство зверей населяют зубры и лоси, о которых нет упоминания в фильме «Масакра». И наоборот, тривиальное рассуждение о двойственности человеческой природы, ее теневой стороне приподнято в кинокартине до символического статуса белоруской экзистенции.

«Андрей Кудиненко сделал <...> абсолютно нетипичную для белорусского кино “Масакру”. Нетипичную, прежде всего, через эклектичную жанровую природу, которую можно представить в виде воронки или перевернутой пирамиды.

Самая широкая ее часть – то, что имеется в виду под “мистическим триллером”. Следующая фракция – историческая драма, на что указывает контекст событий, связанный с жестоким подавлением национального восстания XIX века. Потом идет политическая манифестация белорусского своеобразия в противостоянии восточным и западным имперским амбициям. В точке опоры

перевернутой пирамиды находится любовная драма, которая символически транслирует идею, мол, сущность неспособного любить родную культуру общества схожа с сущностью зверя, которому из-за утраченной любви суждено остаться диким навечно», – разъясняет киновед О. Сильванович [4].

Режиссер окутал повествование фантасмагоризмом. «Ужас» в фильме карнавальный, приправленный постмодернистской иронией. Такая сложная нарративная мозаика с бликующими намеками требует от зрителя рефлексивных усилий.

Итак, за двадцать лет нового века Национальная киностудия «Беларусьфильм» сняла лишь три игровых фильма, пространственно-временной континуум которых охватывает далекое (досоветское) прошлое белорусской истории. Все три фильма – жанровое «костюмное» кино с переплетением авантурных и мелодраматических линий, направленное массовому зрителю. Однако зрительский относительно высокий интерес сопровождал лишь «Анастасию Слуцкую». Только в кинотеатрах Минска за первые полгода проката картину посмотрели более 72 тысяч зрителей, что является самым высоким показателем за предыдущие десять лет [2, с. 135].

Но именно «Масакра», созданная с применением постмодернистского травестирования, до сих пор остается примером нерядовой художественной продукции Национальной киностудии 2000-х гг. в целом, и уникальным опытом белорусского игрового кино (наряду с «Анастасией Слуцкой») в стиле «костюмированной» истории.

Литература

1. Вялікае княства Літоўскае: Энцыклапедыя : у 2 т. – Т. 2 / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – 2-е выд. – Мінск : БелЭн, 2007. – 792 с., іл.
2. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : – у 4 т. – Т. 4. – 1986–2003 / Л. М. Зайцава [і інш.]. ; навук. рэд. Л. М. Зайцава. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 335 с.
3. Делез, Ж. Кино. Кино 1 Образ-движение. Кино 2 Образ-время / Ж. Делез. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 623 с.
4. Кацяловіч, І. Кіно, якога не чакалі – 2. Яшчэ чатыры «драйвовыя» беларускія фільмы [Электронны рэсурс] / І. Кацяловіч. – Режим доступа: http://www.zviazda.by/be/news/20200615/1592230074-kino-yakoga-ne-chakali-2-yashche-chatyry-drayvovyya-belaruskiya-filmy?fbclid=IwAR07Xz32paRGusyFRxc4TDDfyvB2-UVwIHWQqSHCNQsV9a5DA7h_1hIF5Yo. – Дата доступа: 17.06.2020.
5. Шаройка, А. М. Жанрава-стылявая эвалюцыя беларускага гістарычнага фільма: аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.09 / А. М. Шаройка ; БДУ культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – 23 с.

Адиширинов К.Ф.
(Республика Азербайджан, г. Шеки)

ГАСТРОЛИ ШЕКИНСКОГО ТЕАТРА В 80-Х ГОДАХ XX ВЕКА

Как один из составных частей азербайджанского театра, Шекинский театр, прошёл 142-летний путь развития, каждый этап которого богат важными театральными событиями. Любительская труппа, сыгравшая в 1879 году комедию «Гаджи Гара» М. Ф. Ахундзаде положила начало театра в этом регионе. В итоге этот путь привел к созданию в 1936 г. государственного театра. Однако этот путь не был гладким. Шекинский театр из-за проблем в финансировании и нехватки актёров закрылся в 1949 году. Однако, любители театра Шеки не дали погаснуть театральному огню в этом древнем центре культуры. В 1975 году театр возобновил свою деятельность.

В выполняемой исследовательской работе целью автора является изучение гастролей коллектива, а также трудов актерского и режиссерского состава.

Современность и новизна в деятельности Шекинского театра в 1970-х гг. и его роль в культурной жизни республики, были замечены не только с отдельных рецензий театральных деятелей, но и с высоких трибун. Удача для театра в 1980-х годах также продолжилась. Творческий коллектив неоднократно был гостем зрителей Баку и Москвы, обогащал свой репертуар классическими, современными Азербайджанскими и мировыми литературными образцами.

Первым спектаклем театра, показанным в Баку, стало произведение видного драматурга С. Рахмана «Приятели». Давая развернутую информацию об этом, театровед М. Аллахвердиев писал: *«Пафос современности гастрольных спектаклей, показанных с 7 сентября 1981-го года Шекинским театром в Баку, показало нахождение его в пути поиска больших открытий и удач. Актеры театра сатирическую позицию спектакля почувствовали правильно и достигли выявления его нравственных уродств. Режиссер спектакля Джахангир Новрузов справедливо обобщает людей, с деградированным представлением о жизни и красоте, сравнивает их с насекомыми. Эстетическое отношение специалиста поднимает его против уродств, зарождает в нем чувство сатирического смеха, критики и непримиримости, привлекает к борьбе против нравственного падения»* [2].

Театровед Ильхам Рахимли, изучивший творческую деятельность театра во всей целостности, и в своем произведении «Драматургия и театр» (1981 г.), и в записях, опубликованных 23 сентября 1981 года в газете «Коммунист», под названием «Творческая страсть и профессиональная строгость», выразил

интересные, положительные и критические мысли о Бакинских гастролях Шекинского театра. Театровед писал: *«Богатый репертуар в Шекинском театре, определяет направление стиля и идеи. Театр стоит на платформе борьбы против антиподов, лицемеров, карьеристов, людей без убеждений, разжигающих вражду и невежества»* [4].

В июне 1984 года коллектив Шекинского государственного драматического театра впервые стал гостем любителей театра города Москвы. Газета «Московская правда» сообщив своим читателям, о грандиозном культурном мероприятии, писала: *«Сегодня, в здании Государственного академического малого театра на Б. Ордынке 69, начинается свои гастролы Шекинский Азербайджанский государственный драматический театр имени С. Рахмана»* [3, с. 540].

Режиссёр Москонцерта, искусствовед, общественный деятель И. Ханбудагов в своей статье «Шекинцы в Москве» писал: *«В Москве с большим успехом прошли гастролы Азербайджанского государственного шекинского драматического театра имени С. Рахмана. Москвичи давно ждали этой встречи. Об этом им было известно из печати и это превысило их ожидание. Шекинцы привезли в Москву очень интересный и разнообразный репертуар. Помимо этого, впервые на советской сцене были представлены произведения «Великий Тамерлан» К. Марло и «Метеор» Ф. Дюрремена. В просмотре этих представлений участвовали сотрудники посольства США и ГДР, а также гастролеровавшие в Советском Союзе актёры театра Б. Брехта. В конце гастролы, была проведена встреча между Шекинскими актёрами и работниками Московского центрального дома искусств»* [5].

Об этой ответственной встрече с московскими зрителями Гусейнага Атакишиев писал: *«Мы к этой встрече готовились с большой ответственностью. Выступление перед Московскими зрителями было огромной ответственностью и требовало от нас большой силы и психологической подготовки. Мы жили с тем чувством, что словно готовились важному экзамену»*.

Зрители столицы высоко оценили сценическую постановку произведения У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Бурными аплодисментами встретили в роли Ромео – Айшада Мамедова, а в роли Джульетты – Земфиру Абдуллаеву.

В 1984 году 4 июня, в газете «Баку», была опубликована статья под названием «Диалог с Московским зрителем». В ней московская учительница Л. Ерцова, отзываясь о Московских успехах Шекинского театра, сказала: *«Я посмотрела все гастрольные представления. Я много всего читала об Азербайджане, но, однако, сценические представления Шекинского театра, малого горного городка, расположенного среди гор, во мне закрепили национальный характер народа. Я была поражена игрой актёров в сценической*

драме М. Ф. Ахундова «Визирь Ленкоранского хана»» [1].

Известный учёный Ингилаб Керимов дал оценку актёрам Шекинского театра, писал: *«В 1984 году Шекинский драматический театр гастролировавший в Москве, за 2 недели показал 17 представлений, получив высокую оценку театрального общества»* [3, с. 540].

Известные театральные деятели России дали свою положительную оценку профессиональным успехам Шекинского театра. Один из мастеров театрального искусства Московского большого академического театра В. Ларионов сказал: *«Нас очень обрадовал такой творческий шаг в выборе репертуара, построении композиций, представлений, с концентрированность внимания режиссёров. Молодые актёры хорошо справляются с поставленными ролями мировых драматургов»* [3, с. 539]. Искусствовед З. Р. Солинтцева, в связи с достигнутыми успехами, говорила: *«Просмотренные нами сценические произведения одинаковы по своему художественному уровню. С большой уверенностью можно говорить об активной гражданственной направленности творчества коллектива. Главный режиссёр Г. Атакишиев – профессионал, имеющий свою художественную программу. Его классические спектакли обоснованы на сегодняшних конкретных событиях. На первом плане стоит тема народа. Исследуется исторический процесс»* [3, с. 540].

В конце 1992-го года коллектив Шекинского драматического театра в четвёртый раз гастролировал в городе Москве по приглашению руководства Московского театра на Малой Бронной. Целью поездки было представить независимый Азербайджан в Москве. В гастрольном репертуаре Шекинского театра были представлены произведения Гусейна Джавида «Сатана» и турецкого писателя Азиза Несина «Ты – не Кара». В гастрольных поездках в столице, продолжившихся с 25 по 29-го ноября, эти произведения со стороны столичных зрителей получили высокую оценку. Спектакли, представленные в городе Москве, играли общественно-политическую роль, они имели культурную значимость.

Во время гастролей, на сцене театров Москвы, были поставлены спектакли главного режиссёра Мардана Фейзуллаева. Актёры – народный артист Мухтар Ибадов, Новруз Джафаров, Гамар Мамедова, Ханлар Гашимзаде, Рафик Юнусов и Акиф Юсубов создали образы, которые оставили неизгладимое впечатление у столичных зрителей.

Как видно с проведенного анализа, среди составных частей богатой культуры Азербайджана, роль Шекинского театра существенна. Театр начал свой путь развития с 1879 г., прославился, пройдя длинный, богатый, исторический, а также противоречивый путь развития. В исследуемые 70–90 гг. XX в. театр прожил запоминающийся период своего развития. Выросшие в последующем в звезд Азербайджанского театра режиссеры Джахангир Новрузов, Гусейнага

Атакишиев, Вагиф Аббасов, актеры, удостоенные звания народного артиста Мухтар Ибадов, Новруз Джафаров, Гамар Мамедова, Ханлар Гашимзаде, Ариф Юсифов, Рафик Юнусов начинали свои творческие пути с этого театра. Как видим, Шекинский театр побывал в гастролях не только в республике, но и в зарубежных странах, и своей профессиональной игрой заслужил признание зрителей. Гастрольные поездки коллектива в Баку и Москву были приняты зрителями столицы с большой любовью. Ученые-театроведы России в своих статьях, опубликованных в центральных газетах столицы, высоко оценили режиссуру и роль актеров.

Литература

1. Атакишиев, Г. Диалог с Московским зрителем / Г. Атакишиев // Баку. – 4 июля 1984.
2. Аллахвердиев, М. Поиски молодого коллектива / М. Аллахвердиев // Литература и искусство. – 27 ноября 1981.
3. Керимов, И. Исторические и этапы развития азербайджанского профессионального театра / И. Керимов. – Баку : Маариф, 2002. – 576 с.
4. Рахимли, И. Творческая страсть и профессиональная строгость / И. Рахимли // Коммунист. – 23 сентября 1981.
5. Ханбудагов, И. Шекинцы в Москве / И. Ханбудагов // Московская правда. – 11 июня 1984.

Азарова Ю.О.

(Украина, г. Харьков)

«АЛЛИТЕРАЦИИ»: ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МЕДИТАЦИЯ

Ж.-Л. НАНСИ И М. МОНЬЕ

Французский мыслитель Жан-Люк Нанси известен не только как философ, эстетик и теоретик искусства, но также как активный участник ряда арт-проектов и творческих экспериментов. К программным текстам Жан-Люка Нанси (р. 1940) по эстетике относятся: «Рудимент искусства» (1992), «О возвышенном» (1993), «Живопись в Гротто» (1994), «Почему существуют несколько видов искусств, а не только один?» (1994), «Выдающийся образ» (1999), «О христианской живописи» (2000), «Очевидность фильма: Аббас Кяростами» (2001), «Образ и насилие» (2003), «Запретная репрезентация» (2003), «Образ: мимесис и метексис» (2007), «Наслаждение в силуэте» (2013). Нанси уделяет огромное внимание живописи, кино, фотографии, но главная любовь Нанси – хореография, в частности – современный танец (*contemporary dance*).

Особенно плодотворно сотрудничество Нанси с хореографом Матильдой Монье (Матильда Монье (р. 1959) – французская танцовщица, хореограф, балетмейстер, постановщик таких спектаклей, как «Rйcitatif» (1989), «Pour Antigone» (1993), «Extasiй» (1995), «Fantaisie» (1999), «Signe, signes» (2001),

«Publique» (2004), «Pavlova 3'25» (2010), «Twain Paradoxes» (2012) и др.). Они познакомились в 2000 г. Нанси предложил новый взгляд на танец, который оказался близок художественному методу Монье. Тексты Нанси, посвященные телесности, чувственности, эротике, часто вдохновляют хореографов на создание необычных спектаклей. Например, хореограф Ванда Голонка (р. 1958) использует текст Нанси «58 заметок о теле» для постановки боди-арт пьесы «For Sale» (2006). Обсуждение данной концепции нашло отражение в их первой книге «Вне танца» [10].

В 2002 г. Нанси и Монье создают перформанс «Аллитерации», который представляют на танцевальном фестивале в Монреале. Нанси читает текст со сцены, а четыре танцора его иллюстрируют, «работая на “полях и кромках”, которые появляются в тот момент, когда мы переходим от прослушивания текста к восприятию движения» [9, с. 12].

В 2005 г. Нанси и Монье публикуют вторую книгу «Аллитерации: беседы о танце» [9]. Она содержит не только текст, который написал Нанси и ремарки к нему Монье, но также обширную корреспонденцию между философом и хореографом, которая возникла в процессе подготовки спектакля.

Интерес Нанси к творчеству Монье закономерен. Предлагая оригинальный тип танца, свободный от нарративных и системных связей, она создает хореографию, где тело артиста выступает как тонкий камертон, чутко откликающийся на хаотические импульсы внутренней и внешней реальности.

Перформанс Нанси и Монье исследует сложное и многомерное отношение между танцем и мышлением. Душа и тело, несмотря на их метафизическую антитезу, принимают равное участие в создании идеи. Будучи соавторами – собеседниками, они инициируют продуктивный диалог между имманенцией и трансценденцией.

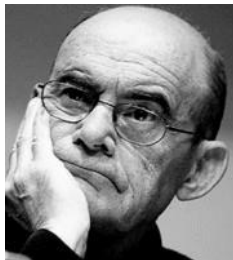


Рис. 1. Жан-Люк Нанси

По мнению Нанси, танец – самый сложный вид искусства. Танец стремится к полному слиянию «я» и мира, но при этом обнажает бесконечный разрыв между ними, ибо «взгляд на танцора или танцовщицу каждый раз иллюстрирует то, что мы называем эмпатией <...> резонансом с другим» [9, с. 13].

Как подчёркивает философ, танец не вписывается в привычные нарративные модели. Хотя танец часто рассказывает нам историю, его повествование *не принадлежит категории коммуникации*. Хореографическое сообщение носит совершенно иной, автономный, не-дискурсивный характер.

Язык танца, его фигуры, энергия и ритм не всегда корреспондирует с означаемой реальностью, и потому не всегда соответствует нашим ожиданиям.

Однако танец говорит сам за себя. Следовательно, ошибочно полагать, что танец является переводом с одного языка (языка тела) на другой язык (язык мысли), т. е. что танец – это *перевод на некий язык per se*.



Рис. 2. Матильда Монье

Танец – это мысль, которая не может быть сформулирована в категориях естественного языка. Анализируя танец, эстетика применяет такие категории, как «движение», «выражение», «ритм», «темп», *etc.* Однако, они не объясняют специфику танца. Они показывают лишь то, как мы *мыслим* танец, а не то, как мы его *чувствуем*.

Для того, чтобы выделить *идею танца* из *стихии танца*, аналитик ищет образ или метафору, которые отражают *телесный опыт* в *понятиях сознания*. Но невербальная пластика танца оказывает сопротивление вербальному языку тем, что апеллирует к бессознательному, желанию, грезе, интуиции.

Многие теоретики считают, что танец содержит в себе код или информацию, которую можно без потерь воссоздать в категориях языка. Нанси и Монье подвергают критике такую позицию и отвергают *парадигму перевода* как адекватную программу концептуализации танца.

«Работа Матильды Монье в качестве хореографа, – отмечает Нанси, – состоит из бесконечного потока идей, смыслов, значений, жестов, шагов, пространств и расстояний, но без того, чтобы называть это *переводом* или *интерпретацией* с одного языка – на другой, а также без того, чтобы одно предшествовало другому как первичное – вторичному» [9, с. 74].

Конечно, данное заявление не означает, что между танцем и категориями языка нет точек пересечения. Оба – танец и язык – генерируют поток значений, порождают идеи, образы и ассоциации, формируют дискурсивное поле. Однако работают они по-разному и результат их принципиально отличается.

Обсуждая с Монье детали перформанса, Нанси обнаруживает, что *танец существенно трансформирует язык*. Танец делает язык *подобным себе*: мягким, подвижным, текучим, пластичным. Язык теряет жесткий формализм. Он становится поэтичным, метафоричным, косвенным, фигуральным.

«Первое, что меня поразило на репетициях, – признает Нанси, – это речь Матильды Монье. Хореограф всегда говорит образно, косвенно, непрямо. Она не дает четкого указания, как делать тот или иной жест, но когда она заявляет “Нет, это не так!”, то слово “это” уже само по себе обнажает *идею или вещь*, которую нужно представить» [9, с. 74].



Рис. 3. Перформанс «Аллитерации». Фрагмент спектакля

Такое применение фигурального языка позволяет нам понять то, почему

«жест и танец образуют один режим коммуникации, а язык и мышление – другой» [9, с. 71]. Жест передает нечто особое, мимолетное, едва уловимое, не редуцируемое к информационному сообщению.

Разъясняя данный тезис, Нанси апеллирует к различию между «инструкцией» и «примером»: если инструкция дает ясную и четкую информацию, то пример показывает возможность, направление или характер действия. Пример выражает определенную установку, интенцию, послание.

Работая с танцорами, хореограф использует не только инструкции, вербальные знаки или прямые указания, но также жесты, намеки, примеры. Последние не имеют четкого значения, но они коммуницируют сами по себе, их энергия, сила, интенсивность несут в себе конкретный заряд, посыл, *message*.



Рис. 4. Перформанс «Аллитерации». Фрагмент спектакля

Да, хореограф сообщает нам информацию, но он *еще дополнительно* передает (или, точнее, создает) нечто иное – индивидуальный жест, прилагаемый к такому знанию: свою магию, очарование, манеру, соблазн. Жест танцора обладает тем, что Нанси называет своим «цветом», «оттенком», «тоном», «колоритом» (*colouration*).

«Уроки хореографии, – пишет Нанси, – дали мне бесценный опыт. Занимаясь танцем, я пошел по пути выхода за пределы себя, с энергией, открытой для новых смыслов и значений, но которая, с силу своей специфики, не может быть редуцирована к ним» [9, с. 60]. Танец дает понимание сущности эфемерного, таинственного, невысказываемого.

Вспоминая уроки Монье, Нанси подчеркивает важность не только знаний и сведений, которые сообщала преподаватель, но также ее личной «манеры держаться». Именно ее «манера держаться» оказалась тесно связанной с самим предметом обучения, с содержанием уроков. «Аналогично, – продолжает Нанси, – многие из нас, обучаясь в университете, запомнили не только информацию, которую почерпнули от преподавателей, но также их индивидуальные манеры и жесты. Интересно, что «манера держаться» в чем-то ассоциировалась с самим предметом изучения. Именно она, как ни парадоксально, делала предмет изучения более привлекательным, прививала нам любопытство к нему».

Таким образом, – резюмирует Нанси, – «осознавая неразделимость (*inséparabilité*) информационного сообщения и манеры его представления, которая присуща современному танцу, я смог выйти за рамки дистинкции между языком и жестом» [9, с. 52]. «Я с удивлением заметил, что язык также танцует, причем танцует не метафорически, а буквально» [9, с. 55].

Парадоксальный момент, когда идея или мысль танцует в сознании, – причем танцует не метафорически, а буквально, – создавая яркий рисунок,

воображаемый музыкальный ландшафт или поэтический образ, – Нанси называет термином «танцевальная трансмиссия» (*transmission dansue*).

Выдвигая тезис «я мыслю, значит, я танцую» [9, с. 101], Нанси отмечает, что «танец – это не метафора, а буквальное описание деятельности мышления» [9, с. 57]. Танец служит способом самореализации личности, формой интроспекции, методом построения внутреннего мира человека.

Тематизация танца у Нанси тесно связана с концепцией субъекта. В эссе «Широта души» – тексте, который отсылает к философии Рене Декарта и Мартина Хайдеггера, – Нанси пишет, что проблема субъекта также может быть осмыслена как *медитация о танце* [5, с. 136–144].

С точки зрения Нанси, субъект – это не *ego cogito* или чистое сознание (как утверждает Декарт), а скорее *Dasein*, здесь-бытие, экзистирующее сущее (как полагает Хайдеггер). Изучая статус субъекта, Нанси акцентирует пограничное состояние, – особенно *момент пребывания вне-себя*, – т. е. *состояние ex-: existence, exposition, extasis* [5, с. 141].

То, что Декарт называет *ego sum* (я существую), есть на самом деле *ego existo* (я экзистирую) [5, с. 141], ибо человек, пребывая в мире, постоянно меняется как внешне, так внутренне. Индивид чувствует, мыслит и воспринимает себя в актах экзистенции, или, по словам Нанси, в процессах экзистирования (*existere*).

Цитируя афоризм своей коллеги Антонии Бирнбаум (Антония Бирнбаум (р. 1960) – французский философ, писательница, профессор Университета Париж 8 (Нантер). Автор книг: «Nietzsche: les aventures de hironisme» (2000), «La vertige des une pens e: Descartes corps et  me» (2003), «Bonheur, justice! Walter Benjamin, le détour grec!» (2009). Сотрудничает с Жан-Люком Нанси и Филиппом Лаку-Лабартом), Нанси лаконично замечает: «To Exist Is To Exit The Point» [4, с. 145]. Экзистировать – это выходить из точки, т. е. выходить за рамки своего атомарного, точечного, неделимого «я», ибо существование есть постоянное преодоление человеком самого себя.

Да, мы всегда живем на грани, часто бежим от самих себя. В одних случаях – когда эмоции бьют через край – мы *выходим-из-себя*; в других случаях – когда ощущаем гармонию, покой, умиротворение, – мы *приходим-в-себя*. Ситуацию *прихода-в-себя* Нанси называет «ин-спирацией», а *выхода-из-себя* – «экспирацией».

Особое внимание Нанси уделяет ситуации *выхода-из-себя*. То, что Нанси определяет как «экспирация субъекта» [5, с. 141] максимально проявляется в танце, когда артист, обнажая душу и тело перед зрителем, выходит за рамки собственного «я», преодолевает границы своей субъективности.

«Танец – это, прежде всего, *выхождение...из себя*. Я существую и открываю себя миру...когда выхожу из своего я навстречу иному» [1, с. 68–69]. В

танце душа и тело артиста пред-ставляют (*pre-poses*) или даже вы-ставляют (*ex-poses*) себя миру. Артист словно вы-писывает (*ex-scribes*) себя в качестве субъекта, а затем в-писывает (*in-scribes*) себя в мир.

Человек, как любое живое существо, находится в поиске, движении, трансформации. В его душе постоянно что-то рождается и умирает. Каждый момент нашего бытия – это новая жизнь, развитие идей, потенциалов, возможностей. Красота жизни состоит в ее текучести, изменчивости, стремительности, непредсказуемости.

Танец – это то, что принадлежит порядку *рождения* или *становления*. Он манифестирует собой «исходное раскрытие бытия», «разверзание бездны», «прыжок из мрака и небытия», или *Ursprung*, как сказал бы Хайдеггер, где танцор поднимает себя над самим собой для того, чтобы раскрыть свою душу, ощутить свое тело, распахнуть свое «я».

Танец – это *mise en scene* рождения присутствия. Танец есть «пред-ставление пред-ставления» (*pre-sentation of pre-sentation*) или «вы-ставление вы-ставления» (*ex-position of ex-position*) [8, с. 34] в той мере, в какой он знаменует собой исток, начало, рождение чего-то нового – субъекта, образа, спектакля, события, мифа, эстетики.

Танец – это «способ создания смысла / чувства (*le sens*) своим телом» [1, с. 66] (здесь Нанси обыгрывает связь между «чувством» и «смыслом», т. к. во французском языке эти слова – омонимы). Танцор не поставляет какой-либо готовый смысл, знак, символ или идею, а творит их здесь и сейчас, избегая четко фиксированных точек или мест, уклоняясь от самого себя, пребывая в зазоре по отношению к себе, маркируя отсрочку, откладывание, *differance*.

Танец анонсирует некий «смысл *прежде* смысла», «смысл *до* смысла» или «смысл, *предвосхищающий* смысл». Танец – это жест, который предваряет собой любой возможный жест. Такой жест Нанси называет «пред-жест» или по-французски «*avant-gest*» [9, с. 79], не случайно: он возвещает рождение самого искусства.

«Танец – это *предвкушение* танца» [9, с. 79]. Танцуя, мы предвосхищаем эмоцию, аффект, страсть, желание. «Танец имеет особую привилегию, ибо он представляет само представление как таковое» [1, с. 66]. Здесь событие не созерцается, а разворачивается, осуществляется, совершается *par excellence*.

Исполнение танца на сцене – это не презентация объекта, концепта, маски или роли; это бытийствование, экзистирование, проживание актером себя как сущего. Танец является не «эстетической игрой», а «артистической формой бытия», где чувства персонажа актер переживает как свои собственные.

В эссе «Образ: мимесис и метексис» Нанси утверждает, что современное искусство полностью разрывает с логикой мимесиса [7]. Оно не подражает природе, а творит свой особый мир. Сегодня оно создает «неподражаемый», и,

возможно, даже – «невоображаемый» мир. Искусство порождает нечто абсолютно «невообразимое».

Танец также отвергает мимесис. Он не иллюстрирует какую-либо идею, реальность или концепцию. Танец имеет онтологическое измерение в себе самом. Сущность танца заключается не в имитации действительности или в подражании ей (*mimesis*), а в участии (*methexis*) в творении мира, истины, смысла.

Да, танец иногда работает в парадигме мимесиса, рассказывая историю с помощью конкретных жестов, отсылающих к природе или действительности, которую они обозначают. Однако, по мнению Нанси, даже здесь танцор прежде, чем исполнить миметический жест, *a priori* задает его смысл, принимает участие в его конструировании.

Метексис показывает, что танец не просто работает в создании смысла, но является инструментом такого конструирования. «Танец – это не метафора для мышления» (*la danse n'est pas une mütaphore de la pensëe*) [1, с. 76], а само «мышление тела» (*la pensëe du corps*), или точнее, «мышление-в-теле» (*pensëe-en-corps*) [2, с. 115].

Заявляя, что «танец – это способ создания смысла *непосредственно* телом» [9, с. 34], Нанси акцентирует слово «*непосредственно*», подчеркивая не только «неопосредованную природу созидания» (*la nature immüdiante de crüation*), но и «неопосредованную сущность танца» (*essence immüdiante de la danse*) [9, с. 34].

Танец оказывается неопосредованным по двум причинам: во-первых, он сам генерирует свой смысл; во-вторых, здесь отсутствует посредник – т. е. проводник смысла, – медиум, интерпретатор, комментатор. Соответственно, танец стирает любой возможный эффект сигнификации, который производит медиум (посредник)» [9, с. 34].

Опираясь на тезис Стефана Малларме о «чистом искусстве», Нанси говорит о «чистом танце» [9, с. 108]. Танцующее тело содержит в себе самом свою собственную цель. «Танцор находит себя в прямом и неопосредованном отношении к самому себе» [9, с. 29]. «Танцор – это автореференциальный артист» [9, с. 30].

В танце, как особом автореференциальном искусстве, где тело не использует какого-либо посредника в своем выражении, инструмент и цель совпадают. Тело задает свою идею, свой образ, свою истину, свое значение. Тело становится мыслящим, ибо оно рефлектирует само себя как произведение искусства.

Таким образом, рассуждение Нанси о танце – это, по сути, рассуждение об искусстве, субъекте, теле, истине, гармонии. «Мышление – это балансирование мира, балансирование вещей, балансирование *реального* как значения» [6, с. 76]. Философия и танец аккомпанируют друг другу. Поэтому Нанси справедливо заключает: «я мыслю, значит, я танцую» [9, с. 101].

Літэратура

1. Nancy, J.-L. Interview avec Veronique Fabbri / J.-L. Nancy // Rue Descartes, 2004. – Vol. 44. – № 2. – P. 69–79.
2. Nancy, J.-L. Corpus [trans. by Richard Rand] / J.-L. Nancy / Corpus. – New York : Fordham University Press, 2008. – P. 2–122.
3. Nancy, J.-L. The Birth to Presence [trans. by Brian Holmes] / J.-L. Nancy. – Stanford : Stanford University Press, 1994. – 440 p.
4. Nancy, J.-L. To Exist Is To Exit The Point [trans. by Richard Rand] / Nancy J.-L. // Corpus. – New York : Fordham University Press, 2008. – P. 145–149.
5. Nancy, J.-L. The Extension of the Soul [trans. by Richard Rand] / Nancy J.-L. // Corpus. – New York : Fordham University Press, 2008. – P. 136–144.
6. Nancy, J.-L. The Gravity of Thought [trans. by Francoise Raffoul & Gregory Rocco] / J.-L. Nancy. – New York : Humanity Press, 1998. – 92 p.
7. Nancy, J.-L. The Image: Mimesis and Methexis [trans. by Ron Estes & Jean-Christophe Cloutier] / J.-L. Nancy // Theory@Buffalo, 2007. – Vol. 11. – P. 9–26.
8. Nancy, J.-L. The Muses [trans. by Peggy Kamuf] / J.-L. Nancy. – Stanford : Stanford University Press, 1996. – 136 p.
9. Monnier, M. Allitirations: Conversations sur la danse / M. Monnier, J.-L. Nancy. – Paris : Galilée, 2005. – 149 p.
10. Monnier, M. Dehors la Danse / M. Monnier, J.-L. Nancy. – Lyon : Proz, 2001. – 94 p.

Багарадава Т.Р.

(Рэспубліка Беларусь, Полацк)

МЕСЦА ВАЕННАЙ ТЭМЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX СТ.

Функцыянаванне тэрміна “ваенная проза” ў савецкім літаратуразнаўстве не сыходзіць з поля зроку сучасных навукоўцаў. Маючы на ўвазе мастацтва XX стагоддзя, яны падкрэсліваюць асабліва цесную знітанасць гэтага тэрміна ў СССР з дзяржаўнай ідэалогіяй: “Што такое “ваенная проза”? Здавалася б, адказ відавочны: раманы, аповесці і апавяданні пра вайну. Аднак да сямідзесятых гадоў XX стагоддзя ў савецкім літаратуразнаўстве тэрмін “ваенная проза” замацаваўся ў якасці сіноніма “ідэалагічна прымальных” літаратурных твораў пра Вялікую Айчынную вайну” [1] [тут і далей пераклад з рускай мовы наш – Т.Б.]. У савецкай літаратуры існаваў шэраг падцэнзурных аспектаў у адлюстраванні вайны. Напрыклад, рэалістычны досвед беларуса-ўдзельніка вайны СССР з Фінляндыяй у 1939–1940 гг. па-мастацку цэласна прадстаўлены толькі ў сучаснай аповесці Уладзіміра Дамашэвіча (1928–2014) “Фінская лазня, або Цяжка ў гэта паверыць” (2006). Недастаткова асветленымі ў айчынной літаратурнай прасторы застаюцца ваенныя дзеянні на тэатры Другой сусветнай, адлюстраваныя беларусамі замежжа, найперш выхадцамі з Беластоцчыны і тых рэгіёнаў, якія з 1921 па 1939 гады ўваходзілі ў склад Польшчы:

там вайна пачалася яшчэ ў верасні 1939 года. Беларусы таксама складалі значную частку войска польскага генерала У. Андэрс, і ў яго аддзелах яны ваявалі на шырокім фронце Другой сусветнай супраць фашызму. Мінімальна асветлены і ўдзел беларусаў у войнах лакальнага маштабу ў XX стагоддзі: у Карэі, В’етнаме, Анголе, Іране і Іраку. Выключэннем з’явілася адлюстраванне беларускага погляду на трагедыю вайны ў Афганістане: такі погляд прадстаўлены рэалістычнымі творамі, напісанымі на сыходзе 80-х гадоў мінулага стагоддзя і ў пазнейшыя гады, беларусамі розных генерацый: Віктарам Карамазавым (нар. у 1934 г.), Святланай Алексіевіч (нар. у 1948 г.), Іванам Сяргейчыкам (1949–2006 гг.), Сяргеем Дубовікам (нар. у 1952 г.), Андрэем Федарэнкам (нар. у 1964 г.) і іншымі.

Для беларускай літаратуры XX стагоддзя жанр аповесці пра вайну, у тым ліку Вялікую Айчынную, – адзін з самых традыцыйных. Сапраўды значныя і рэзанансныя творы з паказам ваеннай рэчаіснасці, услед за рэалістычнай аповесцю М. Гарэцкага “На імперыялістычнай вайне” (1914–1915, 1919, 1925, 1926), у 1920–1930-я гады стварылі Я. Колас, З. Бядуля, К. Чорны, М. Зарэцкі і іншыя; з’явілася і проза, напісаная пра ўзброеныя канфлікты ў рэчышчы белетрыстыкі, якая ўтрымлівала элементы прыгодніцтва і рамантычнай умоўнасці (асабліва блізкай пакаленню беларускіх маладнякоўцаў). На якасць мастацкіх тэкстаў з ваеннай праблематыкай у 1930-я гады вельмі моцна паўплывала татальная ідэалагізацыя. Яе выявамі былі спрошчанае адлюстраванне ворага і распаўсюджванне міфаў пра непераможнасць савецкага войска. У 40-я гады XX стагоддзя, з развіццём ва Ўсходняй Еўропе падзей Другой сусветнай, гэтая вайна пачала адлюстроўвацца ў літаратурах народаў СССР больш адэкватна, але найперш, як менавіта Вялікая Айчынная, як вайна савецкага народа супраць нямецка-фашысцкіх захопнікаў. З таго ж часу ў беларускай літаратуры прасочваюцца дзве сталыя тэндэнцыі ў адлюстраванні ваенных падзей: героіка-рамантызаванага і рэалістычнага раскрыцця тэмы. Першая звязана з акцэнтамі на ідэалізацыі і рамантызацыі вобраза савецкага байца, вядучай ролі ідэйна-партыйнага кіраўніцтва ў вайсковых аперацыях, ва ўсёй вайне – з перамогай над бязлітасным ворагам, паказам найперш героікі і яскравых подзвігаў народа, раскрыццём яго высокіх маральных ідэалаў. Другая – з абмалёўкай падзей ва ўсім іх драматызме, у розных ракурсах, але пераважна з пункту гледжання ўдзельніка вайны, з так званай «акопнай праўдай», вядомай найперш відавочцу. Гэтая проза таксама характарызуецца ўсведамленнем велічы народнага подзвігу, але на першы план вылучае той гераізм, што ўраджае абсалютнай ахвярнасцю і самаахвярнасцю людзей, у тым ліку тых, якія ў даваенным жыцці маглі нічым не вылучацца з агульнай масы.

Той гуманістычны напрамак, які ўзыходзіў да традыцыі Л. Талстога з яго ўвагай не толькі да агульных праблем грамадства і свету, але, разам з тым, і да асобнага чалавечага лёсу, псіхалогіі шараговага ўдзельніка гістарычных падзей, выразна склаўся ў савецкай прозе ў 1960-я гады. Талстоўская традыцыя пачыналася яшчэ ў творчасці беларусаў М. Гарэцкага, К. Чорнага, відавочна вылучылася ў прозе

І. Мележа, І. Шамякіна і іншых. З цягам часу развіваўся найперш гэты напрамак. Ён набыў пераважна рэалістычнае па стылю і філасофскае (экзістэнцыйнае) па думцы выяўленне, што адлюстравалася ў творах прадстаўнікоў савецкай “лейтэнанцкай прозы”, маладых ветэранаў Вялікай Айчыннай: В. Астаф’ева, Р. Бакланава, Ю. Бондарова, В. Быкава, К. Вараб’ева, А. Ганчара, А. Кандрацьева, І. Навуменкі, І. Нікалаева і некаторых іншых. З’яўленне “лейтэнанцкіх” апавесцей азначала эвалюцыю жанру і адначасова злучала яго з класічнымі традыцыямі: псіхалагізму, фактаграфізму, напружанасці сюжэту, канцэптуальнай яснасці выкладання падзей. Гуманістычную пазіцыю франтавікоў падтрымалі тыя маладзейшыя беларускія пісьменнікі, якія падлеткамі або дзецьмі заставаліся на акупаваных фашыстамі тэрыторыях, былі партызанамі, падпольшчыкамі, або малалетнімі ахвярамі вайны: А. Адамовіч, І. Пташнікаў, І. Чыгрынаў, Б. Сачанка, В. Казько і іншыя. Іх творы зрабіліся працягам своеасаблівай маральнай апазіцыі догмам, што панавалі ў артадаксальнай ідэалогіі першага пасляваеннага дзесяцігоддзя і савецкай літаратуры пісьменнікаў-эпігонаў.

Беларуская проза пра Вялікую Айчынную вайну мае некалькі прынятых варыянтаў сістэматызацыі. Так, напрыклад, сярод кніг 1950–1980-х гадоў традыцыйна вылучаюцца творы з “панарамным” адлюстраваннем падзей (прадстаўлены найперш жанрам рамана з заяўкай на эпопею: М. Лынькова, І. Мележа і іншых) і “лакальным” (“лейтэнанцкая” апавесць, якая канцэнтруецца на праўдзівасці ў асэнсаванні рэальнай вайны – найперш жанр апавесці ў В. Быкава).

У савецкія часы прыярытэтнай была метадалогія тыпалагічнага вывучэння літаратуры. Розныя творы паказваліся як аднатыпныя з таго пункту гледжання, які фіксаваў у кожным з іх адлюстраванне аналагічных наступстваў глабальнай падзеі. У першую чаргу гэта былі падзеі савецкай гісторыі, у тым ліку – перыпетыі Вялікай Айчыннай вайны ва ўспрыняцці савецкіх людзей. Для кожнага чалавека з тых, хто жыў у розных рэспубліках СССР, вайна з фашызмам падавалася і пісьменнікамі, і літаратуразнаўцамі ў аналагічным канцэптуальным асвятленні. Мэтай навукоўца ў тыпалагічным даследаванні было найперш вылучэнне ідэалагічна-аднатыпных, аднаўзроўневых элементаў у творах з розных нацыянальных літаратур. Аднак ужо ў 70-я гады XX стагоддзя тыпалагічны ракурс перастаў быць пануючым як у адлюстраванні ваенных падзей, так і ў літаратуразнаўчых ацэнках твораў пра Вялікую Айчынную вайну. Даследчыкі пачалі звяртаць большую ўвагу на тыя сэнсавыя абсягі ваеннай прозы, што звязаны не проста з нацыянальна-спецыфічным “знешнім выглядам”, але яшчэ і абумоўлены адрозным гісторыка-культурным мінулым кожнай нацыі з тых, якія ў розны час (на працягу 1910–1940-х гадоў) былі злучаны ў адной дзяржаве – СССР. Напрыклад, асабліваю папулярнасць у чытача і крытыкі менавіта ў гэты перыяд набылі творы пра вайну прыбалтыйскіх пісьменнікаў: Й. Авіжуса, М. Слуцкіса, В. Ламса (Эгланса), Э. Вецемаа, П. Куусберга і іншых.

Росквіт жанру беларускай апавесці пра вайну прыпаў на 1960–1970-я

гады. У творах гэтага перыяду заўважаюцца нацыянальныя адметнасці раскрыцця ваеннай тэмы: поруч з адлюстраваннем падзей на франтах, у акопах, выявілася таксама вялікая ўвага да вытокаў і працяглай практыкі партызанскага руху, паўсядзённасці народнага быцця ва ўмовах супраціўлення ворагу (“вайна пад стрэхамі”, паводле А. Адамовіча), паказ героя з народнай масы, бачанне і асэнсаванне ваеннай рэчаіснасці вачыма ўдзельніка падзей.

Пры ўсёй неаднароднасці, унутранай палеміцы пісьменнікаў, якія ў сваім прыватным жыцці сутыкнуліся з рознымі праявамі і даваеннага, і ваеннага часу, мелі розныя лёсы і сацыяльныя статусы ў даваенным грамадстве, а таму і па-рознаму глядзелі на многія рэчы, – пры ўсім гэтым навідавоку было шмат універсальных сітуацый, што павінны былі асэнсоўвацца ўсімі творцамі. Гэта, напрыклад, гвалтоўная смерць чалавека, непазбежнасць маральнага выбару для кожнага, фактычная пярэстасць у чынніках партызанскага руху, што не супадала з адназначнасцю абстрактных уяўленняў пра яго, а таксама жыццё на акупаванай тэрыторыі, дзе па абстрактных інструкцыях першых дзён і месяцаў вайны жыць і працаваць пабудзённаму забаранялася (меркавалася, што вайна скончыцца хутка), праблема калабарацыянізму. Даследчыкі В. Каваленка і М. Тычына падкрэслівалі наяўнасць ярка выражаных нацыянальных рыс беларускай літаратуры, у тым ліку, аповесці пра вайну: яе своеасабліваю “сялянскасць”, “народнасць”. А. Адамовіч аб’ядноўваў беларускую прозу пра вайну ў асобную ваенна-вясковую школу. Л. Сінькова адзначала большую кансерватыўнасць беларускай ваеннай прозы ў захаванні і сцвярджэнні нацыянальнай праяўнай традыцыі, чым яе абнаўленне і рэфармаванне.

Маючы на ўвазе далейшае развіццё беларускай прозы пра вайну ў перыяд 1980–1990-х гадоў, даследчыца А. Данільчык слухна падкрэсліла, што ён “вызначаецца новым падыходам да тэмы вайны і звязаных з ёй агульначалавечых праблем <...>. Галоўная асаблівасць дадзенага перыяду – асэнсаванне (часта перасэнсаванне) ваенных падзей з пункту гледжання сучаснасці” [2, с. 8], бо шляхі новага разумення гісторыі 1940-х гадоў цесна звязаны з авалоданнем новай інфармацыяй пра мінулыя ваенныя падзеі, а таксама кантэкстам глабалізацыі ў сучасным свеце.

У другой палове 1980-х – 2000-я гг. у жанры айчыннай ваеннай аповесці выявіўся ўплыў непазбежных змен таксама і ў поглядах пісьменнікаў-ветэранаў на мінулае: з унутраным прыняццем або непрыняццем познесавецкіх і паслясавецкіх часоў. Разам з тым у гісторыі развіцця беларускай аповесці пра вайну прасочваецца пашырэнне эстэтычных абсягаў у індывідуальнай творчасці. Гэта магчымасць для пісьменніка выкарыстаць новыя крыніцы і сродкі для спасціжэння жыцця, новыя ракурсы для ўсведамлення тых складаных праблем, якія не маюць простых вырашэнняў.

Такім чынам, менавіта ваенная тэматыка з’яўляецца запатрабаванай у абставінах ідэйна-эстэтычных пошукаў той сучаснай літаратуры, што скіраваная на

рэалістычнае спасціжэнне рэчаіснасці – у яе тыповых і сацыяльна дэтэрмінаваных праявах.

Літаратура

1. Горбачёв, А. Ю. Военная тема в прозе 1940–1990-х годов [Электронный ресурс] / А. Ю. Горбачёв // ИнфоПедия. – 2017. – Режим доступа: <https://www.bsu.by/Cache/pdf/219533.pdf>. – Дата доступа: 18.06.2021.
2. Данільчык, А. А. Канцэпцыя чалавека ў беларускай і італьянскай ваеннай прозе : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01, 10.01.03 / А. А. Данільчык. – Мінск, 2002. – 109 с.

*Безручко А.В., Миславский В.Н.
(Украина, г. Киев, г. Харьков)*

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ЖАНР КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ В УКРАИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-Х ГОДОВ

Фильмы о гражданской войне стали предтечей становления приключенческого жанра и занимали одно из ведущих мест в репертуаре украинского кино 1920-х годов. Но в работах историков кино эта тема не нашла должного отражения, и остается малоизученной страницей в истории украинского кинематографа. Поэтому актуальность данного исследования заключается, главным образом, в заполнении существенного пробела в истории отечественного кино.

В работах украинских киноведов об истории кино разнообразие репертуара не анализировалось с точки зрения тематики и жанровых конструкций. Таким образом, данная проблематика не стала предметом отдельного исследования, хотя и играла одну из ключевых ролей в процессе развития украинского кинематографа в 1920-е годы.

Фильмы о гражданской войне занимают весомое место в репертуаре Всеукраинского фото-кино управления (ВУФКУ) 20-х годов минувшего столетия. В 1925 году двухсерийная картина «Укразия» о гражданской войне задумывалась как самая масштабная кинопостановка, на которую ВУФКУ затратило колоссальные средства. Сценарий фильма «Украина и Азия» написали прозаик Н. Борисов и сценарист Г. Стабовой. Постановку поручили опытнейшему режиссеру П. Чардынину. Съемки картины продолжались более пяти месяцев в разных городах Украины, с привлечением статистов в количестве более трех тысяч человек. Премьера фильма должна была состояться одновременно в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве и Одессе. Основу сценария составили документы Одесского Испарта и воспоминания ответственных партийных работников- непосредственных участников событий гражданской войны 1918–

1920 годов в «украинской Азии» [3, с. 14].

Простановка приключенческих картин о гражданской войне была сопряжена с определенными рисками, поскольку тема картины уже была очень хорошо известна зрителям: белые и красные, белый тыл, красное подполье, борьба и победа. К 1925 году на экраны СССР вышло немало подобных картин разного качества. И уже выработался определенный стереотип героев. Так, коммунист имел «одухотворенное» лицо, длинные волосы, ходил в кожаной куртке с расстегнутым воротником. Типажи революционеров выстраивались по принципу «хорошие герои должны быть красивые». Типажи плохих героев, как правило, были жестокие, некрасивые, в сложных ситуациях утрачивали присущую влияние, жестокость и становились объектами для насмешек. Подобный подход в характеристике негативных персонажей был типичен для киноагиток 1918–1920 годов, когда отрицательные герои подавались людьми беспомощными и карикатурными. Этот подход имел весьма негативные последствия, поскольку был ложный, и зрители, воспитанные на подобных фильмах, по меткому замечанию украинского писателя А. Полторацкого, воспринимали врагов революции знаменитым лозунгом «шапками закидаем» [13, с. 40].

Несмотря на то, что влиятельный в то время российский писатель и политический деятель В. Киршон дал украинским фильмам о гражданской войне («Укразия», «Трипольская трагедия», «Лесной зверь») характеристику «очень грубые и нелепо сделанные агитационные фильмы» [4, с. 31], лента «Укразия» получила широкий резонанс. Так, центральные советские газеты «Правда» и «Известия» в один день – 22 февраля 1925 года опубликовали отзывы об «Укразии» [10, с. 4].

В целом, картина была принята хорошо. Многие рецензенты подчеркивали, что «Укразия» – первое большое достижение ВУФКУ, хотя отмечали, что картина затянута [15, с. 30].

Пожалуй, самым лестным отзывом явилась редакторская статья влиятельнейшего русского журнала «Жизнь искусства», в которой, наряду с критикой некоторой трафаретности «Укразии», отмечалось, что, снятая сцена «одесской лестницы» не уступает по профессионализму одноименной сцене картины «Броненосец “Потемкин” С. Эйзенштейна: *«Затем Одесская лестница. Оказывается, еще до Эйзенштейна, ее использовал, насколько мог, Чардынин. И, говоря откровенно, работа последнего мало чем уступает показу ее создавшими “Броненосец”. Снятые снизу виды, бесконечно уходящие вверх ступеньки, запруженные человеческой лавиной, льющейся потоком, все сметающим на своем пути, – эти ступени говорят и здесь. Стертые, вытопанные тысячами ступавших по ней, громоздящиеся своей массой, они играют и живут вместе с бегущими статистами. Такая впечатляемость заключительных сцен несколько*

сглаживает ранее бывшие промахи фильма» [19, с. 17].

Безусловно, картина «Укразия» создавалась ВУФКУ с таким расчетом, чтобы показать все достижения украинской кинематографии, и при этом быть интересной для зрителя, а также иметь коммерческий успех. В не многочисленных отрицательных отзывах картина критиковалась именно за такой подход, затянутость, как отмечалось выше, и отсутствие необходимых акцентов на героической борьбе пролетариата.

«В общем, не будь картина так тяжеловесна и длинна (две серии – двадцать частей), она могла бы с успехом пройти на советских экранах. В теперешнем виде вряд ли ее выдержит терпенье зрителя» [6, с. 18].

Картина «Арсенальцы» (сценарист Г. Тасин, режиссер Л. Курбас), также вышедшая на экраны в 1925 году, прошла незамеченной. В одном из отзывов, который удалось обнаружить, сообщалось, что перед началом съемок *«состоялось объединенное совещание с представителями Губкома, Губполитпросвета, воинских частей, Арсенала и участниками Октябрьских событий в Киеве»* [9, с. 15]. Короткометражный агитфильм, разыгранный актерами театра «Березиль», рассказывал о восстании рабочих киевского завода «Арсенал» против контрреволюционной Рады в годы гражданской войны, и вошел во второй номер киножурнала «Маховик».

В 1926 году ВУФКУ выпускает два малоприметных фильма, тематически связанных с гражданской войной: «ПКП» (сценаристы Г. Стабовой, Я. Лившиц, режиссер А. Лундин), «Трипольская трагедия» (сценарист Г. Эпик; режиссер А. Анощенко).

Для достижения правдоподобия экранного повествования ВУФКУ начинает практиковать приглашения для участия в съемках реальных участников событий гражданской войны. Бывший генерал армии УНР и повстанческий атаман Ю. Тютюнник соглашается сыграть самого себя в фильме «ПКП» [5, с. 10]. Но привлечение к съемке реально действующего персонажа, по мнению рецензента журнала «Рабочий клуб», не гарантирует получения достоверности образа: *«“Гвоздем” фильма является участие в съемке подлинного Тютюнника. Это хорошо в смысле сходства, но вряд ли гарантирует подлинность рисунка Тютюнника того времени. Тютюнник настоящий, несомненно, склонен показать себя таким, каким ему хочется себя видеть»* [1, с. 71].

Командир дивизии Красной армии Г. Котовский также дает согласие на участие вместе с бойцами своей конницы в съемках фильмов «ПКП» и «Трипольская трагедия» [16, с. 6]. Но из-за трагической гибели Котовского был приглашен актер, внешне напоминающий красного командира. В съемках картины «Трипольская трагедия» принимал участие один из немногих оставшихся в живых комсомольцев-киевлян в Триполье – Фастовский [7, с. 14–15], а сценарий написал участник этих событий – комсомолец Григорий Эпик [18,

с. 21].

На съемки фильма «ПКП», как и на отмечавшийся выше фильм «Укразия», ВУФКУ были потрачены значительные средства. Для съемок были привлечены лучшие операторы – Ф. Вериге-Даровский, М. Гольдт, И. Гудима, Г. Дробин. Постановку поручили режиссерам А. Лундину, Г. Стабовому. Отдельные сцены фильма снимали П. Чардынин и приглашенный из Турции Э. Мухсин-Бей [11, с. 27].

Основу фильма «ПКП» составили подлинные исторические события (ПКП расшифровывается как сокращенное наименование государственной железной дороги «Польска колея панствова», но украинские крестьяне аббревиатуру расшифровывали – «Пилсудский купил Петлюру»). Фильм о борьбе большевиков с петлюровскими и польскими войсками в Украине в 1920–1921 годах снимался под рабочими названиями «1920–1921» и «Петлюровщина и ЧК» [12, с. 12]. Съемки «грандиозного исторического фильма» проходили в Киеве, Бердичеве и Житомире. В павильонах фабрики художник Соломон Зарицкий построил «Софиевский собор», центр «Всеукраинского» шпионажа – дворцы Петлюры и Пилсудского, «Бар Америкен» во Львове и т. д. [8, с. 11]. Первоначально фильм задумывался как двухсерийный, но, очевидно, после многочисленной критики о чрезмерной затянутости картины «Укразия», решили не рисковать. В итоге, картина «ПКП» была выпущена в восьми частях, и, тем не менее, рецензенты отмечали, что фильм «растянут, скучен». Рецензент журнала «Рабочий клуб» в развернутом отзыве отмечал сумбурность сюжета, и, в то же время, дал высокую положительную оценку работе над фильмом оператора, и развенчанию в картине «украинского шовинизма времен УНР» [1, с. 71].

Фильм «Трипольская трагедия» о расстреле бойцами атамана Зеленого в 1919 году плененных комсомольцев села Триполье под Киевом также не получил признания. Съемки картины проходили в Триполье, Киеве, Одессе и Ялте с привлечением, по сообщениям прессы, для батальных сцен нескольких тысяч человек [18, с. 21].

Некоторые авторы в своих рецензиях ограничились описанием сюжета картины, без критического анализа [17, с. 8–9]. Критике подверглась поверхностная проработка характеров героев картины [2, с. 12] и, в большей степени, натурализм в показе сцен пыток и расстрелов [15, с. 30]. О показе жестокости на «все вкусы» в картине «Трипольская трагедия» отмечалось также в рецензии на фильм, опубликованной на страницах журнала «Советский экран» [14, с. 4].

Еще одна картина, на которую, по-нашему мнению, стоит обратить внимание, это – «Перекоп» И. Кавалеридзе, вызвавшая неоднозначную реакцию. Следует отметить, что И. Кавалеридзе, как и А. Довженко, применял в работе новаторские методы. Однако многие рецензенты расценили смелый опыт И.

Кавалеридзе как формализм.

Картина подверглась критике не только за формально-эстетские эксперименты, но и за преуменьшение подлинного социального смысла классовой борьбы: *«Литературные страницы героических эпизодов гражданской войны и ликвидации интервенции бледнеют перед художественными, сочными, сильными образами, которые подал режиссер И. Кавалеридзе в последнем своем произведении “Перекоп”. <...> Картина поражает своей гениальностью художественного восприятия, в которой психологический реализм переплетается с синтетическими образами»* [20, с. 11].

Большая часть фильмов о революции и гражданской войне, созданная ВУФКУ в 1928–1930 годах оказалась малоинтересной и не пользовалась большим успехом у зрителей. Ставились эти фильмы, как правило, по методам агитки, плаката, без особого углубления в суть явления, сценарий строился по определенному шаблону – параллельный показ хороших, отважных партизан и ничтожных белых; то есть, с одной стороны, глупые буржуи издеваются и пытаются своих классовых врагов, с другой – умные, героические, доброжелательные, представители рабочего класса. По мнению некоторых современников, фильмы о событиях гражданской войны требовали других форм, другого воплощения. От голой агитки, от трафаретной схемы – к более углубленному выявлению моментов классовой борьбы, от упрощенного внешнего отражения событий, к более конкретной индивидуализации участников событий. Однако эти фильмы сыграли важную роль в развитии приключенческого кино.

Литература

1. Ард. «П.К.П.» // Рабочий клуб. – 1926. – № 10. – с. 71.
2. Ард. «Трипільська трагедія» // Рабочий клуб. – 1926. – № 5. – с. 12.
3. И. З. «Укразия» // Жизнь искусства. – 1924. – № 36. – с. 14.
4. Киршон, В. Под знаком «Мэри» / В. Киршон // На литературном посту. – 1927. – № 19. – с. 31.
5. Л. М. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. – 1926. – № 7. – с. 10.
6. Лапин, Б. «Укразия» / Б. Лапин // Новый зритель. – 1925. – № 8. – с. 18.
7. Мик, М. Производство ВУФКУ / М. Мик // Искусство и физкультура. – 1926. – № 10. – с. 14–15.
8. Могиланський, Л. «П.К.П.» / Л. Могиланський // Новее мистецтво. – 1926. – № 14. – с. 11.
9. На Украине: [ред. ст.] // Кино-неделя. – 1925. – № 4. – с. 15.
10. Об «Укразии»: [ред. ст.] // Театральная неделя. – 1925. – № 6. – с. 4.
11. «П.К.П.»: [ред. ст.] // Зоря. – 1926. – № 19. – с. 27.
12. «П.К.П.»: [ред. ст.] // Театральная неделя. – 1926. – № 9. – с. 12.
13. Полторацький, О. Етюди до теорії кіна / О. Полторацький. – Київ : Укртеакіновидав, 1930. – 128 с.
14. Кровь на экране: [ред. ст.] // Советский экран. – 1927. – № 32. – с. 4.
15. Советская фильма: [ред. ст.] // Советское кино. – 1926. – № 6/7. – с. 30.
16. Съёмки в Киеве: [ред. ст.] // Театр, музыка, кіно. – 1925. – № 2. – с. 6.
17. «Трипольская трагедия»: [ред. ст.] // Советский экран. – 1925. – № 13. – с. 8–9.
18. «Трипольская трагедия»: [ред. ст.] // Советский экран. – 1925. – № 33. – с. 21.

19. «Укразия»: [ред. ст.] // Жизнь искусства. – 1926. – № 8. – с. 17.

20. Янчук, В. Перекоп / В. Янчук // Кино. – 1930. – № 17. – с. 11.

Белоокая М.А.

(Республика Беларусь г. Минск)

ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО И ЕДИНОЕ КОММУНИКАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО: ПАРАДОКСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Влияние экранного искусства на формирование определенной картины мира, представленной в коммуникационном пространстве, можно проследить, начиная с первых опытов построения киноискусством особой, «виртуальной» реальности.

Поскольку перед советской властью, с первых же лет ее установления, стояла задача доказать преимущества социалистического строя, идеологическая пропаганда была направлена на формирование негативных представлений о реалиях Российской империи, а позднее – «буржуазной» Польши. В том или ином виде в части белорусских фильмов, посвященных знаковым для советского периода событиям – революциям 1917 года и гражданской войне, – уже намечаются определенные тенденции в экранном воплощении реалий. Разумеется, все подлинные исторические события оставались за кадром – в картинах была представлена лишь идеологически допустимая «классовая борьба». Так, многие события, связанные с историей Беларуси, крайне мало запечатлены в белорусском кино, например, страшные реалии «окопной» войны, проходившей в годы Первой мировой на территории Беларуси.

Сложнейшие катаклизмы, повлекшие за собой общенародную трагедию, с тысячами изломанных человеческих судеб, репрессиями, физическим уничтожением и преследованием инакомыслящих, на экране представляли в виде панегириков, прославляющих достижения советского строя, трактовались как проявления справедливой классовой борьбы, где единственно правильным был курс, избранный большевиками. Сконцентрированность на теме тяжелого наследия царизма использовалась, как средство объяснить масштабы разрухи, которая обрушилась на страну.

Оценочные категории в белорусском кино менялись, в соответствии с политической обстановкой в стране и с идеологическими доктринами, которые на тот момент продвигались и насаждались в обществе. Таким образом, с понятием «враг» отождествлялись в разное время те или иные правящие классы – паны, российское самодержавие, а также «внутренние» враги советской державы – хуторяне, кулаки и прочие «вредители». 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 – образ врага в белорусском кино теперь обретают польские власти.

Военное кино, посвященное событиям Второй мировой войны, помимо врага прямого и явного – германских оккупационных властей – предъявило зрителю широкую палитру образов предателей, полицаев, карателей и диверсантов.

Крушение Советского Союза привело, среди прочего, к формированию новой политической, общественной и культурной реальности в начале XXI века. Это не могло не вызвать глобальных потрясений в сфере зарождения стереотипов, касающихся восприятия добра и зла, благородства и подлости, «своих» и «чужих», друзей и врагов.

Прежде всего, эти тенденции проявились в неигровом кинематографе – документальном и телевизионном кино. Для подобных фильмов была особенно характерна доминанта авторской точки зрения в оценке значимости событий и исторических персон. Естественно, при создании определенных кинематографических образов авторы картин руководствовались собственными представлениями о мире и о происходящих в нем событиях. Так сложилась парадоксальная ситуация: современная экранная культура, черпая темы, сюжеты и идеи в прошлом, создает, в некотором роде, альтернативную историю, транслируя иногда противоречащие друг другу нарративы. В результате этих неконтролируемых творческих процессов появляются очередные мифы, которые приобретают вид новой, квазиисторической, реальности.

Совершенно по-иному складывалась ситуация в процессе создания документальных картин цикла «Обратный отсчет» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна». Работа здесь осуществлялась в тесном сотрудничестве с белорусскими историками и архивистами.

Изменение системы ценностей после распада Советского Союза привело к масштабной демифологизации истории Беларуси. Стали доступны доселе неизвестные документы, широкую огласку получили многие скрывавшиеся факты, зазвучали имена представителей культуры, искусства, науки, государственных и общественных деятелей, оказавших огромное влияние на формирование ценностной системы белорусского общества, но, по тем или иным причинам, неугодных советскому строю.

Благодаря обнародованным историческим фактам и историческим именам, белорусская культура рубежа XX–XXI столетий начала продуцировать другие образы, создававшие совершенно другую картину мира, которая апеллировала к национальным чувствам белорусов, исконным ценностям именно белорусской культуры и создавала не только иную версию истории, но также и иную иллюзию

реальности. Начался масштабный пересмотр и реабилитация имен выдающихся белорусских деятелей культуры и науки, внесших вклад не только в отечественную, но и мировую историю, в продвижение прогрессивных идей. Фильмы цикла «Обратный отсчет» посвящались представителям различных видов искусства – музыки и живописи, дизайна и архитектуры, литературы и кино. Героями картин были белорусские деятели культуры Владислав Голубок и Язэп Дроздович, оперная певица Лариса Александровская и писатель Тишка Гартный (Дмитрий Жилунович), художники Марк Шагал и Казимир Малевич. Фильмы цикла рассказывали о малоизвестных фактах создания первого белорусского игрового фильма «Лесная быль» и картины «Житие и вознесение Юрася Братчика» по произведению Владимира Короткевича «Христос приземлился в Гродно». Созданы картины о пребывании в Беларуси музыканта Эдди Рознера, о судьбе автора нашумевшего романа «Любовник Большой Медведицы», уроженце белорусских земель Сергея Пясецком, о сатирике Андрее Мрые и поэте Михасе Климковиче.

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.

Ван Юй

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД» В СПЕКТАКЛЕ ЛИНЬ ЧЖАОХУА

«Вишневый сад» – комедия в четырех действиях, созданная Чеховым. Это последняя пьеса великого русского писателя и его самая зрелая драматическая работа. Пьеса, сюжет которой разворачивается вокруг смены собственника и исчезновения вишневого сада, повествует о неизбежности ухода аристократии с исторической сцены и подъеме зарождающейся буржуазии. В драме «Вишневый сад» образно объясняется упадок дворянского сословия и показывается жизнь знати и слуг. Вишневый сад – это символ, микрокосм общества того времени. С подъёмом капитализма некогда влиятельный аристократический класс начал приходить в упадок и в конечном итоге был уничтожен временем [1, с. 7].

«Вишневый сад» – это одна из самых известных пьес Чехова в Китае, которая ставилась много раз. Одна из причин, по которой пьесу «Вишневый сад» можно каждый раз с успехом ставить в Китае, заключается в том, что зрители

стремятся глубоко изучить Чехова и по-настоящему понять его истинные мысли. Тогда весь истинный смысл этой драмы может быть донесён до аудитории. Только после внимательного и глубокого изучения Чехова и его сценария можно понять, что для русского писателя даже комедия, ее суть – трагедия.

Для понимания масштабов популярности этого произведения достаточно перечислить лишь недавние постановки. В декабре 1993 года студенты актерского факультета Пекинской киноакадемии представили спектакль «Вишневый сад» в Столичном театре. В 1994 году театральным отделом Центральной академии драмы была поставлена драма «Вишневый сад» режиссера Сюй Сяочжуна. В январе 2007 года драму «Вишневый сад» представили выпускники актерского факультета Пекинской киноакадемии. В декабре 2010 года «Вишневый сад» представили выпускники режиссерского факультета и факультета сценического искусства Шанхайской театральной академии. В июне 2011 года «Вишневый сад» исполнила Художественная труппа студентов колледжа Университета Цинхуа.

В Китае «Вишневый сад» не раз был представлен театрами других стран. Так, в сентябре 2004 года Российский национальный молодежный художественный театр был приглашен выступить со спектаклем «Вишневый сад» в пекинском театре Тяньцзяо, а в августе 2011 года МХАТ представил свою постановку спектакля Чехова в Столичном театре.

Хотя «Вишневый сад» неоднократно ставился в Китае, наиболее известной в стране сегодня является версия пьесы, поставленная Линь Чжаохуа в сентябре 2004 года в театре Бейбинг Маси. Постановка Линь Чжаохуа, имела огромный успех – её играли 10 раз подряд вплоть до закрытия фестиваля. С 2004 по 2010 год эта версия «Вишневого сада» неоднократно ставилась в Китае. Постановка классического произведения Чехова, осуществлённая Линь Чжаохуа, приобрела признание по всей стране.

Версия драмы «Вишневый сад» в постановке Линь Чжаохуа во многом продолжает творческую концепцию Чехова. В драме изображен упадок старого правящего класса и подъем нового класса, что, в свою очередь, отражает стремительное развитие экономики и изменение социальных отношений. Вырубка вишневого сада представлена как образное выражение смены классов. Аристократический класс сменил новый класс буржуазии, а крепостничество было отменено. В этих новых условиях бывший крепостной Лопухин купил вишневый сад и превратился из бесправного раба в богатого человека. Но если экономический уровень человека может внезапно повыситься со сменой класса, то культурный – нет. Чтобы раскрыть эти противоречия, Линь Чжаохуа использовал образный драматический метод для выражения исторического контекста эпохи – краха дворянства, пренебрежения культурным развитием, и, в то же время, внезапного богатства из-за классовых изменений. В постановке «Вишневого сада» Линь Чжаохуа использовал множество образных выражений

для передачи контекста времени и описания персонажей. Например, падение книжной полки представляет суматоху текущей ситуации и показывает ощущение бессилия, которое испытывает Раневская [2, с. 22].

Линь Чжаохуа, уважая творческие идеи Чехова, в то же время сознательно избегает имитации театрального подхода русского писателя. Более того, Линь Чжаохуа не полностью следует творческим привычкам Чехова в изображении персонажей и драматических ситуаций: он использует такую технику интерпретации драмы, которая позволяет приблизить персонажей к реальной человеческой природе.

Линь Чжаохуа уделяет больше внимания художественным экспериментам. На репетиции спектакля «Вишневый сад» он не столько слепо следовал чеховским традициям, сколько стремился сохранить сам классический театральный язык и атмосферу Чехова, смело исследуя формы театрального выражения и сценического оформления.

Сценическое оформление позволяет зрителю по-новому взглянуть на хорошо известное классическое произведение. Режиссёр не позволил покинуть сцену персонажам предыдущего акта, которые остались на сцене как фон дальнейшего действия, и использовал сценическое освещение, чтобы привлечь к ним внимание публики.

Линь Чжаохуа также сделал драму более компактной и сфокусированной, умело отразив основные сюжетные конфликты с помощью меньшего количества персонажей. В пьесе три основных персонажа: Раневская, Лопахин и Трофимов. Все трое не только представляют три разных класса, но и выполняют основную функцию в развитии сюжета диалоговой драмы, поэтому Линь Чжаохуа максимизировал их роли [3, с. 38]. Из диалогов и реплик этих персонажей в драме можно увидеть, какое отношение к обществу имеют люди разных классов в контексте символизма надвигающегося разрушения вишневого сада. Отражая эпоху распада аристократии и подъема буржуазии, постановка раскрывает черты представителей всех классов и даёт представление о том, какой у них менталитет.

Особенности постановки Линь Чжаохуа «Вишневого сада» заключаются не только в сценическом оформлении и интерпретации сюжета. Режиссёр сделал смелый ход, удалив из постановки двух персонажей «Вишневого сада» – Шарлотту и Епиходова. Шарлотта – персонаж с трагическим жизненным опытом, о котором она повествует крайне эмоционально. Линь Чжаохуа считает, что Шарлотта представлена у Чехова как находящаяся на грани безумия, и если актер плохо сыграет, то этот персонаж будет несовместим с другими персонажами драмы. С точки зрения Линь Чжаохуа, этот персонаж не соответствует стилю всей драмы, поэтому Шарлотту необходимо исключить.

Еще один удаленный персонаж в драме – Епиходов, который играет в драме мелкого служащего. После названия пьесы «Вишневый сад» Чехов написал

слова «комедия в четырех действиях». У Епиходова есть комедийные черты, но они не очень удачны: возможно, это вызвано проблемами перевода чеховской пьесы [4, с. 43]. По мнению Линь Чжаохуа, удаление этой роли не оказало существенного влияния на развитие основного сюжета драмы.

Удаление некоторых персонажей из пьесы способствовало успеху постановки «Вишневого сада», потому что этот ход позволил Линь Чжаохуа более точно выразить свое драматическое понимание пьесы.

В целом режиссёрское решение спектакля «Вишневый сад» Линь Чжаохуа оказалось очень удачным. Однако из-за адаптации сценария Линь Чжаохуа и его собственного уникального драматического понимания Чехова и пьесы «Вишневый сад» многим зрителям трудно понять истинный смысл определенных сюжетов и линий драмы во время спектакля. В версии, поставленной Линь Чжаохуа, есть чему поучиться, но также стоит подумать о том, насколько оправданы столь радикальные новации в интерпретации пьесы и сценическом оформлении спектакля.

Литература

1. Пэн, Т. О «Вишневом саду» / Т. Пэн // Драма. Журнал Центральной академии драмы. – 2011. – № 4. – С. 5–17.
2. Гу, Ч. Исполнительское искусство «Вишневого сада» в постановке Линь Чжаохуа / Ч. Гу // Шанхайский театр. – 2009. – № 9. – С. 22–23.
3. Мэн, Ц. Как создать уникальную драму: на примере спектакля «Вишневый сад» Линь Чжаохуа 2004 года / Ц. Мэн // Домашняя драма – 2013. – № 3. – С. 37–38.
4. Го, Л. Исследование исполнения пьес Чехова с новой эры в Китае / Л. Го // Сычуаньский университет международных исследований. – 2015. – С. 43–44.

Волчѣк А.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКОГО РЕШЕНИЯ СПЕКТАКЛЕЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТЕАТРАХ КУКОЛ БЕЛАРУСИ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА И. КАЗАКОВА

На сегодняшний день в театрах кукол Беларуси подход к формированию детского репертуара отличается от традиционного, существовавшего в XX веке, когда воплощение сказок на сцене было основным средством диалога с маленьким зрителем. Современные постановщики, обращаясь к нехарактерным для театра кукол произведениям рассматривают новые темы, ранее казавшиеся табуированными для разговора с детьми. Благодаря этому в репертуарной афише театров кукол нашей страны появляются спектакли, посвященные проблемам детско-родительских отношений, вопросам самоидентификации и

внутриличностных противоречий, опыту переживания потери близкого человека и др.

Реализация тематики, несвойственной для детских спектаклей, повлияла на визуальный образ постановок. Стремление к новым формам, диффузия жанров, использование различных видов кукол в пределах одного спектакля, а также создание авторских кукол, соответствующих режиссерской концепции, как правило, становятся фундаментом новых поисков.

Изменения в репертуаре связаны с новыми именами режиссеров и художников, которые формируют в театре кукол актуальное искусство для детей и создают уникальные сценические произведения, затрагивая самые разные темы и проблемы, используя при этом разнообразные средства художественной выразительности. Среди прочих выделяется творчество режиссера И. Казакова, который уделяет большое внимание спектаклям для детской аудитории, умело сочетая в них вышеназванные тенденции, касающиеся работы с литературным материалом и визуальным образом.

Так, например, ярким примером исследовательской режиссерской работы с литературным первоисточником является спектакль «Красная шапочка», рассказанная Братьями Гримм», поставленный И. Казаковым в Могилевском областном театре кукол (худ. Н. Запаскин, 2017). В названии спектакля сформулирована постановочная концепция происходящего, где повествование ведется от лица авторов литературной первоосновы. Данная идея воплотилась в сценографическом решении спектакля. На сцене – конструкция, оформленная как традиционный немецкий дом, так называемый фахверк, и являющаяся одновременно и площадкой для играющих кукол, и жильем рассказчиков. Подобная стилизация словно переносит зрителя во времена, когда жили Братья Гримм, что позволяет прочувствовать атмосферу, в которой писатели могли создавать свои шедевры. Одним из любимых занятий Вильгельма и Якоба было чтение сказок для своей младшей сестры Шарлотты. Это легло в основу реализации режиссерской концепции И. Казакова, который позволил себе пофантазировать над тем, как это могло происходить на самом деле.

В спектакле Братья Гримм (актеры живого плана) по ходу повествования задают много вопросов, касающихся истории Красной Шапочки, разыгрываемой планшетными куклами. Подобный процесс рефлексии позволяет сформулировать несколько вариантов развития событий и предложить зрителю альтернативные решения некоторых ситуаций. Активное вовлечение в рассуждения публики делает ее полноценным участником происходящего. Несмотря на традиционный визуальный образ постановки, она является новаторской в отношении работы с материалом первоисточника: благодаря совместной исследовательской работе актеров и зрителей знакомая история обретает новые смыслы, становясь уникальным сценическим произведением.

Кроме исследования литературных текстов, режиссер И. Казаков в диалоге с маленьким зрителем обращается к значимым социальным проблемам, связанным с экологией нашей планеты. Так, например, его спектакль «Пойзон» в Могилевском областном театре кукол (худ. А. Вахрамеев, 2008) заставляет задуматься о возможных последствиях безразличия и халатного отношения к нашей природе. На сцене – настоящий пост-апокалипсис: повсюду дым, пустота, отсутствие живых существ, в некоторых местах виднеются части разрушенных домов и заводов. Уже первое впечатление дает возможность представить, насколько серьезным будет повествование. Вдруг из кучи какого-то промышленного мусора перед нами появляется маленький Волчок, который начинает рассказывать, как люди уничтожили его мир, что они сделали с его близкими, и как теперь он вынужден спасаться в одиночку. История маленького героя решена в форме воспоминаний, среди которых есть и хорошее, и плохое. Из его исповеди мы узнаем, что человек ужасно относится не только к окружающей его природе, животным, но и к себе подобным. На протяжении рассказа Волчок размышляет о произошедших с ним событиях, людях, его окружавших, и все предстает перед нами именно таким, каким понимает это маленький герой.

Все происходящее заставляет задуматься и ответить на вопрос: откуда в людях столько жестокости? К сожалению, этот вопрос по-прежнему остается риторическим. Авторская сказка воплощена на сцене перчаточными куклами, что добавило в историю гротеска. Подобный вид театральной куклы достаточно редко используются в спектаклях современной тематики, однако выбор постановщиков усилил эффект восприятия произведения.

Кроме переосмысления литературного первоисточника, И. Казаков в своих работах экспериментирует и со средствами художественной выразительности постановок, обращаясь к т.н. театру объекта. Отличительной особенностью спектаклей *театра объекта* является цельность визуального образа, для которой характерно единство всех используемых элементов. Также постановки этого типа характеризуются изменениями значения куклы, встраивающейся в общую канву сценического произведения, не являясь при этом ведущим персонажем и не оказывая существенного влияния на организацию пространства.

Среди постановок для детей театров кукол Беларуси, относящихся к данной группе, выделяется спектакль И. Казакова в Могилевском областном театре кукол «Самый маленький самолет на свете» (худ. Т. Нерсисян, 2014). В сценическом произведении режиссер не использует куклу в ее классическом понимании, а смело экспериментирует с визуальным образом.

Основой спектакля стала трогательная сказка С. Залесской-Бень, посвященная поиску идентичности и принятия себя. Главный герой истории – крохотный самолет, который из-за своего внешнего вида постоянно терпит унижения от коллег по цеху. Его упрекают в беспомощности и бесполезности,

обзывают комаром с пропеллером, только лишь потому, что внешне он отличается от других. Не в силах терпеть издевательства, расстроенный маленький самолет улетает на поиски лучшей для себя жизни. Во время приключений он знакомится с собакой, которой также не нашлось места в обществе, из-за ее громадных размеров. При этом очень добрый и одинокий пес хочет найти хозяина, а для этого необходимо доставить письмо в редакцию. Самолет решает помочь в этом своему новому другу. Успешно выполнив просьбу, маленький герой осознает, что его уникальность не в том, чтобы возить людей или тяжелые грузы, а в отзывчивости и доброте. Тема познания себя через помощь другому становится в спектакле И. Казакова основополагающей.

Прием противопоставления масштабов используется в постановке для контрастного изображения уникальности каждого живого существа. Так, например, главный герой на сцене – это маленький самолет, напоминающий игрушку дистанционного управления. В сравнении с ним, его коллеги действительно выглядят впечатляюще. В сценическом произведении большие самолеты воплощаются актерами живого плана, костюмы которых состоят из элементов, характерных для летательных аппаратов. Данное решение ограничивает исполнителей в свободном передвижении, формируя необходимый пластический рисунок роли. Режиссер визуально противопоставляет главному герою не только его братьев, но и питомца, которого он встречает. Огромная собака, достигающая нескольких метров в высоту и длину, является ростовой куклой, которой управляют сразу два актера. В подобных условиях актеры становятся частью куклы, превращаясь в единый объект, существующий как будто самостоятельно, что является точным воплощением принципов, используемых в спектаклях театра объекта.

Таким образом, стремление И. Казакова к исследованию человека, его жизни и действительности, а также эксперименты в визуальном образе, связанные с переосмыслением специфики театра кукол помогают режиссеру говорить с маленьким зрителем о сегодняшнем дне художественным языком современного театра кукол. Это позволяет постановщику создавать актуальные и востребованные театральные произведения для детской аудитории, обращенные к важным темам и проблемам, независимо от жанра материала или его исторической принадлежности.

ПРОНИКНОВЕНИЕ БОЕВОГО ИСКУССТВА УШУ НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОДМОСТКИ КИТАЯ

Китайские боевые искусства ушу/武術 (武/wu («у») – «военный, боевой», 術/shu («шу») – «искусство, техника») представляют собой уникальное явление мировой культуры. Они не сводятся к совокупности приемов боя с оружием или без оружия и методам их овладения, но представляют собой сложный конгломерат явлений культуры и духовной жизни Китая.

Истоки китайских боевых искусств как культурного феномена лежат в боевых и охотничьих танцах, а также в воинской практике. Уже на раннем этапе своего развития ушу вобрало в себя не только боевое искусство, но и физическую культуру, ритуальное действо и танец. Танец, как гражданский, так и боевой, высоко ценился со времен Древнего Китая. Известно, что танцевальный репертуар начал формироваться во втором тысячелетии до н. э. В это же время сформировалась начальная классификация и дифференциация ритуальных танцев по основным государственным обрядам, в которых танец выполнял назидательную и воспитательную функции.

С эпохи Чжоу/周朝 (1045–221 годы до н. э.) танцы делились на две основные категории: «классические/изысканные» (я-у) и «разные/смешанные» (цза-у). Классические танцы исполнялись при храмовых жертвоприношениях Небу в официальной и торжественной обстановке, и делились на гражданские (вэнь-у) и военные (у-у), или боевые (бин-у). Боевые танцы, имитируя борьбу людей, человека и животного, строились на движениях боевого искусства с использованием традиционного оружия – щита, копья, топора [1, с. 340]. Сакральный смысл таких танцев состоял в посвящении человека в высшее постижение мистической глубины мира. Это придавало особый статус боевым искусствам, превращая их из прикладного действия, направленного на защиту жизни человека, в священно-мистическое искусство.

На стыке ритуальных танцев и ушу возник особый вид боевого танца – удао /舞蹈. Масштаб исполнения таких танцев достигал нескольких сотен человек (обычно это были воины), а содержание составлял показ исторических сцен сражений. Наиболее известным считается мистерия-танец «Большое сражение» (IX в. до н. э.), куда входила демонстрация вооруженного боя, приемы разоружения, самообороны и др. В основе танца – сюжет о свержении династии Шан-Инь (XII-XI вв. до н. э.), и установлении власти династии Чжоу [2, с. 6].

Создание боевых танцев приписывалось легендарным основателям Древнего Китая. Так, главным героем боевого танца «Раздвинуть горы» был гигантский богочеловек Пань-гу/盤古 – в древнекитайской мифологии мифический первопредок, первый человеком на земле. В танце использовались такие виды традиционного оружия, как боевой топор /战斧 (один из его древнейших видов, использовавшийся со времен неолита), и щит/盾 как основное оружие при защите. Главным действующим лицом танца «Игры Чи-ю» был Хуанди/黃帝, или Желтый император – легендарный правитель Китая, которого принято относить к одному из родоначальников китайской нации, основателю даосизма и основоположнику ряда интеллектуальных традиций. Сюжетно этот танец воспроизводил его бой с одним из вождей Юга – рогатым великаном Чи-ю/蚩尤.

Судя по сохранившимся изображениям на древних рисунках, ранние единоборства были достаточно травмоопасными, однако они способствовали дальнейшему развитию боевых искусств. Рисунки, найденные на территории провинций Юньнань, Ганьсу, Шэньси (III–II до н. э.), фиксируют боевые и ритуальные танцы, где, в том числе, показано, как в боевом танце имитировались движения птиц и животных [3, с. 62]. Позднее наблюдения за поведением животных, птиц и зверей во время их нападения или защиты от других особей китайской фауны легли в основу создания таких стилей ушу, как стиль «Черного тигра»/黑虎拳, стиль «Богомола»/螳螂拳, стиль «Белого Журавля»/白鶴拳 – крупнейших и известнейших в мире стилей китайского ушу.

Ритуальные танцы дали начало формированию боевых комплексов с оружием, в основе которых лежали движения защиты и нападения – основополагающие элементы боевого ушу. Со временем боевые танцы все больше вливались в систему тренировки воинов и совершенствования мастерства ушу, которое вбирало в себя как ритуальный, так и прикладной аспекты, получивших широкое распространение в народе. В показательный аспект входило исполнение боевых комплексов (с оружием/без оружия), а также театрализованные представления-поединки. Одновременно боевые искусства стали использовать в музыкально-драматических представлениях. Как утверждает китайский исследователь Ибай Чжоу, первая запись об использовании боевого искусства в музыкально-драматических представлениях, относится к эпохе правления династии Хань (206 до н. э. – 220 н. э.) [4, с. 50].

В III–IV вв. боевые танцы и турниры стали неотъемлемой частью народных и придворных празднеств. Как правило, турниры проходили на больших площадях и носили театрализованный характер. Большую популярность приобрели театрализованные поединки и показательное исполнение боевых

комплексов с оружием и голыми руками. Тогда же возник комплекс боевых искусств уи, куда входили рукопашная борьба (шоубо, сяньбо), бой с оружием, а также театрализованное представление цзяодиси – борьба под музыкальное сопровождение, впоследствии ставшая частью широкомасштабного представления – байси (сто игр, сто представлений). Кроме борцов в них участвовали танцоры, акробаты, шпагоглотатели, канатоходцы.

Вплоть до эпохи правления династии Мин (1368–1644 гг.) существовала традиция «ходящего поединка», когда во время праздников лучшие бойцы ходили по улицам населенного пункта, демонстрируя умения и навыки владения боевым искусством, а также возможности использования внутренней энергии ци/氣. Далее шествие разделялось по площадкам в зависимости от стиля и направления ушу, что собирало вокруг себя множество зрителей. Эта демонстрация носила черты театральности, выливаясь в грандиозное и эффектное зрелище [2, с. 7].

Во время правления династии Мин широкое распространение получили театральные труппы, исполняющие музыкально-драматические номера, и заложившие основы традиционного китайского театра. Изначально главным правилом традиционного китайского театра стало постижение актерами комплекса умений и навыков не только в актерском мастерстве, но и в музыкальном исполнительстве, ораторском искусстве, танце и китайских единоборствах. Последнее было необходимо для постановок пьес на военную тематику, любимую массовым зрителем. В театральных поединках актеры использовали боевые топоры, трезубцы и клевцы (молоты с ударной частью в виде клюва). Однако сценическим движениям актеров требовалась особая театральная эстетика, что повлияло на реалистичность боевой техники. Характерными стали акробатические и хореографические приемы воплощения ушу на сцене. Прикладное значение боевого искусства в этом смысле утрачивалось.

Расцвет ушу на театральной сцене связан с приходом на авансцену культурной жизни Китая Пекинской оперы (1790). Унаследовав лучшие традиции китайского народного театра, Пекинская опера заняла особое место среди музыкальных театров. Значительную часть в репертуаре Пекинской оперы занимают спектакли уси – пьесы на военные, исторические темы, в которых главное место занимают батальные сцены как важнейшее средство театральной выразительности и главный конфликтообразующий элемент контрастной драматургии спектакля. Театральные персонажи, связанные с подобного рода сценами, относятся к амплуа ушэн, удан, учоу (воин, воительница, шут-воин), что требует от актера умения пользоваться широким арсеналом различных техник ушу, представленных разными стилями.

Исполнение боевых комплексов также получило импульс к развитию в эпоху династии Мин. Этому способствовало повсеместное распространение в

Китае поединков ушу на помостах *лэйтай*/擂台. Поединки лэйтай стали переходным этапом от демонстративных единоборств к регламентированным состязаниям по ушу.

Значительную роль в развитии прикладного ушу сыграли знаменитые монастыри Китая: буддийский монастырь Суншань Шаолинь/嵩山少林, даосские монастыри в горах Удан/武當山, буддийские и даосские монастыри в горах Эмэй/峨眉山, на территории которых развивались основополагающие школы ушу. Сегодня на территории этих монастырей существуют сценические представления, содержанием которых является исполнение боевых комплексов.

Таким образом, истоки и специфика развития ушу способствовали его проникновению на театральные подмостки Китая по двум основным направлениям: прикладное (исполнение боевых комплексов) и художественное (театрализованные представления). Сформировавшись в средние века, данные направления являются основополагающими и на современном этапе, демонстрируя преемственность и поступательность в развитии культурных традиций Китая.

Литература

1. Кобзев, И. А. Танец / И. А. Кобзев, С. А. Серова // Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. : М. Л. Титаренко. – М. : Восточная лит., 2006–2010. – Т. 6 (дополнительный) : Искусство : [архитектура, каллиграфия, живопись, ремесло, музыка, танец, театр и кино]. – 2010. – 1031 с.
2. Маслов, А. А. Ушу: традиции духовного и физического воспитания Китая / А. А. Маслов. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 80 с.
- 3.国家体委武术研究.中国武术史//中国人民体育出版社, 1997年, 第62页.= Национальная спортивная комиссия по исследованию ушу. История китайских боевых искусств / Национальная спортивная комиссия по исследованию ушу.– Пекин : Национальная спортивная комиссия по исследованию ушу,1997. – 462 с.
- 4.周贻白.中国戏曲史发展纲要/贻白, 周//上海古籍, 1979年, 第50页.= Чжоу, Ибай. Очерки из истории развития китайской оперы / Ибай Чжоу.– Шанхай : Древняя книга, 1979. – 563 с.
- 5.彭松 中国舞蹈史/ 松, 彭 // 文化艺术出版社, 1984年, 第35页. = Пен, Сон. История китайского танца / Сон Пен. – Пекин : Культура и искусство, 1984. – 158 с.

Голикова-Пошка Е.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АНАЛИЗ ЦВЕТОВОЙ ГАММЫ В ДЕТСКОМ АНИМАЦИОННОМ КИНО

При изучении игрового, анимационного, документального кино, видеофильмов и рекламных роликов стоит анализировать не только игру актеров, работу режиссера, сценариста, оператора и всей съемочной группы, но и колористическую гамму кинопроизведения в целом, так как именно светово-цветовое оформление картины несет в себе высокую эмоциональную нагрузку, расширяет и дополняет экранное пространство кадра, создает определенное настроение у зрительской аудитории.

Следовательно, при анализе игровых фильмов основное внимание следует обратить на цвет предметов, которые запечатлела камера, т. е. на цветовое решение экранного произведения, так как именно в зависимости от преобладания определенного цвета на экране меняется восприятие происходящего у зрителей. Например, темный цвет ассоциируется с загадочностью, пугающей атмосферой, вызывает тревогу, и, в большинстве своем, достаточно негативные эмоции (применяется для создания атмосферы в боевиках, фильмах ужасов, в фантастических лентах). Светлые же цвета вызывают ассоциации со светом, теплом, радостью и гармонией (преобладают в комедиях, мелодрамах, приключенческих картинах).

Вполне естественно, что в фильмах чаще всего встречается сочетание предметов разного цвета, взаимосвязанных между собой по тональности и колориту. Однако, чтобы гармонично воздействовать на зрителей, нужно уметь правильно подобрать цветовую гамму картины, не вызывая диссонанса между звуком и изображением.

Например, при рекомендации анимационного кино для детской аудитории стоит акцентировать внимание на цветовом оформлении мультипликационного фильма, так как именно от цветовой гаммы и тональности мультфильма зависит не только психологическое здоровье ребенка, но и грамотность восприятие видеоизображения. Так как, изменяя цветовую гамму, можно воздействовать не только на психологическое состояние юных зрителей, но используя отдельные цвета или их сочетания, возможно изменять эмоциональное состояние ребенка, вызывать положительные или отрицательные образы и ассоциации. Например, в 38 серии «Электронный воин Поригон» анимационного сериала «Покемон» использовалась настолько быстрая смена контрастных цветов, что привело к госпитализации большого числа юных зрителей с симптомами, напоминающими

эпилепсию, после чего данную серию запретили к просмотру во всем странах мира.

При анализе кинопроизведения стоит учитывать как оттенок (название цвета), так и интенсивность изображения (преобладание того или иного цвета в общей цветовой гамме кадра), глубину цвета (яркость цвета и его тональность) и светлоту (степень присутствия в цвете светлых (белых и светло-серых) тоновых оттенков), насыщенность (степень присутствия в цвете темных (черного и темно-серых тоновых оттенков) и яркость (насыщенность светом), а также контрастность.

При использовании красного цвета можно увеличить скорость кровообращения, вызвать состояние возбуждения в нервной системе, стимулировать мозговую активность, повысить настроение. При выделении элемента изображения красным цветом вырастает вероятность привлечения более пристального внимания к данному элементу, концентрации на нужном режиссеру художественном образе. Однако стоит учитывать, что переизбыток красного цвета влечет за собой проявление агрессии, негативных эмоций. Красный цвет не стоит применять для заполнения всего пространства кадра, поскольку в таком случае он вызывает негативные эмоции, раздражение, возбуждение и даже злость. Желательно использовать его в качестве отдельного элемента, привлекающего внимание, яркой детали, вызывающей интерес (например, в анимационном фильме «Тачки» персонаж Молния МакКуин), а также краски, способствующей дальнейшему развитию действия, усилению динамики повествования. Красный цвет в одежде персонажа ассоциируется с его свободой, независимостью, способностью к отрицанию общественных норм, желанием жить одним днем, не задумываясь о будущем (например, Джаффар в мультфильме «Аладдин»). При создании анимационных фильмов используются различные оттенки красного цвета, его насыщенность, глубина. Наиболее принятыми среди художников-аниматоров цветами являются следующие. Крапlak красный (считается, что он символизирует на экране удачу); киноварь (чаще всего используется для передачи на экране цветowych оттенков еды, т.е. помидоров, кетчупа и пр.); кирпичный (необходим для создания фасадов зданий, при общей цветовой тональности картины может выступать как символ дружбы); светло-кирпичный (разбавленный кирпичный менее напряженный по глубине и светлоте, но при этом его восприятие повышает здоровье ребенка); морковный (является символом радости, очень хороший цвет для самых маленьких зрителей); светло-малиновый (употребляется для передачи пищевых эмоций); малиновый (символизирует новизну, стиль, женственность, молодость и красоту, повышает эмоциональное настроение у зрителей); пурпур (считается благородным цветом, символизирует власть и мудрость, но нередко случаи использования данного цвета для передачи высокомерия или жестокости); розовый (оттенок красного цвета, используемый

для передачи настроения праздника, женской дружбы, выражает светлые эмоции, передает нежность); флуоресцентный розовый (весьма кислотный цвет, который желательно применять только в случае воссоздания в пространстве кадра искусственной атмосферы праздника); сине-розовый (используется для создания чувства праздника, нежности, также может образно символизировать удачу); бежевый (всегда применяется только для фона, так как способствует достижению состояния спокойствия, обладает теплой цветовой температурой); высветленный розовый (идеально подходит в качестве фона к мультфильмам для самых маленьких, обладает успокаивающим действием); светло-винный (чаще всего используется в анимационных фильмах для подростков, служит для передачи романтической атмосферы в кадре); сливовый (его еще называют цветом настроения, может использоваться в качестве прорисовки на экране образа правителя, высокопоставленного чиновника и пр.); бордовый (не стоит злоупотреблять данным цветом и не рекомендуется его использование в анимационных фильмах для детей до 14 лет, так как с одной стороны он вызывает тяжелые для восприятия чувства, а с другой, обладает магнетическими свойствами, завораживает зрителей, воссоздает на экране атмосферу загадочности и таинственности); винный цвет (также не стоит использовать в мультфильмах, символизирует ненадежность, неизвестность, вызывает состояние эмоционального напряжения, может вызвать отторжение у зрительской аудитории за счет параллелей с грязноватыми оттенками красного цвета).

Фиолетовый цвет ассоциируется с мистическими изображениями, повышает восприимчивость зрителей к философскому и созерцательному контексту, в больших количествах может вызвать депрессивное состояние, в частности, считается приглушенным красным цветом, несущим печальный и меланхолический оттенок (например, ведьма Урсула из «Русалочки»). Среди оттенков фиолетового художники-аниматоры используют следующие: насыщенный фиолетовый (применяется редко из-за грязноватости при рассмотрении колористического плана кадра, символизирует неизвестность); насыщенный сиреневый (применяется для воссоздания фантастических сцен и сцен будущего, таит в себе элементы креатива и сказочности); фиолетовый бархатный (придает сцене загадочность и своеобразную «бархатистость», широко используется при раскрашивании элементов декора либо одежды); светло-фиолетовый (символизирует нежность, наполняет кадр романтичностью); бело-фиолетовый (чаще всего применяется в качестве фоновой окраски); бело-сиреневый (подходит для погружения зрителей в медитативное состояние, символизирует появление на экране неземных или потусторонних существ); сиреневый (символ мистического, служит для создания характерного образа или персонажа); сине-фиолетовый (весьма эффектен в колористическом плане, также предназначен для передачи мистических образов или символов).

Синий цвет создает в кадре холодное пространство, в больших количествах, но при малом экранном воздействии призван успокаивать, смягчать душевное напряжение, несет в себе расслабляющие функции. При длительном созерцании может вызвать опустошенность и усталость. Синий цвет способен снимать тревогу, расширять пространство кадра, давать ощущение спокойствия и стабильности. Активное преобладание синего цвета в кадре приводит к замедлению развития действия, ослабляет динамизм повествования, уменьшает концентрацию внимания. Преобладание синего цвета в одежде персонажей указывает на упорядоченность их жизни и быта, умение все систематизировать, а также логически мыслить (например, Эльза из мультфильма «Холодное сердце»). Довольно часто облаченными в синий цвет изображают фантазийных героев, которых не существует в реальности (например, фей, магов, волшебников). Наиболее часто в мультфильмах используются следующие оттенки синего цвета. Насыщенный синий (способен передать цвет неба в сумерках или ранним утром); серо-синий (чаще всего используется для колористической передачи цвета техники, новых производственных машин); приглушенный синий (символизирует надежность, устойчивость и незыблемость, хорошо подходит для фонового оформления сцен будущего); кобальт (наиболее широкое применение получил в сценах, созданных в стилистике хай-тек, также может использоваться для раскрашивания сцен спортивного и динамичного содержания); средне-насыщенный синий (идеален для прорисовки морской поверхности, вызывает желание созерцания, задумчивости, иногда приводит к появлению легкой грусти); светло-голубой (используется для раскрашивания весеннего неба либо одежды); аквамарин (широко применяется для цветопередачи небесных сводов, водных поверхностей, символизирует спокойствие и легкость, при широком использовании может успокоить нервы либо, даже, понизить температуру тела); лазурный (символизирует свежесть и легкость, хорошо подходит для изображения морских или водных поверхностей); серо-голубой (наибольшее применение находит при работе над сценами зимних или весенних (мартовских) пейзажей); кобальт зелено-голубой (предназначен для прорисовки водных пространств, способен успокаивать зрителей и придавать изображению цветовую мягкость и неповторимость); морская волна (цвет морской поверхности, несет в себе таинственность).

Зеленый цвет является наиболее узнаваемым для зрительской аудитории, весьма уравновешен, благоприятен для концентрации внимания. Зеленый цвет наполняет ощущением свежести, новизны, спокойствия и умиротворения. В фильмах он используется для воплощения красот природы, пейзажных зарисовок, а также и как цвет весны, пробуждения (например, анимационный фильм «Приключения Флика»). Однако полностью заполненное зеленым цветом пространство кадра может вызвать неприятие, показаться безнадежным и

скучным. Персонажи в одежде зеленого цвета, как правило, приятны в общении, трудолюбивы, приветливы, но умеют скрывать свои эмоции либо свою принадлежность к иному – нереальному – миру (например, гномы, эльфы и прочие фантастические существа). Наиболее употребимы в среде художников-аниматоров следующие оттенки зеленого для создания анимационных фильмов. Серо-зеленый (наиболее широко употребляется в качестве фоновой, успокаивающего цвета); холодный салатовый (еще одно название бело-салатовый, предназначен для воссоздания на экране спокойной, несколько холодной атмосферы); изумрудный (сложен и непривычен для восприятия, но идеален для создания «реального» цвета драгоценностей); бело-травяной (применяется для расцвечивания заболоченных мест, символизирует спокойствие и тишину); травяной (цвет природы, символ экологии, жизни и возрождения); насыщенный зеленый (цвет стабильности и безопасности, призван подчеркнуть жизненность изобразительного пространства); сине-зеленый (цвет тайны и загадочности); приглушенный зеленый цвет (обладает успокаивающим действием, чаще всего применяется для заливки элементов на среднем и дальнем плане кадра); светло-зеленый (выступает в качестве образной передачи состояния одиночества и пустоты, наиболее употребим в качестве фоновой заливки); холодный салатовый (наиболее широкое применение находит в процессе воссоздания цветов у продуктов питания, например, зеленых листьев салата, разукрашивания кочанов капусты и пр., также ассоциируется с гармонией природы); авокадо (при широком использовании может вызвать вкусовое «кислое» ощущение, также символизирует природное состояние); зеленый флуоресцентный (наиболее широко применяется для подчеркивания элементов, свойственных молодежной среде, например, при передаче на экране атмосферы дискотек или вечеринок, применяется только в качестве штрихов, но нельзя заполнять им полное пространство кадра, что может привести к перевозбуждению или его полному отрицанию); бело-зеленый (обладает способностью успокаивать, снимать раздражение и агрессию, ассоциируется у зрителей с гармоничным спокойствием природы); высветленный зеленый (наиболее широко применяется в качестве фоновой заливки при необходимости передать умиротворенное, спокойное состояние природы); белый авокадо (наиболее употребим при раскрашивании заднего фона кадра для создания трехмерного изображения природного массива); теплый салатовый (применяется достаточно редко или чрезмерной яркости и своеобразной «кислотности» оттенка, чаще всего требуется для раскрашивания отдельных элементов изображения); бело-желто-зеленый (широко употребим для фоновой заливки, несет в себе состояние спокойствия, умиротворенности и надежности, наиболее применим в качестве цвета почвы); зелено-желтый (используется для передачи в кадровом пространстве осеннего настроения, вызывает ассоциации легкой грусти, печали); хаки (тесно связан с

военными, применяется для раскрашивания одежды и военной техники); светло-оливковый (символизирует безразличие, спокойствие и умиротворенность, широко связан с природными мотивами, наиболее применим для фоновой заливки); оливковый (цвет загадочности и интриги, подходит для воссоздания в кадровом пространстве атмосферы таинственности, подчеркивает напряженность момента).

Желтый цвет весьма динамичен, обладает способностью приносить радость зрительской аудитории, он весьма жизнеутверждаемый, может стимулировать мыслительную деятельность, помогает в концентрации при решении многочисленных проблем (например, персонаж индейской принцессы Матоака в анимации «Покахонтас»). В анимационных фильмах находят применение следующие оттенки желтого цвета: желтый стронций (вызывает ассоциации с летним, солнечным днем, идеально подходит для разукрашивания цветочных объектов); песочный (хорошо подходит для разукрашивания фонов или песчаных пляжей, обладает достаточно нейтральным воздействием, но при этом мягкий и теплый); бело-желтый (цвет солнца, здоровья и дружелюбия, подходит для воссоздания на экране дружеской атмосферы); желтый кадмий (символизирует веселье, энергию и бодрость, подходит для фонового оформления кадрового пространства); охра (теплый цвет символизирует устойчивость, надежность, весьма естественный в плане зрительского восприятия).

Оранжевый цвет ассоциируется на уровне восприятия с теплом, удовольствием, весельем и свободой, данный цвет считается тонизирующим, динамичным, способным повысить мозговую активность и увеличить работоспособность (например, Немо из мультфильма «В поисках Немо»). Для анимационных фильмов художники-постановщики чаще всего используют насыщенный оранжевый цвет, который способен передать осеннее настроение, вызвать вкусовые ассоциации.

Также необходимо знать и психологические особенности цвета в чистом виде: белый цвет вызывает чувство спокойствия и положительные ассоциации; черный – негативные эмоции, но при этом определенное любопытство; серый – одиночество, отрешенность и скука; красный – опасность или любовь; розовый – романтичность и доброту; желтый способствует концентрации внимания; оранжевый ассоциируется с радостью и возбуждением; зеленый – с покоем и жизненной энергией; синий – с потерей реальности и меланхолией; коричневый выражает стабильность и спокойствие; фиолетовый – ирреальность и чувственность.

Таким образом, подбирая цветовую гамму будущей экранной сцены, необходимо помнить о психологическом воздействии основных цветов на подсознание зрителей и стремиться подобрать ключевые цветовые акценты, наиболее гармонично их расставить в кадре, что позволит не только соединить

плоскость кадра в единое целое, но и (в случае неправильной компоновки) может изменить атмосферу фильма, поменять характер персонажей, а также и восприятие

Грищенко А.Б.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО БЕЛАРУСИ

Народная архитектура является важнейшей частью культурного наследия Беларуси. Она является такой же отличительной особенностью культуры страны, ее региона или даже конкретной деревни, как и песенный, танцевальный, словесный и другие виды фольклора. Народная архитектура – это непрофессиональная архитектура, в создании которой участвовали простые люди, возводившие дома и хозяйственные постройки для себя, своей семьи и близких родственников. При этом использовались самые доступные материалы для разных частей построек – древесина, камыш, глина, камни и т. д. Чаще всего в каждой деревне строили похожие дома, именно поэтому народная архитектура одного района, региона может значительно отличаться от другого.

Народная архитектура находит отражение в различных видах искусства, в том числе и в некоторых видах отечественного документального кино, таких как этномузыкологический (антропологический) фильм, фильм-портрет и различные телепередачи, которые будут рассмотрены в данной статье. Актуальность данной статьи заключается в том, что в большинстве документальных фильмов на отражении народной архитектуры не заостряется внимание операторов и режиссеров, поскольку такая архитектура является лишь фоном для показа других объектов, которым посвящен фильм, несмотря на то, что она являлась ключевым элементом жизненного пространства жителей, где проходила вся их жизнь. К сожалению, сейчас уже многое из той архитектуры безвозвратно утрачено. Поэтому, такие документальные фильмы – это уникальная возможность «окунуться» в ту или иную эпоху жизни наших предков.

Кроме того, во многих исследованиях, посвященных такому документальному кинематографу, архитектурное наследие не фигурирует в качестве предмета анализа, что, в свою очередь, инициирует необходимость рассмотрения вопроса об отражении народного архитектурного наследия Беларуси в разных видах отечественного документального кино.

К первому виду документального кино, в котором отражается народная архитектура, относится этномузыкологический или антропологический фильм. Авторами и сценаристами таких фильмов часто являются музыканты-этнологи и

этнографы. В их числе можно отметить таких известных исследователей, как И. Назина («Бубен и барабан», 1997 г., реж. А. Суханова), З. Можейко («Полесские колядки», 1972 г., реж. Н. Савва), Н. Козенко («В святые вечера на Рождество», 1996 г., реж. В. Королев) и других. Такие фильмы создавались, как правило, во время фольклорных экспедиций. Как отмечает Е. Зиновик, «антропологический фильм – это универсальное средство для изучения культурных ценностей этноса, в том числе – музыкального песенного и инструментального фольклора. На экране можно не только увидеть уже вышедшие из повседневного бытования народные инструменты или услышать забытую обрядовую мелодию, но и понаблюдать за самими деревенскими старожилами-музыкантами, самозабвенно исполняющими древние традиционные наигрыши» [2, с. 205]. Эти фильмы отличаются точностью и аутентичностью отражения архитектурного наследия, поскольку оно показано в том виде и в том самом месте, как оно есть. Часто герои таких фильмов показываются режиссером возле своего дома. Следовательно, в фильме отражаются не только музыкальные культурные ценности этноса в виде инструментария, песенного и инструментального творчества, но и архитектурное наследие белорусов. Так, в кадре часто можно увидеть пейзажи с видами деревенских домов или же общие планы деревни, снятые с высоты птичьего полета, как в фильме З. Можейко «Полесские колядки» (1972 г., «Беларусьфильм», реж. Н. Савва) (рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма «Полесские колядки», 1972 г., «Беларусьфильм», реж. Н. Савва

Второй вид документального кино – фильм-портрет – по своей сути близок антропологическому фильму. В нем представлен художественный портрет народного музыканта. Как отмечает И. Смирнова, «здесь картина окружающего мира как место бытования, проявления жизненной и творческой деятельности становится основным кинематографическим способом раскрытия образа героя, его духовной сущности в единстве индивидуально-неповторимых и типических черт, присущих ему как представителю определенной исторической эпохи, национальности, социальной среды» [4, с. 165]. Исследователь отмечает важность показа «места обитания» (архитектурного наследия) музыканта, которое неразрывно связано непосредственно с самим музыкантом из народа, образ которого невозможно полноценно воспринять вне связи с его жизненной средой, жизненным пространством. Примерами могут стать фильмы «Ой, летала серая перепелка» (1993 г., реж. С. Петровский), «Валентина Королева – веселая вдова» (1999 г., реж. Р. Грицкова) и др.

Существует также большое количество видеорепортажей, телевизионных программ, созданных и создаваемых в Беларуси, которые рассказывают о

различных народных обрядах, песнях, танцах, фольклорных коллективах и т. д. Среди последних подобных телевизионных проектов отметим «Жывая культура» и «Наперад у мінулае» телеканала «Беларусь 3» [1; 3]. В них съемочная группа ездит по различным местам Беларуси, где исполняются народные песни и танцы, воспроизводятся обряды, рассказывается про народные традиции, ремесла, особенности диалекта и т. д. В этих и иных передачах и видеорепортажах также можно увидеть архитектурное наследие тех мест, про которые рассказывается в сюжете, снятое как с ближнего, так и с дальнего ракурсов, с высоты птичьего полета.

Однако далеко не всегда это архитектурное наследие по-настоящему аутентично. Это связано с тем, что зачастую съемки проходят в Белорусском государственном музее народной архитектуры и быта в деревне Озерцо. Несмотря на то, что там воссоздана белорусская деревня трех регионов страны (Центральной Беларуси, Поднепровья и Поозерья), она не может быть полностью аутентичной, т. к. находится не на своем историческом месте и уже не выполняет изначальных функций (рис. 2).



Рис. 2. – Кадр из телепередачи «Наперад у мінулае», «Белтелерадиокомпания», телеканал «Беларусь 3». Выпуск от 21.02.2021 г.

Таким образом, народное архитектурное наследие Беларуси находит свое отражение в различных видах документального кино, таких как этномузыкалогический (антропологический) фильм, фильм-портрет и телепередачи. Во всех представленных видах фильмов действие происходит как внутри, так и снаружи деревенского дома. И, несмотря на то, что архитектурное наследие является всего лишь фоном для показа основных действий в фильме, тем не менее именно благодаря присутствию в кадре сооружений народной архитектуры воссоздается единый образ народного наследия Беларуси в целом и различных его областей – в частности.

Литература

1. Жывая культура [Электронный ресурс] // Телеканал «Беларусь 3». – Режим доступа: <http://3belarus.by/be/shows/zhyvaya-kultura>. – Дата доступа: 13.09.2021.
2. Зиновик, Е. Этномузыкалогический фильм Беларуси: голос ушедшего – путь в будущее / Е. Зиновик // Аўтэнтычны фальклор : праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 21–23 красавіка 2017 г. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2017. – С. 205–206.
3. Наперад у мінулае [Электронный ресурс] // Телеканал «Беларусь 3». – Режим доступа: <http://3belarus.by/be/shows/naperad-u-minulae>. – Дата доступа: 13.09.2021.
4. Смирнова, И. А. Образ народного музыканта на белорусском документальном экране / И. А. Смирнова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : [зб. арт.] /

Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Дзяржаўная навуковая ўстанова «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы». – Вып. 3 : у 2 ч. – Мінск, 2007. – Ч. 2. – С. 164–169.

Дашук В.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДАКУМЕНТАЛЬНАЕ КІНО: ЭВАЛЮЦЫЯ ДЭФІНІЦЫЙ

Грунтоўныя тэхналагічныя змены, якія адбыліся на пачатку 2000-ых, абумовілі істотныя трансфармацыі дакументальнага (неігравога) фільма як мастацкага твору, у нейкай ступені памянліся межы самой дакументалістыкі як культурнай з’явы. У гэтых варунках заканамерным з’яўляецца аналіз паняццяў “дакументальны фільм” і “дакументальнае кіно” ад яго ўзнікнення і да сённяшняга дня, акрэсленне асаблівасці рэпрэзентацыі рэчаіснасці ў неігравой карціне, а таксама вылучэнне асноўных устаноў і функцый дакументалістыкі.

Сусветнае кіно нарадзілася менавіта дакументальным, аднак такая адносна доўгая гісторыя феномену дакументалістыкі суправаджаецца пастаяннай зменлівасцю яе дэфініцый, некаторай размытасцю, неакрэсленасцю і нават метафарычнасцю яе азначэнняў і прыкмет.

Адна з першых у свеце дэфініцый дакументальнага кіно – актуальная і па сёння – належыць Дж. Грырсану, шатландскаму рэжысёру і прадзюсэру, які ў 1926 годзе абазначае яго, як “творчае абыходжанне з рэчаіснасцю” [1, с. IX]. Разам з гэтым азначэннем Грырсан, узгадваючы другі фільм кінапіянера Р. Флаэрці “Маана”, адзначае, што фільм мае “дакументальную каштоўнасць” [1, с. 3] – упершыню ў гісторыі ў дачыненні да гэтага віда кіно пачынае фігураваць слова “дакументальны”.

Грырсан развівае паняцце дакументалістыкі: далучае да гэтай катэгорыі ўсе фільмы, “зробленыя з натуральнага матэрыялу”, “дзе камера здымала на месцы падзей” [2, с. 19]. “Месца падзей” выступае антыподам павільёнам ігравых студый, якія, паводле Грырсана, “ігнаруюць <...> магчымасць адкрыць экран рэальнаму свету” і “здымаюць разыграныя гісторыі на штучным фоне”, тады як “дакументалістыка здымала б жывую сцэну і жывую гісторыю”.

Папlechнік Грырсана брытанскі кінематаграфіст П. Рота лічыць, што галоўныя характарыстыкі дакументальнага кіно – “творчая драматызацыя рэчаіснасці і выражэнне сацыяльнага аналізу” [2, с. 42].

Яшчэ адзін калега Грырсана, рэжысёр А. Кавальканці, раіць не адыходзіць ад прынцыпу, які ўлучае тры асноўныя элементы дакументалістыкі: “сацыяльнае, паэтычнае і тэхнічнае” [2, с. 249].

Сацыяльнае стаіць на першым месцы і для савецкага кінарэвалюцыянера

Дз. Вертава, які выступае з новай тэорыяй дакументалізму, што базуецца на трох прынцыповых тэзісах: кінавока, кінапраўда, жыццё зняацку як яно ёсць. Крэда прыхільнікаў такога дакументальнага кіно новага тыпу – “кінокаў” – гучыць так: “Усе кінасродкі, усе кінавынаходніцтвы, усе прыёмы і спосабы, якімі можна выкрыць і паказаць праўду” [3].

Многія дэфініцыі адштурхоўваюцца ад хронікі, бо хранікальны матэрыял рознага кшталту – неад’емная частка дакументалістыкі на працягу ўсёй яе гісторыі. Так, амерыканскі даследчык Ф. Дан у 1946 годзе разглядае дакументальны фільм, як законнага спадкаемца хранікальнай прадукцыі; але падкрэслівае, што рэпартажнай фіксацыяй фільм не абмяжоўваецца, бо будуюцца вакол ідэі, і, каб яе давесці, ужываюцца і старая хроніка, і анімацыя, і пастановачныя сцэны, якія “усе спалучаюцца пры дапамозе прадуманай канструкцыі і рытму ў аднародны дакумент” [2, с. 160]. Звяртаюць ўвагу ў гэтым апісанні разнастайныя элементы дакументальнай матэрыі, з якіх будуюцца ўмоўнасць неігравага фільма – і хроніка, і анімацыя і – перш за ўсё – пастановачныя сцэны.

У канкрэтным і “тэхнічным” стылі фармулюецца азначэнне дакументалістыкі на канферэнцыі Сусветнага саюза дакументалістаў у 1948 годзе ў Празе: “Дакументальны фільм паўстае ў выніку выкарыстання «усіх метадаў запісу на цэлулоіднай стужцы розных аспектаў рэчаіснасці, інтэрпрэтаваных з дапамогай фатаздымкаў або сумленнай і абгрунтаванай рэканструкцыі; мэтай гэтых прыёмаў з’яўляецца зварот да розуму або эмоцый, якія стымулююць патрэбу або неабходнасць развіцця чалавечых ведаў і разумення; а таксама пастаноўка і вырашэнне існуючых праблем са сферы эканомікі, культуры і адносін паміж людзьмі»” [4, с. 7.]. Гэтая доўгая дэфініцыя дастаткова традыцыйна спасылалася на “рэчаіснасць”, як зыходны матэрыял дакументалістыкі, узгадвае момант інтэрпрэтацыі гэтай рэчаіснасці, падкрэслівае асветніцкі патэнцыял дакументальнага кіно. Што, аднак, з’яўляецца адметным – за дакументалістыкай замацоўваецца задача не толькі “ставіць” праблемы ў розных сферах чалавечай дзейнасці, але і іх “вырашаць”, што здаецца занадта прасталінейным разуменнем і некаторым перабольшваннем функцый дакументальнага кіно. Другі варты ўвагі момант – інстытуцыянальнае зацверджанне, у прынцыпе, спрадвечнай, хоць і не заўсёды адназначна ўспрыманай тэхнікі “рэканструкцыі” ў неігравым фільме, праўда, з удакладненнем, што рэканструкцыя мусіць быць “сумленнай і абгрунтаванай”.

Нямецка-амерыканскі кіназнаўца і сацыёлаг З. Кракаўэр лічыць, што ў неігравым кіно неінсцэніраваны матэрыял мае перавагу перад выдумкай; інсцэніроўка дапускаецца, калі яна стварае ілюзію рэчаіснасці. Увогуле, паводле Кракаўэра, дакументалістыка павінна раскрываць бачны свет, аднак яна мае абмежаванні – у адрозненне ад ігравага кіно не можа павярнуцца да ўсіх аспектаў

фізічнай рэальнасці.

Гэты момант адзначае і расійскі мастацтвазнаўца М. Ямпольскі, які з гледзішча кінамовы дэфінюе дакументалістыку як кіно, якое выкарыстоўвае матэрыял самой рэчаіснасці, але якое не мае ў сваім распараджэнні паўнаважнага моўнага арсеналу для стварэння ілюзіі гэтай рэчаіснасці.

Дакументалістыка здаўна ўспрымаецца не толькі як інструмент мастацкага пазнання свету, але і яго навуковага даследавання. Згодна з расійскім кінадаследчыкам С. Драбашэнкам, ад навукі дакументальны фільм бярэ аналіз рэальных фактаў, аб'ектыўную дакладнасць аргументацыі. Ад мастацтва – “асабовае выражэнне любой закранутай праблемы, эмацыянальнасць, драматургічную арганізацыю матэрыялу” [5, с. 83].

Новы этап у асэнсаванні дакументалістыкі настае з прыходам тэлебачання, якое забірае ў дакументальнага кіно тое, ў чым аказваецца больш эфектыўным – навіны і забаўляльны змест. Гэтая прадукцыя паступова перахоплівае глядацкі інтарэс і прывучае гледача да менш змястоўнага і больш простага для ўспрымання тэлекантэнту. Кіно, у сваю чаргу, разглядае з’явы глыбей, клапаціцца аб мастацкай форме. Тэлевізійныя дакументальныя творы набываюць стандартызаваныя рысы. Як нішто іншае, тыповая тэлепрадукцыя пачынае фарміраваць стылістыку дакументальнага фільма, прышчэпліваць свае нормы і правілы, далёкія ад характарыстык мастацтва. Тэледакументалістыка мае свае патрабаванні, мову, сродкі выразнасці – інфармацыйная (з забаўляльным адценнем) функцыя пры гэтым дамінуе, акцэнт робіцца на актуальнасці і сацыяльнай праблематыцы, дапускаецца разнароднасць стылістычных элементаў. Так, фарміруюцца асобныя паняцці: дакументальны фільм і тэлевізійны дакументальны фільм. Першы абазначаецца як «кіно» (што адсылае да катэгорыі мастацтва), другі – як “тэлебачанне”, гэта значыць, журналістыка, публіцыстыка. На думку амерыканскіх гісторыкаў кіно Дж. Эліса і Б. Маклэйн, моц дакументалістыкі і яе ўнікальнасць палягае менавіта ў сінтэзе сацыяльнай мэты і мастацкай формы. З пэўнай доляй спрашчэння можна дапусціць, што тэлевізійны фільм абсалютызуюць сацыяльную мэту, тады як класічны дакументальны імкнецца да прышынства мастацкай формы. Аднак і гэтая схема цяпер змяняецца, бо тэхналагічныя інавацыі апошніх гадоў, асабліва татальнае пранікненне інтэрнэту, абумоўліваюць крызіс самога тэлебачання.

Паводле Драбашэнкі, у неігравым фільме ідзе “паэтычны пошук агульнага, заканамернага, сутнаснага” [5, с. 82]. Для даследчыка дакументальны фільм – “канцэптуальны адбітак свету” [5, с. 84], а таксама “выразна персаніфікаванае, асабовае ўзнаўленне рэальнасці” [5, с. 21].

Расійскі кіназнаўца Л. Беразаўчук узгадвае, што да 80-х гадоў XX стагоддзя дакументальнае кіно называлі “хранікальна-дакументальным”. Па словах даследчыцы, яшчэ ў першыя гады кінематографа яго задачы ўсведамляліся

наступным чынам: “аб’ектыўна занатаваць у выяве стан рэальнага свету”. Пры гэтым, змест кадра – найперш “візуальны дакумент”, і “ужо ў другую, калі не ў дзесятую” чаргу – “як творчае самавыражэнне аператара і рэжысёра” [6, с. 220–221]. Гэтая тэза падаецца нам крыху спрэчнай. Такого кшталту пункт погляду з’яўляецца ўсё яшчэ дастаткова тыповым для прафесіяналаў, звязаных з ігравым кіно, яны нярэдка перабольшваюць рэгістрацыйную функцыю дакументалістыкі і адмаўляюць ёй у высокай ступені мастацкай трансфармацыі рэчаіснасці. Але ж аб’ектыўнасць адлюстравання свету ў дакументальным кіно і яго нібыта неўмяшальніцтва ў рэальнасць былі ўмоўнымі яшчэ з часоў Флаэргі, тады як творчы складнік маніфеставаў сябе вельмі яскрава.

Азначэнне амерыканскай даследчыцы Ш. Бернард адрозніваецца некаторай лірычнай неканкрэтнасцю і адкрытасцю да трактавання: “Дакументальныя фільмы пераносяць гледачоў у іншыя светы і ў сферы новага вопыту, прадстаўляючы аб’ектыўную інфармацыю пра факты, звязаныя з сапраўднымі людзьмі, месцамі, здарэннямі, увогуле – але не заўсёды – занатаванымі пры пасярэдніцтве актуальных вобразаў і рэчаў” [7, с. 2]. Разам з тым, нягледзячы на тэзіс пра “аб’ектыўную інфармацыю пра факты”, пазней даследчыца прызнае, што “незалежна ад намаганняў творцы, кожны фільм абцяжараны першародным грахам – суб’ектывізмам рэжысёра” [7, с. 8].

Якія ж задачы выконвае дакументальны фільм? На думку Эліса і Маклэйн, “фіксаваць і інтэрпрэтаваць” [1, с. 2]. Амерыканскі даследчык У. Блум заўважае, што рэжысёр “ужывае камунікацыйныя тэхнікі”, якія “інтэрпрэтуюць і драматызуюць” – тут Блум цытуе паэта У. Уйтмена: “надаючы факту паэтычнае адухаўленне” [2, с. 75]. Паводле польскага кінатэарэтыка М. Хендрыкоўскага, дакументальны фільм павінен адкрываць тое, што не яснае, дасюль не апісанае, таямнічае і цалкам не ўсвядомленае. Падсумаваць гэтыя фармулёўкі можа наступнае ёмістае азначэнне Драбашэнкі: дакументальнае кіно – гэта “цэласнасць эстэтычнай (экраннай) і сапраўднай, непасрэдна адлюстраванай рэальнасці” [5, с. 18].

Што ж уяўляе сабой гэты матэрыял, які адлюстроўваецца ў дакументальным фільме? Эліс і Маклэйн падкрэсліваюць, што рэжысёры-дакументалісты “ствараюць наноў тое, што яны назіралі, аднак не ствараюць цалкам з уяўлення, як робяць творцы апавяданняў” [1, с. 2]. Беларускі кіназнаўца Н. Агафонава піша, што для неігравога кінематографа ўласцівая найменшая мастацкая ўмоўнасць (у параўнанні з ігравым ці з анімацыяй) і вызначае неігравое кіно, як від кінамастацтва, які аперыруе здымкай сапраўдных падзей і рэальных людзей, то бок нерукатворнай перадакамернай рэальнасцю. Таксама, згодна з Беразаўчук, агульнай складанай уласцівасцю як дакументальнага, так і ігравога кіно выступае “дакладнасць экраннай выявы” [6, с. 155]. Далей даследчыца размяжоўвае ігравое і неігравое кіно па гэтай прыкмеце: у дакументальным, на яе

думку, тая дакладнасць выявы “носіць самадастатковы характар”, тады як у ігравым “інтэнсіўнасць і меру экраннага пераўтварэння рэальнасці” вызначае і рэгулюе менавіта рэжысёр [6, с. 155].

Памянёныя вышэй фармулёўкі, у асноўным, справядліва апісваюць зыходны матэрыял, з якога паўстае дакументальны фільм. Большасць неігравых карцін сапраўды не робяцца “цалкам з ўяўлення”, як ігравыя. Тым не менш, ствараюцца дакументальныя фільмы і з “рукатворнай” перадкамернай рэальнасці – анімаванай ці разыгранай акцёрамі – у такіх выпадках менавіта рэжысёр-дакументаліст якраз і рэгулюе “інтэнсіўнасць і меру экраннага пераўтварэння” гэтай рэальнасці. Пры ўсім гэтым, дакументальны кінематограф – від мастацкай дзейнасці з прыродным дакументальным патэнцыялам. Драбашэнка зазначае, што тое паняцце “экраннага дакументу” – прамога адбітку рэальнасці – якое спачатку, пры з’яўленні кіно, ўяўляла сабой проста тэхнічную ўласцівасць, паступова пераходзіць у “выразную якасць”, якая мае значэнне не толькі для дакументалістыкі, але і трапляе ў іншыя віды кіно. “Дакументалізм як эстэтычная з’ява аказвае ўплыў на ўсю мастацкую культуру”, – заключае Драбашэнка [5, с. 16].

Кінематограф заўсёды з’яўляецца часткай гістарычных і агульнамастацкіх працэсаў, аналізуецца ў рэчышчы прынятых у той ці іншы момант тэорый. З 60-х гадоў XX стагоддзя адраджаецца інтарэс да знакавых сістэм – на працягу наступных дзесяцігоддзяў распаўсюджваецца структурна-семіятычны аналіз, сутнасць якога палягае ў перанясенні прынцыпаў структурнай лінгвістыкі на феномены культуры, якая асэнсоўваецца як сістэма тэкстаў; у дачыненні да кіно як тэкст разумеецца фільм. Бясконца колькасць дакументальных фільмаў ахопліваецца шляхам апісання той мовы, якая дазваляе іх прадукваць.

Згодна з семіятычным падыходам, ўсе культурныя з’явы аб’ядноўваюцца ў глабальны гіпертэкст, у якім усе часткі ўступаюць паміж сабой у «дыялог», цытуюць і спасылаюцца адзін на аднаго – так праяўляецца феномен інтэртэкстуальнасці, які карэспандуе з паняццем постмадэрнізму. Гэтым тэрмінам апісваюць стан сучаснай культуры, у якой надзвычайную ўладу набывае візуальны вобраз. Постмадэрнісцкі бум паскарае працэс сінтэзу мастацтваў. Назіраецца феномен канвергенцыі – зліццё ўнутрывідавых межаў – паміж дакументалістыкай і ігравым кіно, а таксама анімацыяй. Гэта знаходзіць сваё выражэнне ў новаствораных тэрмінах (і, адпаведна, экранных прадуктах): макументары, докуанімацыя, докудрама.

З цягам часу паняцце постмадэрнізму клішыруецца. У яго рамках робіцца складаным апісаць працэсы ў мастацтве. Расійскі кіназнаўца З. Абдулаева прапаноўвае новае паняцце, якое дазваляе асэнсаваць сучасны момант, у тым ліку, у неігравым кіно – «постдок». Даследчыца адзначае, з аднаго боку, “парадакументальную” тэндэнцыю ў ігравым кіно. З другога, паўсюдную

адаптацыю дакументалістамі ігравых тэхнік і прыёмаў. Абдулаева падкрэслівае, што “постдакументальнае мастацтва не размывае межы паміж фікшн/нонфікшн, але ўтварае складаную – фармальна празрыстую – прамежкавую прастору паміж уяўляемым і рэальным”. Істотным з’яўляецца не “адлюстраванне бачнага”, але “фіксацыя позірка” [8, с. 453].

Узгаданыя вышэй азначэнні дакументалістыкі і прынцыпы яе ўспрымання фармулююцца кінатэарэтыкамі, прафесіяналамі, тады як «папулярныя» сучасныя крыніцы прапаноўваюць крыху іншыя дэфініцыйныя падыходы. Вікіпедыя на рускай мове ўзгадвае толькі першасную прыроду дакументалістыкі: гэта фільм, у аснову якога кладуцца здымкі сапраўдных падзей і асобаў. Энцыклапедыя Брытаніка выступае з блізкім па сэнсе азначэннем, аднак удакладняе пры гэтым мэты, якім дакументалістыка служыць: “Кіно, якое надае форму фактычнаму матэрыялу і інтэрпрэтуе яго для задач адукацыі ці забавы” [9]. Паводле англамоўнай Вікіпедыі, намерам неігравога кіно ёсць “дакументаваць рэальнасць, галоўным чынам, для мэтай навучання, адукацыі ці для захавання гістарычнага запісу” [10]. Так, у фармулёўках дакументальнага фільма ў электронных крыніцах пераважае ўжытковы (прыкладны) падыход, адсутнічаюць згадкі творчага кампанента.

Такім чынам, не існуе адзінай універсальнай, дакладнай і вычарпальнай дэфініцыі дакументальнага кіно. Версіі акрэсленняў мяняюцца разам з эвалюцыяй самой з’явы дакументалістыкі, вылучаюцца вольным, апісальным характарам, вар’іруюцца ад практычна-утылітарных да філасофска-мастацкіх.

Як правіла, шматлікія азначэнні неігравога кіно, яго асаблівасці ў гістарычнай перспектыве фармулююцца наступным чынам:

- праз узгадванне яго дакументальнай прыроды, таго, што служыць матэрыялам, сыравінай для экраннай рэпрэзентацыі;
- праз супастаўленне і параўнанне з ужо існуючымі мастацкімі формамі і грамадскімі з’явамі;
- праз акрэсліванне сферы інтарэсаў дакументалістыкі;
- праз спасылкі на задачы, мэты і функцыі дакументальнага фільма;
- праз выяўленне ролі дакументальнага фільма ў пазнанні навакольнага свету і яго інтэрпрэтацыі;
- праз зацверджанне аўтарскай прысутнасці і суб’ектыўнасці фільмічнага прадстаўлення рэальнасці;
- праз пастуляванне неабходнасці ў фільме элементаў мастацкай творчасці, у першую чаргу, мастацкай формы.

На нашу думку, пры рэлевантнасці усіх узгаданых вышэй дэфініцый і апісанняў неігравога кіно, яго адной з найважнейшай рысаў ёсць “рэфлексія аўтара на тэму свету, што яго атачае” (фармулёўка польскага рэжысёра Лешэка Давіда), выражаная праз мастацкае выказванне з яснай формай. Найбольш

істотнай функцыяй дакументалістыкі з'яўляецца яе здольнасць праз канкрэтнае, побытавае, хуткаплыннае і зменлівае праяўляць універсальныя і вечныя матэрыі, фіксаваць своеасаблівы дух часу, ствараць яго кандэнсаваны вобраз.

Літаратура

1. Jack, C. Ellis. A new history of Documentary Film / C. Ellis Jack, Betsy A. McLane. – New York : The Continuum International Publishing Group, 2006. – 385 p.
2. Barsam, R. M. Nonfiction film: theory and criticism / R. M. Barsam. – New York : E. P. Dutton, 1976. – 385 p.
3. Маніфесты Вертава 1922–1924 гг. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov. – Дата доступу: 18.01.2021.
4. Кэндзеляўска Гражына Дапаможнік кінадакументаліста. Асновы майстэрства. – Roznac : Stowarzyszenie Miodych Tworcyw – «Ku Teatrowi», 2017. – 162 с.
5. Дробашенко, С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1986. – 320 с.
6. Березовчук, Л. Н. Очерки теории кино / Л. Н. Березовчук. – СПб. : Первый класс, 2014. – 344 с.
7. Sheila, C. B. Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie / C. B. Sheila, – Warszawa : Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2016. – 514 с.
8. Абдуллаева, З. Постдок: неигровое/игровое / З. Абдуллаева. – М. : НЛЮ, 2011. – 477 с.
9. Documentary film [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.britannica.com/art/documentary-film>. – Дата доступу 16.01.2021.
10. Documentary film [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_film. – Дата доступу 16.01.2021.

Жумаев Ж.А.

(Республика Узбекистан, г. Ташкент)

МАКС ПЕНСОН – ОСНОВОПОЛОЖНИК ФОТОГРАФИИ В УЗБЕКИСТАНЕ

Фотограф Макс Пенсон был сыном своего времени и своего народа. В 1914 году юноша из еврейского местечка оказался в отдаленном, экзотическом Туркестане. Этот полный трагизма исход коснулся и других, в будущем известных деятелей мировой культуры. Среди них – Марк Ротко, выходец из той же Витебской губернии, был вынужден бежать с семьей в Америку годом ранее. Забегая вперед, отметим, что на долю Макса Пенсона выпали и счастливые годы. В 1920–1930-е гг. он был исключительно востребованным фотографом, имевшим признание в стране (Вторая премия Всесоюзного фотоконкурса в Москве, 1937), и за рубежом (золотая медаль Всемирной выставки в Париже, 1937). До войны не было крупного журнала или газеты в СССР, которые бы не публиковали его фотографий.

М. Пенсона одинаково любили и коллеги-фоторепортеры, и те, кто находился у власти в Узбекистане, ставшем М. Пенсону второй родиной. Его

репортажи, хотя и служили делу укоренения коммунистической идеологии, тем не менее, были лишены ложного пафоса. Приукрашивание действительности, свойственное искусству 30-х годов минувшего столетия, не следует рассматривать однозначно. Многие решали эту задачу только с идеологических позиций. Для М. Пенсона же это служило эстетической потребностью. Его рука и глаз фиксировали волнующую картину просыпающегося Востока, немного наивную, немного пугающую, но другую и неповторимую. До М. Пенсона фотографирование азиатской экзотики носило характер документальной этнографии с подробным перечислением деталей отсталого мира. М. Пенсон дал шанс увидеть Азию глазами человека, влюбленного в этот мир.

У М. Пенсона в его поисках художественного “Я” не чувствуется безоглядной увлеченности формальными инвенциями. Для него важнее всего – человек, его лицо, его чувства. Прекрасны его портреты – особенно те, что не пошли в печать ввиду их недостаточной оптимистичности, и даже те, где присутствует нарочитая радость, например, групповой портрет строителей Ферганского канала. Рабочие, в лютый холод одетые в лохмотья, держа тяжелые носилки, выстроились в шеренгу и улыбаются фотографу. Скорее всего, фотограф произнес что-то забавное, и это вызвало их мимолетные улыбки – гримасы в часы безумной усталости. В нечастых ракурсных съемках Пенсон использовал диагональ лишь для того, чтобы придать кадру динамичность. Этот внешне авангардный прием у него имел свои композиционные оправдания: полосы хлопковых грядок дают строгую геометрию линий, фигура поливальщика громоздится на угол кривой плоскости, колонна грузовиков движется по немыслимой траектории, – все это математически выверенное множество знаков не может не увлекать. Но М. Пенсон не стал рабом фотографического трюка. Именно это и делает его фотографию живописно изысканной.

Высшее достижение Пенсона [1] – найденная им формула света. Это отмечают почти все критики, которые пишут о нем. О том, как этот свет струится, как он рефlekсами стелется по поверхности воды, как отражается в пространстве, как снисходит божественными лучами откуда-то сверху, – можно говорить как о «просветлении духа». Для М. Пенсона, по сути, это и было сакральным таинством – в лучших своих работах он сумел добиться такого уникального эффекта, что его можно назвать светописцем. М. Пенсон разделял «работу» и «творчество». Если снимок намечался для газетной полосы, его характеристики были намного проще, композиция кадра преследовала строго утилитарные задачи. Не случайно, в архиве М. Пенсона на пачку фотографий форматом 18x24 см. встречаются единицы отпечатков 30x40, выполненные в живописной, сепийной гамме.

Ценнейший архив Макса Пенсона, который Сергей Эйзенштейн в 1939 году назвал «необозримым», включивший в себя несколько десятков тысяч негативов, сильно пострадал в 1966 году, во время ташкентского землетрясения.

Из тех негативов, что по счастливой случайности сохранились, известна лишь мизерная часть изображений. Но и того, что опубликовано сегодня, более чем достаточно для понимания значительности этого фото-наследия.

Очевидно, что многие сюжеты М. Пенсона не были напечатаны с негативов, а многие из тех, что были напечатаны, не сохранились. Именно таким фотографиям мы и отдали предпочтение в составлении этого альбома, делая попытку реконструкции всего творчества художника.

Публикация негативов известных фотографов сегодня становится все более актуальной задачей. О творчестве мастера можно судить не только по авторским отпечаткам, но и по сохранившимся изображениям на стеклянных и пленочных носителях. В обстановке строжайшей цензуры советского периода печать многих фотографий была невозможной и даже опасной (дочь Пенсона Дина Ходжаева упоминает о кострах во дворе их дома, когда автор из соображений безопасности уничтожал отпечатки с портретами репрессированных).

Негативы М. Пенсона в свое время поразили Тиссэ и Эйзенштейна тем, что они не требовали кадрировки изображений. Автор снимал так, что не были нужны никакие дальнейшие манипуляции с композицией. Это заметно при сличении негативов с оригиналами авторской печати. Негатив – это такое же художественное свидетельство, что и отпечаток на бумаге; информация, которую он в себе содержит – первичного свойства. Ему нельзя отводить роль «младшего» партнера рядом с пресловутым «винтажем», погоня за которым может свести на нет саму идею высокохудожественной фотографии. Исследование негативного архива существенно дополняет изобразительный ряд наследия.

На сегодняшний день многие фотографы заикливаются на коммерческой фотосъемке, тем самым, упуская из виду самое интересное – творческую фотографию. Повседневность – наше все, что мы имеем. Настоящий фотограф способен снять говорящую фотографию там, где, казалось бы, обыденный человек ничего бы и не заметил. Люди гонятся за мегапикселями, за новой техникой, за новой оптикой. Рекламные компании фото-гигантов вводят народ в заблуждение. Чтобы снять по-настоящему сильную фотографию, не обязательно иметь передовое оборудование, крутую фототехнику, кучу примочек. Нужно иметь особое виденье, знание композиции, понимание кадра. Большую часть снимков фотографы выполняют на улице. Такие фотографии, осмелюсь предположить, неповторимы.

Литература

1. Исхоков, А. История кинематографии : метод. пособие / А. Исхоков. – Т. : Zilol buloq, 2019. – 484 с.
2. Galejev, I., Photographer of the Uzbek Avant-Garde 1920 s – 1940 s. / I. Galejev, M. Penson, Max Penson. – Arnoldsche Art Publishers, 2011. – 184 p.

3. Кузиев, Т. Лангар. Святые и люди / Т. Кузиев. – Т.: Национальная энциклопедия Государственного научного издательства Узбекистана, 2005. – 84 с.
4. Кузиев, Т. Узбекская фотография 125 лет / Т. Кузиев. – Т.: Национальная энциклопедия Государственного научного издательства Узбекистана, 2007. – 172 с.
5. Файзиев, Х. История фотографии : учеб.-метод. пособие для студентов / Х. Файзиев. – Т.: МРДИ, 2012. – Ч. 1. – 55 с.
6. Камбарова, О. С. The First Uzbek Photographer / О. С. Камбарова // Евразийский научный журнал. – №6. – 2017. – с. 276–278.

Килякова В.А., Сергиенко Н.Л.
(Российская Федерация, г. Краснодар)

ПРОСМОТР ТЕЛЕСЕРИАЛОВ В СИСТЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

В последние годы все чаще внимание специалистов различных отраслей знаний привлекает проблема культуры досуга современной российской молодежи. Досуговая деятельность выступает важным показателем качества жизни человека, демонстрирующим присущее личности внутреннее ощущение свободы. Посредством досуга молодые люди реализуют свою творческую активность и инициативность, проводимые исследования показывают прямую зависимость приверженности молодежи к досуговой активности с показателями субъективного благополучия [1, с. 184].

На систему организации досуга российской молодежи влияют различные факторы, среди которых одним из важнейших с конца XX века стал процесс глобализации [2, с. 1422]. Включение российского общества в мировое социокультурное пространство привело к активному внедрению западных социальных практик в досуговую деятельность россиян. В частности, тотальное распространение массовой культуры, переход к визуальным средствам передачи информации стимулировали рост значения различной медиапродукции в системе досуга.

Всероссийские социологические опросы, проводимые Фондом общественного мнения (ФОМ), Всероссийским центром изучения общественного мнения (ВЦИОМ), Левада-центром показывают, что просмотр фильмов и сериалов занимает первое место по популярности среди теле и интернет контента [3]. Кроме того, именно им принадлежит одно из первых мест в структуре досуга россиян [4]. Хотя бы иногда по телевизору или через интернет смотрят сериалы 77% молодых людей в возрасте от 16 до 30 лет (это самый высокий показатель среди всех возрастных групп) [5].

С целью анализа отношения студенческой молодежи к просмотру телесериалов было проведено пилотажное исследование среди студентов

Кубанского государственного технологического университета. Основным методом исследования был выбран анкетный опрос. В опросе приняли участие 172 человека. Из них 81,9% – женщины, 18,1% – мужчины.

Согласно полученным результатам лишь 2,8% респондентов никогда не смотрели сериалов. Из тех, кто относит себя к аудитории данной медиапродукции, 47,2% ответили, что смотрят сериалы довольно часто, 33,3% смотрят их иногда, 16,7% – редко. Объяснением данного распределения ответов может служить представление большинства (94,7%) студентов о том, что телефильмы и телесериалы не только популярны на данный момент, но и что их популярность постоянно растет.

При ограниченном бюджете времени, который должен быть характерен для учащейся молодежи, опрошенные достаточно много времени готовы потратить на просмотр телесериалов. На вопрос, сколько времени в день молодые люди готовы уделять на это, чуть более половины респондентов (52,8%) выбрали вариант ответа «2 часа», 19,4% готовы потратить 5 часов на просмотр сериалов, 9,7% готовы смотреть сериалы более 7 часов в день. Ограничить себя и отвести просмотру менее 2 часов готовы менее одной пятой студентов: 13,9% отводят на это менее часа (30–40 минут), 4,2% – от 1 часа до 2-х.

Как и в других исследованиях последних лет, посвященных росту значимости данного вида досуга, опрос показал, что 75% студентов предпочитают смотреть фильмы и сериалы посредством Интернет ресурсов. В записи на компьютере/на планшете фильмы смотрят 16% опрошенных, и только 8% смотрят фильмы и сериалы по телевидению.

Абсолютное большинство (90,9%) респондентов отдают предпочтение зарубежным медиапродуктам. Качественными и интересными отечественные сериалы считают 9,1% студентов. Данный факт можно оценивать как негативный не только для отечественной теле- и киноиндустрии, но и для общества в целом. Как и другие элементы и продукты культуры, телесериалы призваны транслировать культурный код общества, его ценностно-нормативную систему. В данном случае молодежь, ориентируясь на зарубежные телесериалы, все больше теряет собственную гражданскую и этническую идентичность.

Кроме того, значительная часть отечественных сериалов является адаптированной версией (ремейком) зарубежных фильмов или сделаны по западным лекалам, поэтому их способность отражать реалии российского общества весьма ограничена. Это отмечают и опрошенные нами студенты: 53,5% полностью или частично не согласны с суждением, что отечественные сериалы отражают культуру, особенности сознания российского общества.

Наиболее популярны у студентов американские сериалы (их отметили 46,4% респондентов), 30% предпочитают европейские сериалы, 11,8% азиатские, 0,9% смотрят латиноамериканские сериалы. 1,8% опрошенных каких-то особых

предпочтений не имеют.

Среди факторов, на которые обращают внимание студенты при выборе что посмотреть, наиболее важным для 22,3% опрошенных являются реалистичность и увлекательность сюжета; 16,8% обращают внимание, прежде всего, на актерский состав; любовь и интриги в сериале должны присутствовать по мнению 14,9% респондентов; психологическая составляющая между героями важна для 12,9% студентов; по 10,9% опрошенных привлекают добрый сюжет, красивые декорации; 9,9% считают, что обязательно должны присутствовать в сериале человеческие ценности, моральные установки; лишь 2% признаются, что готовы видеть насилие и убийства в сериале.

Чуть меньше половины опрошенных (43,2%) следят за актуальными новинками в телеиндустрии, просматривая в основном сериалы, вышедшие в последние 3–5 лет. 19,3% любят смотреть сериалы, снятые в предыдущие десятилетия. Для остальных 37,5% студентов не важен год выпуска сериала.

Как показал опрос, для молодежи просмотр сериалов выполняет в основном функцию релаксации. Просмотр фильмов и сериалов для 47,5% это способ расслабиться и отдохнуть, для 21% студентов – развлечение, 17% заполняют просмотром сериалов свободное время, 9% это позволяет уходить от реальности, такое же количество опрошенных узнают из сериалов что-то новое, и 5,5% смотрят сериалы, чтобы не отстать от друзей и иметь общие темы для разговоров.

В соответствии с поставленными целями (расслабиться, отдохнуть) студенты выбирают жанр сериалов. 21,9% студентов предпочитают смотреть комедии, 16,9% – молодежные сериалы, 15,9% выбрали детективный жанр, по 13,4% любят смотреть приключения и мелодраму, 12,9% смотрят ужасы, 5,5% – исторические фильмы.

Вместе с тем, лишь 7 % опрошенных видят в данной форме проведения досуга возможность положительного влияния на молодежь, 93% в большей или меньшей степени сомневаются в такой возможности. Однако негативного воздействия сериалов на свою жизнь не признает никто из студентов.

Таким образом, современные студенты достаточно много времени посвящают просмотру телесериалов. В основном они выполняют в их жизни функцию релаксации, что определяет жанровый выбор молодежи. Поскольку у данной возрастной группы популярностью пользуются преимущественно зарубежные фильмы, то в долгосрочной перспективе это может стать дополнительным фактором социокультурной глобализации и как следствие потери собственной идентичности.

Литература

1. Шамионов, Р. М. Соотношение социальной активности и удовлетворенности базовых психологических потребностей, субъективного благополучия и социальной фрустрированности

молодежи / Р. М. Шамионов // Сибирский психологический журнал. – 2020. – № 77. – С. 176–195.

2. Яковлева, И. П. Социокультурные аспекты влияния глобализации на молодежь Кубани / И. П. Яковлева // Культура, личность, общество в современном мире: Методология, опыт эмпирического исследования. – XVIII Междунар. конф. памяти проф. Л. Н. Когана. Департамент политологии и социологии, Уральский Федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Департамент политологии и социологии, Институт социальных и политических наук. Екатеринбург, 2015. – С. 1421–1425.

3. Медиапотребление в России сегодня [Электронный ресурс] // Сайт Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ). – Режим доступа: https://ok.wciom.ru/fileadmin/user_upload/2021_media.pdf. – Дата доступа: 5.08.2021.

4. Сериальные будни: россияне коротают досуг перед телевизором [Электронный ресурс] // Сайт Левада-Центр. – Режим доступа: <https://www.levada.ru/2019/07/01/serialnye-budni-rossiyane-korotayut-dosug-pered-televizorom/>. – Дата доступа: 5.08.2021.

5. Интерес к сериалам [Электронный ресурс] // Сайт Фонда общественного мнения. – Режим доступа: <https://fom.ru/Kultura-i-dosug/14401>. – Дата доступа: 5.08.2021.

Ли Дин

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИТАЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

В 2017 году Китай отпраздновал 110-летие национальной драматургии. Эта дата знаменательна по многим причинам. Так, за указанный период произошло переосмысление набора функций, присущих театру и драматургии в целом. Возникло понимание необходимости приобщения к наработкам мировой театральной культуры.

Один из представителей Министерства культуры Китая на праздновании юбилея китайской драматургии в 2007 году дал позитивную оценку пути, через который прошла китайская драма, выделил конец 80-х гг. прошлого века как один из переломных моментов в драматическом искусстве: *«Все эти сто лет китайская драматургия не стояла на месте. Были поставлены сотни лучших пьес. Из числа самых популярных можно назвать пьесы «Гроза», «Гуань Ханьцин» и другие. В новую эпоху наблюдается особое оживление китайской драматургии. В середине и конце 80-х гг. 20-го века драматургия получает дальнейшее развитие, ведутся реформы и поиски по обновлению ее содержания и художественной формы»* [1]. Министр культуры КНР акцентировал внимание на необходимость соответствия драматургии реалиям современности: *«Драматургия имеет широкие возможности. Однако, другие виды искусства тоже могут оказывать внимание на нее. Инновация в этой области является новой проблемой, которую нельзя обойти»* [1].

Современные китайские драматургии вдохновлялись примерами западной

драмы для реформирования национального китайского театра. Современная драма в Китае, как и ее западные аналоги, состоит по большому счету из сценической речи и актерского мастерства [2, с. 4]. В драме главный акцент располагается на речи, диалогах: неспроста в китайской литературе драматургия, драма обозначается как хуацзюй – разговорный спектакль. Главным повествовательным средством в драме выступает монолог или диалог актеров.



Рис. 1. Сцена из спектакля «Четыре поколения одной семьи»

Китайская драматургия XXI века неразрывно связана с классикой прошлого столетия, что отразилось на репертуарах большей части драматических театров. По сей день актуальны и не сходят со сцены произведения классиков. Один из главных примеров – Цао Юй (1910–1996 гг.) и его работы «Гроза» (1934 г.) (рис. 2), «Восход» (1935 г.), «Дикое поле» («Юаньюэ», 1937 г.), «Обновление» (1941 г.), «Пекинцы» (1941 г.), «Семья» (1942 г.), «Мост» (1945 г.), «Ясное небо» (1956 г.), «Храбрость и меч» (1961 г.), «Ван Чжаоцзюнь» (1979 г.). Регулярно можно увидеть на сценах театров Китая спектакли по произведениям Лао Шэ (1899–1966 гг.) – «Рикша» (1936 г.), «Четыре поколения одной семьи» (1948 г.) (рис. 1), «Лунсуюгоу» (1950 г.), «Чайная» (1957 г.) (рис. 3).

Рис. 2. Сцена из спектакля «Гроза»



Вопрос актуальности и непреходящей ценности произведений от основоположников китайской драматургии остается открытым. Может ли современный зритель всесторонне подойти к погружению в сюжеты, написанные десятилетия назад? Ответ кроется в том, как страна подходит к сохранению своего культурно-исторического наследия и как прививает обществу уважение к наработкам прошлого. Немаловажное значение отводится тому, как устроена образовательно-патриотическая национальная система. В Китае детям с начальных классов педагогами и родителями прививаются идеалы традиционной китайской культуры, уважения к старшему поколению. Также стоит указать на достаточно долгую среднюю продолжительность жизни в стране, благодаря чему пожилые люди остаются приверженцами того классического наследия искусства, в котором прошла их молодость. Благодаря этому китайский драматический театр продолжает освоение богатого классического наследия национальной драматургии.

С произведениями классической драматургии соседствуют пьесы,

написанные за последние годы. Режиссеры стали искать новый язык общения со своим зрителем, поэтому возникла нужда в пьесах, которые бы соответствовали особым запросам аудитории. В некоторых театрах Китая можно наблюдать спектакли по пьесам документального жанра, то есть основанным на реальных событиях. От классических пьес такие произведения отличает то, что в них в качестве основы сюжета используются дневники, интервью, документальные записи и доклады. Драматурги, работающие в таком направлении, не могут позволить себе искажать факты и перевернуть ход событий. Уместно вспомнить слова министра культуры КНР из начала статьи о том, что другие виды искусства могут оказывать влияние на драматургию. Подобное влияние несложно проследить в спектаклях театра художника с акцентом на визуальное оформление сценического пространства. Драматурги в таком случае ставят перед собой задачу рассудительно подобрать реплики актеров, чтобы внешняя красочная эстетика спектакля не «размыла» его повествовательную часть.

Рис. 3. Сцена из спектакля «Чайная»



Современная национальная китайская драматургия, таким образом, формируется в двух основных направлениях: следование классическому наследию первых драматургов с непреходящей актуальностью затрагиваемых в их пьесах проблем, а также стремление к освоению достижений научно-информационного прогресса в условиях глобализации международного культурного пространства.

Литература

1. Развитие драматического искусства в Китае [Электронный ресурс] // Газета «Жэньминь жибао» онлайн. – Режим доступа: <http://russian.people.com.cn/31515/5808794.html>. – Дата доступа: 23.09.2021.
2. Chen, X. Reading the Right Text: An Anthology of Contemporary Chinese Drama / X. Chen. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2003. – 480 p.

Лой И.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КИТАЙСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Китайский исследователь Йи Сюань Ван в одной из своих недавних статей делает значительное высказывание: «Проникая в суть культуры вокальной музыки можно понять культурные основы нации в целом» [7, с. 170]. Следуя

данному ходу мыслей, можно сказать, что вокальное искусство каждой страны и нации отражает ее культурно-исторические основы и может стать ключом к пониманию ее мировосприятия и психологии.

В глобализирующемся мире стремительно набирают скорость процессы взаимопроникновения культурных сфер, коллизии мировоззренческих полюсов, обмен опытом между Западом и Востоком. Благодаря более частому культурному обмену во всем мире люди постепенно оставляют идею монизма и принимают идею плюрализма. «Культурная интеграция постепенно признается все большим числом людей по всему миру», – говорит Йи Сюань Ван [7, с. 170]. Другой исследователь Ли Джуань Лиу утверждает, что культурный обмен является не только необходимым условием для формирования мультикультурализма, но также базисом развития культурного многообразия и многомерности в каждой культуре, и говорит: «Различные культуры имеют свои собственные уникальные ценности, и не существует разницы между хорошим и плохим» [6, с. 267]. Концепция «плавильного котла», лидирующая среди концепций этнического развития XX-го века, пропагандируется в американской культуре XX-го века, и в соответствии с ней «формирование американской национальной идентичности должно было идти по формуле «сплавления», «смешивания» всех народов» [3]. В данном контексте парадигма «плавильного котла» представляется контрпродуктивной и недопустимой, а, следовательно, необходимо разграничить культурную интеграцию и культурное смешение, культурную экспансию и культурный обмен, о чем в свою очередь говорят и китайские исследователи, как это будет рассмотрено ниже в данной статье.

Как известно, многие музыкальные произведения имеют черты культурного смешения. Показательно привести здесь цитату Йи Сюань Вана: «Именно через культурное смешение песни приобретают свои отличительные характеристики» [7, с. 169]. Следует пояснить, что автор отнюдь не отстаивает идеи культурного слияния, культурной «переплавки», но выражает свое убеждение: именно посредством культурного диалога и культурной интеграции выкристаллизовывается уникальное своеобразие каждой культуры.

В контексте данного исследования наиболее интересным примером является именно китайская музыкальная культура, полиэтничная по сути, но сохранившая в себе своеобразие существующих локальных культур. Действительно, с древних времен, Китай был мультиэтнической страной, состоящей из многих наций. В долгом историческом процессе каждая этническая группа постепенно создавала свою собственную культуру среди различных культурных групп. Ли Джуань Лиу, исследователь, уделяющий особое внимание полиэтничности китайской музыкальной культуры, приводит мнение Джеймса Бэнкса, основоположника и одного из ведущих экспертов в области мультикультурного образования, получивших международное признание. Бэнкс

говорит: «В стране, благодаря влиянию расы, цвета, языка, привычек и других факторов существуют различные, но равные культуры, между которыми существует взаимоукрепляющие и дополняющие связи» [6, с. 266]. Это и есть основная особенность и достоинство «многомерной» или полиэтнической/мультиэтнической культуры. Более того, именно многоцветные этнические певческие характеристики украшают содержание китайского национального вокального искусства и делают последнее великолепным и самобытным. Об этом же говорит и еще один исследователь Я Пин Чэнь: «Под влиянием уникальных культур разных национальностей в разные исторические периоды, характеристики национального вокального музыкального искусства в Китае сильно обогатились, что делает вокальное искусство Китая результатом развития различных этносов в разные исторические периоды» [5, с. 83]. В целом, исследователи сходятся в едином мнении: китайская национальная вокальная музыка, по внутреннему темпераменту или внешнему очарованию, содержит зрелую художественную эстетику всех наций, «которые превзошли свои слабости и овладели достоинствами других» [6, с. 268].

История развития китайской вокальной культуры разнообразна, многочастна и охватывает несколько тысячелетий. Безусловно, не сохранилось сведений о вокальном искусстве первых тысячелетий китайской истории. Светлана Мацеевская в своей статье «Периоды развития вокальной культуры Китая» предоставляет краткую, но исчерпывающую информацию по данной теме. Согласно статье, зарождение китайской вокальной культуры восходит еще к периоду до нашей эры. На раннем этапе развития древнего Китая, в доимперскую эпоху (эпоха до первой империи Цинь, с 221 г. до н. э.), обрядовое искусство остается главной составляющей дворцового церемониала и храмовой жизни, также собираются народные песни (преимущественно одноголосные), которые воспринимаются в качестве показателя настроений общества.

Первое музыкальное государственное учреждение появляется в эпоху Ранней/Западной Чжоу (1046 год – 770 год до н. э.). «Впервые в музыкальной истории Китая учреждается Музыкальное ведомство, при котором открывается школа для подготовки музыкантов и танцоров. Начинается процесс обособления придворной музыки от народной» [2, с. 202]. В период Поздней/Восточной Чжоу (771–255 год до н. э.) музыкальное искусство приобретает философски-религиозный статус, воплощая идеи конфуцианства и даосизма.

Централизация музыкальной жизни государства происходит в эпоху Ханьской династии (206 год до н. э. – 220 год н. э.) и выражается в создании руководящего органа (музыкальной Палаты) при императорском дворе. Вокальное искусство по-прежнему не освещено в книжных трудах. Выделение вокальной музыки как самостоятельного вида, в отличие от инструментальной, происходит только в эпоху Шести династий (220–589 гг.). «Среди новых

эстетических требований того времени отмечается важность осознанного отношения певца к дикции» [2, с. 202].

Теория вокального искусства в полной мере разрабатывается во времена правлений династии Суй (581–618) и в золотой век китайской истории – эпоху Тан (618–907), о чем свидетельствуют труды ученых-музыковедов того времени, в которых определены основные требования к певцам. Однако, в ранг науки теория музыкального искусства попадает чуть позже – в период Сунской (960–1279) и Юаньской (1279–1368) династий. «Работы того времени затрагивают теоретические аспекты вокала, уделяют внимание отдельным элементам пения и их взаимосвязи. В этот период появляются первые труды обобщающего характера...появление этих монографий ознаменовало финальный этап формирования древних вокально-эстетических воззрений» [2, с. 203].

И, наконец, на смену династиям приходит XX век – время потрясений во всех областях жизни мирового сообщества, и качественно новый этап в развитии не только китайской культуры, но и культуры всего человечества в целом. «XX век – время масштабных социальных потрясений в Китае, динамичных изменений и приобретения и освоения нового опыта, обусловленного, в том числе, активным взаимодействием с западной культурой» [2, с. 203].

С началом двадцатого столетия, и, в особенности, после Первой мировой войны Китай становится все более открытым для мира. Вместе с западными экономическими требованиями и санкциями, в Поднебесную приходит западная культура, и, в частности, культура музыкальная. Невероятной по значимости стала коллизия Восточной и Западной вокальной манер, то есть – приход *bel canto* в Китай. Как это говорилось в предыдущих статьях, под *bel canto* понимаем западноевропейскую технику академического пения, условно называемую китайскими музыкантами «*mǐ shēng*» [4, с. 5].

Несмотря на то, что вторая половина XIX века – начало XX века были временем острейшего социально-экономического кризиса, вокальное искусство продолжало активно развиваться. Неопровержимо то, что вместе с политическими курсами, навязывавшимися стране со стороны мировых держав того времени, в определенной степени навязывалось и западное искусство, и западный образ жизни.

Bel canto впервые было представлено в Китае в 1920–1930 гг. и с тех пор заслужило высочайшую оценку музыкантов, поскольку его отличительные характеристики составили резкий контраст с народным пением». Именно в этот период появляются самые первые знаменитые исполнители, поющие в европейской манере. Ли Эр Юн называет Чжан Цзюань (1919–1993 гг.), первую исполнительницу западной оперы в Китае, и Ин Шан Нэна (1902–1974 гг.) [1, с. 53–54].

Таким образом, первые декады двадцатого столетия можно считать новым

этапом в вокальном искусстве и образовании Китая. Светлана Мациевская приводит в своей статье классическую хронологию, опирающуюся на основные вехи китайской истории XX века, и делит ее на три этапа. Представляется целесообразным напомнить эти вехи, каковыми являются период Китайской республики – с 1912 по 1949 год, период с возникновения Китайской Народной Республики до окончания «культурной революции» – с 1949 по 1976 год, новый этап существования КНР – с 1976 и поныне.

Первый период (начало XX века – 1949 г.) – период обучения вокалистов по европейской системе. Именно в эти годы формировалась система музыкального образования, действующая и поныне, наблюдаются попытки стандартизации в подготовке вокалистов. Второй период (1949–1976 гг.) – период идеологизации музыкального искусства в целом и вокального искусства в частности. Особенно разрушительное воздействие оказала «культурная революция», приведшая к упадку и застою в области вокального образования. Интересно, что китайские исследователи этот период описывают иначе. «После образования в 1949 г. Китайской Народной Республики государство стало постоянно направлять певцов на учебу за границу для совершенствования знаний, а иностранные вокалисты и исполнители, в свою очередь, посещали КНР», – говорит Ли Эр Юн [1, с. 51]. Однако, мы знаем, что описываемый период – это время коренной реформации жизни многомиллионного народа, послевоенный голод, подъем и укрепление авторитарной власти коммунистической партии Китая. Третий период (с 1976 года доныне) характеризуется как период поиска новых путей, форм, методик, педагогических систем вокального искусства и, таким образом, путей взаимодействия образовательных принципов Востока и Запада. В целом можно сказать, что главенствующим вопросом для китайских исследователей в области вокального искусства стал именно вопрос о соотношении и взаимодействии основ китайского и европейского музыкального образования.

После окончания культурной революции началось возрождение культурной жизни страны, и, соответственно, наладились международные культурные связи, усилились процессы взаимодействия Китая со странами Европы в сфере вокального искусства. Известно, что звезды мировой оперы неоднократно посещали Китайскую Народную Республику. «Такое оживление сферы вокального исполнительства стало важным фактором, обусловившим повышение уровня современного китайского вокального искусства и определившим направление дальнейшего развития вокальной культуры в Китае...Китайские исполнители получили широкий доступ к зарубежным материалам по бельканто через телевидение и радиотрансляцию, записи на CD, DVD и другие медианосители, что стало причиной ускорившегося развития стиля бельканто в Китае» [1, с. 51–52].

Именно этот этап представляется наиболее интересным в рамках нашего исследования. Проникновение в Китай западного вокального искусства в его теоретическом и практическом измерениях произвело революционное значение для всего вокального искусства Китая в целом, что, естественным образом, потребовало качественных изменений в вокальном образовании страны. Здесь следует сказать о глобальных последствиях встречи вокального искусства Востока и Запада, о влиянии *bel canto* на китайское вокальное искусство, о результатах этого влияния, тенденциях развития современного китайского вокального искусства и образования, актуальной ситуации в сфере высшей вокальной школы и проблемах преподавания вокального искусства в КНР. Однако тема представляется слишком обширной и будет отдельно изложена в следующей статье.

Литература

1. Ли, Эр Юн. Распространение бельканто в китайской вокальной музыке XX в. / Ли Эр Юн // Музыкальная культура Беларуси и зарубежья: история, теория, практика: науч. тр.; БГАМ. – Минск, 2011. – № 25. – С. 50–56.
2. Мацеевская, С. В. Периоды развития вокальной культуры Китая / С. В. Мацеевская, Еси Фен // Совершенствование музыкально-образовательного процесса: вопросы теории и практики: межвузовский сб. науч. и метод. ст. / Белорусский государственный университет им. М. Танка, Белорусская государственная академия музыки; сост. Е. С. Полякова, Л. А. Захарчук. – Минск: ИВЦ Минфина, 2017. – 289 с.
3. Плавильный котел [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Плавильный_котел 13.10.2020. – Дата доступа: 10.10.2020.
4. Ян, Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: дисс. ... канд. иск-я: 17.00.02 / Ян Бо; Нижегород. гос. конс. им. М. И. Глинки. – Минск, 2012. – 24 с.
5. Chen Yaping. The Development Trend of Chinese Vocal Music in the New Era/ Yaping Chen // *Frontiers in Art Research*. – 2020. – Vol. 2, iss.1. – P. 81–86.
6. Liu Lijuan. Research on the Orientation and Development of National Vocal Music Culture under the Multidimensional Cultural Background / Lijuan Liu // *International Journal of Intelligent Information and Management Science*. – 2019. – Vol. 8, iss. 3. – P. 266–269.
7. Wang Yixuan. Effect Analysis on the Integration of Chinese and Western Culture in Vocal Music Teaching / Yixuan Wang // *International Journal of Intelligent Information and Management Science*. – 2020. – Vol. 9, iss. 1. – P. 168–171.

Лю Цзин
(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПАРКОВОМ ЛАНДШАФТЕ КИТАЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Парковый ландшафт – это уникальный синтез природы и искусства, представляющий собой существенно видоизмененный лесной ландшафт в структурном, функциональном, а также и декоративном отношениях или созданный искусственно, отвечающий целевому назначению объекта – сквера, сада и парка. Повышение устойчивости, пейзажное разнообразие и эстетический уровень парковых ландшафтов обеспечивается с помощью формирования пейзажных групп [3, с. 6].

Уникальность паркового ландшафта обеспечивается принципами организации пространства, особенностями климата, рельефом местности, а также художественным образом. Важными композиционными элементами любого паркового ландшафта, формирующими его художественный образ, являются: растительные насаждения, водоемы, скульптура, архитектура, сооружения особого предназначения (функционального и декоративного) и т. д. [4, с. 29]. Важно отметить объекты музыкально-театрального искусства как композиционные элементы паркового ландшафта: фоновую музыку, концерты, фестивали и театральные постановки на открытых и закрытых сценах. В садово-парковых комплексах Китая зачастую на фоне играет традиционная музыка, в истоках которой находятся племенные песни и пляски, а также обрядовые формы ритуального искусства. В современных парках звучат не только традиционные инструменты, но также и композиции современного музыкального искусства.

Китайские парки и сады разных периодов всегда отражали уровень культуры страны в целом. Традиционный китайский парк – уникальный феномен культуры. В нем отразилась специфика философско-религиозного, эстетического и этического отношения к действительности. В конфуцианстве понятие «ли» («этика-ритуал») стало особым символом ритуализованной этики, превратилось в наиболее общую характеристику правильного, идеализированного, социального устройства и поведения человека. В связи с этим, истоками зарождения музыкально-театрального искусства в парковом искусстве Китая стали ритуалы, сопровождаемые обрядовыми песнями и плясками, которые проводились в парках. Важно заметить, что ритуалы прежде всего – видимое действие, призывающее обратить внимание на какое-либо явление или факт и не только обратить внимание, но и выразить определенное эмоциональное отношение,

содействовать общественному настрою. При этом обязательны некоторые принципы: общепринятая условность действия; общественная значимость явления или факта, на котором концентрируется ритуал; его особая цель [1, с. 219].

В Китае рядом с императорским плодовым садом в VII веке была открыта школа «Грушевый сад» (Лиюань) – первая «консерватория» и театральная школа на 300 учащихся, прототип музыкальной академии в Китае. Она является ярким примером ранней институциональной академии театрального искусства и музыки. Здесь происходила подготовка актеров для песенно-танцевальных и мимических представлений. В школу принимались лучшие китайские музыканты, а также дворцовые служанки. Так, в Китае появилась первая профессиональная танцевальная труппа, а ее учеников и учениц называли «сынами грушевого сада», «грушевыми воспитанниками императора», а впоследствии «братьями грушевого сада» начали называть всех актеров. Непосредственно термин «грушевый сад» стал синонимом понятий – театр, драма [2, с. 171].

Более современным примером интеграции музыкально-театрального искусства в парковом ландшафте Китая является *Гунванфу* – это дворцово-парковый ансамбль, расположенный в городе Пекин (центральный район Сичэн). Гунванфу, известный также как Дворец князя Гуна, включен в Реестр государственного культурного наследия Китая. Он был построен в 1776 году для князя Хэшэня императором Цяньлунем из династии Цин. Данный дворцово-



парковый комплекс площадью 60 тысяч кв. м. своими размерами существенно превосходит аналогичные построения своего времени, он вмещает более трёх десятков строений в различных стилях. Сегодня на территории этого ансамбля находится парк для прогулок, музей и театр.



Рис. 1. Музыкальный театр в дворцово-парковом ансамбле Гунванфу (Пекин)

Гунванфу является одним из самых величественных дворцово-парковых ансамблей Китая. Его парковый ландшафт украшен уютными беседками на воде и мостиками, живописными дворцами, местами буддийских молитвенных обрядов, причудливыми камнями с иероглифами, каменистым прудом и рукотворной скалой, островками зеленого бамбука, барабанами, каменным чаном с водой и цветами, а также аутентичными красными крышами с китайскими национальными животными. В данный парковый комплекс ведут три входа: центральный, выполненный в виде ворот с камнями с нанесенными на них китайскими иероглифами; горное ущелье, украшенное буйными зарослями

бамбука; вход, построенный в виде китайской стены. Среди множества храмов с расписными окнами на территории парка также расположился Пруд летучей мыши с небольшим павильоном красных фонарей и живописной галереей в центре. Внимание посетителей Гунванфу привлекает небольшая рукотворная гора с гротом. Тем не менее, уникальной «жемчужиной» данного дворцово-паркового ансамбля является именно театр, расположенный на его территории.

Театр расположен в восточной части данного дворцового комплекса, его площадь составляет 685 кв.м. и вмещает 200 посетителей. Он является замкнутой сплошной деревянной структурой с деревянными соединениями между блоками. В южной части зала расположен помост, между которым и самшитовой ширмой находится сцена и кулисы театра. Стены и потолок покрыты росписью искусных мастеров с орнаментом глицинии. Ширма украшена гравюрой, облицовка пола выполнена с помощью квадратных плиток, а дворцовые фонари освещают весь зал. Внутри помещения обставлены квадратными столами и креслами. Интересно, что во время спектакля девушки в костюмах, стилизованных под времена династии Цин, подносят посетителям чай, десерты и закуски. Здесь проходят спектакли Пекинской оперы, другие театральные постановки и представления традиционного китайского цирка (рис. 1).

Современным примером интеграции музыкально-театрального искусства в садово-парковый ландшафт является фестивальное движение, которое в Китае развивается очень стремительно: «Midi Music festival» и «Modern Sky Music Festival» (Хайдянь Парк в Пекине), «Strawberry Music Festival» (Тонгчжоу Канал Парк в Пекине), «JZ Shanghai Music Festival» (Пудонг Парк в Шанхае) и многие другие. «Midi Music festival» – это крупнейший фестиваль под открытым небом, объединяющий в себе самые различные направления современной китайской музыки. Он принимает от 30 до 90 тысяч посетителей и около пятидесяти музыкальных групп, что, в свою очередь, требует большой оборудованной площадки. Ежегодно этот фестиваль проходит в Хайдянь Парке – крупнейшем городском парке, площадь которого составляет 40 гектаров, из которых более 30 гектаров являются озеленёнными территориями. Он включает в себя Чанчунь парк, Сихуа парк, Цюаньцзун храм, а также и другие королевские парки. На территории Хайдянь Парка располагаются большие сады с очень редкими видами растений, живописные рисовые поля, Великий луг, сад на воде, а также просторные зоны, засеянные газоном, на одной из которых и устанавливается

временная сцена для выступлений, сопутствующие сооружения и коммуникации (рис. 2).



Рис. 2. Музыкальный фестиваль «Midi music festival» в Хайдянь парке (Пекин)

Таким образом, музыкально-

театральное искусство в парковом ландшафте, являясь важным композиционным элементом, формирующим уникальный художественный образ, эволюционировало от племенных песен и плясок, обрядовых форм ритуального искусства, до звучания традиционных инструментов, современных музыкальных композиций, концертов и театральных постановок на открытых и закрытых сценах садово-парковых комплексов. Гунванфу – уникальный дворцово-парковый комплекс, на территории которого расположен театр, где регулярно ставят спектакли Пекинской оперы, современные театральные постановки, а также и представления традиционного китайского цирка. В последние годы большую популярность в Китае приобретают фестивали под открытым небом, проводимые в парках: «Midi Music festival» и «Modern Sky Music Festival» (Хайдянь Парк в Пекине), «Strawberry Music Festival» (Тонгчжоу Канал Парк в Пекине), «JZ Shanghai Music Festival» (Пудонг Парк в Шанхае) и многие другие.

Литература

1. Васильев, Л. С. Этика и ритуал в традиционном Китае. Сборник статей / Л. С. Васильев. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. – 331 с.
2. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Символы и знаки различных культур. – 2015. – С. 171–182.
3. Кайдалова, Е. В. Ландшафтная архитектура. Конспект лекций / Е. В. Кайдалова. – Н. Новгород : ННГАСУ, 2019. – 165 с.
4. Котелевский, С. С. Садово-парковое искусство как отражение картины мира / С. С. Котелевский // Фундаментальные и прикладные научные исследования: инноватика в современном мире. – 2019. – С. 26–31.

Лю Цзыюй

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСНОВНЫЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВИДЕОКЛИПА

Музыкальный видеоклип – одно из ярких явлений современной экранной культуры. Его положение в системе экранных искусств неодинокое. Чаще всего музыкальный видеоклип относят к телевизионным экранным формам и связывают с развитием видеокультуры, которая занимает промежуточное место в системе экранных искусств – между телевидением и дигитальным искусством. Современные исследователи (И. Э. Горюнова, Т. Ф. Шак) склонны относить музыкальный видеоклип к явлениям современной медиасферы, под которой понимается либо пространство информации в целом, с любыми типами носителей, любым количеством получателей информации и любыми видами каналов распространения информации либо совокупность всех медиа [1, с. 206–

207]. Причисление музыкального видеоклипа к медиасфере дало основание Т. Ф. Шак атрибутировать его как медиатекст, под которыми автор понимает «разновидность художественного (синтетического) текста, сложную поливидовую и полижанровую структуру, организованную через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» [6, с. 13].

В своем развитии музыкальный видеоклип как экранная форма подвергался определенным эволюционным процессам, обусловленным технологическим и эстетическим изменениям аудиовизуальной образности XX–XXI века. По мнению исследователя Чжао Акань: «В мировом экранном искусстве музыкальный видеоклип прошел в своем развитии три этапа. 1920–1950 гг. – этап зарождения музыкального видеоклипа, поисков подходов к синтезу музыки и изображения в киноискусстве. 1960–1990 гг. – телевизионный этап развития музыкального видеоклипа, формирования его художественного языка; политика телеканалов (коммерческая или государственная) регулирует содержание и форму произведений. XXI в. – цифровой этап, время перехода на более демократичные Интернет-каналы распространения, расширения тематики, освоения цифровых технологий» [5, с. 3].

Музыкальный видеоклип ведёт своей исторический отсчет с середины 1960-х гг., но его появление не было спонтанным. Кристаллизации оригинальной формы видеоклипа предшествовал подготовительный этап, начавшийся с появления звука в кино. Музыкальное кино функционировало как реклама популярной музыки, начиная с 1930-х годов. Простые концертные трансляции, снятые и смонтированные на киноплёнке песенные исполнения для визуально-музыкальных автоматов в кафе, ресторанах, ночных клубах (так называемые soundies), произведения музыкального кинематографа с участием эстрадных исполнителей (фильмы-оперетты, фильмы-мюзиклы, фильмы-оперы, фильмы-балеты, анимационные «визуальные симфонии») также способствовали возникновению музыкального видеоклипа [3, с. 85]. К предтечам музыкального видеоклипа, по мнению А. В. Чернышова, также можно отнести иллюстрации песен слайдами на стекле (песня «The Little Lost Child» (1894 г.) Джозефа У. Стерна и Эдварда Б. Маркса, написанная для солиста, хора и фортепиано), «немые» фильмы Жоржа Мельеса, сделанные для последующего показа с синхронным музыкальным исполнением (пример, комедийный мини-фильм «Меломан» (1903 г., Париж, Нью-Йорк) [4]. Среди предвестников музыкальных видеоклипов можно назвать и «экранные песни» (англ. screen songs) – серию анимационных мультфильмов, которая выпускалась «Fleischer Studios» в период с 1929 по 1938 годы. (В структуру этих фильмов вводились интертитры с текстом звучащей за кадром песни, что позволяло зрителю исполнить песню

самостоятельно. Прыгающий мячик, а позднее – анимированный персонаж помогал следить за пропеваемым текстом.)

Считается, что первый музыкальный видеоклип в целях саморекламы был снят британской рок-группой «Битлз». Идея его создания пришла музыкантам во время участия в съемках фильма Ричарда Лестера «Вечер трудного дня» (1964 г.).

В 1970-е гг. внедрение видеотехнологий в телевидение в Великобритании и США привело к актуализации клипмейкерства. Крупные американские звукозаписывающие компании с международными подразделениями выпускали музыкальные видеоклипы для продвижения своих музыкантов. Некоторые британские исполнители (Дэвид Боуи, рок-групп «Roxy Music», «Queen») использовали музыкальные клипы для достижения успеха на внутреннем рынке и за рубежом. Вместе с тем следует отметить, что изначально сложилось негативное отношение к музыкальному видеоклипу. Большие опасения вызывал факт того, что наличие музыкального видео может привести к уменьшению интерпретативной свободы слушателя, которому теперь будут навязаны визуальные или нарративные интерпретации текстов песен, что будет равносильно семантическому и эмоциональному обеднению музыкального опыта. По мнению канадского исследователя Уилла Стро, эти опасения были вызваны не конкретной озабоченностью возможными новыми отношениями между звуком и изображением, сколько давней осторожностью по поводу отношений между рок-музыкой как культурой предполагаемого сопротивления и телевидением как воплощением мейнстрима шоу-бизнеса [7, с. 264]. Так или иначе, но вскоре телевидение стало основным источником распространения музыкального видео.

На середину 1980-х гг., по мнению И. Э. Горюновой, приходится расцвет музыкального видеоклипа, обеспеченный бурным ростом видео-, музыкальных и финансовых технологий [2, с. 18]. Развитие кабельного и спутникового телевидения также этому способствовало. Страх отчуждения аудитории привел к аудиовизуальному консерватизму. Музыкальные видеоклипы были не только нацелены на молодежную аудиторию, которая уже была (по крайней мере теоретически) отчуждена от больших областей телевизионной продукции, но и нуждалась в том, чтобы быстро привлечь внимание на переполненном рынке, а также выразить что-то от «индивидуальности» музыкального исполнителя, о котором идет речь. Как только MTV («Эм-ти-ви», первоначально – буквенная аббревиатура от Music Television) стал в 1981 году (в Европе в 1987 году, в России в 1998 г.) специализированным музыкальным каналом, он нуждался в оригинальной продукции, чтобы заполнить свое однородное пространство. Телеканалу MTV пришлось проделать большую работу над тем, чтобы улучшить качество музыкальных видеоклипов, которые воспринимались продюсерскими компаниями исключительно как дополнительная реклама для предстоящего альбома. Лейблы раздавали эти видео для бесплатного вещания на MTV, и в

большинстве своем они были настолько плохими, что канал даже не мог их транслировать. Но постепенно ситуация стала меняться в лучшую сторону. Музыкальные видеоклипы становятся признаком современности, а также ключевым инструментом продвижения для самых успешных артистов, таких как Мадонна и Майкл Джексон. Новаторством и дерзкими экспериментами отмечены видеоклипы на песни Майкла Джексона – «Beat It» режиссера Боба Джиральди, «Billie Jean» Стива Бэррона, «Michael Jackson's Thriller» Джона Лэндиса; на песни Мадонны – «Like a Prayer» Мэри Люмберт и «Justify My Love» Жана Батиста Мондино.

Появление с конца 1990-х годов и в 2000-е годы прежде всего американских (iFilm, YouTube, Google Video, Hulu) web-сайтов, предоставляющих свободный доступ к хранящейся на них аудио- и видеоинформации, сделало возможным размещение песенных клипов во всемирной Сети, выводя их за рамки СМИ в категорию массового искусства Интернета [4]. С 2009 года сначала в США, а затем в Европе функционирует специализированный web-сайт для музыкального видео – VEVO.

Сегодня привычным стал просмотр музыкальных видеоклипов на небольших экранах мобильных устройств (например, MP3-плееры и сотовые телефоны). В связи с этим подход многих производителей музыкальных видео начал меняться. Современные музыкальные видеоклипы демонстрируют тенденцию к упрощению нарративности и усилению зрелищной стороны экранного повествования.

Таким образом, сжатый обзор исторического развития музыкального видеоклипа как самостоятельной экранной формы показывает тенденцию к его легитимации. На это указывает упрочение позиций музыкального видеоклипа в экранной культуре и медиасфере. Постепенный процесс ассимиляции музыкального видеоклипа привел к появлению специализированных источников его распространения и адаптации аудиовизуальной образности.

Литература

1. Буряк, М. А. Медиасфера: концептуализация понятия / М. А. Буряк // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2014. – № 2. – С. 200–212.
2. Горюнова, И. Э. Музыкальный видеоклип. К проблеме медиажанра / И. Э. Горюнова // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : матер. VII Всеросс. науч.-практ. конф., 28 марта 2015 г. – СПб. , 2015. – С. 18–21.
3. Павлов, А. Ю. Сценарий музыкального видеоклипа как синтез коммерческих, технических и художественных приемов и технологий / А. Ю. Павлов // Культурное пространство Русского мира. – 2018. – № 4. – С. 74–95.
4. Чернышов, А. В. Секреты песенного видео [Электронный ресурс] / А. В. Чернышов // Медиамузыка. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html#prettyPhoto. – Дата доступа: 13.02.2021.
5. Чжао Акань. Музыкальный видеоклип в КНР: развитие визуально-технологической образности : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Чжао Акань ; Белорус. гос. ун-т

культуры и искусств. – Минск : [БГУКИ], 2020. – 24 с.

6. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : на материале художественного и анимационного кино : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Т. Ф. Шак ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-н/Д., 2010. – 46 с.

7. Straw, W. Music Video in Its Contexts: Popular Music and Post-Modernism in the 1980s / W. Straw // Popular Music. – 1988. – Vol. 7. – № 3. – P. 247–266.

Мо Чжэньюй

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ФИЛЬМАХ «ДВИЖЕНИЯ НОВОГО КИНО» 1930-Х ГОДОВ В КИТАЕ

В начале 1930-х годов китайская киноиндустрия вступила в эпоху «движения нового кино». Это движение «позволило китайским фильмам засиять с новой силой и значительно способствовало историческому процессу развития китайской киноиндустрии» [1, с. 39].

Китай в то время столкнулся с многими внутренними и внешними проблемами: коррумпированность власти, экономический застой, «Мукденский инцидент» и «Инцидент 28 января» и др. Национальный кризис стимулировал рост патриотизма и стремлений спасти страну, зрители стали испытывать все большее отвращение к сказкам о сверхъестественных созданиях или шаблонным историям о любви, чаще всего, показываемым на экране. Исторический фон оказал значительное влияние на киноискусство, в связи с чем и возникло «движение нового кино», отчетливо передающее дух эпохи. «Китайские фильмы 1928–1937 годов во многом превосходили фильмы после победы китайской революции, а фильмы, созданные в тридцатых годах двадцатого века, были оценены по заслугам только к восьмидесятым годам» [2, с. 210].

Среди академических кругов Китая так и не был определен единый подход к временным рамкам «движения нового кино» в контексте явлений в кинокультуре того периода.

Тан Сунгао в 1930 году опубликовал статью «В Китае должны появиться новые китайские фильмы». Он первым предложил термин «новое кино», который затем начал появляться в газетных статьях [3, с. 3].

В книге «История развития китайского кино» 1963 года в разделе, посвященном исследованию «движения нового кино», данный исторический этап делится на развитие «левого» кинематографа и фильмов о национальной обороне, и весь промежуток времени существования составляет с 1931 по 1937 годы [4].

В 1994 году Ли Шаобай уточнил, что «“движение китайской кинокультуры” началось в 1932 году», и что “движение китайской кинокультуры” и

есть «движение нового кино»» [3, с. 3], из чего можно сделать вывод, что «движение нового кино» существовало в период с 1932 по 1937 годы.

В «Истории китайских фильмов» [5] история китайского кино делится на первый этап (кино Китайской Республики) и второй (новые китайские фильмы после образования КНР), и отдельно выделяется «движение нового кино», начавшееся с возрождения китайского кинематографа, следовательно, временные рамки определяются, начиная с 1930 года и заканчиваются годом 1937.

Все специалисты относят временные рамки «движения нового кино» к тридцатым годам XX века. Однако, из-за разных точек зрения, начало данного периода может определяться 1930 г., 1931 г., 1932 г., либо 1933 годом. В данной статье учитываются все точки зрения, а также термины (новые фильмы, 1930-е годы, период Республики, фильмы левой направленности, движение кинокультуры) и временные рамки, обобщенные в новом издании «Истории китайского кинематографа» 2011 года, и, кроме того, предлагается определить рамки «движения нового кино» 1930–1937 годов.

Цель статьи – выявить этапы развития «движения нового кино» в Китае и охарактеризовать женские образы в фильмах данного движения.

Китайские киноведы любят использовать метод «трех этапов». Эти этапы различаются в «Истории китайского кинематографа» (1998 г.) [6] и «Истории китайского кинематографа» (2011 г.) [5]. В данной статье также предлагается выделять три этапа в периоде 1930–1937 годов.

1) 1930–1933 годы. В условиях социальной нестабильности, связанной с внутренними и внешними проблемами, передовые создатели кино исследовали, какую социальную ответственность должны нести фильмы в период войны с Японией. Стали чаще использоваться приемы монтажа, начался период возрождения китайского кино. Фильмы данного этапа, в основном, имели классическое реалистичное содержание, все героини изображались выразительными и одухотворенными.

2) 1933–1935 годы. Период противостояния между Национальным правительством и Коммунистической партией Китая был временем углубления внутренних и внешних проблем. Все более популярны стали режиссеры, придерживающиеся «левой» идеологии. Годом наивысшего расцвета, и одновременно, перелома, стал год 1933. Показательным в этом отношении является фильм «Три современные женщины» (1933), в котором были прямо изображены самые острые проблемы китайского общества. Переломным можно назвать фильм «Инцидент с компанией Ихуа». Шпионская организация Гоминьдана проинструктировала более тридцати головорезов, которые 12 ноября 1933 года должны были ворваться в кинокомпанию «Ихуа» с целью разгромить и уничтожить ее. Также она распространила заявления, призывая *«людей восстать и уничтожить коммунистическую партию»*. После инцидента съемки фильмов

левого толка ушли в тень, и деятели культуры были вынуждены прибегнуть к более скрытому способу распространения левых идей

3) 1935–1937 годы. После попытки японского правительства установить марионеточное правительство в Северном Китае (май 1935 г.) и появления «движения 9 декабря» (1935 г.), китайская нация оказалась в опасности. В это время был создан Шанхайский Совет патриотических фильмов, что означало формирование единой концепции антияпонских фильмов о национальной обороне. Режиссеры из разных слоев общества и разных течений начали снимать фильмы на тему национального спасения и борьбы с Японией. Стали звучать антиимпериалистические и антифеодальные призывы.

Появление женских образов в китайском «движении нового кино» можно проследить на примере классических китайских фильмов 1930-х годов. Согласно существующей статистике, с 1930 по 1937 год насчитывается примерно сорок два основных классических фильма [7], из которых двадцать восемь фильмов имеют типичные сюжетные особенности и образы персонажей трех упомянутых выше этапов. Фильмы, отражающие характерные особенности эпохи, составляют большую часть того, что и сформировало волну «движения нового кино» в Китае: «Дикие травы и полевые цветы» (1930), «Дикая роза» (1931), «Цветы персика, плачущие кровавыми слезами» (1931), «Две звезды на Млечном Пути» (1931), «Кровь любви на вулкане» (1932), «Весенние шелкопряды» (1933), «Свет материнского инстинкта» (1933), «Рассвет» (1933), «Игрушки» (1933), «Рынок нежности» (1933) и другие. Общая черта женских образов в них заключается в том, что они не похожи на традиционных персонажей. Образ женщин полон «прогрессивного значения».

Создание образа «новых женщин» являлось частым элементом сюжета китайских фильмов 1930-х годов. На первом этапе были заложены основы формирования этого образа, что стало базой для следующего этапа.

Возьмем в качестве примера фильм 1933 года «Весенние шелкопряды», который является адаптацией одноименного романа Мао Дуня. Первоначально героиня — госпожа Сы, — представляет собой традиционный образ женщины из китайской деревни, не выходившей никуда из дома и полностью зависевшей от мужчин. В связи с социальными изменениями, шелководство, которое для семьи было источником дополнительных денег, становится для них важнейшим заработком. Постепенно из-за этих событий пробуждается и самосознание женщины. С одной стороны, собирая личинки шелкопрядов, госпожа Сы твердо придерживается западных методов и даже злится и спорит с мужем Бао Туном, а с другой стороны, такая эволюция женских образов все еще вызывает на экране чувство противоречия.

Вторая героиня — девушка Хэ Хуа, — использует еще более радикальный способ бросить вызов социальному авторитету мужчин. Из-за того, что семья Хэ

Хуа раньше была очень богата, ее не любят в деревне. Она говорит: *«Почему вы делаете меня изгоем, увидите издалека и сразу отворачиваетесь? Вы меня за человека не считаете!»* Из-за того, что ее притесняют мужчины, она крадет шелкопрядов. Хэ Хуа становится ярким женским образом того времени.

Этот фильм отразил часть реальности общества и показал, что женщины начали храбро критиковать несправедливость, закладывая основы сопротивления для персонажей конца 1930-х годов.

Второй этап можно охарактеризовать как «расцвет и перелом». Большинство фильмов отражают классовые противоречия и национальную борьбу, а их женские персонажи имеют яркий боевой характер.

В качестве примера периода расцвета обратимся к фильму «Три современные женщины» (1933), объединившему «движение возрождения национального кино» и «движение нового кино».

Первая героиня Чжоу Шучжэнь воплощает в себе образ прогрессивной молодой женщины. Она появляется в фильме в возрасте всего шестнадцати–семнадцати лет: у нее яркие черные косы, хорошая фигура, красивое лицо и яркие глаза. Расторгнув помолвку с Чжан Юем, Чжоу Шучжэнь стала упорно трудиться, чтобы стать современной женщиной под стать эпохе. После «Инцидента 18 сентября» и сдачи экзамена на телеграфистку, она меняет свой предыдущий образ: длинные косы превращаются в аккуратную короткую стрижку, а в ярких глазах появляется жесткость.

Вторая героиня Юй Юй живет в свое удовольствие. У нее полное телосложение, и на ней всегда надеты красивые вещи и аксессуары.

Третья героиня Чэн Жоин воплощает традиционный образ женщины, одержимой своей любовью. Во время своего первого появления в фильме молодая девушка, одетая в простую одежду, выходит из каюты и смотрит вдаль с палубы корабля. Она красивая, воспитанная и грациозная, ее черные волосы развиваются за плечами, а на изящное тело надето элегантное ципао. *«Потерявшая от любви голову Жоин наконец приезжает из Цзюцзана в Шанхай, чтобы искать своего возлюбленного Чжан Юя»* [8, с. 11].

Через разные концовки историй трех женщин зрители понимают, что фильм призван просвещать женщин с устаревшим мышлением и помогать им расти и бороться за общество и страну.

Примером переломного момента является фильм «Новые женщины» (1935). В его рекламе подчеркивалось: «вырвитесь из домашней клетки, стремитесь к лучшему обществу, встаньте на передовую борьбы за женщин» [9].

В фильме представлены следующие типы женских образов: «низший слой» женщин (проститутки), прогрессивные работницы (Ли Аин), новая интеллигенция (Вэй Мин), представительницы мелкой буржуазии (Чжан Сючжэнь). Сравнение этих женских образов из разных слоев общества подчеркивает классовые

противоречия и даже национальную борьбу.

Ли Аин является типичной представительницей идеи уничтожения половых различий в новых представлениях о женщинах 1930-х годов. У нее боевой характер, и сцены ее драки с профессором Ваном имеют черты, характерные для сцен мужского насилия. Режиссер Цай Чушэн отметил: «Дуань Сюй, исполнившая роль Ли Аин, – спортсменка. У нее простой и наивный характер, и она смелая и жизнерадостная красавица. У нее получился образ сильной, героической и смелой женщины-работницы» [10, с. 472].

В фильмах 1930-х годов можно увидеть яркие признаки эпохи (война против японских захватчиков, произведения «новой литературы», демократические лозунги и т. д.). Для того, чтобы из старого женского образа возник образ новой женщины, необходимо разбить оковы семьи и создать новое мышление.

Третий этап ознаменован борьбой с Японией и обороной государства. Например, фильм «Кровь на Волчьей горе» (1936) как образец фильмов, посвященных обороне государства. Это был первый фильм на эту тему. Повествование в нем построено на аллегории, где под борьбой с волками на самом деле подразумевается война против японских захватчиков. В фильме нет ярких визуальных эффектов и грандиозных сцен, в простой истории показаны самые типичные персонажи. Деревенская девушка Сяо Юй всегда поддерживала борьбу с волками (войну с японцами). Из-за волков семья Сяо Юй оказалась полностью уничтожена. Изначально она в фильме показана полной юношеских мечтаний, живой и естественной, затем же ее ненависть к волкам послужила основой для побуждения всех в фильме к этой борьбе в знак солидарности, потому что «если даже молодая девушка не боится смерти, то как мужчина может молча терпеть страдания!» Другой образ – жена Лю Саня. Она вступила в борьбу с волками из-за того, что те утащили и съели ее ребенка. Из-за этого события ее позиция резко изменилась, и она стала твердой сторонницей этой борьбы. Жители деревни перестали терпеть и объединились, чтобы сразиться с волками. Это и была основная истина: только объединение против Японии и борьба с иностранным вторжением были единственным выходом для Китая в то время.

Фильмы, посвященные национальной обороне, создавались в связи с общественной и политической ситуацией, поэтому их основным сюжетом всегда является борьба с японскими оккупантами. Все женские персонажи стандартны. Независимо от своего происхождения, они вступали в отряды борьбы с японцами, что соответствовало национальным требованиям того времени.

Поскольку политические символы и особый социальный язык постепенно усиливали свою роль в процессе производства фильмов, образы женщин на китайском киноэкране в 1930-х годах уже не могли нести только развлекательную функцию. Они стали частью идеологии, учений и разнообразных концепций. В то

же время, женщины постепенно вырабатывали национальное и личное сознание под влиянием окружающей среды, пытаясь сломать ограничения и оковы патриархального общества, и их образ постепенно трансформировался в фильмах, благодаря таким методам, как сравнение, метафора и т. д. Хотя они вынуждены участвовать в великом потоке времени, стоящем за «движением нового кино», однако это улучшило их статус в обществе и положение на экране.

Литература

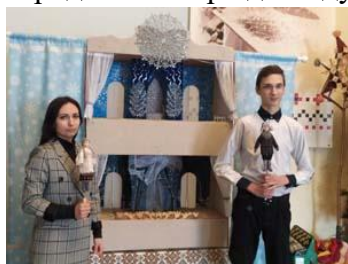
1. 《中国电影史》 陆弘石, 舒晓鸣 文化艺术出版社 1998-1 199页. – Лу, Хунши. История китайского кинематографа / Хунши Лу, Сяомин Шу. – Пекин : Культура и Искусства, 1998. – с. 199.
2. Rist, P. Visual Style in the Shanghai Films Made by the Lianhua Film Company 1931–1937 / P. Rist // The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists, 2001. – p. 210–216.
3. 陶盎然, 《新兴电影运动史述研究》, 重庆, 西南大学, 2017年, 共43页. – Тао, Анжань. Исследование истории движения новых фильмов / Анжань Тао. – Чунцин : Издательство Юго-Западного университета, 2017. – 43 с.
4. 中国电影发展史 程季华、李少白、邢祖文 中国电影出版社 1963-02-23 680页. – Чэнь, Цзихуа. История развития китайского кино / Цзихуа Чэнь, Шаобай Ли, Цзувэнь Син. – Пекин : Китайское издательство фильмов, 1963. – 680 с.
5. 《中国电影史》 虞吉 西南大学出版社 2011-9 209页. – Ю, Цзи. История китайского кинематографа. – Цзи Ю. – Чунцин : Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2011. – 209 с.
6. 陆弘石、舒晓鸣, 《中国电影史》, 文化艺术出版社, 1998年1月第 1 版. – Лу, Хунши. История китайского кинематографа / Хунши Лу, Сяомин Шу. – Пекин : Культура и искусство, 1998. – 199 с.
7. 30年代经典电影合集 [Электронный ресурс] // Сборник классических фильмов 30-х гг. – Режим доступа: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/91077156>. – Дата доступа: 12.06.2021.
8. 田汉,《三个摩登女性》,选自《田汉电影剧本选集》,北京,中国电影出版社, 1983年371页. – Тянь, Хань. Три современные женщины / Хань Тянь // Сборник сценариев Тянь Ханя. – Пекин : Китайское кино, 1983. – 371 с.
- 9.《〈新女性〉影片广告》,《联华画报》,1935 年第 5 卷第 2 期. – Реклама фильма «Новые женщины» // Журнал «Ляньхуа. – 1935. – Вып. 5. – Т. 2. – с. 25–26.
10. 蔡楚生,《三八节忆〈新女性〉》,选自《蔡楚生选集》,北京,中国电影出版社,1988 年,页. 471–472. – Цай, Чушэн. Размышления о 8-ом марта в «Новых женщинах» / Чушэн Цай // Избранные произведения Цай Чушэна. – Пекин : Китайское кино, 1988. – с. 471–472.

Мякшыла Г.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Ліда)

АДРАДЖЭННЕ НАРОДНАГА ТЭАТРА БАТЛЕЙКА НА ЛІДЧЫНЕ: ТРАДЫЦЫІ І ПЕРСПЕКТЫВЫ

У 2020 годзе горад Ліда з'яўляўся культурнай сталіцай Рэспублікі Беларусь. Дадзены факт выклікаў патрэбу таго, каб больш глыбока вывучыць культуру і спадчыну малой радзімы. Сёння адной з адметных з'яў тэатральнага жыцця рэгіёнаў з'яўляецца адраджэнне народнага тэатра батлейка, у тым ліку ва ўстановах адукацыі. Горад Ліда і Лідскі раён не стаў выключэннем. Перасовачны лялечны тэатр – з'ява ўнікальная для нашай краіны – з'явіўся і тут. Сярод мастацтвазнаўцаў існуе меркаванне, што беларуская батлейка магла б нават стаць адным з нацыянальных сімвалаў [2, с. 84].

Пандэмія прымусіла шукаць розныя формы арганізацыі вольнага часу дзяцей і дарослых. Вельмі зручным аказалася выкарыстанне з гэтай мэтай народнага тэатра батлейкі, які ў астатні час набірае папулярнасць у краіне. У інтэрнэт-прасторы і краязнаўчай літаратуры ёсць шмат інфармацыі пра батлейку, аднак аб тым, як яна з'явілася на Лідчыне, на жаль, звестак амаль няма. Гісторыя народнага тэатра даследуецца мясцовымі майстрамі і шэрагам навукоўцаў, у тым



ліку, супрацоўнікамі аддзела рамёстваў і традыцыйнай культуры дзяржаўнай установы «Лідскі раённы Цэнтр культуры і народнай творчасці» (малюнак 1).

Мал. 1. Вучань 9 класа СШ № 5 г. Ліды Максім Сантоцкі з прафесіяналам Ірынай Вашкевіч у Лідскім раённым Цэнтры рамёстваў і традыцыйнай культуры

Батлейка атрымала распаўсюджванне ў школах горада Ліды: з дапамогай бацькоў: тут вырабляюцца цудоўныя скрыні, ладзяцца спектаклі, вучні ўдзельнічаюць у конкурсах (малюнак 2, 3).

Са школьнага архіва СШ № 5 можна даведацца, што традыцыі ладзіць тут лялечныя спектаклі вельмі даўнія. У школе захаваўся фотаздымак часоў СССР, на ім можна ўбачыць спецыяльную шырму, вучняў з лялькамі. Вучні зрабілі сучасную рэканструкцыю гэтага фотаздымка. Творчая група ўстановы адукацыі



паказвае спектакль па матывах беларускай народнай казкі “Воўк, Змітрок, кабыла і баран”. Адно з прадстаўленняў адбылося ў Лідскім раённым Цэнтры творчасці дзяцей і моладзі.

Мал. 2. Батлейка вырабленая для СШ № 5 г. Ліды з дапамогай бацькоў

Звернемся да гісторыі батлейкі. Вядома яна на тэрыторыі нашай краіны з XVI стагоддзя [3, с. 518], але найбольш папулярнай стала ў XVII–XVIII стагоддзях [1, с. 186]. Развівалася ў цеснай сувязі са школьным тэатрам. Таму вельмі адметна, што зараз батлейка адраджаецца менавіта ва ўстановах адукацыі. Прадстаўленні першапачаткова насілі выключна рэлігійны характар (спектаклі былі на тэму Божага нараджэння). Сёння тэматыка спектакляў разнастайная.

Якая гісторыя батлейкі на тэрыторыі Лідскага раёна? У студзені 2021 года вучань СШ № 5 Сантоцкі Максім наведаў аддзел рамёстваў і традыцыйнай культуры дзяржаўнай установы “Лідскі раённы Цэнтр культуры і народнай творчасці”. Там адбылася цудоўная сустрэча з творчым чалавекам, рэжысёрам народнага тэатра Ірынай Вашкевіч. Падчас гутаркі Ірына адказала на пытанні пра гісторыю батлейкі, яе ўражанні ад працы, а напрыканцы быў зроблены прыгожы фотаздымак (малянак 1). Дарэчы, не так даўно лідская “Батлейка” прызнана адной з лепшых сярод народных тэатральных калектываў Гарадзеншчыны!

Ірына расказала, што на Лідчыне адраджэнне батлейкі пачалося ў 2000-х гадах. Першапачаткова батлейка існавала ў Першамайску. У 2007 годзе яе прывезлі ў аддзел рамёстваў і традыцыйнай культуры дзяржаўнай установы “Лідскі раённы Цэнтр культуры і народнай творчасці”. Калектыв тады быў маленькі. Пара батлеечнікаў была вымушана кіраваць некалькімі лялькамі запар. Пазней калектыв стаў расці і сёння яго вельмі цэняць. У аддзеле з’явілася асобная група батлеечнікаў. У цяперашні час “Лідскі раённы Цэнтр культуры і народнай творчасці” папулярны сярод народных тэатральных калектываў, дзякуючы экскурсіям, а таксама праз СМІ.



Мал. 3. Удзельнікі клуба “Батлейка” СШ № 13 горада Ліды

Падагульняючы артыкул, можна сказаць, што развіццё батлейкі на Лідчыне мае вельмі добрыя перспектывы. Вучні лідскіх школ (№№ 5, 6, 12, 13, 16) і іх бацькі зацікаўлены ў арганізацыі спектакляў, у сродках масавай інфармацыі павялічваецца колькасць артыкулаў і перадач. Ёсць батлейка і ў нядзельных школах, напрыклад у царкве аграгарадка Мінойты Лідскага раёна. Акрамя таго перасоўны тэатр прыязджае ў горад падчас праваслаўных выстаў.

Усе месцы ў горадзе Ліда і Лідскім раёне, дзе ладзяцца прадстаўленні народнага тэатра батлейка, можна ўключыць у адзіны турыстычны маршрут: праваслаўная царква аграгарадка Мінойты – Лідскі гісторыка-мастацкі музей – аддзел рамёстваў і традыцыйнай культуры дзяржаўнай установы “Лідскі раённы Цэнтр культуры і народнай творчасці” – СШ № 16 – СШ № 6 – СШ № 5 – СШ № 12 – СШ № 13.

Батлейка – гэта актуальна, цікава, сучасна! У сувязі з тым, што 2021 год

абвешчаны ў Рэспубліцы Беларусь Годам народнага адзінства (а мастацтва заўсёды аб'ядноўвала людзей розных поглядаў і нацый), будзем спадзявацца, што перасоўны тэатр пашырыць свае межы ў розных рэгіёнах краіны.

Літаратура

1. Искусство. Отечественная и мировая художественная культура : Учебное пособие для 8 класса учреждений общего среднего образования с русским языком обучения (с электронным приложением) / под редакцией С. И. Колбышевой. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2018. – 192 с.
2. Колбышева, С. И. Искусство (отечественная и мировая художественная культура). 8-9 классы. Дидактические и диагностические материалы: пособие для учителей учреждений общего среднего образования с белорусским и русским языками обучения / С. И. Колбышева [и др.]. – Минск : Аверсэв, 2020. – 157 с.
3. Культура Беларусі: энцыклапедыя. – Т. 1. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя імя Пятруся Броўкі, 2010. – 704 с.

Назаров И.И.

(Азербайджанская Республика, г. Баку)

РОЛЬ ЛАРИСЫ ПОМПЕЕВНЫ АЛЕКСАНДРОВСКОЙ В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Первым спектаклем, поставленным на сцене Белорусского Оперного Театра, основанного в 1933 году, стала опера Ж. Бизе «Кармен», главную роль в которой исполнила обладающая колоратурным сопрано и меццо-сопрано вокалистка, режиссер, публицист, общественный деятель и лауреат Государственных премий СССР Лариса Помпеевна Александровская (1904–1980).

Роль Л. Александровской в становлении Белорусского Оперного Театра – достаточно обширная и богатая тема. Л. Александровской принадлежат неопределимые заслуги в становлении и развитии Белорусского Национального Академического Большого Театра Оперы и Балета. С целью уточнения этих моментов в проведенном нами исследовании творчество Александровской было проанализировано в двух направлениях: как вокального исполнителя; как режиссера.

С именем Л. Александровской связан целый период истории Белорусского Оперного Театра XX века. Отметим лишь, что «Аида» Дж. Верди, один из оперных спектаклей, поставленных выдающейся исполнительницей в качестве режиссера, шла на сцене Белорусского Театра Оперы и Балета до 2008 года. Ее называли «Белорусским соловьем», «Белорусской Неждановой».

Л. Александровская родилась в религиозной семье в Минске в 1904 году. Александровские проявляли большой интерес к музыке и вокальному искусству. Отец исполнительницы Помпей Васильевич обладал прекрасным голосом.

Элеонора Эзерская в своей статье отмечала наличие граммофона в семье Александровских, называя его настоящим сокровищем. *«В семье любили петь. У Александровских были гитара, балалайка, мандолина. На них умели играть все дети. Настоящая драгоценность в семье – граммофон. И пластинки с русскими, цыганскими песнями и романсами, Шаляпиным и начинавшим входить в моду Вертинским. У Помпея Александровского был замечательный голос – бас. Он пел в церковном хоре на клиросе»* [4]. Выросшая в такой среде Л. Александровская с малых лет проявляла интерес к музыке, особенно вокальной, и впервые начала выступать в церковном хоре. Спустя некоторое время она решила выбрать оперу, театральное искусство. В 1924–28 годах она училась в Минском Музыкальном Техникуме, а в 1930–33 годах – в Государственной Студии Оперы и Балета в классе В. А. Цветкова и А. П. Боначича. Позже именно на базе этой Оперной и Балетной Студии был создан Белорусский Театр Оперы и Балета [1, с. 414].

Годы становления Белорусского Большого Театра Оперы и Балета пришлось на 30-е годы XX века. Воплощением образа Кармен в одноименной опере «Кармен», впервые поставленной в 1933 году, певица навсегда связала свою судьбу с оперным театром. С 1933 года Л. Александровская стала солисткой Белорусского Театра Оперы и Балета, с 1940 года – гранд-дамой, а в 1951–60 годах была главным режиссером этого театра. Кроме того, Л. Александровская сама выбрала место для нового здания Белорусского Театра Оперы и Балета. Эти факты свидетельствуют о том, что артистка сыграла значительную роль в становлении и развитии этого театра.

Конечно, Л. Александровская, обладавшая прекрасными вокальными данными, не могла не привлечь внимание музыкальной общественности того времени. В публикуемых о ней статьях отмечалось, что она певица с сильным, мягким тембром и широким диапазоном голоса. Рассматривая ее оперный сценический репертуар, хотелось бы отметить, что на сцене этого театра в течение многих лет она исполняла партии Ярославны из оперы А. Бородина «Князь Игорь», Маргариты из оперы С. Гуно «Фауст», Кармен из оперы Ж. Бизе «Кармен», а также Лизы и Графини из оперы П. Чайковского «Пиковая дама», Татьяны из «Евгения Онегина», Наташи из оперы А. Даргомыжского «Русалка» и другие партии [2]. Главная черта, характеризующая ее исполнение, это подача образов с большой искренностью, глубокое отображение присущих образу черт, создание ярких характеров. В своей статье Б. Смольский отмечал, что глубокий лиризм, простота придают особый колорит исполнению Л. Александровской [5]. Л. Александровская была исполнительницей главных ролей в первых операх, поставленных на сцене Белорусского Театра Оперы и Балета. Естественно, особенности ее творчества как оперной артистки не могли не сказаться и на деятельности других певцов. Выдающаяся исполнительница сумела создать яркие образы, впервые сыграв в ряде белорусских национальных опер. Среди них

можно отметить партии Марыси и Алеси в операх Э. Тикоцкого «Михась Подгорный» и «Алеся», Надейки в произведении А. Туренкова «Цветок счастья», Марии Григотович в опере Д. Лукаса «Кастусь Калиновский» [3].

Оперы, поставленные артисткой в качестве режиссера: 1951 – «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулак-Артемовского; 1951 – «Тихий Дон» И. И. Дзержинского; 1952 – «Страшный двор» С. Монюшко; 1952 – «Русалка» А. С. Даргомыжского; 1952 – «Мазепа» П. И. Чайковского; 1953 – «Аида» Дж. Верди; 1953 – «Девушка из Полесья» Е. К. Тикоцкого; 1954 – «Борис Годунов» М. П. Мусоргского; 1954 – «Травиата» Дж. Верди; 1955 – «Трубадур» Дж. Верди; 1956 – «Надежда Дурова» А. В. Богатырёва; 1957 – «Михась Подгорный» Е. К. Тикоцкого; 1958 – «Ясный рассвет» А. Е. Туренкова; 1960 – «Пиковая дама» П. И. Чайковского.

Поставленными в качестве оперного режиссера операми она привнесла в Белорусский Оперный Татр реалистические идеи. Л. Александровская также играла в таких операх, как «Аида», «Алеся», «Надежда Дурова». Л. Александровская была не только оперной певицей, она выступала и как камерная певица. Артистка гастролировала в ряде зарубежных стран.

Исполнительница, посвятившая свою жизнь искусству, оперному театру, также была и общественным деятелем. Она была одним из создателей Белорусского Театрального Общества в 1946-80 годах. С 1976 года была почетным председателем этого театра. В то же время, начиная с 1950-х годов, певица занималась публицистическим творчеством.

В проведенном исследовании были кратко рассмотрены заслуги народной артистки СССР Л. Александровской в развитии Белорусского Оперного Театра. Выдающаяся артистка внесла весомый вклад в развитие Белорусского Оперного Театра как исполнитель и режиссер. Она была первой исполнительницей главных ролей во многих спектаклях, поставленных на сцене этого театра. Особенности ее исполнительского мастерства, образы, которые она воплощала в жизнь, сыграли важную роль в формировании многих исполнителей того времени. В качестве режиссера Л. Александровская поставила на сцене Белорусского Театра Оперы и Балета около 15 спектаклей. Как режиссер она была приверженцем реалистичных идей. Л. Александровская отличалась оригинальным подходом к произведениям, в которых она выступала в качестве исполнительницы или режиссера. Все эти факторы определяют роль и значение Л. Александровской в становлении и развитии Белорусского Театра Оперы и Балета.

Литература

1. Большая Советская Энциклопедия; у 1 т. / глав. ред. А. М. Прохоров. – М. : Советская энциклопедия. – Т. 1: А-Ангоб, 1970. – 608 с.
2. Рузов, Г. Л. П. Александровская / Г. Рузов. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 56 с.
3. Александровская Лариса Помпеевна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vmmkob.narod.ru/bel/myzylyzi/aleksandrovskaia.htm>. – Дата доступа: 13.02.2021.

4. Езерская, Э. Лариса Александровская – первая белорусская Кармен и «Перепелочка», первая в республике народная артистка СССР, первая женщина-режиссер оперы [Электронный ресурс] / Э. Езерская. – Режим доступа: <http://www.ctv.by>. – Дата доступа: 18.05.2021.

5. Смольский, Б. Лариса Александровская [Электронный ресурс] / Б. Смольский. – Режим доступа: <https://www.biletorg.ru/actors-from-the-past/12/>. – Дата доступа: 26.05.2021.

*Новашина М.С., Христидис Т.В.
(Российская Федерация, г. Москва)*

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

В конце XX – начале XXI веков высшая школа РФ пережила очередной этап реформирования, связанный с новыми экономическими и организационными вопросами в образовании. Процесс преобразования российской действительности внес соответствующие коррективы в теорию и практику профессиональной подготовки специалистов в высших учебных заведениях [3].

Федеральные законы Российской Федерации 1996 года «Об образовании» и «О высшем послевузовском профессиональном образовании» провозгласили и нормативно закрепили принципы государственной политики в области образования: гуманности, приоритета общечеловеческих ценностей, свободного развития личности, общедоступности и светского характера образования, свободы и плюрализма, демократичности, государственно-общественного характера управления и автономности образовательного учреждения.

Ведущей задачей вуза культуры является формирование и развитие личности будущего музыканта, обладающего творческой индивидуальностью и профессионально-педагогической компетенцией. Это означает, что не только профессиональные знания для будущей профессиональной деятельности, но и овладение профессионально-педагогической культурой [3].

Преподаватели, опираясь на современные педагогические подходы, побуждают студентов критически мыслить, совместно решать проблемы и эффективно использовать дидактические технологии и средства массовой информации.

Разумеется, основным аспектом психолого-педагогической подготовки является формирование психолого-педагогической компетенции.

Современные теоретики и практики не без основания утверждают, что без правильно организованного учебно-воспитательного процесса в вузе наблюдается снижение качества подготовки специалистов. Конечно, этому есть конкретные

социально-экономические, психолого-педагогические и социально-культурные причины. Между тем, предъявляя претензии к государству, в частности, по бюджетному финансированию, необходимо заботиться об обновлении системы образования, которая сама по себе не может оптимизироваться.

Особенно отчетливо это проявляется в процессе реализации функций педагогической деятельности в вузе, когда решаются профессиональные задачи. Для этого преподавателями в процессе чтения своих курсов, ведется отбор и разработка системы заданий и задач, исходя из поставленных дидактических целей; выбор рациональной структуры занятий в зависимости от цели, содержания и уровня развития студентов; планирование содержания занятий с учетом меж-предметных связей; разработка заданий для самостоятельной работы студентов; контроль за успехами студентов [5].

В качестве методов развития личности студента более предпочтительными являются: дискуссии, деловые игры, социально-психологические тренинги, решение педагогических задач, разбор профессиональных ситуаций, то есть, активные и интерактивные методы [4].

Наиболее эффективной для профессиональной подготовки будущих специалистов, на наш взгляд, является педагогическая игра, которая, являясь коллективной формой взаимодействия ее участников, позволяет, на основе имитационной модели, создавать психолого-педагогический контекст будущей профессиональной деятельности. В основе педагогической игры лежит имитация профессиональных ситуаций. Все заданные ситуации сопровождаются целью, задачами и предполагаемым результатом их решения. В ходе педагогической игры создается информационно-коммуникативная среда, моделирующая работу учебного коллектива.

Студенты-музыканты отмечают, что хорошее знание психологии способствует пониманию своего психологического состояния, а сформированные практические навыки помогают справляться со сценическим волнением, формировать психологическую устойчивость. Хорошее знание дидактики определяет выбор собственных подходов и образовательных технологий педагога-музыканта в преподавательской деятельности.

Определяя концептуальный подход к психолого-педагогической подготовке будущих музыкантов, нам видится сегодня перспектива за аксиологическим подходом, который предполагает ценностно-ориентированный смысл образовательного процесса [6, с. 2077].

Такие ученые как А. В. Брушлинский, Б. И. Додонов, Б. Г. Кузнецов, Н. Д. Никандров, В. А. Сластенин, В. М. Розин, М. Н. Фишер, П. Г. Щедровицкий и некоторые другие внесли значительный вклад в его разработку.

Выделяются такие функции аксиологического подхода, как гностическая – выявление значимых для социума ценностей; информационная – ориентация во

всем многообразии ценностей; оценочная – установление иерархических отношений ценностей между собой; прогностическая – понимание перспективы принятия той или иной ценности; интегративная – отвечающая за возможность согласования как ценностей друг с другом, так и требований личности с одной стороны, и педагогического процесса, с другой.

Ценностные ориентации необходимо рассматривать как важную характеристику личности, благодаря которой формируется ее направленность, социальное поведение, мировоззрение в целом. Согласно общим закономерностям, развитие ценностей идет от отдельных, слабо связанных между собой ориентиров, к сложным иерархическим образованиям, задающим развитие личности, формирующим ее характер.

Фундаментом для возникновения системы ценностей будущих музыкантов выступают такие качества личности, которые связаны с направленностью на окружающий мир и различные объекты действительности. Именно от этих качеств зависит поведение, нацеленное на понимание, усвоение и воспроизводство ценностей. В этом процессе велика роль психолого-педагогической подготовки, с помощью которой необходимо формировать основы мировоззрения, социально одобряемые нормы поведения, педагогическую и общую культуру личности.

Важными для воспитания личности будущего профессионального музыканта являются ценности и смыслы, которые сегодня становятся основой профессионального музыкального образования и будущей профессиональной деятельности [1].

Обобщая научные подходы к пониманию понятия «ценность», мы определяем последнюю как субъективную значимость, определенное значение явлений, которое интегрально характеризует систему личностных, субъективных ценностей студента в качестве его основных жизненных, личных и профессиональных правил и руководящих принципов. «Ценность» не только удовлетворяет духовную потребность студента-музыканта (исполнителя, преподавателя), но и, в определенном смысле, духовно создает или возрождает личность со всеми ее потребностями, интересами, смыслами.

В контексте определения теоретических основ высшего музыкально-педагогического образования на основе аксиологического подхода необходимо уточнить сущность, содержание и определение аксиологического подхода в системе высшего музыкального образования. Аксиологический подход к системе высшего музыкального образования определяется как методологическая парадигма, система теоретических ориентиров, регулирующих высшее музыкальное образование студентов в направлении овладения и создания духовных, профессиональных, педагогических и личностных ценностей [6, с. 2077].

Принцип духовного и ценностно-ориентированного содержания высшего образования предусматривает акцент на духовном содержании, демократизации и гуманизации музыкального и образовательного пространства.

Важно создавать аксиологическую атмосферу образовательного процесса в высшей школе; признавать индивидуальность каждого студента как уникальной ценности. В связи с этим важно вдохновлять студентов-музыкантов на духовное саморазвитие. [6, с. 2077].

Считается перспективным диагностировать аксиологическую компетентность студентов-музыкантов методом экспертной оценки, моделирования, ранжирования с использованием методологии жизненных ценностей. Это необходимо для выявления содержания и деталей интегрированной системы ценностей, которые являются основой профессионального сознания музыкантов. В частности, представляется важным выявить специфику развития аксиологической компетентности у студентов на основе национальных ценностей культуры, искусства (воля, честь, достоинство, коллегиальность, идентичность), воплощенная в музыкальных произведениях [6, с. 2077].

Методика «Ценностные ориентации» американского психолога М. Рокича [2] позволяет определить иерархию следующих двух типов ценностей: терминальных, понимаемых как конечные цели жизни, и инструментальных, в роли которых выступают качества личности.

В группу «Терминальные ценности» были отобраны: активная деятельная жизнь, здоровье, красота природы и искусства (происходит обогащение внутреннего духовного мира человека, который начинает ценить и беречь природу и произведения искусства), любовь (к Родине, близким...), познание, развитие (физическое и духовное совершенствование), свобода, творчество (возможность творческой деятельности). В группу «Инструментальные ценности» вошли: исполнительность (дисциплинированность); образованность (широта знаний, высокая общая культура); самоконтроль (сдержанность, самодисциплина).

Будущим музыкантам первого курса факультета искусств, в количестве ста человек, было предложено ранжировать терминальные и инструментальные ценности по степени их субъективной важности и значимости (рис. 1, рис. 2).

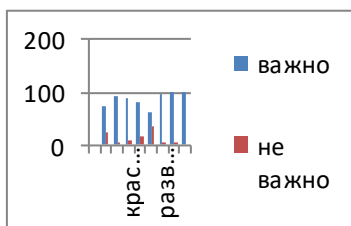
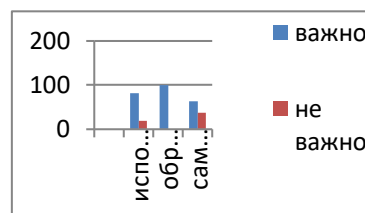


Рис. 1 Терминальные ценности

Рис. 2. Инструментальные ценности



Исходя из полученных результатов тестирования, можно сделать вывод, что для первого курса студентов-музыкантов важно знать азы психологии и

педагогике для совершенствования себя в будущей профессии.

Определяющую роль в процессе профессионального самосовершенствования играет рефлексия собственной деятельности. Переход на данный уровень определяется наличием в системе знаний психологического компонента, который формирует у студента состояние готовности к освоению новых знаний и мобилизации имеющихся.

Аксиологический подход востребован при повышении эффективности развития тех качеств личности будущих педагогов-музыкантов, которые расцениваются как профессионально необходимые, формируются в процессе психолого-педагогической подготовки и способствуют успешной самореализации в выбранной профессии.

Динамичный и непредсказуемый характер современного мира требует значительных и своевременных ответных мер в системе высшего образования. Мы убеждены в том, что только компетентный специалист, способный спокойно и вдумчиво воспринимать жизненные вызовы, может решать сложные профессиональные задачи и вызовы настоящего и будущего [6, с. 2077].

Литература

1. Крылова, Ю. С. Формирование ценностно-смыслового отношения студентов музыкального колледжа к профессиональной деятельности: диссертация ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Ю. С. Крылова. – Химки, 2016. – 221 с.
2. Рокич, М. Ценностные ориентации / М. Рокич // Большая энциклопедия психологических тестов. – М. : Эксмо, 2009. – с. 26–28.
3. Христидис, Т. В. Педагогика высшей школы: учебник / Т. В. Христидис, В. И. Черниченко. – М. : МГИК, 2015. – 432 с.
4. Krause A. E. Effective Educational Strategies to Promote Life-Long Musical Investment: Perceptions of Educators / A. E. Krause, J. W. Davidson // Front Psychology. – 2018. – Vol. 9. – p. 1–9. – doi: 10.3389/fpsyg.2018.01977.
5. Osborne, M. S. Managing performance anxiety and improving mental skills in conservatoire students through performance psychology training: a pilot study / M. S. Osborne, D. J. Greene, D. T. Immel // Psychology of Well-Being. – 2014. – vol. 4. – № 18. – p. 1–17.
6. Smyrnova, T. A. Axiology of Music and Pedagogical Education at the University /T. A. Smyrnova [etc.]. // Geintec. – 2021. – Vol. 11. – № 4. – p. 2076–2087.

Пань Итин

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ЛЮ ДУНЬННАН «ГОРНЫЙ ЛЕС» В АСПЕКТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ И КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИЙ

Жанр фортепианного концерта в китайской музыкальной культуре относительно молодой. Свою историю жанр начинает с 30-х годов XX столетия. С момента своего зарождения фортепианный концерт трактуется как жанр,

демонстрирующий эстетическую красоту, и эмоциональную поэтичность. В своих первых образцах китайский фортепианный концерт был ориентирован, согласно жанровому генезису, на показ выразительных возможностей рояля в сочетании с тембровыми красками симфонического оркестра и мастерства пианиста.

Обращает на себя внимание общая тенденция китайских композиторов, работающих в жанре фортепианного концерта – стремление соединить черты национальной музыки с достижениями европейского жанра в его классической трактовке. Это приводит к тому, что европейский концерт (барочной и классической традиции) обогащается национальным тематическим материалом, как оригинальным – в виде цитат, аллюзий, так и авторским – на основе переинтонирования национальных мелодий. Ведущая роль в этом процессе принадлежит ладоинтонационному мышлению на основе пентатоники, традиционных семиступенных ладов и метроритма. Обогащают и привносят национальный колорит в жанр концерта фактурные подражания игре на национальных инструментах.

Особенностью национального мышления с его богатой образностью объясняется тяготение китайских композиторов к созданию программных произведений, в том числе и в жанре фортепианного концерта. В основу программной образности произведений легло отражение разнообразных картин природы Китая. В сознании китайских композиторов она рассматривается как Божественная ипостась, с которой человек находится в единении. Другая образная сфера связана с поэтизацией китайского быта и культуры, как отражение многовековых устремлений народа.

В области композиционного мышления подход китайских композиторов проявился в насыщении сложившихся европейских форм определенными чертами китайской традиции. Сюда следует отнести, прежде всего, активную динамизацию музыкального материала на протяжении всей композиции посредством различных вариационных приемов и методов варьирования, а также приоритетности в трактовке формы принципа контраста, а не конфликтности.

По существу китайский фортепианный концерт в конце XX века прошел тот путь развития, который был характерен за сто лет до того для русского фортепианного концерта (традиции М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, Н. Метнера, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Аренского). Это отражается в особой специфичности использования сонатной формы. Для нее характерны те тенденции, которые стали проявляться в европейской музыке с XIX века, когда в сонатную форму проникают элементы программности с опорой на тематизм народно-песенного и народно-танцевального характера.

Оркестровая и фортепианная партии концертов китайских композиторов равноценны по экспонированию тематизма и его развитию. В китайском фортепианном концерте гармонично синтезируются черты раннеклассического

концерта-соревнования и барочного концерта, основанного на методе концертирования, что сказывается в отражении принципа диалогичности, взаимоотношений оркестра и солиста. Жанровые традиции китайских композиторов второй половины XX столетия ориентированы также и на стилистику классического европейского концерта, с опорой на жанры эпохи позднего классицизма и романтизма (Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен).

Лю Дуннань – яркий представитель композиторской школы современного Китая. В своем творчестве он не только мастерски использует западноевропейские методы композиции, но и умело сочетает их с национальным музыкальным материалом. Создание Лю Дуннанем фортепианного концерта «Горный лес» связано с его возвращением в 1979 году на Родину из США, где он совершенствовал свое образование в университете штата Индиана. Творческой целью написания этого произведения стала идея выразить свою безграничную любовь к природе своей родной страны. Отметим, что такая тематика была характерна многим произведениям разных композиторов Китая этого периода.

В композиции и музыкальном языке концерта «Горный лес» нашли отражение новации, обусловленные развитием китайской музыки на основе европейской композиционной системы с усилением национального колорита. Концерт возник под впечатлением лирических стихов классических китайских поэтов и личных впечатлений композитора от встречи с родным краем – южным пейзажем китайской провинции Сычуань, и его культурой. В музыкальном языке концерта использованы особые национальные лады (пентатонические, семиступенные) и мелодические интонации культуры малого китайского народа мяо.

На основе объединения стилевых особенностей национальной музыки с традициями западных принципов сложился самобытный стиль концерта «Горный лес». В нем, согласно европейской традиции, три контрастные части, имеющие, по китайской традиции, свои названия. Первая часть – «Весна в горах» состоит из вступления (*Moderato Brillante*) и сонатной формы без разработки (*Allegretto scherzando*). Тематизм части опирается на национальные песенно-танцевальные интонации в рамках пентатоники. Принцип развития тематизма – вариантно-вариационный.

Вторая часть – «Ночная песня гор» (*Lento fantastico*) – сложная трехчастная форма. В тематизме второй части композитор использует пентатонику китайского национального лада, который благодаря множественным изменениям тоники в процессе своего развития, становится интонационно похож на западноевропейский мажор-минор. В третьем разделе используется сокращенная реприза. Музыкальная тема воспроизводится виолончелью и скрипкой в полифоническом контрапункте, где фортепиано используется в качестве фона,

образуя трехуровневый контраст.

III часть – «Праздник в горах» (*Allegro con fuoco*) – классическое пятичастное рондо с кодой. Композитор рисует картину красочного фольклорного праздника, используя характерный размер 5/4, 7/4 и живой танцевальный тематизм. Завершается концерт кодой. После красочной каденции в партии фортепиано, оркестр исполняет тему вступления концерта, тематически и образно замыкая структуру концерта. В коде два раздела – первый основан на теме вступления, а второй воспроизводит материал рефрена третьей части, постепенно ускоряя темп и усиливая праздничное эмоциональное настроение.

Следует также подчеркнуть, что в самих названиях частей концерта заложена концепция лирического содержания. В первой части воплощены мечтательные, восторженные чувства, вызванные весенним возрождением природы. Вторая часть рисует сцену встречи и беседы двух молодых людей с зарождающимся между ними романтическим чувством. В финале торжествует стихия народного веселья, выраженная характерными синкопированными национальными ритмами и достаточно специфическими тактовыми размерами (5/4, 5/2).

Таким образом, выявляя особенности концерта Лю Дуннана, отметим, что в нем гармонично синтезируются черты как классического, так и барочного концерта (возрожденного в европейской музыке в XX веке), основанного на методе концертирования, а также чередовании быстрых и медленных разделов с использованием национального тематизма, при этом оркестровая и фортепианная партии равноценны по экспонированию тем и их развитию. Стилистика концерта сродни классическим европейским концертам эпохи позднего классицизма и романтизма (Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Рахманинов).

С момента своего зарождения в китайском искусстве фортепианный концерт трактуется как жанр, демонстрирующий эстетическую красоту. Если изначально китайский фортепианный концерт был ориентирован, согласно жанровому генезису, на показ выразительных возможностей рояля в сочетании с тембровыми красками симфонического оркестра и мастерства пианиста, то уже зрелые образцы жанра демонстрируют гармоничное сочетание традиций европейского и национального элементов.

Потапова В.В., Яковлева И.П.
(Российская Федерация, г. Краснодар)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИВЫЧКИ И ПРЕДПОЧТЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ КУБАНИ

В условиях современного общества музыка занимает значительное место в жизни молодежи, и в частности, в организации ее досуга. Опросы, проводимые всероссийскими центрами изучения общественного мнения, свидетельствуют, что данное увлечение входит в тройку наиболее популярных занятий молодых людей в свободное от работы/учебы время [1]. Обращение молодежи к музыке как форме организации досуга исследователи объясняют тем, что она является одним из самых понятных и легкодоступных видов искусства [2, с. 176].

Технические и технологические достижения конца XX – начала XXI вв. обеспечили широкий доступ к нему потребителей любых возрастных групп. Так, данные о структуре медиопотребления в России показывают, что музыка, наравне с просмотром фильмов/спектаклей, находится на первом месте среди интернет-контента, выбираемого россиянами [3]. Вместе с тем, данное положение дел вызывает у ученых определенные опасения. Е. П. Кузнецова отмечает, что музыка часто используется лишь как звуковой фон [4, с. 117]. О. А. Немова и Т. В. Свадьбина характеризуют ее как пассивное времяпрепровождение, поскольку большинство молодых людей ограничиваются прослушиванием любимых треков, не изучая их исторический и культурный «бэкграунд» и, тем более, не осваивая на серьезном уровне какой-либо из музыкальных инструментов [2, с. 176].

С целью изучения музыкальных привычек и предпочтений российской молодежи было проведено разведывательное исследование среди студентов КубГТУ. Общее количество опрошенных – 232 человека. В данном опросе приняло участие 66% женщин и 34% мужчин.

Локальное исследование подтверждает общероссийский тренд на активное использование молодежью музыки в повседневной жизни. 34,38% респондентов отметили, что слушают музыку очень часто, при каждом удобном случае. Еще 43,75% опрошенных достаточно часто, регулярно слушают музыку. Вариант «иногда, время от времени» выбрали 12,5% студентов, «редко, от случая к случаю» – 9,38%. Респондентов отметивших вариант «практически не слушаю» не было.

Менее трети (31,2%) респондентов специально выделяют время для прослушивания музыки. В большинстве случаев музыка сопровождает какие-то другие виды деятельности, в том числе и досуговые (проезд в транспорте, прием

пищи, занятие хобби, занятия спортом и т. д.).

Данные опроса показали, что в жизни большинства студентов музыка выполняет релаксирующе-развлекательную функцию. Отвечая на вопрос; «Что для Вас значит музыка?» большинство респондентов (60,3%) выбрали вариант «средство релаксации, отдыха». Для 49,2% опрошенных музыка выступает «средством выражения эмоций, чувств». Для 38,1% это «способ развлечения», а для 30,5% это «способ восприятия и освоения мира». Далее по убыванию идёт «способ самовыражения, презентации себя и своих идей» – 19,1% и «способ общения с единомышленниками» – 10,7%. 5,4% респондентов затруднились ответить на вопрос, еще 5,1% опрошиваемых написали, что это «способ расслабиться во время поездки».

Распределение предпочтений молодежи по музыкальным жанрам выглядит следующим образом. Около половины респондентов предпочитают слушать популярную музыку (47%). Чуть меньшее количество студентов увлечены хип-хопом – 44% (согласно статистике музыкальных сайтов, этот жанр является самым предпочитаемым среди жителей Краснодара). Следующую позицию занял рэп – его выбрали 31% опрошенных. 28% студентам нравится рок, 25% – электронная и 21% классическая музыка, 19% – джаз. Наименее популярными у опрошенных студентов являются k-поп (16%), металл (7%), шансон (6%), народная музыка (6%) и блюз (5%). 13% респондентов не смогли отдать предпочтение какому-либо жанру.

Среди не вызывающих симпатию и интерес, раздражающих опрошенную молодежь музыкальных жанров были указаны металл и k-поп (они не нравятся по 18,4% респондентов), шансон (16,7%), рок (12,1%), популярная и народная музыка (по 6,3%), классическая музыка и рэп (3,7%). Джаз, блюз и хип-хоп не были отмечены никем, как жанры, вызывающие антипатию. 49% отметили, что жанров, которые им категорически не нравятся, у них нет. Данные результаты могут свидетельствовать как о толерантности студентов так и об отсутствии у них сформировавшихся музыкальных вкусов.

Для 38,78% опрошенных решающим фактором при выборе музыки является её качество, для 28,57% – смысл текста. По 6,12% было отдано за варианты «другое» и «популярность музыки». 4,08% респондентов выбрали вариант «увлечённость музыкой моих друзей, родителей». Так же от себя 2,04% респондентов добавило, что это может быть настроение или обстановка. 12,24% респондентов ответили, что таких факторов нет.

Основным институтом, формирующим музыкальные вкусы и привычки опрошенных, является интернет: 25,3% студентов выделили в качестве важнейшего фактора, повлиявшего на их музыкальные предпочтения, информацию и треки в интернете. На втором месте расположился фактор влияния друзей и их музыкальных предпочтений (19,7%). Далее по степени влияния

расположились семейное воспитание, музыкальные предпочтения членов семьи (16,9%) и музыкальные программы на радио и ТВ (16,7%), музыка из любимых фильмов и сериалов (12,5%). Меньше всего на выбор студентов оказала влияние система образования (уроки музыки в школе, музыкальное образование), набравшая всего 9,1%. 3% опрошенных отметили, что конкретного фактора не было.

Особый интерес представляет совпадение музыкальных вкусов и интересов опрошенных с двумя наиболее значимыми для них социальными группами: семья и друзья. По данным таблицы 1 можно сделать вывод, что друзья в целом больше разделяют музыкальные вкусы опрашиваемых, чем их родители.

Табл. 1 – Отношение разных социальных групп к музыкальным предпочтениям молодежи, %

	хорошо	скорее хорошо	нейтральн о	скорее плохо	плох о
семья	37,5	9,38	31,25	17,63	4,24
друзья	54,24	22,88	16,63	6,25	-

В ходе опроса было выявлено, что 31,25% респондентов редко обсуждают музыку со своими друзьями, знакомыми и семьёй. Столько же (31,25%) делают это иногда и 28,13% часто. 9,38% респондентов не обсуждают музыку никогда.

Относительно возникновения споров, конфликтов с окружающими по поводу того, какую музыку слушать, 59,38% респондентов отметили, что их не возникает, и они спокойно относятся ко всем музыкальным вкусам. 31,25% респондентов ответило, что иногда у них возникают споры относительно того, какую музыку слушать, когда эта музыка их слишком раздражает. И только 9,37% респондентов всегда стараются отстоять своё право слушать ту музыку, которая им нравится.

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что в социальных практиках современной учащейся молодежи музыка занимает значительное место, но практики эти связаны с пассивным времяпрепровождением. Роль данного искусства ограничивается развлечением и отдыхом. Для саморазвития, коммуникации с окружающими музыкальные интересы молодежи не служат. Формирование музыкальных вкусов и привычек во многом не контролируется такими важными для социализации человека институтами как семья и образование.

Литература

1. Опрос молодежи: досуговые и интернет-практики [Электронный ресурс] // Сайт Фонда общественного мнения. Режим доступа: <https://fom.ru/Obraz-zhizni/13103>. – Дата доступа: 5.08.2021.
2. Немова, О. А. Музыкальные предпочтения современной молодежи / О. А. Немова, Т. В. Свадьбина // Манускрипт. – Тамбов : Грамота, 2020. – Т. 13. – Вып. 5. – С. 176–180.

3. Медиапотребление в России сегодня [Электронный ресурс] // Сайт Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ). Режим доступа: https://ok.wciom.ru/fileadmin/user_upload/2021_media.pdf. – Дата доступа: 5.08.2021.

4. Кузнецова, Е. П. Исследования музыкальных предпочтений молодежи / Е. П. Кузнецова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2017. – № 9. – С.115–118.

Прокопов В.Л.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В КОНТЕКСТЕ ПРЕДПОЧТЕНИЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Понимание театральности спектакля во многом обуславливают сложившиеся в культуре традиции. Изменения в культуре, ее ценностных установках вносят перемены в понимание театральности спектакля. В XXI столетии изменение ценностных установок в целом в культуре выразилось в усилении влияния повседневности на художественное пространство. Влияние повседневной коммуникации на театральное искусство нашло свое выражение в увлечении театра документальностью, стремлении к интерактиву, обмену ролей между актерами и зрителями.

Документальность воспринимается в искусстве новейшего времени как возможность удовлетворения потребности в истине, как возможность приближения к реальности. Как известно, в постановках прием интерактива реализуется в процессе взаимодействия актеров и зрителей посредством диалога. Этот прием предоставляет зрителю возможность вносить изменения в ход спектакля в момент его восприятия. Укрепление приема интерактива в стратегиях создания спектакля указывает на модификацию принципов общения «актер-зритель» в театре новейшего времени. Перемена состоит в том, что теперь зритель не только вовлекается в эмоциональную сферу сценической постановки, но (и в этом состоит суть изменений) получает право менять ход спектакля (высказываться, совершать конкретные действия). Изначально пассивная позиция зрителя в театре новейшего времени в процессе постановки трансформируется в активную позицию. Нередко актеры и зрители меняются ролями. Сторонники посттеатра воспринимают применение приема интерактива как очень актуальную тенденцию, как инновационную идею. Здесь самое время напомнить, что именно в повседневной культуре процесс коммуникации пронизывает *прагматический мотив*, предназначенный равные возможности каждому, кто вступает в общение с конкретной целью.

Особый интерес в контексте наших размышлений представляет особенность «*взаимозаменяемость точек зрения*», свойственная успешной коммуникации в условиях повседневной культуры, на которую указал австрийский исследователь А. Шюц [1]. Эта особенность предполагает, что вступившие в коммуникацию партнеры, меняясь местами (ролями), способны удачно выполнять и те функции, которые закреплены за этими местами (ролями). С этой ценностью коммуникации в условиях повседневности корреспондируется и применяемый в современном театре прием обмена ролями между актерами и зрителями в ситуации театрального спектакля. Такой обмен ролями можно наблюдать в постановках, созданных в стратегиях сторителлинга или плейбека.

Факт популярности интерактива в театре новейшего времени позволяет рассматривать *тяготение к коммуникации «актер-зритель с инициацией обмена ролями* как ценностный концепт театрального спектакля, определяющий его актуальность. Названный ценностный концепт проявляется в построении сценического действия в форме диалога между актерами и зрителями, а также в передаче функций актера (художника) зрителю (обывателю) и в предоставлении ему права принимать участие в ходе театральной постановки. *Инициация обмена ролями* свидетельствует о том, что художественное пространство и пространство повседневной реальности теряют четкие границы своих дислокаций. Они словно бы утрачивают абсолютное постоянство своего местоположения. Повседневная реальность перемещается на предназначенную для художественного творчества территорию и, в свою очередь, уступает искусству свое пространство. Обыденное (мысли, поведение, речь, пластика, одежда) занимает свои позиции на сценических площадках (в произведениях искусства), а художественное перемещается в пространство повседневности (в нетеатральные помещения). Кроме того, действие *тяготение к коммуникации «актер-зритель с инициацией обмена ролями* демонстрирует факт обмена функциями между художником и обывателем, между художественной и повседневной реальностью, между искусством и жизнью.

Упрочение этого ценностного концепта театрального спектакля доказывают перемены в исполнительской технике актеров. В ее разных аспектах – ментальном, речевом, пластическом присутствуют отступления от традиций, характерных для мастерства актера в русской театральной школе. Наиболее отчетливые примеры *сближения художественной и повседневно-обыденной интерпретаций* предоставляют постановки, основанные на технике рассказывания (т. е. вербатим, сторителлинг и плейбек). Укрепление этого ценностного концепта дает основание режиссерам и актерам переносить без изменений из бытовой ситуации на сценическую площадку речевое и телесно-пластическое поведение. Разумеется, эта перемена в коммуникации «актер-зритель» очень связана с процессами сближения жизни и искусства.

И здесь нельзя не упомянуть о том, что процессы сближения жизни и искусства изменили отношения театра и литературы. Российский философ и культуролог, доктор философских наук, профессор И. В. Кондаков отмечал: «То, что театр в России был всегда произведен от литературы и непосредственно от ее родовой разновидности – драматургии, было очевидно уже с начала XVIII века, а в XIX – начале XX века, с появлением великих русских драматургов (помимо Грибоедова, Пушкина, Гоголя и Лермонтова, – Островского, Тургенева, А. К. Толстого, Л. Толстого, Сухово-Кобылина, Чехова и Горького), стало и вовсе общепринятым. Русский музыкальный театр (опера, водевиль и балет) развивался последовательно литературно, на сюжеты и образы, почерпнутые из русской (по преимуществу) литературной классики» [2, с. 20]. В начале XXI столетия российский театр уже нельзя назвать производным от литературы. Кризис литературоцентризма пошатнул авторитет литературного первоисточника и нивелировал значимость драматургического (авторского) текста в технологии создания спектакля. Последнее повлекло за собой упрочение на сцене разговорной стилистики.

О названной ценностной переориентации свидетельствует увлеченность режиссеров начала XXI столетия документированием обыденной реальности. Если в эпоху крепкой связи литературы и театра сценический образ рождался из разгадывания и художественной интерпретации авторского слова, то в настоящее время – статусом принадлежности к искусству наделяется перенесенный на сцену в неизменном виде аутентичный речевой фрагмент реальной действительности. Аутентичность, документальность укрепляются в современном искусстве, в секторе посттеатра, как феномены, конкурирующие с художественными образами. В свою очередь заместительным аналогом литературной основы спектакля избирается *рассказывание, имевшее место в реальной жизни*. В таком рассказывании (по сути дела – в обыденном повествовании) современные режиссеры, приверженцы посттеатра, видят подлинное воспроизведение действительности. Записанный сюжет подобной истории рассматривается в качестве текстовой основы спектакля. Такая текстовая основа, соотносимая с аутентичной речевой формой выражения повседневной жизни, автоматически привносит на сцену все свойственные себе атрибуты. В данном случае речь идет о том, что повседневная речь «приходит» в спектакль с повседневным мышлением, повседневной телесной пластикой, повседневной лексикой и стилистикой, повседневной одеждой.

Подытожим размышления, связанные с изменением театральности спектакля. В текстовой основе спектакля это проявилось в опоре на рассказывание историй, применение вербальных аутентичных форм, документирование реальной речи. В условиях общения «актер-зритель» изменение театральности спектакля выразилось в *тяготении к коммуникации с*

инициацией обмена ролями. В аспекте сценографического решения перемены в восприятии театральности спектакля нашли свое выражение в перемещении сценической площадки в нетеатральное пространство, в использовании предметов обыденности, в обращении к бытовой одежде взамен традиционной образности сценического костюма. В технике актера трансформация театральности проявилась в приближении к повседневной речи, пластике. При этом, конечно, важно отметить, что указанные факты маркируют, прежде всего, относимые к посттеатру театральные спектакли.

Литература

1. Шюц, А. Избранное: Мир, светящийся смыслом / А. Шюц. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 1056 с.
2. Кондаков, И. В. По ту сторону слова: Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв. / И. В. Кондаков // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С. 5–44.

Проконова Н.Л.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

АКТУАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ КАК ВЫЗОВЫ РОССИЙСКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ

В настоящее время театр переживает период активного эксперимента. Современные спектакли опираются как ценности парадигмы драматизма, так и на ценности парадигмы постдраматизма. В качестве актуальных воспринимаются форматы постановок, содержащих знаки постдраматизма. «Прилагательное “постдраматический” прилагается к театру, который считает себя вправе оперировать за пределами драмы в наше время, наступившее «после» признававшейся значимости самой парадигмы драмы в театре» [1, с. 45]. Анализ публикаций авторитетных зарубежных теоретиков современного искусства Х. Т. Лемана, Э. Ф. Лихте, а также наблюдения за инновациями в отечественной сценической практике, подтверждают факт укрепления позиций постдраматической концепции театра. Как известно, для постдраматической концепции театрального искусства характерны: социальная направленность, постановка спектакля как события, организация коммуникации «актер-зритель», документирование реальности, техника повествования в мастерстве актера, монологическая форма сценического высказывания, значимость цифровых технологий в художественной выразительности и др. Усиление позиций постдраматической концепции в отечественном театральном искусстве не оставляет возможности театральному образованию сохраняться прежним и,

конечно, обостряет проблему переосмысления актуальных профессиональных компетенций актера и режиссера.

Потребность в решении этой проблемы подтверждают появляющиеся в последнее десятилетие научно-теоретические публикации представителей театральных школ. Например, К. Н. Левшин в своем диссертационном исследовании «Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000–2015 гг.» поднимает вопрос отсутствия отклика театральной школы на актуальные тенденции театра. Он отмечает: «Нет сомнений, что российская театральная школа есть передовая школа, но также безусловно и то, что в российских вузах определённой и разработанной (в той степени, в которой разработан режиссёрский разбор и освоен этюдный метод) методики воспитания режиссёров и актёров в свете актуального искусства – нет. Необходимо искать пути актуализации школы» [2, с. С.56–75].

Подобные размышления содержит статья ректора Екатеринбургского государственного театрального института А. А. Глуханюк, которая убеждает: «Российская театральная школа, несомненно, сегодня актуальна и востребована в мировом театральном сообществе, но также безусловно и то, что в российских вузах нет определенной разработанной методики воспитания актеров, учитывающей задачи актуального искусства, а значит, для сохранения той наработанной XX в. базы театрального образования необходимо искать пути актуализации театральной школы» [3, с. 174].

О возникшей в современном театральном образовании проблеме переосмысления актуальных профессиональных компетенций актера и режиссера свидетельствуют разного рода научные конференции и творческие конкурсы. На научных и творческих форумах, проводимых в последнее время театральными школами, непременно затрагивается проблема соотношения актуальных форматов театральной практики и установок театрального образования. Кроме того, со стороны российского театрального образования предпринимаются шаги к решению указанной проблемы. В ряде случаев педагоги адаптируют установки современной театральной практики интуитивно и представляют на зачетах, экзаменах, итоговых работах, примеры сопряжения тенденций драматизма и постдраматизма. К ним, например, следует отнести спектакль «ФутуризмЗрим», созданный на курсе А. А. Праудина в рамках обучения дисциплины «Сценическая речь» еще в 2011 году. Однако адаптация актуальных направлений театральной практики российским театральным образованием невозможна без системных консолидированных усилий.

Одновременное действие парадигм драматизма и постдраматизма в сценической театральной практике требуют от театральной педагогики

осмысления ценностей нового театра. Речь идет о таких установках постдраматизма, как: способность к актерской игре в условиях нетеатрального пространства; готовность к коммуникации «актер-зритель» с использованием смены ролей и переходом инициативы от актера к зрителю и наоборот; способность к владению документальным словом; способность к выразительности в условиях повествования, рассказывания; способность к речевой монологии; способность к использованию медийных средств в создании сценических образов и др. При этом нередко запрашиваемые постдраматизмом компетенции не органичны по отношению к действующим в отечественном театральном образовании ценностным установкам.

Безусловно, рассмотрение всех актуальных направлений театральной практики, в большей или меньшей мере конфликтующих с действующими установками российского театрального образования, требует обширных исследований. Поэтому в предлагаемых размышлениях целесообразно остановиться на выявлении хотя бы некоторых проблемных вопросов, ставших заметными в связи с влиянием тенденций постдраматизма, но не получивших отражения в учебно-методическом оснащении российских вузов. В связи с этим целью данного публикационного высказывания избрано обнаружение вопросов театральной педагогики, требующих переосмысления профессиональных компетенций в условиях одновременного действия парадигм драматизма и постдраматизма.

Полагаем, один из таких вопросов связан с изменением взгляда на пространство представления спектакля, а значит – на пространство сценического существования актера. Не менее значим вопрос, касающийся переосмысления профессиональных компетенций мастерства актера. Например, в его плоскости расположен тезис о принципе речевого поведения исполнителя. Понимание этого принципа в контексте ценностей парадигм драматизма и постдраматизма различно. Другой пример вызова российскому театральному образованию со стороны актуальных направлений сценической практики затрагивает применение в спектаклях элементов цифрового искусства. Ряд вопросов, поставленных постдраматизмом, можно было бы продолжать. Однако и сформулированных выше вполне достаточно для аргументации обусловленности театрального творчества новейшего времени одновременно принципами классической и неклассической эстетики, ценностями драматизма и постдраматизма. Сопряжение традиционной театральной школы с принципами постдраматического театра предполагает: осмысление теоретического аспекта решения проблемы (в настоящее время это только постановка проблемы), осознание практического аспекта решения проблемы (то есть поиска форматов обучения, близких экспериментам театральной практики), постижение технологического аспекта решения проблемы.

Літэратура

1. Леман, Х. Т. Постдраматический театр / Х. Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
2. Левшин, К. Н. Актуализация школы в эстетике постдраматического театра / К. Н. Левшин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2013. – № 3. – С. 56–75.
3. Глуханюк, А. А. Культурные контексты современного театрального образования в России / А. А. Глуханюк // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2020. – Т. 26. – № 2. – С. 169–175.

Раюк А.Р.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭТНАГІСТАРЫЧНЫ СЭНС АПОВЕСЦІ В. ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА “ТРАВІЦА БРАТ-СЯСТРЫЦА”

Сярод твораў Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча (1808–1884) адной з самых малавядомых і малаасэнсаваных даследчыкамі з’яўляецца беларускамоўная вершаваная аповесць “Травіца брат-сястрыца”. Яна была скончана ў Мінску 3 мая 1857 г., не апублікавана пры жыцці аўтара і доўгі час захоўвалася ў рукапісе. Упершыню яна была надрукавана толькі ў 1945 г. у № 11–12 часопіса “Беларусь”.

Сам В. Дунін-Марцінкевіч даў вызначэнне жанру свайго твора як “аповесць з мясцовай легенды”. Беларускія літаратуразнаўцы адносяць вершаваную аповесць да жанру балады (Я. Янушкевіч, В. Лапацінская), вершаванага сацыяльна-бытавога апавядання (Г. Адамовіч, І. Гоўзіч) ці своеасаблівага сплаву балады, ідыліі і вершаванай гутаркі (І. Штэйнер), а таксама сцвярджаюць, што В. Дуніным-Марцінкевічам за аснову быў узяты беларускі фальклорны сюжэт: архаічныя народныя ўяўленні (легенды) пра ўзнікненне незвычайных кветак “брат-сястрыца” (“брат-сястра”). На думку літаратурных даследчыкаў, распрацоўка і арыентацыя на лепшыя фальклорныя ўзоры была пацвярджэннем сувязей пісьменніка з духоўнай і мастацкай культурай беларускага народа [1, с. 220–221].

Звычайна з усіх сюжэтных і мастацка-вобразных асаблівасцей вершаванай аповесці “Травіца брат-сястрыца” літаратуразнаўцы звяртаюць увагу на ліра-эпічныя і рамантычныя матывы, драматычную напружаннасць і складанасць чалавечых адносін, палярызацыю добра і зла, трагічнасць лёсу закаханых, гераізацыю беларускага мінулага.

Даследчыкі адзначаюць, што ў першай частцы твора апавядаецца пра селяніна Данілу Краковіча, яго няпростае асабістае жыццё з трыма жонкамі-сялянкамі, а ў другой – лёс яго дзяцей Мірона і Алёнкі. Даніла Краковіч быў любімым служкай і харобрым ваяром у князя Барыса і шчасліва жыў з першай жонкай – папоўнай Агапкай, якая нарадзіла яму двух сыноў (Мірона і Хартона) і

прыгажуню-дачушку Алёнку. Пасля заўчаснай смерці Агапкі Даніла ажаніўся з Матронай, якая палюбіла і клапаціліва гадала дзяцей ад першага шлюбу Данілы.

Трэцяя жонка Усціння была значна маладзейшая і вельмі прывабная, злога норава, не шкадавала дзяцей ад першага шлюбу свайго мужа і гуляла ў полі і ў мужавым пакоі з маладым прыгожым князем аканомам Батога. Мірон і Хартон былі вымушаны пайсці на чужыну. Мачаха Усціня запланавала гандляваць маладым целам Алёнкі, па той прычыне Даніла пабіў Усціння, а тая паскардзілася свайму палюбоўніку-аканому. Малады Батог і стары Даніла пабіліся да крыві. Даніла *“пажурыўся князю на сваю нядолю”* – і князь Барыс выгнаў са свайго двара паскудніка-аканом Батога. Аканом уцёк разам з Усцінняй, якая прыхапіла з сабой сваю падчарыцу Алёнку. Ад распачы Даніла хутка памёр.

Праз шмат год Алёнка сустрэла і пакахала сотніка Мірона. Маладыя людзі хацелі пабрацца шлюбам, але раптам на вячэанні высветлілася, што яны – родныя брат і сястра. Закаханых, якія не перажылі такой весткі і скончылі жыццё самагубствам, пахавалі ў адной магіле. *“Да на той магіле вырасла травіца, і людзі назвалі яе «брат-сястрыца»”*.

Пісьменнік у творы малюе карціну паўсядзённага народнага жыцця, паказвае традыцыі і побыт народа, характар гутарковай мовы селяніна, а таксама сітуацыі, як людзі давалі бязмежную волю страсцям, слабасцям, інтрыгам і гвалту.

В. Лапацінская лічыць, што ў аснове твора “Травіца брат-сястрыца” гучыць трагічны матыў кахання двух родных па крыві людзей, а сама паэма-балада сведчыць аб зараджэнні ліра-эпічных тэндэнцый у беларускамоўнай паэзіі сярэдзіны XIX ст. Гістарычныя падзеі ў творы (вайна князя Барыса з князем Мсціславам), на думку В. Лапацінскай, – гэта фон для разгортвання рамантычнага сюжэта, каб зрабіць твор больш эпічным [2, с. 34–35].

Я. Янушкевіч сцвярджае, што В. Дунін-Марцінкевіч у сваёй баладзе ўзняўся вышэй за простую стылізацыю пад фальклор: “Ён абуджаў гістарычную памяць народа, прыналежнасць да слаўнага мінулага нацыі і адказнасць за яе будучыню. А значыць – будзіў у чалавеку пачуццё грамадзяніна” [3, с. 23–24]. І дадае, што па той прычыне “няма вялікай бяды ў тым, калі ў некаторых гістарычна-фальклорных творах пісьменніка назіраецца анахранізм, фактычная неадпаведнасць гістарычным рэаліям”, як у баладзе “Травіца брат-сястрыца”, дзе сын Уладзіміра Манаха (жыў на пачатку XII ст.) усчыняе барацьбу з князем Альгердам (правіў у сярэдзіне XIV ст.) [3, с. 23].

Не адмаўляючы многія мастацка-стылістычныя ацэнкі, дадзеныя літаратуразнаўцамі, мы выкажам свае разважанні адносна гэтага твора. Нам бачыцца, што гэты мастацкі твор мае значна больш глыбокі сэнс і прадстаўляе вялікую цікавасць для этнолага.

На нашу думку, В. Дунін-Марцінкевіч заўсёды даваў сваім творам прамыя і сімвалічныя назвы, якія адлюстроўвалі канцэнтраваную сутнасць аўтарскай задумкі твора. Калі ў школьныя гады аўтар гэтых радкоў даведаўся, што ў хуткім часе будзе адпаведна школьнай навучальнай праграме чытаць твор “Пінская шляхта”, то задаўся пытаннем, пра што ўвогуле можа быць напісаны В. Дуніным-Марцінкевічам гэты твор. І першае, што тады прыйшло ў галаву – аб гонары і годнасці, бо менавіта гэта заўсёды асацыявалася з высакародным саслоўем у свае юнацкія гады. У 2020 г. намі быў зроблены дэталёвы аналіз “Пінскай шляхты” як першакрыніцы для вывучэння этнічных працэсаў і традыцый у Беларусі першай паловы XIX ст. і было паказана, што ўласная юнацкая ацэнка твора В. Дуніна-Марцінкевіча была дакладнай: “Пінская шляхта” – гэта твор аб гонары і годнасці, якія беларускае прывілеяванае саслоўе імкнецца захаваць, гэтак жа як і іншыя свае станоўчыя традыцыйныя кансерватыўныя і нацыянальныя каштоўнасці, у сітуацыі сустрэчы і судакранання ў Беларусі дзвюх культур (мясцовых традыцый ВКЛ і Рэчы Паспалітай і традыцый Расійскай імперыі) [4].

Народная назва “брат-сястрыца” (і ўсходнеславянскія этыялагічныя легенды, якія з ёй звязаны) звычайна адносіцца да двух раслін – *viola tricolor* і *melampyrum nemorosum* [5, с. 162]. У кнізе Я. Тышкевіча назва “брат-сястрыца” адносіцца да фіялкі (*viola tricolor*) [6, с. 247]. М. А. Кузняцова і А. С. Рэзнікава абагульняюць і прыводзяць наступную рускую народную трактоўку ўзнікнення фітоніма “брат-сястрыца”. Маладыя людзі – хлопец і дзяўчына – гарача пакахалі адзін аднаго, а затым ажаніліся, не ведаючы пра тое, што яны з’яўляюцца братам і сястрой. А калі даведаліся аб гэтым, каб не разлучацца, ператварыліся ў кветкі “брат-сястрыца”, пялёсткі якіх афарбаваны ў розныя колеры – сінія і жоўтыя. З тых часоў гэтая кветка стала сімвалам адзінства, вернасці і кахання [7, с. 237–238]. Падобныя народныя ўяўленні зафіксаваны і ў беларускім фальклоры А. Багдановічам і Т. Котавым [5, с. 162].

Аднак у творы В. Дуніна-Марцінкевіча “Травіца брат-сястрыца” гучыць не проста матыў кахання, адзінства і вернасці маладых людзей. Значную частку твора займаюць гістарычныя і этнічныя аспекты і алюзіі, якія дазваляюць пачаць іншаму трактаваць сутнасць твора.

У тлумачэннях да вершаванай аповесці “Купала” (1856) В. Дунін-Марцінкевіч сам адзначае, што быў знаёмы і карыстаўся кнігай Я. Тышкевіча “Апісанне Барысаўскага павета” (1847) пры напісанні аповесці [3, с. 456]. У кнізе Я. Тышкевіча апісваецца не толькі свята Купалле, але Дзяды, Радаўніца, Зажынкi, Дажынкi і інш., таму можна казаць, што кніга Я. Тышкевіча паўплывала і на напісанне аповесці В. Дуніна-Марцінкевіча “Стаўроўскія Дзяды” (1856), а таксама і іншых твораў. У прыватнасці, намі заўважана, што вайна князя Мсціслава з мінскім князем Барысам (заснавальнікам Барысава) у “Травіцы брат-сястрыцы” супадае з гістарычнай інфармацыяй пра гэта з кнігі Я. Тышкевіча “Апісанне

Барысаўскага павета” [6, с. 35]. Дарэчы сам Я. Тышкевіч спасылаецца ў гэтым на кнігу Т. Нарбута “Старажытная гісторыя літоўскага народа” (т. 3, 1838). Толькі ў сваёй вершаванай аповесці В. Дунін-Марцінкевіч дадае яшчэ асобу літоўскага князя Альгерда, што з’яўляецца анахронізмам.

З нашага пункту гледжання, для В. Дуніна-Марцінкевіча тут галоўнае не дакладнасць з гістарычнымі эпохамі, а гістарычныя прэцэдэнты, мастацкія вобразы, алегорыі і аўтарскія адказы на праблемы свайго часу. З усёй гістарычнай інфармацыі В. Дунін-Марцінкевіч выбраў эпізод барацьбы князя ўсёй Русі Мсціслава, які “вырашыў заваяваць краіну крывічан і палажыць канец магутнасці той знатнай галіне славян” [6, с. 35], якая адмовілася яму падпарадкоўвацца і быць саюзнікам. На нашу думку, у аповесці “Травіца брат-сястрыца” князь Мсціслаў – гэта сімвал Масковіі (Расіі); а мінскі князь Барыс – гэта кіраўнік і сімвал “крывічан”, якія, як указвае Я. Тышкевіч, – гэта “люд сільны, саюзны з літвой” [6, с. 35]. У літаратурным творы В. Дуніна-Марцінкевіча князь Мсціслаў патрабуе ад князя Барыса скарыцца, ужываючы такую аргументацыю: *“Бо твой пан, – то я! – князь можны; / Твае землі – то мой клад; / Досыць табе, бязбожны, / З літвінамі весці лад”*. А князь Барыс просіць дапамогі супраць князя Мсціслава ў літоўскага князя, апялюючы не проста да саюзных, сяброўскіх і братніх адносін паміж імі, а нават да кроўна-этнічнай еднасці: *“Мае крывічане ды і твае літвіны / Памяшалісь, маўляў адных бацькоў сыны”*.

Такую ідэю В. Дуніна-Марцінкевіча цяжка зразумець, калі не ведаць гістарычную дыскусію XIX ст. Беларускі этнас у XIX ст. быў неганагенным па канфесійных і моўных характарыстыках, а таксама падзелены на розныя саслоўі і не меў адзінага этноніма. Заможныя і сярэднезаможныя дваране Беларусі па большасці былі католікамі (“польскай веры”), карысталіся польскай мовай і традыцыйна-гістарычна вызначалі сябе адначасова як “літоўцы” (ці па-польску – “літвіны”) і як “палякі”, а сяляне былі як правіла уніяцкага ці праваслаўнага веравызнання (“рускай веры”).

У той жа час у Расійскай імперыі да пачатку 1880-х гг. галоўнай этнавызначальнай прыметай лічылася не мова, а веравызнанне: усіх парафіян Рускай праваслаўнай царквы адносілі да “рускага народа”, адзінага ў трох галінах (велікарусы, маларусы і беларусы), а каталік у “заходніх губернях” асацыяваўся з “палякам”. Гэта адпаведна адлюстроўвалася і ў афіцыйнай расійскай гістарыяграфіі і ідэалогіі.

У 1830–1840-я гг. Ян Чачот выдаў некалькі кніг беларускіх сялянскіх песень, мову якіх называў “славяна-крывіцкай” ці “крывіцкай”, і тым спрабаваў папулярызаваць сярод мясцовай грамадскасці беларускіх губерняў Расійскай імперыі самавызначэнне “крывічы” (“крывічане”), якое не выкарыстоўвалася з канца XII ст. Напрыклад, у Санкт-Пецярбургу некаторыя выходнікі з беларускіх зямель заснавалі асветніцка-літаратурны гурток з характэрнай назвай “Крывіцкі

вязок” (1868). Аднак менавіта самавызначэнне “беларусы” з 1860-х гг. набірала ўсё больш папулярнасці, пачало шырока ўжывацца і выпяняць іншыя “канкурэнтныя” назвы этнасу (“крывічы”, “крывічане”, “чарнарусы”, “заходнерусы” і г. д.), якія прапаноўваліся ў тых часы рознымі гісторыкамі, ідэолагамі і публіцыстамі [8].

І гэтую складаную сітуацыю рознасці самавызначэння, ідэалагічнай і культурнай негамагеннасці, але адзінства крыві беларусаў добра бачыў вакол сябе В. Дунін-Марцінкевіч. Так, адзін з галоўных герояў аповесці “Травіца брат-сястрыца” сын селяніна Данілы Краковіча (з “крывічан”) сотнік Мірон Данілавіч Краковіч не змог нават распазнаць сваю адзінакроўную сястру Алёнку, адчуў да яе сімпатыю і прывязанасць, згадзіўся вянчацца з ёй у каталіцкім касцёле і на вячанні ксяндзу сказаў, што ён – “мужык з Русі-Белай”, па бацьку – Краковіч (што нам нагадвае назву польскага горада Кракаў), а па матушцы – Паповіч (г.зн. мае кроў праваслаўных святароў).

На наш погляд, праблема этнічнага адзінства ў сітуацыі рознасці самавызначэння, паходжання і канфесій беларусаў была найлепш адчута і інтэлектуальна пераадолена ў XIX ст. не гісторыкамі (бо быў зачынены Віленскі ўніверсітэт і ў Беларусі тады адсутнічала ўласная развітая гістарычная школа), а літаратарамі. У крытычныя часы сваёй гісторыі народ нарадзіў генія, у якім гэты народ атрымаў сваё ўвасабленне. Такой была асоба В. Дуніна-Марцінкевіча, лейтматывам творчасці якога стаў заклік да паразумення паміж дваранамі і сялянамі, народнага адзінства. У творы В. Дуніна-Марцінкевіча кветка “брат-сястрыца” характарызуецца як “травя сілы” [9, с. 238] і выступае сімвалам этнічнага адзінства і вернасці [8].

Такім чынам, можна сказаць, што вершаваная аповесць “Травіца брат-сястрыца” – гэта складаны мастацкі твор, які мае некалькі сэнсаў, якія перадаюцца і сплятаюцца цікавымі літаратурнымі сродкамі і прыёмамі: моўна-мастацкі (выкарыстанне, развіццё і папулярызацыя новага літаратурнага варыянта беларускай мовы), маральна-асветніцкі (імкненне да сацыяльнай гармоніі на аснове патрыятызма і маральных каштоўнасцей), этнаграфічны (побытава-апісальны) і этнапалітычны (адмежнае стаўленне да Расіі і заклік беларусаў да народнага адзінства).

У сваім творы “Травіца брат-сястрыца”, аформленым пад старую беларускую легенду, В. Дунін-Марцінкевіч апісвае сітуацыю XIX ст. у Беларусі. Паэт хацеў даявіць, што не трэба падзяляць народ па рознасці самавызначэння і паходжання, і канстатуе адзінства народа ў XIX ст.: *“Мае крывічане ды і твае літвіны памяшалісь, маўляў адных бацькоў сыны”* [9, с. 230]. Адносна меркавання, што этнас без агульнай саманазвы – гэта нонсэнс, Марцінкевіч вобразна і алегарычна вырашае праблему прыкладам расліны з падвоенай назвай «брат-сястрыца»: ярка-жоўтыя пялёсткі спалучаюцца з сіне-фіялетавымі, але гэта

– адзіная кветка, адзіная расліна.

Літаратура

1. Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў: у 2 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы; навук. рэд. тома У. Мархель, В. Чамярыцкі. – Мінск: Беларус. навука, 2010. – 3-е выд., выпр. – Т. 2.: Новая літаратура: другая палова XVIII–XIX стагоддзе. – 582 с.
2. Гісторыя беларускай літаратуры XIX ст. (паслярэформенны перыяд): вучэб.-метаад. комплекс па вучэбнай дысцыпліне / склад. В. В. Лапацінская. – Віцебск: ВДУ імя П. М. Машэрава, 2016. – 107 с.
3. Дунін-Марцінкевіч, В. Збор твораў: у 2 т. / В. Дунін-Марцінкевіч; уклад. з тэкст. падрыхт., прадм., перакл. і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск: Маст. літ., 2007. – Т. 1. – 494 с.
4. Раюк, А. Р. “Пінская шляхта” як першакрыніца вывучэння этнічных працэсаў і традыцый / А. Р. Раюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2021. – Вып. 29. – С. 396–403.
5. Колосова, В. Б. Лексика и символика славянской народной ботаники. Этнолингвистический аспект / В. Б. Колосова. – М.: Индрик, 2009. – 352 с.
6. Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego / E. Tyszkiewicz. – Wilno: Druk. Ant. Marciniowskiego, 1847. – 486 s.
7. Кузнецова, М. А. Сказания о лекарственных растениях / М. А. Кузнецова, А. С. Резникова. – М.: Высш. шк., 1992. – 272 с.
8. Раюк, А. Р. «Адных бацькоў сыны»: праблема этнічнага адзінства беларусаў у канцы XVIII – пачатку XX ст. / А. Р. Раюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2020. – Вып. 28. – С. 318–323.
9. Дунін-Марцінкевіч, В. Травіца брат-сястрыца / В. Дунін-Марцінкевіч // Збор твораў: у 2 т. – Мінск: Маст. літ., 2008. – Т. 2. – С. 223–238.

Руткевич С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МНОГОКАНАЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО РАСШИРЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ

Духовые инструменты – одни из самых древних музыкальных инструментов. Их история насчитывает многие века. Пути эволюции музыкального искусства теснейшим образом связаны с развитием и совершенствованием профессионального музыкального инструментария. На всем протяжении своего существования конструктивные особенности духовых инструментов претерпевали изменения, что связано с поиском лучшего звучания, расширения технических возможностей и т. д. Возникновение в XX веке

феномена авангарда, проявившегося в зарубежном музыкальном искусстве двумя волнами (Авангард-I: 1908–1925 гг., Авангард-II: 1946–1968 гг.), а также, с конца 60-х годов прошлого столетия, музыкального модернизма, привело к значительным изменениям в области исполнительства и композиторской практики. Поиск совершенно новых звучаний, новых приемов звуко-извлечения, установка на радикальный эксперимент затронул также и духовые инструменты. В настоящее время музыкальная литература для данных инструментов представлена широчайшим перечнем произведений, отмеченных новациями современного музыкального искусства.

Размышляя о расширении сферы исполнительства на духовых инструментах, известный в украинский автор В. Апатский отмечал: «Нетрудно себе представить, как обогатились бы возможности духовых инструментов при одновременном звучании хотя бы двух каналов» [1, с. 265–266]. Концертное исполнение на многоканальных инструментах, по мнению данного исследователя, позволит в значительной степени привлечь внимание публики к инструменту. В данной статье мы рассмотрим современные особенности многоканальности как средства расширения исполнительских возможностей медных духовых инструментов.

Говоря о многоканальности медных духовых инструментов, следует отметить, что данное явление не является порождением последних лет. Первые подобные инструменты известны уже со второй половины XIX века. Как правило это различные варианты труб, корнетов, флюгельгорнов, а также эуфониумов. Дополнительный раструб, отличный от основного конструктивно, позволял получить звучание иного тембра, не меняя в процессе исполнения сам инструмент; например, как у инструмента итальянского мастера Дж. Пелитти, созданного в 1890 году, совмещающего в одной конструкции флюгельгорн и корнет (рисунок 1).



Рис. 1. Флюгельгорн-корнет мастера Дж. Пелитти

Иногда, как в случае с эуфониумом, и некоторыми другими инструментами особой конструкции, второй канал также был рассчитан на получение более отчетливых звуков верхнего регистра. Популярность применения сурдин в концертной практике духовиков, особенно с развитием джазового исполнительства в начале XX века, также коснулось и многоканальных инструментов. Использование сурдины на одном из раструбов позволяло очень быстро получать нужное музыканту «засурдиненное» звучание. Переключение между различными каналами, осуществляемое специально сконструированным для этого вентилем, совершенно не представляло каких-либо сложностей для исполнителя в процессе игры.



*Рис. 2. Участники ансамбля «Musikfabrik»
Б. Коллингс (тромбон), К. Чапман (валторна), М. Пур (туба),
М. Блау (труба)*

В настоящее время исполнительство на многоканальных медных духовых инструментах так же представлено в мировой концертной практике. Некоторые известные трубачи, например, Х. Медуза, М. Хёфс стремятся популяризировать исполнительство на таких инструментах, применяя их в своем творчестве. Так же одни из наиболее известных исполнителей – это участники немецкого ансамбля современной музыки «Musikfabrik» – Б. Коллингс (тромбон), К. Чапман (валторна), М. Пур (туба), М. Блау (труба) (рисунок 2).

Стремление к новому, поиск необычных звучаний в рамках авангардных экспериментов позволяет значительно расширить звуковую палитру многоканальных медных духовых инструментов. Например, быстрое переключение между каналами создает необычное тремоло. Исполнение одного звука с постепенным нажатием вентиля, переключающего на другой раструб, формирует изменение его красочности звучания, создавая оригинальный эффект. Различные комбинации звуков одного и другого канала формируют широкую палитру тембральной окраски исполняемого произведения. Применение же различных видов сурдин на разных раструбах, заменяемых в процессе исполнения, также способствует красочности в значительной степени.

Следует также отметить необычность конструкции трубы одного из наиболее известных и последовательных популяризаторов исполнительства на многоканальных инструментах – уже упомянутого музыканта М. Блау. Используемая им труба, созданная известным немецким мастером музыкальных инструментов Д. Гартнером, оснащена специальным вентилям, который позволяет изменять интонацию на четверть тона. Таким образом, достигнуто расширение исполнительских возможностей инструмента.

Кроме того, создатели современных многоканальных инструментов зачастую делают второй раструб подвижным. Вследствие этого становится возможным получить при игре на медном духовом инструменте новые оригинальные акустические эффекты. Развернутые в различные стороны раструбы формируют особенные, совершенно необычные звучания – например, своеобразное «эхо», перемещение звука в пространстве и т. д.

Таким образом, применение в исполнительской практике медных духовых инструментов, имеющих в своей конструкции несколько каналов, позволяет на современном этапе развития музыкального искусства значительно обогатить их исполнительские возможности, тем самым существенно расширив тембровую, колористическую сторону музыкальных произведений, наполнив их совершенно

новым содержанием, новым смыслом.

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.

Сагатчук С.П.

(Российская Федерация, г. Волоколамск)

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ ЭКРАННОГО МИРА А. ТАРКОВСКОГО: КРАТКИЙ ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

В 2017 году широко отмечалось восьмидесяти пятилетие Андрея Тарковского. Именно сегодня становится особенно заметно, какое значение для отечественного кинематографа и культуры в целом имело творчество гениального мастера, как остро не хватает его в наше время. Хотя, если быть совсем честным, представить себе существование Тарковского в сегодняшнем кинематографе (а если шире – то и в современной действительности!) довольно сложно (как сложно представить в сегодняшнем контексте Высоцкого или Шукшина).

«При встрече с Тарковским нам необходимо привыкнуть к его языку, к манере выражаться, необходимо подготовиться к восприятию, на раннем этапе знакомства даже прибегая к «расшифровке» отдельных кусков произведения...» [1, с. 11] Так писал об Андрее Тарковском великий наш современник и соотечественник, глубокий мыслитель академик Дмитрий Сергеевич Лихачёв.

«Для меня кино – занятие нравственное. Мне необходимо сохранить взгляд на искусство как на нечто чрезвычайно серьёзное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как, скажем, тема, жанр, форма и т. д. <...> Искусство даёт нам веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способность не сдаваться. Человеку нужен свет... Искусство даёт ему свет, веру в будущее, перспективу... Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадёжность, – дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды. Конечно, все это иллюзорно, но в иллюзии – великий смысл искусства. «Очищение путём сострадания и страха» – так определено понятие катарсиса у Аристотеля. Веками это толковалось и трактовалось с точки зрения самых разных философских систем и логики. Мне важно сохранить для кинематографа идею катарсиса. Для кино созрело время решать проблемы, которые история ставит перед человечеством» [1, с. 15].

Язык Тарковского неоднороден по своему «словарю». Сюжеты его

фильмов не однотипны и не повторяют друг друга: каждый разворачивается в своём, особом, пространстве и времени. Оттого неповторим и смысл сюжетных событий. Вместе с тем, у Тарковского явственно различается группа мотивов-образов, которые повторяются. Это – дождь, и огонь, и зеркало, и многое другое.

«Сталкер» – последний фильм режиссёра, снятый на родине, – как-то остался «на обочине» нашего восприятия его творчества: его не вводили в постепенно растущее число публикаций о Тарковском, вообще-то получивших возможность появления уже после его смерти и в нашей изменившейся жизни.

Прежде всего, перед нами редчайший случай полного переосмысления литературного оригинала: здесь – необходимость постижения сложнейших закономерностей всех отталкиваний, спора, даже полемики с ним. Сталкер Стругацких – мародер Зоны, торгующий её загадками, – у Тарковского становится её апостолом, он ведёт сюда заблудшие, несчастные души, чтобы исполнились их сокровенные желания. Он – проводник, бескорыстен. Здесь он ничего не берёт и ничего не может получить для себя, таков закон Зоны (учитель Сталкера пожелал себе – получил и погиб).

Этот измученный, весь словно бы обугленный, человек с лицом Ван Гога и поразительное сходство с ним актёра А. Кайдановского. Он приходит на свидание с Зоной, как на свидание с покоем, тишиной, одиночеством. Свободой. Он чувствует Зону, как самого себя, ловит её угрозы, её снисхождение. Он приходит сюда из промозглого, выродившегося, омертвелого мира, где живут люди, чтобы ловить запахи её огромных трав, чтобы слушать пульсацию её воды, чтобы слышать её таинственные зовы. Фильм Тарковского – не научная фантастика. Это мистерия. Это опять «страсти». В сущности, все картины режиссёра принадлежат к роду «страстей» – древнему, средневековому роду искусства. Первыми здесь были «Страсти по Андрею» (таким и было вначале название фильма), последним стало «Жертвоприношение». Не потому ли – как знаковый признак жанра – так часто в фильмах Тарковского звучит ария Петра из баховских «Страстей по Матфею»: мучительная исповедь того, кто, предав Учителя, предал самого себя (в «Сталкере» её небрежно, но очень точно насвистывает Писатель – надорванный, изнурительно многословный, надменный, балованный и абсолютно несчастный человек).

«Страсти» – это испытание сомнениями, поиски веры, это крестный путь человеческой души, проходящей через ужасы жизни, чужую смерть, искушения, одиночество.

Сталкер у Тарковского – человек, который, подобно нищему священнику Назарину из фильма Бунюэля, становится добровольным проводником по такому вот крестному пути, он водит заблудшие души по Зоне.

Его фильмы – от «Иванова детства» и до «Жертвоприношения», все семь, – есть ветвящееся, но целокупное высказывание о муке немоты, о необходимости

обретения Слова, о взыскании и обретении истины, о бессмертной человеческой душе. *«У меня пристрастие – рассматривать героев в момент их кризиса, душевного перелома. Но в итоге видеть человека победившего или, по крайней мере, не сломленного».*

И вот они, герои «Ностальгии» и «Жертвоприношения», из которых один умирает, а второго увозят в психиатрическую клинику.

Но финал «Ностальгии» – это возвращение русского писателя Андрея Горчакова к себе домой. К этому холмистому куску родины, где звучит тихая песня, где неслышно падает лёгкий снег, где совсем рядом они – его родные.

А финал «Жертвоприношения» – это мальчик, который станет поливать сухое дерево, и оно непременно оживёт, это посвящение-завещание «сыну моему Андрюше» [2, с. 31].

Фильмы Тарковского всегда завершаются аккордом некой гармонии, нотой надежды, просветлённым возвращением к тому, что кажется утраченным навсегда. Странные герои, странные поступки? Да, но всякий раз за ними – нестерпимая мука от причастности к бедам всего нашего мира, желание хоть что-то в нём и в себе изменить, преодолев отчуждение от самого себя.

Истинное прощание Мастера с родиной, с жизнью – в «Ностальгии», а здесь, в «Жертвоприношении», он ещё, по словам Пушкина, предполагает жить на другой земле, с чужими для него людьми, преодолевая ностальгию – нет, не такую, как у его героя, а простую и вечную на все времена тоску по утраченной навеки, как ему думалось, родине.

Тарковский сегодня для нашего киноискусства – и легенда, и насущная необходимость. Он – реальное мерило совестливости, стойкости, верности призванию. Его посмертное возвращение к нам – не только восстановление справедливости, оно больше: оно есть восстановление непреложных критериев искусства.

Актёры у Тарковского не изображают персонажей, а живут в предложенных обстоятельствах. Это относится и к Ивану Николаю Бурляева, и к его же Бориске, и к Анатолию Солоницыну, воплощающему Андрея Рублёва, и ко многим, многим другим. Для своих фильмов режиссёр выбирает исполнителей с повышенной, обострённой нервной реактивностью – Бурляева, Солоницына, Кайдановского, Терехову... Тарковский сближал свой художественный метод с воплощением в поэзии образа лирического героя.

«Художник свидетельствует об истине, о своей правде мира. Художник должен быть уверен, что он и его творчество соответствуют правде. Я отвергаю идею эксперимента, поисков в сфере искусства. Любой поиск в этой области, всё, что помпезно именуют «авангардом», – просто ложь. Истина, выраженная красотой, загадочна, она не может быть ни расшифрована, ни объяснена словами. Мне кажется, что человеческое существо создано для того, чтобы жить. Жить на

пути к истине. Вот почему человек творит. Но, к сожалению, в XX веке господствующей является тенденция, при которой художник-индивидуалист, вместо того, чтобы стремиться к созданию произведения искусства, использует его для выпячивания собственного «я».

Подлинный художник, а более того – гений – являются рабами дара, которым они наделены. Они обязаны этим даром людям, питать которых духовно и служить им были избраны. Вот в чём для меня заключается свобода...» [3, с. 201]

Его герои – герои поступков во всех фильмах без исключения. Один зарубежный коллега Тарковского заметил, сколь счастлив художник, сумевший сблечь на чужбине образ родного дома. «Ностальгия» для Тарковского – это фильм-предчувствие: собственной судьбы, судьбы человека, для которого разлука с родиной и домом ещё сильнее сближает их, только в ином измерении, очищенном светом духовности.

Фильмы его, многие фрагменты которых, – предвестие Страшного суда, отзвук апокалипсиса, искания и драма интеллигента, за которой встаёт трагедия народа. И это тот самый кризис, о котором двадцать лет спустя заговорили все в искусстве.

Он всегда шёл своей дорогой, и он был на ней одинок: независимый в суждениях, идущий против течения, равнодушный к моде, никогда не изменявший своим убеждениям...

Литература

1. Тарковский, А. Меня больше всего удивляет... / А. Тарковский // Искусство кино. – 1987. – с. 10–17.
2. Краймайер, К. Советское кино сегодня / К. Краймайер. – Баден, 1990. – 285 с.
3. Аннинский, Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей / Л. Аннинский. – М., 1991. – 255 с.

Соловьёва В.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РЕПЕРТУАРНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XXI ВЕКА

Театральное искусство очень часто имеет периоды расцвета и кризиса. Наиболее точно охарактеризовать период можно лишь спустя определённое время. Исследуя первое десятилетие XXI века можно заметить, что самым согласованным мнением среди театроведов было то, что данный период был беден на обилие качественных, «знаковых» спектаклей, а количественный показатель выпускаемых премьер, напротив, был очень высоким. В данной статье

будут рассмотрены музыкальные спектакли театров Беларуси первого десятилетия XXI века, их жанровая направленность, тематика и особенности постановочных решений.

В фольклоре белорусов всегда находилось место образной, знаковой, аллегорической системе. Профессиональный драматический театр, обращаясь к национальной тематике, по-новому переосмысливал её с определённой цикличностью. Н. А. Ювченко отмечает, что начало XXI века в этом плане отчётливо перекликается с первой половиной века XX, но, с течением времени, роль музыки в драматическом театре значительно возросла [0, с. 59].

Одним из самых ярких событий в театральном искусстве Беларуси начала XXI века стала фольк-рок-опера «Адвечная песня» (Республиканский театр белорусской драматургии, режиссер С. Ковальчик, композитор Т. Калиновский, 2002). В спектакле очень гармонично соединились поэзия Я. Купалы, музыка, танец, песня и пантомима. Особенно ярким и органичным в спектакле стал актёрский ансамбль, который смог очень точно соединить песенно-танцевальную часть спектакля и драматургию собственных персонажей, сохранив при этом философский посыл поэмы Я. Купалы.

Историческая тематика, самосознание и ощущение белоруса в этом мире становится одним из ключевых в репертуаре театров. Соединение национальной культуры с современными режиссерскими решениями создали особую сценическую эстетику, характерную белорусскому театру.

Спектакль «Зямля» (Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа, режиссер В. Барковский, композитор А. Криштафович, 2000 г.), жанр которого определён как «хореографическая драма», стал минималистичным по сценографическому воплощению, однако, глубоким по своему содержанию, и, во многом, благодаря музыке. Т. В. Котович описывает музыкальную составляющую спектакля очень зримо: «аутентичное пение, хорал и клавесин. Вся партитура основана на законах белорусского лада. Единый тональный план систематизирует классику, фольк и “космическое звучание”» [0, с. 111].

Спектакль «Паэма без слоў» (режиссер О. Жюжда, композитор П. Кондрусевич, 2002) Гродненского областного театра кукол, пронизан трагическим переплетением судеб реального и магического, прошлого и настоящего. Очень простое, но в то же время точное решение игровой кукольной «грядки» – множество белых натянутых нитей. Музыка в спектакле с самого начала даёт нам понять о крушении мечты и надежд. Она одновременно выражает как атмосферу спектакля, так и «говорит» за персонажей. Народные песни, куклы-вытинанки, мифологические образы – всё это отсылает нас к вопросу: кто же на самом деле этот белорусский народ?

Многие музыкальные спектакли в драматическом театре по уровню

художественности во многом превосходят спектакли в музыкальном театре. Режиссёры драматического и театра кукол искали наиболее точное обозначение жанра своего произведения: трагический мюзикл, сценическая фантазия, фольклор-опера, музыкальная композиция (на тему) и т. п.

На примере Белорусского государственного академического музыкального театра мы видим, что за исследуемый период жанровая направленность спектаклей не меняется: мюзикл, оперетта, музыкальная комедия, комическая опера. Все они, в большей степени, имели ориентир на лёгкость и комедийность содержания. Основой для спектаклей, чаще всего, становятся либо мировые классические сюжеты – «Доротея» (2000), «Орфей и Эвридика» (2004), «Баядера» (2005), либо произведения русских авторов – «Алые паруса» (2000), «Юнона и Авось» (2002), «Русский фантом» (2008), «Бабий бунт» (2009). Также стоит отметить, что постановщиками многих спектаклей становились приглашённые режиссёры из других стран. Очевидно и то, что исключительно белорусского материала в первое десятилетие XXI века в театре не много. В настоящее время на сцену театра возвращаются спектакли XX века – оперетта И. Штрауса «Летучая мышь» (1981, 2001) и мюзикл В. Кондрусевича «Стакан воды» (1994, 2007), которые находятся в репертуаре театра и по сей день.

Репертуар музыкального театра, несмотря на обилие спектаклей комедийного характера, делал попытки и в сторону драматической направленности. Начало века было представлено премьерой мюзикла В. Иванова по мотивам повести А. Грина «Алые паруса». Однако, как отмечает Н. Бунцевич, все элементы спектакля существовали по отдельности, так и не сложившись в единое произведение, а образы персонажей получились поверхностными и пустыми: «Адзінае, што не выклікае аніякіх унутраных галасоў “супраць”, – гэта сцэнаграфія Ганны Мятліцкай, зробленая з павевамі інсіднага мастацтва, дзіцячых малюнкаў» [0]. Рок-опера «Юнона и Авось» А. Рыбникова и А. Вознесенского, премьера которого состоялась на сцене театра в 2002 году, несмотря на потрясающую глубину музыки, поэзии и трагизма истории, тоже не смогла обойти знаменитую Ленкомовскую постановку, однако, музыкальный материал был подан профессиональными вокалистами и оркестром в живом исполнении на высшем уровне, и, скорее всего, именно музыкальное воплощение стало тем ключом к такому длительному существованию данной постановки в репертуаре театра – пятнадцать лет.

В начале XXI века в афишах белорусских театров также появляются музыкальные спектакли, посвящённые событиям Великой отечественной войны. Спектакль «Случайный вальс» (НАДТ имени М. Горького, 2005), премьера которого состоялась накануне Дня Победы. Задачей постановщиков Б. Луценко и Вл. Орлова было показать, как много разных судеб изменила война. Эти судьбы слились в единую композицию из четырнадцати новелл, военных песен и военных

сцен. Сценография А. Меренькова окрасила спектакль в чёрно-красную цветовую гамму, а музыкальное наполнение спектакля откликается в декорационном решении с помощью образов виниловых пластинок, связанных между собой красными нитями, словно судьбы действующих лиц. Спектакль «Небесный тихоход» (БГАМТ, 2009) решён в более светлом звучании, жанр спектакля обозначен как «лирическая музыкальная комедия». В спектакле звучат знаменитые композиции В. П. Соловьёва-Седого, написанные им для одноимённого кинофильма.

Особую музыкальную направленность можно проследить в областных драматических и театрах кукол: например, в Гродненском областном драматическом театре, где были поставлены в разное время такие спектакли, как трагический мюзикл «Собаки» (2000), сценическая фантазия на основе трех сюжетов Г. Горина «Рок-концерт с Григорием Гориным» (2001), польский водевиль «Прекрасная Люцинда» (2005), народный водевиль «Прымакі» (2007). На сцене Гомельского областного драматического театра как «музыкальный спектакль» – воплощена оперетта И. Штрауса «Летучая мышь» (2005). В Белорусском театре «Лялька» с успехом шёл спектакль «Бременские музыканты» (1998). Спектакль получил положительные отзывы и стал «первым экспериментом в кукольном мюзикле» [0, с. 32].

В Национальном драматическом театре имени М. Горького были поставлены: мистерия «Сон на кургане» (2002), рок-опера А. Еренькова по произведениям А. Пушкина «Анджело и другие...» (2004)

Национальный академический театр имени Янки Купалы за первое десятилетие XXI века представил зрителю удивительное количество премьер спектаклей в разных жанрах, среди которых и музыкальные спектакли: мюзикл «Афрыка» (композитор Вл. Кондрусевич, либретто Л. Прончак, 2003), фарс-водевиль «Пінская шляхта» (режиссер Н. Пинигин, композитор А. Зубрич, 2008). Одним из главных событий десятилетия стал спектакль «Вяселле» (режиссер Вл. Панков, 2009) в новом для белорусского театра жанре «SoundDrama». Особенность и успех постановки заключены в уникальном синтезе драматического искусства, музыки, хореографии и полифоническом «звучании» мизансцен.

Лучшие музыкальные спектакли первого десятилетия XXI века обращались к театру поэтическому, минималистичному, при этом тонко философскому и аллегоричному, как в визуальном воплощении, так и в идейно-художественном. Также, очевидно стремление к фрагментарности и компиляционному методу создания драматургической основы музыкального спектакля, авторских режиссёрских музыкальных композиций, созданных на песенно-поэтической основе. В данный период возобновляется интерес к творчеству классиков белорусской литературы. Репертуарная направленность

музыкального театра в данный период остаётся в большинстве случаев комедийно направленной, с сохранением в репертуаре спектаклей на основе мировых классических произведений.

Літэратура

1. Бунцэвіч, Н. Карабліку ветразяў мала: патрэбны яшчэ ветсер перамен [Электронны ресурс] / Н. Бунцэвіч // Беларускі дзяржаўны акадэмічны музычны тэатр. – Режим доступу: <https://musicaltheatre.by/karabliku-vetryau-mala-patrebny-yashche-vetser-peramen-2000-g-kultura>. – Дата доступу: 27.08.2021.
2. Котович, Т. В. Беларускі тэатр «Лялька» / Т. В. Котович. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2012. – 110 с.
3. Котович, Т. В. Коласовская драматургія на Коласовскай сцэне / Т. В. Котович // Вестник Витебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. Імёні П. М. Машерова. – 2009. – № 2. – с. 106–112.
4. Ювченко, Н. А. Музыка в постановках белорусского драматического театра: XX – начало XXI века: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Н. А. Ювченко; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Минск, 2013. – 88 с.

Трафімчук Т.Ю.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

ЧАЛАВЕК І МЕСЦА: СОЛТАН УЛ. Я. – БРЭСТ

Уладзімір Яўгенавіч Солтан (1953–1997) – беларускі кампазітар, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР, выкладчык Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, член Саюза кампазітараў БССР, мастацкі дзеяч – многімі сваімі дасягненнямі цесна звязаны з культурным асяроддзем Мінска. Аднак не менш важным горадам для біяграфіі Солтана з’яўляўся Брэст. Тут прайшло яго дзяцінства і ранняе юнацтва, былі набыты першыя музычныя ўражанні, вызначыўся кірунак жыццёвага шляху. Брэст заставаўся своеасаблівым “месцам сілы” для кампазітара і пазней, прывабліваў яго не толькі светлымі ўспамінамі, але і цёплымі зносінамі з блізкімі людзьмі, мясцовай прыродай, магчымасцю творчай працы ў спрыяльных умовах у любы час.

У сямейнай геаграфіі Солтанаў горад над Бугам з’явіўся не адразу. Будучы бацькі кампазітара, Антаніна Сцяпанаўна і Яўген Уладзіміравіч, пазнаёміліся і пажаніліся ў горадзе Свірску. Там жа нарадзілася дачка Маргарыта. Пасля вайны сям’я пераехала ў Беларусь, спачатку ў Гродна, а затым у Баранавічы. 9 студзеня 1953 года тут нарадзіўся Уладзімір. У 1954 годзе бацька, маці і дзеці прыехалі ў Брэст, дзе і засталіся (малюнак 1).

Першыя музычныя ўражанні Уладзімір атрымаў ужо дома: Антаніна Сцяпанаўна любіла слухаць класічную музыку, а старэйшая сястра па адукацыі была піяністкай. Маці і сын таксама любілі гуляць у гарадскім парку, дзе хлопчык слухаў ігру духавога і народнага аркестраў, якія часта выступалі на летняй

пляцоўцы. “Я заўважала, – пісала Антаніна Сцяпанаўна, – што сын уважліва слухаў музыку і як бы ўбіраў яе” [2]. Пасля аднаго з такіх шпацыраў адбыўся цікавы выпадак: Уладзімір паставіў адна на адну некалькі кніг, адчыніў верхнюю і пачаў дырыжаваць алоўкам, напяваючы мелодыю, якую пачуў у парку. Гэта заўважыла маці, пасля чаго было вырашана, што хлопчык пойдзе вучыцца музыке прафесійна.



Мал. 1. Яўген Уладзіміравіч, Уладзімір, Антаніна Сцяпанаўна Солтаны

У Брэсцкую музычную школу У. Солтан паступіў у 1963 годзе па спецыяльнасці “Фартэпіяна”. У другім класе ён пачаў наведваць кампазітарскі гурток, які вёў М. Р. Солапаў, а ў трэцім – пісаць уласныя творы. Адзін з ранніх опусаў, песня “Падарунак школе”, быў урачыста прадстаўлены падчас канцэрту, прысвечанаму дваццаціпяцігоддзю школы. “Хлопчык здольны... Любіць музыку. Сам піша. Добра займаўся па тэарэтычным дысцыплінам. Можна працягваць навучанне ў музычным вучылішчы” [1]. Так быў ахарактарызаваны выпускнік школы Уладзімір Солтан.

Абставіны склаліся такім чынам, што Уладзімір толькі праз год трапіў у СНУ. Аднак гэты час не прайшоў дарэмна. “У 9 класе агульнаадукацыйнай школы ён адчуў, што яго прызвание – музыка. Набыў ноты Бетховена, Моцарта, бясконца мог слухаць “Травіату” Вэрдзі, Шапэна. Музыка захапіла яго з новай сілай” [2].

У 1970 годзе Солтан паступіў у Брэсцкае музычнае вучылішча спачатку на завочнае, а потым перавёўся на вочнае навучанне тэарэтыка-кампазітарскага аддзялення. Юнаку пашанцавала: ён апынуўся ў класе таленавітага выкладчыка і кампазітара М. А. Русіна, выпускніка Дзяржаўнага музычна-педагагічнага інстытута імя Гнесіных па класу кампазіцыі А. І. Хачатурана. Пад кіраўніцтвам Русіна Уладзімір напісаў шэраг камерных сольных і ансамблевых твораў, некаторыя з якіх былі адзначаны дыпламамі на Рэспубліканскім конкурсе па сачыненню музыкі дзецьмі і юнацтвам – навучэнцамі музычных школ і вучылішч і навучэнцамі творчых гурткоў Беларускай ССР у 1972 і 1974 гг.

Брэсцкае музычнае вучылішча Солтан скончыў у 1974 годзе і вырашыў далей працягнуць сваю прафесійную адукацыю ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі імя А. В. Луначарскага ў Мінску. Аднак яго сувязь з горадам над Бугам не перапынялася.

Уладзімір прыязджаў да бацькоў сам і з сям’ёй, дасылаў ім лісты і паштоўкі (малюнак 2).



Мал. 2. Паштоўка Ул. Солтана бацькам

Падчас прабывання ў Брэсце Солтан любіў наведваць блізкія сэрцу мясціны. Адным з такіх было Белае возера, дзе Уладзімір Яўгенавіч часта праводзіў свой адпачынак разам з сям’ёй.. Яго захапленнем была рыбалка, якая па-свойму спрыяла творчаму працэсу: *“Я не толькі рыбу лаўлю. Бывае закінеш вуду, глядзіш, а вакол такая прыгажосць, і музыка сама ў галаве гучыць, толькі запісвай”* [2] (малюнак 3).



Мал. 3. Ул. Солтан на Белым возеры

Брэст быў месцам, дзе кампазітар пісаў музыку. З эпісталярных крыніц вядома, што тут ішла праца над яго операмі “Пані Ядвіга” і “Мілавіца”. Прынамсі, адзін з лістоў Солтана да блізкіх змяшчае наступныя радкі: *“Дарагія...! Пішу вам з Брэста, прыехаў на тыдзень працаваць над операй з маленькім Вавулькай... Я пішу партытуру другой оперы. Клавір скончыў і ў партытуры ўсё змяняю”* [4] (малюнак 4).

У піску партытуру другой оперы клавір зачытаў і партытуру ўсё змяняю.

Мал. 4. Вытрымка з ліста Ул. Солтана

А ўспаміны Антаніны Сцяпанаўны даводзяць наступнае: *“Пасля оперы “Пані Ядвіга” ён напісаў трэцюю оперу “Мілавіца” для падлеткавага ўзросту дзяцей. Ён пісаў “Мілавіцу” у асноўным у нас у Брэсце, знаходзячыся ў летнім адпачынку. Там цудоўныя арыі, чароўная музыка”* [2].

Такім чынам, асаблівая сувязь Ул. Я. Солтана з горадам над Бугам мела важнае значэнне ў яго жыцці, не перапынялася, што вызначыла асобны ракурс разгляду асабістай і творчай біяграфіі кампазітара: «чалавек і месца: Солтан Ул. Я. – Брэст».

Літаратура

1. Архив УО «Брестский государственный музыкальный колледж им. Г. Ширмы». – Личное дело Солтана В. Е. – 8 с.
2. Солтан, А. С. Воспоминания [Рукопись].
3. Солтан, В. Е. Письма [Рукопись].
4. Солтан, Е. В. Фотографии из семейного архива [Изоматериал].

Тригорлова Л.Б.
(Республика Беларусь, г. Полоцк)

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛОЦКОГО РАЙОННОГО ОТДЕЛА КИНОФИКАЦИИ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ И РАЗВИТИЮ КИНОСЕТИ В 1944–1954 ГГ.

Кино – это вид искусства, являвшийся наиболее массовым и любимым жителями Полоцка в довоенное время. Поэтому, после освобождения города от нацистских захватчиков его руководством уделялось большое внимание вопросам восстановления и развития киносети. Кинематограф должен был стать отдушиной для населения после пережитой Великой Отечественной войны. Но в сентябре 1944 г. была создана Полоцкая область, и началось оформление новых структурных подразделений органов государственной власти, в том числе и Полоцкого областного управления кинофикации (ПОУК). Его возглавил А. А. Сушкевич [1]. Перед управлением стояла задача восстановления в кратчайшие сроки киносети, ее техническое оснащение и обеспечение кадрами. В подчинении областного управления кинофикации находились 15 районных отделов, в том числе и Полоцкий, и одна киноремонтная мастерская.

В годы Великой Отечественной войны Полоцк был разрушен более чем на 95%. Поэтому найти помещения, пригодные для размещения руководящих структур и демонстрации кинофильмов было сложно. ПОУК и Полоцкий районный отдел кинофикации (ПРОК) заняли полуразрушенное здание бывшего довоенного кинотеатра «Интернационал» по ул. Советской, д. 47/17. Штат ПРОК был небольшим – пять человек (начальник, бухгалтер, шофер, старший киномеханик и киномеханик), но предстояло укомплектовать кадрами и городской кинотеатр № 1, который позже получил название «Родина». Его открыли в августе 1944 г. в здании бывшей лютеранской кирхи по ул. Ленина, д. 19. Первоначально он находился в прямом подчинении Полоцкого районного отдела кинофикации (ПРОК), который возглавлял Д. Л. Демидович и самостоятельного руководства не имел [2]. Однако в связи с приобретением кинотеатром № 1 статуса областного, был увеличен до десяти человек его штат, а также вводилась должность директора. В январе 1945 г. в Полоцке открылся кинотеатр № 2. Под него было приспособлено одно из помещений бывшего кадетского корпуса. Штат кинотеатра № 2 составил двенадцать человек. Однако профессиональных киномехаников в кинотеатре не было. Чуть позже в Минск на республиканские курсы от Полоцкой области были отправлены шесть человек. Кандидатам на обучение предписывалось иметь образование не ниже шести классов, справку о возрасте и об отношении к воинской службе, положительную

характеристику, командировку, а также две пары белья, простыню, одеяло и подушку.

Кроме кадровой проблемы, руководство ПРОК должно было организовать ремонт выделенных ему помещений, обеспечить их мебелью и киноаппаратурой, решить вопросы с подачей электроэнергии и своевременной поставкой кинофильмов. Несмотря на трудности, Д. Л. Демидовичу удалось наладить демонстрацию кинофильмов в городе. В феврале 1945 г. ПРОК возглавила Я. А. Дорошкевич. К этому времени кинотеатрам были определены эксплуатационные планы. Их выполнение оценивалось по трем критериям: количеству проведенных киносеансов, количеству посетивших их зрителей и валовому сбору. Однако кинотеатр «Родина» закрыли на ремонт, а «кинопередвижек» в 1945 г. в Полоцком районе еще не было. Кинотеатр № 2, несмотря на сложившуюся ситуацию, свой эксплуатационный план в 1945 г. выполнил менее чем на 50%. В январе 1946 г. он был закрыт по причине нерентабельности.

Нерешенность кадровых вопросов давала о себе знать на всех уровнях. С августа 1945 по июнь 1946 г. ПРОК возглавлял И. П. Пилюшенко. Однако вскоре его перевели на должность начальника Шарковщинского районного отдела кинофикации. Поэтому с июня 1946 г. должность начальника ПРОК занимал В. И. Иванов.

В октябре 1946 г. появился новый руководитель и в Полоцком областном управлении кинофикации. Им стал Е. Е. Кондратьев. Главная задача, которую он поставил перед руководством отделов – кинофикация села. Для этого необходимы были «кинопередвижки» – автомобили, оснащенные портативной киноустановкой. Однако из-за их отсутствия эту роль выполняли гужевые повозки. Маршрут работы такой «кинопередвижки» ежемесячно утверждался председателем Полоцкого районного Совета депутатов трудящихся.

В условиях всеобщей разрухи и финансовой несостоятельности населения выполнение эксплуатационного плана как городским кинотеатром, так и «кинопередвижками» было практически невозможным – тем более, на селе, в условиях весенне-осенних сельскохозяйственных работ. В это время сами колхозы остро нуждались в гужевом транспорте и руководители хозяйств не были готовы предоставить его киномеханику в качестве «кинопередвижки» [3]. В зимнее время у киномехаников, работавших на «кинопередвижках» отсутствовала теплая одежда, поэтому решением этой проблемы также занимался ПРОК. Но поскольку средств на закупку новой одежды не было, приобретали уже бывшие в употреблении шаровары и телогрейки, а их стоимость вычитали из зарплаты самих киномехаников.

И Полоцкое облуправление, и районный отдел кинофикации постоянно контролировали работу «кинопередвижек». В ходе таких проверок выявлялись

нарушения киномеханиками трудовой дисциплины, присутствие на киносеансах «безбилетников», или вовсе отсутствие демонстрации кинофильмов в заявленном ранее населенном пункте. Однако с этим приходилось мириться, так как кадров по-прежнему не хватало. Невыполнение в очередной раз эксплуатационного плана привело к новой смене руководства отдела кинофикации. Его в феврале 1947 г. возглавил В. Т. Сергеев, но и он через несколько месяцев оставил эту должность по состоянию здоровья [4]. С мая 1947 по октябрь 1951 г. руководил ПРОК Н. А. Матюшенко.

Несмотря на трудности, киносеть использовала все возможности для привлечения зрителей. В кинотеатре «Родина» перед началом киносеансов стали организовывать музыкальные и концертно-эстрадные выступления, а также проводить различные игры. К осени 1947 г. улучшилась работа городской «кинопередвижки». Получили распространение целевые киносеансы. Они проводились для организаций, которые предварительно давали заявку на включение их в план обслуживания кинокартинами по указанным числам. Услугами «кинопередвижки» пользовались горком партии, горсовет, облстройтрест, кирпичный завод, лесной техникум, школа ФЗО № 40, детприемник МВД, лагерь военнопленных № 6 и др. Но прибыль от работы кинотеатра и «кинопередвижек» не позволяла ПРОК погасить задолженность перед полоцким отделением БРК «Главкинопрокат», налоговыми органами, органами соцстрахования, а также по зарплате сотрудникам. За неоднократное нарушение сроков налогового отчета на начальника ПРОК и главного бухгалтера систематически налагались штрафы в сумме 500 и 100 руб. соответственно. Одной из причин невыполнения эксплуатационного плана была проблема с ремонтом киноаппаратуры. В области была одна киноремонтная мастерская. А поскольку киномеханики в основном не имели специального образования, то и киноаппаратура у них часто выходила из строя. Простейший ремонт самостоятельно они произвести не могли, а мастерская с большим объемом работы в короткий срок не справлялась. В ней также не хватало специалистов, а порой и средств на закупку запчастей для киноустановок. Не удавалось создать и фонд подменной киноаппаратуры. В 1947 г. на текущий ремонт кинокамер дополнительно требовались 3 тыс. руб. Эта сумма была выделена из местного бюджета.

В 1948 г. ПРОК удалось частично решить кадровый вопрос. Его административный штат составляли начальник и бухгалтер, а штат производственного персонала – одиннадцать единиц. Из них два сотрудника работали в городской «кинопередвижке», шесть были в штате сельских «кинопередвижек». Кроме этого, три сотрудника работали со стационарной киноустановкой в селе Белое и два – в совхозе «Полота». В июле 1948 г. штат был увеличен еще на две единицы. После проведения киносеансов на селе,

киномеханики представляли отчеты о них ПРОК в виде кассовых рапортичек, заверенных подписью председателя колхоза или директора совхоза.

В 1949 г. проходил Всесоюзный смотр на лучший кинотеатр, сельскую «кинопередвижку», районный отдел кинофикации, киноремонтную мастерскую. В Москве была создана специальная комиссия по руководству смотром. Для отправки ей заявки на участие, ПРОК подводил предварительные итоги работы киносети. Участниками смотра стали шесть сельских и одна городская «кинопередвижки», а также стационарная киноустановка села Белое. Лучшие результаты показали сельские «кинопередвижки» во главе с киномеханиками М. В. Карандеем и В. И. Шалаем. За 2 месяца работы М. В. Карандеем были проведены 59 сеансов, которые посетили 3 190 зрителей и валовый сбор составил 7 790 руб. В. И. Шалай провел 49 сеансов, которые посетили 2 176 зрителей и валовый сбор составил 5 415 руб. Отмечена была работа и С. С. Залесского – киномеханика городской «кинопередвижки». Им проведены 57 сеансов (из них 30 для целевой аудитории), которые посетили 4 215 зрителей, а валовый сбор составил 10 996 руб. [5]. Киномеханикам и мотористам, которые с ними работали, была объявлена Благодарность ПРОК.

В конце 1948 г. существенно улучшилась материально-техническая база полоцкого кинотеатра «Родина»: из кирхи он переехал в восстановленное здание довоенного кинотеатра «Интернационал» с двумя кинозалами, библиотекой и бильярдной комнатой [6]. Был расширен штат его сотрудников. Однако частая смена руководства кинотеатра, недостаточный профессионализм киномехаников не способствовали его стабильной работе. Эксплуатационный план кинотеатром постоянно не выполнялся и, хотя руководство ПРОК предпринимало попытки устранить проблемы, возникающие в «Родине», успеха они не имели.

В феврале 1950 г. начальником Полоцкого областного управления кинофикации был назначен Г. И. Ильёв. Перед ним стояла задача расширить киносеть Полоцкой области и принять решительные меры к выполнению эксплуатационного плана, как городскими кинотеатрами, так и «кинопередвижками». Началась проверка работы отделов кинофикации. В августе 1950 г. ее прошел и ПРОК. В ходе проверки анализировались план и реальные показатели его выполнения, изучались вопросы расчета с бюджетом и состояние билетного хозяйства. Был поднят и ряд проблем. Это и недопоставка фильмов областным отделением «Главкинопрокат», исключительно афишная форма рекламы, невыполнение календарного плана «кинопередвижками» из-за отсутствия транспорта, недостаточный контроль над продажей билетов в «кинопередвижках» и финансовые недостатки в них. По результатам проверки было принято решение о подтверждении кассовых рапортичек «кинопередвижек» не только подписью и печатью руководителей хозяйств, где демонстрировались фильмы, а еще и подписью финансовых агентов, но только после проверки

остатков билетов на соответствие остаткам в записях специальных книг.

Весной 1950 г. сельские «кинопередвижки» должны были регулярно предоставлять ПРОК информацию о проведенной работе по кинообслуживанию населения в период весенне-посевной кампании. Однако из-за бездорожья поставленные задачи решались не всегда. Тем не менее, и в таких условиях киномеханики находили возможность не только выполнять распоряжения местных органов власти по кинофикации села, но и активно участвовали в соцсоревновании. Наиболее успешные из них переводились на работу в Полоцкое областное управление кинофикации.

В 1950 г. сельские «кинопередвижки» провели 1 254 киносеанса (из них – 100 детских). Их посетили 66 692 зрителя. Городской «кинопередвижкой» было проведено 555 киносеансов (из них 53 – детских), которые посетили 43 168 зрителей. Но эксплуатационный план при этом опять выполнить не удалось. В январе 1951 г. ПРОК имел уже десять «кинопередвижек» и одну грузовую автомашину. Но для нее постоянно не хватало нужного количества горючего. По норме для автомобиля выделялось 1 646 литров бензина на 10 118 км, а реальный расход составлял 1 727 литров [7], поэтому по-прежнему в качестве «кинопередвижек» активно использовался гужевой транспорт.

В октябре 1951 г. ПРОК возглавил В. В. Корчемкин. Штат сотрудников отдела был увеличен до двадцати восьми человек. В самом отделе кинофикации работали восемь: начальник В. В. Корчемкин, бухгалтер А. В. Батакова, старшие киномеханики М. Е. Пашуто, М. С. Колоднер, кассир М. В. Эртман, киномеханик М. С. Греер, сторож В. П. Макарова и мастер киноремпункта (имя не установлено). В районе работали десять киномехаников, восемь мотористов и два шофера-моториста. На совещаниях районного отдела, областного управления и заседаниях исполкомов неоднократно рассматривался вопрос о неэффективной работе кинотеатра «Родина» и «кинопередвижек». Поднималась проблема качества ремонтируемой и эксплуатируемой киноаппаратуры, а также повышения квалификации киномехаников и мотористов. За 1951 г. только два киномеханика получили права 1-й категории. Частичным решением проблемы стала организация в Полоцке краткосрочных курсов киномехаников, которые проходили с 14 по 28 апреля 1952 г. На изучение теории отводилось 90 часов, на практику – 60 часов [8].

Работа по улучшению кинообслуживания сельского населения была в центре внимания ПРОК и в 1952 г. В это время ее осуществляли двенадцать сельских киноустановок: две автопередвижки, три стационара, семь гужевых «кинопередвижек». Результатом работы стало выполнение плана по киносеансам на 115,4%, по зрителям – на 110,5%, по валовому сбору – на 114,8%. Вместе с тем, в работе «кинопередвижек» при проверках выявлялись и недостатки: нарушение графиков маршрутов, долгое отсутствие кинообслуживания в отдельных

населенных пунктах и др. Поэтому в реальности на селе план выполнялся только на 60–65%, остальную часть плана компенсировали киноустановки в д. Боровуха-1 и Боровуха-2, где размещались воинские части [9].

В декабре 1952 г. в Полоцке на ул. Красина в районе Задвинье был введен в эксплуатацию деревянный кинотеатр «Беларусь». Однако и здесь сразу же возникли проблемы с выполнением эксплуатационного плана, хотя кроме обязательных киносеансов, руководством кинотеатра были заключены договоры на кинообслуживание школы медсестер, педучилища, лесного техникума, артелей «Красный маяк» и «Парижская Коммуна» и других организаций. Вопрос о работе кинотеатров города заслушивался не только на заседаниях горисполкома, но на сессиях горсовета. Были отмечены такие недостатки, как слабая реклама на окраинах города, некачественная демонстрация фильмов, неудовлетворительное санитарное состояние кинозалов, слабая дисциплина киномехаников, а также недостаточная компетентность нового руководства в вопросах кинематографии (к этому времени вместо Министерства кинематографии БССР создано Главное управление кинофикации и кинопроката Министерства культуры БССР). Решать поднятые проблемы предстояло бывшему начальнику ПРОК В. В. Корчемкину, который с мая 1953 г. занял должность старшего инспектора городского отдела культуры. Однако в январе 1954 г. в связи с ликвидацией Полоцкой области, началась перестройка местных органов власти, в том числе и отдела культуры, перед которым теперь стояли новые задачи.

Таким образом, несмотря на послевоенные трудности, Полоцкому районному отделу кинофикации удалось в короткие сроки не только восстановить киносеть района, но и значительно ее расширить. В городе было восстановлено здание довоенного кинотеатра «Интернационал», получившего новое название – «Родина» и построен новый кинотеатр оригинального дизайна – «Беларусь». Кроме них демонстрацию фильмов осуществляли городская и сельские «кинопередвижки». Вопросы восстановления и развития киносети находились на постоянном контроле Полоцкого городского и районного исполкомов Советов депутатов трудящихся. Однако проблема выполнения в полном объеме эксплуатационного плана и городскими кинотеатрами, и «кинопередвижками» еще долгое время стояла на повестке дня работы этих органов власти.

Литература

1. Зональный государственный архив в г. Полоцке (ЗГАП). – Ф. 686. – Оп. 1. – Д. 16. – Л. 30.
2. ЗГАП. – Ф. 658. – Оп. 1. – Д. 3. – Л. 55.
3. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 20. – Л. 158.
4. ЗГАП. – Ф. 1954. – Оп. 1. – Д. 7. – Л. 8.
5. ЗГАП. – Ф. 1954. – Оп. 1. – Д. 18. – Л. 3.
6. ЗГАП. – Ф. 1061. – Оп. 1. – Д. 11. – Л. 23.
7. ЗГАП. – Ф. 1954. – Оп. 1. – Д. 27. – Л. 1.
8. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 59. – Л. 50.
9. ЗГАП. – Ф. 2180. – Оп. 1. – Д. 23. – Л. 4.

Тупчиенко Б.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗЫ МАГОВ В ТЕКСТАХ ГАЛЬФРИДА МОНМУТСКОГО И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ

В современной культуре Артуровские легенды и созданные на их основе поэтические сочинения, в центре которых – образы короля бриттов Артура (V–VI вв.) [1], рыцарей круглого стола, Мерлина (поэта и провидца, а в более поздних версиях – мага [7, с. 345]) и других – стали в наше время основой для многочисленных кино- и анимационных интерпретаций.

Режиссеров привлекают великие герои, яркие, в том числе, ирреальные события, востребованные современным зрителем; сюжеты, не перегруженные излишней детализацией в отношении драматургии действия, эмоциональных состояний, мотиваций, что дает простор для интерпретации. Ценностная система, образы героев, сюжетные перипетии претерпевают изменения, но суть их остается узнаваемой.

Популярность этих источников требует осмысления и оценки их воплощений в экранной культуре, поскольку сами они относятся к высоким образцам поэтического слова, проверенного временем, а их экранные версии еще не прошли эту проверку.

В этой связи актуальной видится задача сравнения литературного источника и его экранных адаптаций.

Легендарный цикл о Короле Артуре составляет целый пласт несхожих в трактовке эпических текстов, относящихся к разным временным периодам (от Средних веков до эпохи Возрождения). В этот цикл входят хроники IX–XV веков, баллады, французские романы, «История Бриттов» и «Жизнь Мерлина» Гальфрида Монмутского (XII в.) и «Смерть короля Артура» Томаса Мелори (XV в.).

Для нашего исследования был выбран текст Гальфрида Монмутского, поскольку, с одной стороны, он является неотъемлемой частью артуровского цикла, в нем изложена цельная версия исторического мифа об Артуре [8; 10, с. 28–29], а его основой послужил первый из известных текстов о Короле Артуре – «История Бритов» Ненния. С другой стороны, именно в тексте Монмутского впервые появляются образы героев и некоторые сюжетные линии, включающиеся практически во все адаптации легенд о короле Артуре и его экранизации. Соответственно, именно текст Монмутского поможет нам проследить преемственность мировоззрения, ценностных ориентиров и образов героев от

Средних веков до настоящего времени.

Однако рамки статьи не позволяют охватить все образы. Наше исследование ограничится образами магов – Мерлина и Морганы.

Именно в текстах Монмутского «впервые оформляется Мерлин как персонаж в привычном для нас виде» [8, с. 198].

Существует большое количество кино- и анимационных адаптаций. Образы мага, описанные в текстах Монмутского, стали первоосновой, от которой отталкивались режиссеры фильмов: «Саксы захватывают трон» Н. Юрана (1963); «Король Артур» А. Фукуа (2004); «Трансформеры: последний рыцарь» М. Бэйа (2017); «Хеллбой» Н. Маршалла (2019); телевизионных сериалов: «Звездные врата» (1997–2007), «Туманы Авалона» У. Эделя (2001), «Мерлин» Дж. Уэбба, Э. Тротона, Д. Муара, Д. Молотникова, Э. Вэй и других, Великобритания (2008–2012); «Камелот» М. Саломона, С. Шварца, К. Доннелли, Д. Подесва, М. МакЛарена, Ирландия, США, Великобритания, Канада (2011); мультипликационной ленте «Меч в камне» (1963) В. Райтермана, США.

Цель статьи – сравнить, образы Мерлина и Морганы из «Истории Бритов. Жизнь Мерлина» [9] с кинематографической и анимационной интерпретациями. Мы выбрали сериал «Мерлин» [5] и мультфильм «Меч в камне» [6], поскольку в них наиболее полно раскрывается сочетание традиционного позиционирования магии и современного.

«Истории Бритов. Жизнь Мерлина» Г. Монмутского, с одной стороны, и его экранные адаптации – «Меч в камне» (1963) [6] В. Райтермана (Walt Disney Productions, США) и сериал «Мерлин» (2008) [5] Дж. Хауса (BBC, Великобритания), с другой стороны, – являются объектом исследования. Предметом – выявление сходных и различных черт в образах Мерлина и Морганы в литературном источнике и экранных адаптациях.

Предварительно необходимо рассмотреть определённые традиции в позиционировании магов и магии в их изначальном значении.

Отношение к магии и магам на протяжении развития европейской культуры неоднозначно.

Исходя из трудов Б. Малиновского, изучавшего первобытные племенные культуры, маг – человек сведущий во многих искусствах в широком смысле, это самый умный человек племени, талантливый, неординарный, исполняющий магический ритуал и руководящий племенем во время его свершения; «во всех примитивных обществах магия и выдающаяся личность всегда идут рука об руку. <...> магия всегда совпадает с личными удачами, мастерством, отвагой и силой ума. Неудивительно, что она считается источником успеха» [4, с. 82]. Каждый маг обладал ореолом историй об удивительных исцелениях или убийствах, особой удаче или добыче.

Магия – это действие, направленное на изменение будущего [3]. Она

основана на уверенности человека в том, что он обретает прямое господство над природой, если знает определенную формулу заклęcia или ритуала.

Но магия развивалась параллельно с научным знанием, а не заменяла его. И не заменяла сами действия: даже первобытный человек прекрасно осознавал: чтобы получить хороший урожай, или хорошо показать себя на охоте, нужны знания и упорный труд. А магические действия, сопровождающие работу, призваны были создать наиболее благоприятную погоду, удачу, безопасность [4].

В раннем Средневековье магия и маги также не несли однозначно негативной коннотации.

В круг колдовства входили прорицательство, гадание, знание астрологии и т. п. Ответственность перед законом (светским) несли те маги, которые посредством магии причиняли зло, вредительство [2].

Одним из самых интересных персонажей текстов Монмутского является маг Мерлин: второстепенный герой в «Истории Бриттов» и главный в «Жизни Мерлина».

В первом он позиционируется как человек, искусный в зодческом и военном деле (принимает непосредственное участие в битвах), изобретатель, астролог и предсказатель: «если существует кто-либо, способный взяться за приказанное тобой, то это – прорицатель Вортегирна Мерлин. Полагаю, что во всем королевстве твоём нет никого, чей ум был бы проницательней и прозорливее, как в предсказаниях будущего, так и в придумывании хитроумных орудий» [9, с. 87]. Утер Пендрагон (отец короля Артура) отправляет Мерлина со своим войском к Кольцу Великанов (мегалитическое сооружение) «дабы все свершилось по его (Мерлина – прим. авт.) указаниям и советам» [9, с. 88]. Когда бритты начали разбирать Кольцо, их постигла неудача, поскольку они пытались применить при этом грубую силу, «наблюдая за бесплодными их усилиями, Мерлин рассмеялся и измыслил свои собственные орудия. Затем, применив кое-какие необходимые приспособления, он сдвинул камни с невероятной легкостью» [9, с. 88]. «Веря во всемогущество Мерлина, король приказал вызвать его, ведь тот находился среди осаждающих» [9, с. 93]. В «Истории бриттов» Мерлин служит трем королям: Аврелию, его брату Утеру Пендрагону и сыну последнего Артуру. После смерти Утера Пендрагона Мерлин упрочивает положение Артура-короля, помогает ему советами, и исчезает из текста, исполнив свой долг.

Дальнейшие события описаны в «Жизни Мерлина», где впервые появляются указания на его звание не советника, но короля, впавшего в безумие и ушедшего в Калидонский лес в качестве отшельника: «...Мерлин прослыл по целому свету. Был он пророк и король: народом гордым деменов правил и предрекал грядущие судьбы монархам» [9, с. 138]. Он также является прорицателем и астрологом, дает советы королю Родарху, мужу сестры. Связь с Артуром также присутствует: Мерлин, после чудесного исцеления от безумия,

рассказывает о смерти Артура (со слов очевидца).

Эпитет «маг» ни в одном из текстов к Мерлину не применяется, но учитывая, что в средневековой традиции предсказания, астрология и знание зелий воспринимались как виды магии, это предполагалось. Магия в современном понимании предстает лишь в эпизоде изготовления чародеем снадобья, придавшего Утеру Пендрагону облик мужа Игрейны (матери Артура). Однако этот эпизод схож с известным мифом о встрече Алкмены с Зевсом и последовавшим за этим рождением Геракла, и его можно скорее воспринимать как принятое для эпоса Европы заимствование из греческой мифологии. Чародея вводят в текст в качестве неотъемлемого механизма, приводящего в движение дальнейшие события.

Еще одним персонажем, напрямую связанным с магией, является Моргана. Она упоминается в «Жизни Мерлина» и, в отличие от более поздних версий Артуровского цикла, пока еще не позиционируется как главный антагонист короля Артура. У Монмутского она является одной из девяти правительниц острова «Плодов, именуемого еще и счастливым» [9, с. 157]. Среди ее добродетелей автор выделяет мудрость, красоту. Особое место занимают ее магические умения (целительство и способность менять обличье). *«Имя Моргана эй, изучившей полезные свойства / Всякой травы, способной лечить телесную немощь; / Знает искусство она изменять обличье и может / В воздухе на новых крылах взлетать, подобно Дедалу»* [9, с. 157].

Ее умения в тексте называют «волшбой» [9, с. 157]. Именно к ней, в надежде исцелить короля после битвы, привозят Артура. Моргана обрабатывает его раны и оставляет на своем острове, в надежде на исцеление.

Теперь сравним эти образы в интерпретациях.

Мультипликационный фильм «Меч в камне» (1963) [6] В. Райтермана (Walt Disney Productions) является адаптацией, скорее, текста Мэлори, нежели Монмутского. А именно – эпизода восхождения будущего короля на престол. Мерлин здесь играет роль не просто советника, но мудрого учителя, направляющего подростка-ученика на истинный путь. Но этот чудаковатый старик – странен для окружающих. И если в текстах к нему относились с почтением, хотя и непониманием, то в мультипликационном фильме недоверие перерастает в страх и агрессию. Мерлин предстает магом в современном для нас понимании, но, если отвлечься от красочной обертки, перед нами снова предстанет образ талантливого человека. Также, как и в «Жизни Мерлина», здесь присутствует мотив Мерлина-отшельника, скрывающегося в Калидонском лесу. «Меч в камне» рассказывает о периоде жизни Артура в замке Рыцаря, о котором в литературных текстах только упоминается. А вот эпизод извлечения меча (экскалибур) из камня – практически идентичен. Роль Мерлина в рождении Артура остается за кадром. Изменению подверглась и способность мага

провидеть будущее – Мерлин физически путешествует во времени – в 60-е годы XX века.

В сериале «Мерлин» он, естественно, главный герой. Магия также представлена в более конкретной форме – зритель видит сиюминутный результат магического действия. В отличие от версии в текстах и мультфильме, где он предстает уже сформировавшейся личностью и непревзойденным мастером, в сериале он проходит постепенную эволюцию от необученного неопита до легендарного чародея. Положение Мерлина в сериале усложняется гонением на ведьм, устроенным Утером Пендрагоном. Мерлин в сериале – ровесник Артура и сопровождает его до самой смерти, являясь его личным слугой, и втайне помогает ему с помощью магии. В данной версии он не является предсказателем – эту роль отдали помощнику – дракону, которого маг способен контролировать. Мы все так же видим по-настоящему талантливого человека в сложной обстановке непонимания и враждебности.

Образ Морганы в наше время претерпел значительные изменения, по сравнению с первоначальной версией. В современном прочтении ее образ приобрел негативную коннотацию.

Она выступает в роли ведущего антагониста короля Артура и Мерлина.

В анимационном фильме «Меч в камне» не существует персонажа по имени Моргана, но исходя из приобретенного ею значения, возможно отождествить ее с мадам Мим. Злокозненная колдунья является полной противоположностью Мерлину. Она без причины (в этой версии они не указываются) желает творить зло и не видит необходимости в добре, а потому выступает в виде классического малефика средних веков (малефик – колдун, совершающий злонамеренные вредительские действия). В сюжете фильма она вступает в сражение с Мерлином, и единственное объяснение этому заключается в ревности к колдовскому мастерству соперника и неприятии его моральных ценностей. Она желает доказать, что является лучшим волшебником.

Мастерство в колдовстве у нее и Мерлина приблизительно на одном уровне. Мерлин побеждает ее с помощью смекалки и знания будущего – он превращается в микроб и добивается, чтобы она его съела и заболела. Она показана ревнивой, импульсивной, злобной и одинокой, однозначно негативным персонажем. Направленность компании Walt Disney на детскую аудиторию продиктовало необходимость смягчить этот образ в сторону большего комизма и ухода от явного психологизма.

В телевизионной версии «Мерлин» образ Морганы усложняется и эволюционирует, что соответствует главной тенденции изображения героев и антигероев в XXI веке. Вначале её характер соответствует описываемому Монмутским. Однако под влиянием развития сюжета сериала (узнает о родственных связях между ней и Артуром – привнесенных более поздними

текстами; о своей колдовской сущности), характер её меняется, и она становится главным антагонистом Мерлина, и сериала в целом. В самом конце она погибает от рук Мерлина. Итак, наблюдается совмещение образов Монмутского и более поздних текстов.

В этой версии на первый план выходит тема предназначения, а также затронуты темы воспитания, предательства и искупления, психология взаимоотношений.

Как и в текстах Монмутского, маги и магические действия в экранной культуре служат маркером отделения человека талантливой или не вписывающегося в нормы, – от остального общества. Начиная с 1960-х годов наблюдается тенденция постепенного усложнения и очеловечивания мифических и эпических героев, акцентирование на неоднозначности их прочтения, что проявляется и в интерпретации образов Мерлина и Морганы. Но в начале этого периода трактовка остаётся более традиционной и однозначной. Дальнейшее развитие смыслового наполнения этих персонажей в корне меняется и концентрируется на причинно-следственных связях их поведения, привнесении большего психологизма в образы, развитии их профессиональных (магических) качеств и внутренних черт личности.

В большей степени это касается реализации образа злодея на экране (образ Морганы). Деконструкция (понимание) причин и мотивов её поступков вызывает и большее сочувствие у реципиента. В XXI столетии маркер «маг» используется не только для обозначения таланта, но и несхожести со средой в различных аспектах, противопоставления определённого человека, его взглядов, – оппозиционному ему обществу.

Литература

1. Александров, Б. А. Артуровские легенды [Электронный ресурс] / Б. А. Александров // Большая советская энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1969–1978. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/65307/%D0%90%D1%80%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5>. – Дата доступа: 12.12.2020.
2. Лозинский, С. Г. Роковая книга Средневековья: предисловие / С. Г. Лозинский // Молот ведьм / Я. Шпренгер, Г. Крамер ; перевод с латинского Н. Цветков. – М. : ЭКСПО, 1992. – с. 5–94.
3. Магия // Советский энциклопедический словарь. – 3-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1985. – с. 737.
4. Малиновский, Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский. – М. : Академический проект, 2015. – 298 с.
5. Мерлин = Merlin [Электронный ресурс] // SEASONVAR.RU. – Режим доступа: <http://seasonvar.ru/serial-498-Merlin-1-season.html>. – Дата доступа 01.03.2020.
6. Меч в камне [Электронный ресурс] // BASKINO. – Режим доступа: <http://baskino.me/films/multfilmy/473-mech-v-kamne.html>. – Дата доступа 01.03.2021.
7. Мифологический словарь / главный редактор Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
8. Михайлов, А. Д. Книга Гальфрида Монмутского и её судьба / А. Д. Михайлов //

Г. Монмутский. История Бриттов. Жизнь Мерлина. – М. : Наука, 1984. – с. 195–227.

9. Монмутский, Г. История Бриттов. Жизнь Мерлина / Г. Монмутский. – М. : Наука, 1984. – 285, [1] с.

10. Новикова, В. Ю. Образ короля Артура в средневековых летописях: историко-культурный анализ / В. Ю. Новикова // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 4. – с. 28–31.

Харланова Ю.В.

(Российская Федерация, г. Тула)

ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Образ фотографии в современном мире претерпевает различные изменения, связанные с множеством причин. Это, в первую очередь, изменения в качестве и уровне фототехники, а также новые возможности компьютерной её обработки с помощью различных программ. Вторым немаловажным фактором является развитие современного общества, изменение взглядов в нём на различные аспекты жизни. В связи с этим можно говорить о значительных изменениях в области белорусской фотографии, как в рамках художественного, так и репортажного направлений. Очевидно, что изменения в белорусском обществе влияют на работу фотографов, на их интересы и художественное видение.

К сожалению, на данный момент область фотографии не является коммерчески выгодным направлением и, следовательно, уровень дохода в ней в стране не является высоким. Кроме этого ситуация с коронавирусом также повлияла негативно, с коммерческой точки зрения, на сферу фотографии, но, тем не менее, идёт процесс открытия новых фотостудий, и услуги фотографа являются относительно востребованными. Например, в Бресте работает восемь фотостудий, что является достаточным количеством для такого города. Так что можно даже говорить об определенной конкуренции среди данных студий, в результате того, что появляется определенное количество желающих, особенно на какие-либо праздники. Надо сказать, что час работы фотографа стоит примерно от тридцати долларов, стоимость студии варьируется от пятнадцати до тридцати долларов. В городах с небольшим количеством населения фотостудии часто являются домашними, и соответственно, уровень цен может быть значительно ниже.

Для продвижения фотографов, в основном, используется социальная сеть Instagram, популярным в Беларуси является также международный сайт свадебных фотографов mywed.com, на котором они могут размещать своё портфолио.

Определенный сегмент фотографов в Беларуси занимается некоммерческой фотографией, самовыражаясь в ней, и пытаясь отразить настроение белорусского общества. В данном случае, не всегда именно цифровая фотография является основной, по-прежнему остаётся востребованным плёночный чёрно-белая вариант. Чтобы поймать ситуацию в полном объёме, фотографами используются широкоугольные объективы, с помощью которых на фото попадает большее количество людей, какой-либо информации из окружающей обстановки. Объектами фотографирования становятся, в том числе, массовые протесты, какие-либо мероприятия, а целью показать настроение общества, – ситуации, которые в нём возникают. Такая деятельность является достаточно сложной, так как фотографы часто не имеют аккредитации, являются любителями, но желание фотографировать не исчезает под негативом, которые они иногда получают.

Фотография всегда имеет личностный аспект, и результат работы фотографа во многом зависит от самомнения и взглядов человека, который держит фотокамеру. От того, как он будет показывать какие-либо, например, репортажные события, каким образом он будет показывать эмоции человека, зависит взгляд на жизнь и мировоззрение фотографа. В результате, белорусская фотография, как и любая фотография человека, принадлежащие какой-то народности, имеет в основе своей национальный аспект. Между тем, на территории Республики Беларусь в последнее время активизировалась именно область репортажной фотографии, возможно, в связи с динамикой в общественных настроениях. Как бы репортажный фотограф не хотел быть максимально беспристрастным, он всё равно пропускает определённые события через себя. Хотя, безусловно, каждый белорусский фотограф, который работал или работает в новостях, пытается минимизировать своё личное отношение к тому, что происходит в окружающей обстановке.

В связи с повсеместным распространением камер на телефонах востребованность коммерческой репортажной фотографии снижается и количество фотографов-репортажников также идёт на спад. Но, тем не менее, особый фотографический взгляд очевидно не заменить случайным кадром, поэтому эта профессия всё же останется в списке существующих.

Надо заметить, что, если раньше репортажные фотографы были настроены на получение экшен-фотографий, концентрировались на ловле динамичного кадра, то сегодня входят в тренд создания фото-историй. Об этом, кстати, упоминает в своем интервью репортажный фотограф Вадим Замировский. Данный портал не имеет статуса СМИ, считается обычным интернет-ресурсом.

Ещё одну прослойку специалистов, работающих в области фотографии, составляют фотографы, которые трудятся в органах государственной структуры. Между тем, в ситуациях каких-либо событий, которые снимаются фотографом,

статус прессы не всегда может положительно сказаться на отношении к человеку.

Таким образом, подводя итог изложенному, можно сделать следующий вывод: к большому сожалению, область профессиональной фотографии в Беларуси имеет свои проблемы. Например, отсутствует полноценный музей фотографии, не развиваются художественные галереи фотографии, в которых представлялись бы работы белорусских фотографов. Необходимо заметить, что фотографы заинтересованы в развитии данной сферы, поэтому в настоящее время идёт процесс объединения профессиональных фотографов с целью каких-либо изменений в этом направлении.

Цуй Вэньхао

(Республика Беларусь, г. Минск)

КАВКАЗСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ОПЕРЕ «ДЕМОН» А. Г. РУБИНШТЕЙНА

Вокальное творчество русских композиторов активно интерпретируется исполнителями разных стран мира. Не являются исключением музыканты Китайской Народной Республики. Большой интерес к камерно-вокальному и оперному творчеству русских классиков мотивируется не только высокохудожественным уровнем их произведений, но и постоянным интересом к культурам разных народов, включая Китай («Сын мандарина» Ц. Кюи), Индию («Наль и Дамаянти» А. Аренского), азиатские кочевые народы («Князь Игорь» А. Бородина) и, конечно, Кавказ, в нашем случае имеется в виду опера А. Рубинштейна «Демон».

В истории мировой музыкальной культуры А. Рубинштейн известен, в первую очередь, как гениальный пианист, педагог, усилиями которого была открыта первая в России Петербургская консерватория. Однако, как известно, музыкант воспринимал себя, в первую очередь, композитором, масштабное наследие которого до сих пор не нашло достойного музыковеда-аналитика: единственным глубоким исследованием является труд Л. Баренбойма (1957); работы разных исследователей, безусловно, дополняют и расширяют наши представления о мастере, но не формируют объективного взгляда на многие сочинения русского классика. В конце пути композитор словно предчувствовал особую популярность оперы «Демон», несмотря на то, что он является автором большого количества произведений в оперном жанре. В их числе оперы: «Куликовская битва», «Месть», «Сибирские охотники», «Дети степей», «Нерон», «Купец Калашников», «Суламифь», «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение», «Моисей», «Христос» и другие.

Восточные образы на протяжении многих столетий были частью русской

культуры. Это объясняется исторически, так как Россия издавна представляла собой сложный симбиоз славянских и восточных кочевых народов (хазар, половцев, татар). С другой стороны, интерес к культуре Востока инициировали политическое и культурное взаимодействие с регионами Закавказья, народы которого имели древнюю историю и богатый, разнообразный в жанровом отношении, фольклор. Русские композиторы с глубоким интересом относились к традициям Востока и плодотворно преломляли их в своем творчестве. Достаточно вспомнить произведения М. Глинки («Руслан и Людмила»), М. Балакирева («Тамара», «Исламей»), Н. Римского-Корсакова («Садко», «Антар»), А. Бородина («Князь Игорь»).

Грузия для России была особым регионом и, если обратиться к истории, становится очевидным, что их политический и культурный диалог имел давние корни. Известно, что царица Тамара (XII век) была замужем за русским князем Юрием, сыном Андрея Боголюбского; в XVI веке Грузия, изнемогая под гнетом персидских и турецких поработителей, обратилась за помощью к Москве. В XVIII столетии усиливаются тенденции сближения кавказских народов с Россией. Достаточно вспомнить русскую ориентацию грузинского царя Арчила, долгое время жившего в Москве. При Петре I царь Вахтанг VI заключил договор о помощи, целью которого было освобождение Грузии от иноземного господства. Не только Вахтанг VI со своей свитой долгое время жил в России, но и выдающийся ученый Д. Багратиони, поэт Д. Гурамишвили и другие. В 1783 году был заключен русско-грузинский «Дружеский договор», а в 1801 году подписан акт присоединения Грузии к России.

Большое значение имела ссылка в Грузию декабристов и всех вольномыслящих, включая поэтов, писателей, общественных деятелей. Диалог культур реализовывался в конкретных мероприятиях и собраниях литературно-художественного кружка, сплотившегося вокруг генерала А. Ермолова. Среди членов кружка были В. Кюхельбекер, братья А. и Н. Раевские, П. Каховский, А. Якубович. Собрания кружка посещала и грузинская передовая интеллигенция. В контексте нашей работы следует особо отметить аристократические салоны и литературные кружки таких известных грузинских деятелей, как Н. Бараташвили, А. Чавчавадзе, Г. Орбелиани, поскольку в этих салонах большую роль играло музицирование. Тифлис становится настоящим культурным центром, а открытие в 1851 году театра оперы способствовало быстрому распространению западноевропейской и русской оперной классики.

Следует отметить, что восточные интенции А. Рубинштейна мотивируются многими факторами, в том числе, и местом его рождения. Композитор провел детство в селении Выхватинцы на границе Бессарабии. Как справедливо пишет Л. Баренбойм, рассуждая о специфике вокального языка музыканта, в «Песнях на слова Мирза-Шафи», «это – молдавский фольклор в смешении с тем «восточным»

интонационным сплавом, который бытовал на Юге России, и который вобрал в себя, кроме молдавских, ряд других мелодических оборотов, прежде всего – еврейские и армянские» [1, с. 92]. Однако, в связи с оперой «Демон», показателен факт, свидетельствующий о том, что А. Рубинштейн наверняка слышал и анализировал именно *грузинские* напевы. Дело в том, что один из первых грузинских музыкантов, Харлампий Саванели, получил профессиональное образование в России. Он окончил Петербургскую консерваторию по классу *пения*. Теоретические дисциплины Х. Саванели изучал под руководством А. Рубинштейна и Н. Зарембы, что, несомненно, инициировало интерес русского классика к музыкальной культуре кавказских народов.

Первым, наиболее популярным «ориентальным» опусом А. Рубинштейна стал уже упомянутый вокальный цикл «Персидские песни» на слова Мирза-Шафи. Однако исследователь Л. Гаккель указывает на особую роль *М. Лермонтова* в новом «духовном обретении Востока, <...> в новом (после Глинки) подступе к "звучащему образу" Востока» (курсив наш – Ц.В.), заключая в итоге: «конечно, здесь ценнейшим достижением является опера «Демон» [2, с. 10]. Либретто оперы было создано на основе известного произведения М. Лермонтова исследователем творчества поэта П. Висковатовым. В этом произведении опосредованно отразилась тема одиночества и страданий человека, посмеявшегося вступить «с небом в гордую вражду». Поэма оказалась концентрированным выражением идей протеста и отрицания, ставших основными в творчестве поэта.

История создания оперы «Демон» связана с пребыванием М. Лермонтова на Кавказе, куда поэт был сослан в 1837 году за стихи, написанные в связи с гибелью на дуэли А. С. Пушкина. В ссылке М. Ю. Лермонтов жадно впитывает в себя обычаи, нравы, традиции, народные сказания и легенды кавказских народов. По словам В. Белинского, «Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимой им» [3, с. 327]. В 1838 году М. Лермонтов возвращается из ссылки в Петербург, и осенью того же года выносит на обсуждение друзей новый, переработанный вариант «Демона», отразивший большое влияние грузинского фольклора. В качестве сюжетной канвы Лермонтов использовал древнюю грузинскую легенду о горном духе Гуде, полюбившем земную девушку Нино. Изменив имена и расширив сюжет новыми именами и событиями, русский поэт создал новое, романтическое и, вместе с тем, глубоко философское произведение.

Поэма М. Лермонтова буквально захватила воображение А. Рубинштейна не только своей философской глубиной, но и возможностью с наибольшей полнотой раскрыть свой талант композитора-ориенталиста. Известный грузинский музыкант Д. Аракишвили, анализируя и сопоставляя восточные темы композитора с народными напевами, констатировал: «В общем, если принять во внимание, что опера эта написана на грузинский сюжет, то нельзя отказать Рубинштейну в более или менее правильной характеристике музыки с

этнографической точки зрения» [4, с. 6]. Этот факт доказывается стилевым анализом многих вокальных и инструментальных сцен оперы «Демон».

Образы Кавказа начинают экспонироваться во второй картине оперы, открывающейся изящной и обаятельной мелодией хора «Ходим мы к Арагве светлой». Не вызывают сомнения грузинские корни этой мелодии. Об этом свидетельствуют материалы книги «Грузинские городские народные песни», составителем которой является известный музыкант и исследователь А. Мшвелидзе. По сути, это достаточно масштабная хрестоматия, которая дает возможность представить богатую песенную городскую культуру Грузии и стиливые особенности жанра *баяти*, имевшего достаточно долгую историю становления. Развиваясь в недрах грузинской ашугской традиции, *баяти* постепенно органично впитал особенности европейской музыки. Мелодия данного хора полностью совпадает с грузинской песней «Ты явилась мне, как солнце» [5, с. 31]. (Позднее эта песня была записана композитором М. Ипполитовым-Ивановым под названием «Бундован»). Восточные черты хоровой мелодии проявились в распеве орнаментального характера, в неквадратной пятитактной структуре, своеобразных кадансах. Начальные такты темы позволяют найти сходство и с другими примерами *баяти*: «Душа, недавно рожденная в раю», «Милая, приди» [5, с. 37, 84]. При повторении хора к нему присоединяются колоратуры-вокализы Тамары, которые, подобно восточному орнаменту, «расцвечивают» хоровую мелодию. Вокализы удачно передают жизнерадостный, беспечный образ юной красавицы, характеристика которой дополняется ариозо «Ах, порвем, соберем мы цветы-цветочки», в котором также применены вокализации восточного плана. В свое время А. Рубинштейн особо акцентировал внимание на выразительных возможностях женской колоратуры, без которой невозможно передать «выражение радости (это можно констатировать и в восточных напевах). Она обогащает мелодию. Веселость, грация, кокетство, легкость едва ли мыслимы без колоратурных мелодий» [6, с. 33].

Шествие каравана открывает третью картину оперы. Многие приемы выразительности подчеркивают мерное, однообразное движение. Ладогармонические и мелодические особенности целенаправленно создают ощущение реальной музыки Востока: это повышенная IV ступень минорного лада, образующая интервал увеличенной секунды, ритмический мотив с триолью, «пустые» трезвучия с пропущенной терцией. Данный эпизод имеет особое драматургическое значение: своим тревожным, настороженным звучанием он подготавливает слушателя к будущим трагическим событиям.

Яркими вокальными номерами картины являются два ариозо Синодала (лирический тенор). Первое ариозо «Обернувшись соколом» покоряет слушателя своей искренней лирической интонацией, отличающейся восточной узорчатой

распевностью. По мнению многих исследователей, изысканный рисунок мелодии, нюансы оркестровки (соло скрипки и альты) позволяют воспринимать ариозо Синодала, как один из лучших образцов поэтически одухотворенной лирики о Востоке. Хор «Ноченька», вместе с непосредственно примыкающим к нему вторым ариозо Синодала, образует единую, целостную сцену. Интонационные истоки хора также следует искать в грузинском фольклоре, имея в виду аллюзии с «Заздравной» песней и напевом «Мухамбази» [5, с. 90, 39].

Музыкальные традиции народов Кавказа представлены в опере и посредством использования танцевальных жанров. Примером служит начало второго действия, в котором представлены мужской и женский танцы. Наибольшей популярностью пользуется «Лезгинка», быстрый, темпераментный танец с лирической средней частью. Восточное начало представлено здесь характерно быстрым темпом (*Allegro*), своеобразной ритмикой, увеличенной секундой за счет повышения IV ступени лада. Обаятельна и грациозна плавная, гибкая пляска девушек, о которой В. Стасов писал, как об «особенно талантливой, с глубоко восточным характером, увлекательным ритмом, красотой и колоритностью» [7, с. 60].

А. Рубинштейн с необыкновенно драматической выразительностью показал перелом в радостном течении действия. Под звуки скорбного траурного шествия вносят бездыханное тело князя Гудала. Горестно рыдает Тамара, прощаясь с женихом. Ее стенания постепенно перерастают в общий «хоровой плач», потрясающий по выразительности и по той чуткости, с которой музыкант сумел передать один из характерных моментов старинного восточного погребального обряда с его плачами и причитаниями (*тирили и датиреба*).

Не вызывает сомнения, что опера «Демон» является новой яркой страницей в истории русской классической музыки, в которой, с одной стороны, проявились черты лирико-психологической драмы, впоследствии показательной для творчества П. И. Чайковского, с другой – новое отношение к Востоку. Исследователь Л. Баренбойм писал в этой связи: «В “Демоне” ясно выявилась еще одна сторона рубинштейновского ориентального стиля: в нем больше мужественности, действенности, чем экзотической красочности и чувственно-томной пассивной неги. Рубинштейн пишет восточные сцены обобщенно и лаконично, избегая применять те средства выразительности, в частности, роскошь и богатство колоритов, к которым обычно прибегают, рисуя сказочный Восток» [1, с. 94]. В опере «Демон» А. Рубинштейн продемонстрировал возможность органичного совмещения определенных этнографических примет грузинского фольклора с современными для его времени особенностями европейской музыки, что было во многом актуально для новой генерации композиторов, стремящихся к расширению образного и стилевого пространства русской композиторской школы.

Литература

1. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн / Л. А. Баренбойм. – В 2 т. // Л. : Госмузиздат, 1962. – Т. 2. – 492 с.
2. Гаккель, Л. Масштаб Рубинштейна / Л. Гаккель // Антон Григорьевич Рубинштейн. Сб. ст. – СПб. : Канон, 1997. – с. 9–15.
3. Белинский, В. Г. Избранные философские произведения / В. Г. Белинский // М. : Госиздат, 1948. – 642 с.
4. Аракчиев, Д. [Аракишвили]. Восточные напевы в произведениях русских композиторов / Д. Аракчиев [Аракишвили] // Музыка и жизнь, 1908. – № 5. – с. 3–12.
5. Грузинские городские народные песни / сост. А. Мшвелидзе. – М. : Госмузиздат, 1961. – 239 с.
6. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие / А. Г. Рубинштейн. – В 3 т. – М. : Музыка, 1983. – Т. 1. – 214 с.
7. Стасов, В. В. Статьи о музыке / В. В. Стасов. – В 5 т. – М. : Музыка, 1976. – Т. 2. – 440 с.

Чепурина В.В.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

ВОСПИТАНИЕ ПОДВИЖНОСТИ И ГИБКОСТИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА АКТЕРА

Подвижность и гибкость речевого голоса являются важнейшими качествами профессионального актера, способствуя преодолению монотона и блеклости в сценическом речевом звучании. Подвижность голоса – это его способность к звуковысотным, динамическим и темпоритмическим трансформациям. Под гибкостью понимается свойство, позволяющее осуществлять голосовые изменения с большой амплитудой.

Воспитание голосоречевой пластичности, включающей в себя подвижность и гибкость речевого голоса, разумеется, прежде всего может осуществляться в тренинге, в отдельных упражнениях, направленных на совершенствование звуковысотного, динамического и темпоритмического диапазонов. Однако нередко возникают ситуации, когда в тренинговых упражнениях (в учебных классах или репетиционных залах) голосовые переходы из одной тональности в другую, а также изменения темпоритмических характеристик речи подчиняются эстетическим задачам, а не действенным. Как правило, упражнения на воспитание подвижности и гибкости речевого голоса опираются на элементарные, несложные предлагаемые обстоятельства, не позволяющие в полной мере речевому действию стать насыщенным, чувственным и выразительным.

Очевидно, что для решения проблемы воспитания подвижности и гибкости речевого голоса необходим контекст, включенность в конкретные, подробные предлагаемые обстоятельства, а эти условия может предоставить только

конкретный литературный материал. В речевой педагогике основной формой воспитания сценической речи считается диалог. Сценический диалог может быть реализованным и как сюжетный вербальный обмен между действующими лицами; как внесюжетный диалог, сконструированный на материале повествовательной речи скорее между исполнителями, нежели между литературными персонажами; как диалог разных структур одного образа, в котором, например, реализуется прошлое и настоящее героя (последние два варианта чаще всего представляют собой инструмент интерпретирования прозы).

Поставленные задачи по воспитанию голосоречевой пластичности могут решаться на основе драматургического диалога, но в монологической форме речи, в том числе в опоре на принципы речевого исполнительского искусства (художественного слова). То, что речь на сцене и искусство художественного слова – разные сферы творчества, давно уже не вызывает сомнений. Но вопрос о целесообразности использования приемов искусства художественного слова в совершенствовании актерской речи до настоящего времени является дискуссионным. У одной части педагогов он вызывает неприятие, другие используют эти приемы в педагогической практике.

В данном случае диалог реализуется одним исполнителем на основе драматургического материала. Он один передает историю, воплощенную в форме диалога двух персонажей, лишённого авторского комментария. От художественного слова здесь – принцип исполнения (история рассказывается одним человеком). Но в то же время такой формат исполнения приближен к моноспектаклю, так как исполнитель действует от имени персонажей. История разворачивается в настоящем времени, в отличие от повествовательного нарратива исполнителя художественного слова.

Ценность диалога, реализованного одним исполнителем, заключается в необходимости быстрой (почти мгновенной) перестройки с одного персонажа на другой. Такая трансформация голоса и речи актера с целью персонификации двух разных образов и опознания их зрителем требует тщательного отбора и фиксирования голосоречевых средств, условно говоря, «закрепленных» за этими персонажами. У каждого из персонажей должен опознаваться свой объем голоса, своя речевая манера, за пределы которых исполнитель не должен выходить. Персонаж, взгляды которого разделяются актером, будет обладать пристройками, схожими с его (актера) голосоречевыми характеристиками. Чем более актер по своим психофизическим возможностям далек от воплощаемого персонажа, тем более будет изменен, даже искажен привычный для него голос. Может возникнуть даже непривычное и некомфортное звучание.

Сложность работы заключается в том, чтобы удерживать участок диапазона, определенный для одного характера, и участок диапазона, определенный для другого. Они не должны пересекаться, иначе персонажи не

будут опознаваться зрителем. И вместе с этим нужно добиваться голосоречевой подвижности, обусловленной взглядами, оценками, мнениями, действиями обоих. Следует учитывать, что ситуация развивается и, следовательно, растет градус напряжения, ускоряется темп речи и т. д. Как правило, в работе над диалогом найденная манера речи (использование рабочего регистра, голосовых приспособлений) по мере развития действия теряется или удерживается с трудом. Такая форма работы требует очень подробной работы с голосом. Конечно, и в условиях реализации одной роли в традиционном драматическом спектакле голосоречевые приспособления актера могут и должны быть максимально выразительными в соответствии с характеристиками персонажа. Тем не менее, в диалоге, исполняемом одним актером, ответственность за выражение смысла через голос и речь гораздо выше.

Существует небезосновательное предположение, что работа исполнителя над диалогом может быть уязвимой с точки зрения живой речи, органичного поведения, основанного на сиюминутных реакциях. Действительно, актер, ведущий разговор за двоих персонажей, не имеет возможности реагировать на реальное действие сценического партнера и в зависимости от этого выбирать стратегию речевого поведения. Однако в данном случае предоставляется возможность эксперимента и разнообразной игры со смыслами, предоставляющей значительную меру свободы.

Процесс воспитания голосоречевой пластичности актера через монологическую речь на материале диалога имеет несколько стадий. Первым этапом может служить освоение упражнений на основе коротких, несложных диалогов (стихотворных текстов или докучных сказок). В качестве важнейшей задачи упражнений может также использоваться имитация подслушанных бытовых диалогов с проникновением в содержание разговора, с сохранением не только лексической точности, но главное – звуковысотных, тембровых, ритмических характеристик речи людей, оказавшихся в зоне наблюдения актера. Следующим этапом является работа над исполнением художественных текстов, содержащих наряду с диалогами персонажей авторскую линию. Включением диалога в прозаический текст богаты народные сказки, рассказы А. П. Чехова, М. Зощенко, В. Шукшина. Далее внимание исполнителя должно быть обращено на драматургический текст (отрывок из прозаической или стихотворной пьесы) с сосредоточением на речи как основном выразительном средстве выражения смысла. Наконец, наиболее сложным материалом для работы над диалогом является моноспектакль на основе диалогического текста, где речь существует наравне с другими выразительными средствами театра. Убедительным примером в этом смысле служит известный спектакль канадского режиссера Робера Лепажа «Гамлет. Коллаж» в Театре Наций с участием Е. Миронова (премьера состоялась в 2013 г.). Все роли (Гамлета, Клавдия, королеву Гертруду, Офелию, Горацио)

убедительно исполняет один актер в кубе-трансформере. В качестве важнейшего выразительного средства в спектакле используются мультимедийные технологии, способствующие созданию различных мест действия и особой атмосферы в каждый отдельный момент действия. Однако в отдельных сценах для раскрытия содержания не менее значимой становится голосоречевая пластичность актера, быстрая смена тональности его голоса и манеры речи.

Таким образом, диалог в индивидуальном исполнении может использоваться и в качестве тренингового упражнения, и в качестве творческого материала и при этом служить качественному воспитанию подвижности и гибкости речевого голоса актера.

Чжоу Кэсинь

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТЕАТРАЛЬНЫХ АКАДЕМИЯХ

На современном этапе развития преподавания в китайских театральных академиях можно выделить две основные тенденции: внедрение западной методики обучения и возвращение к национальному китайскому театру.

Оба процесса имеют историческую мотивировку. После подписания СССР и КНР в 1950 г. договора о взаимопомощи между странами начала происходить постепенная аккультурация, что не могло обойти стороной театр. Вместе с советскими специалистами в Китай начало перемещаться и советское понимание искусства, и советское преподавание. Особую роль во вхождении Запада в китайский театр сыграло в 1953 г. внедрение системы Станиславского в образовательный процесс.

Контрастное явление, наблюдаемое в современном китайском театре, – начавшееся в XX веке увеличение интереса к национальным традициям культуры. Вернуться к истокам «заставила» модернизация страны и некое сопротивление Запада и Востока. При этом назвать современный национальный театр традиционным нельзя: развитие национального театра сопровождалось поиском новых методик обучения драме, и требовало преобразований согласно актуальным запросам времени.

Таким образом, современный театральный процесс в Китае можно охарактеризовать как постепенную корреляцию Востока и Запада с сохранением их дихотомических различий.

Эта особенность современного театрального процесса прослеживается также в театральных академиях. Для исследования влияния культурной среды на театр мы проанализировали перформансы основных китайских театральных

академий в период с 2016 по 2021 год.

Под основными театральными академиями мы понимаем следующие: Центральная академия драмы; Национальная академия Китайского театрального искусства; Шанхайская театральная академия. Только в этих академиях Китая представлена полная школа театрального искусства [1].

Начнем рассмотрение специфик театральных академий с примера постановки Центральной академии драмы.

17 июня 2021 г. четвертый курс академии презентовал спектакль А. П. Чехова «Три сестры». Спектакль представляет собой межвузовский обменный проект между Центральной академией драмы Китая и Российским государственным институтом сценических искусств. Спектакль выдержан в стиле строгого реализма: каждая деталь, свойство характера героев, обстановка, реплики – все пропитано глубоким пониманием и чувствованием жизни; за каждым элементом скрывается бытие. Режиссер постановки Лю Либин уловил самую суть русской ментальности: ее максимализм, который, несмотря на разницу с традиционным китайским принципом «золотой середины», достигнут в спектакле. «Три сестры» Лю Либина – один из удачных опытов постановки русских спектаклей: все в спектакле как бы русифицировано. Одежда актеров, реквизит, оформление сцены выполнены в постановке подобно русскому оригиналу [2].

Стоит отметить, что в академии предпочтение отдается зарубежному репертуару. На то есть ряд причин.

Китайский драматический театр как вид театрального искусства возник в первой половине XX века благодаря усилению влияния Европы и Америки на культуру Китая, и на данном этапе своего формирования он все еще совершенствуется. В Европе драма возникла из песенных и танцевальных обрядов примерно в конце VI века до н. э. Разница в периоде существования сказывается на качестве и количестве произведений искусства. Оригинальных китайских драм значительно меньше. Зарубежный репертуар предлагает разнообразные пьесы с богатыми сюжетами, которые хорошо адаптированы для постановки на сцене. Классические шедевры драматического жанра, известные широкой общественности, заведомо вызывают восторг у публики. Здесь стоит также отметить тот факт, что зарубежная драма в Китае отличается от оригинальной. Часто режиссеры редактируют пьесы так, чтобы они были понятны китайскому зрителю и исполнителю. Поэтому довольно часто китайское виденье делает знакомые сюжеты почти неузнаваемыми.

Иными принципами руководствуется Национальная академия Китайского театрального искусства. Академия специализируется на национальном китайском театре и делает упор на возвращение к культурным истокам Китая. Академия стремится беречь народную культуру, бережно сохранять традиционные виды

искусства.

Так, например, 8 июля 2021 г. актерский факультет академии представил спектакль «Пионовая беседка». «Пионовая беседка» – одна из самых известных пьес Тан Сяньцзу, выдающегося китайского драматурга династии Мин. Опера написана в жанре куньцзюй – старейшем из дошедших до наших дней разновидностей классической китайской оперы [3].

25 мая 2021 г. студенты-выпускники академии поставили новую драму Юэ Тяо «Горные цветы распустились пышным цветом». Спектакль посвящен 100-летию основания Коммунистической партии Китая. Драма представляет собой адаптацию известного соцреалистического романа Фэн Дэина «Цветок горького латука». Роман повествует о событиях японо-китайской войны 1937–1945 гг. Роман показывает непоколебимость китайского народа, отвагу, стойкость и верность родине главных героев. Важной мыслью романа является метафора «军民一心» – досл. «солдаты и граждане имеют одно сердце»; военные и гражданские едины духом. Спектакль раскрыл идею понимания духа всей китайской нации. С эстетической точки зрения, поставленный спектакль сочетает в себе четыре традиционных качества китайского театра: «внешнюю красоту, красоту текста, духовного смысла и мелодичность». Постановка выдержана в четких рамках романтизма в сочетании с реализмом; актерам удалось полностью передать чувства, благородность и отвагу героев «красной» истории. В спектакле действие происходит в маленькой деревушке, его герои – простые люди из народа. Костюмы и реквизит отражают повседневную жизнь низших слоев общества [3].

Национальная академия Китайского театрального искусства занимает важную нишу на мировой культурной арене. Академия в основном специализируется на традиционной опере, которая представляет собой уникальный культурный феномен. Сочетая в себе элементы музыки, пения, диалога, танца, акробатики и упражнений военного искусства, написанный специальным методом текст и отточенную до мельчайших деталей технику исполнителей, традиционная опера создает сильнейший эффект. Некоторые виды традиционной китайской оперы занесены в список ЮНЕСКО.

Шанхайская театральная академия среди остальных выделяется своим новаторским подходом к обучению. Сохраняя дух традиций, академия вносит инновации в обучение и в театральную жизнь Китая. Спектакли Шанхайской театральной академии отличаются своей зрелищностью, которая часто создается за счет использования эффектных декораций, ультрасовременного светового оснащения. Помимо современного подхода к созданию картины, академия также старается модернизировать методику обучения студентов. Студенты Шанхайской театральной академии получают комплексное образование, которое, помимо театрального, носит общий характер. Большинство остальных театральных

академий Китая предоставляют только профильное обучение. Рассмотрим подход академии на примере.

С 25 по 29 марта 2021 г. третий курс актерского факультета академии представил драму «У меня свидание с весной». Важнейшим элементом постановки выступил концептуальный дизайн. Главным визуальным элементом спектакля был выбран туалетный столик. Туалетный столик – это олицетворение главной героини спектакля. Все действие спектакля закручено вокруг этого предмета: сцены любви, дружеских встреч, переживаний героев происходили будто за одним туалетным столиком. Добавочную эффектность картине придавало альтернативное освещение. Основной цветовой гаммой спектакля была выбрана красно-коричневая палитра оттенков, что позволило передать ретро атмосферу постановки в гонконгском стиле прошлого века. Изюминкой антуража стала круглая световая рама Truss диаметром восемь метров, которая, отражаясь в зеркальной раме напротив, создавала имитацию фальшивой авансцены. Сложный световой дизайн включал в себя лампы различного типа функционала: световые эффекты, точечный свет, размытый свет, что позволило создать завершенную картину, и разделить действие на реальное и виртуальное [4].

Шанхайская театральная академия предлагает зрителю новый, альтернативный театр. Учреждение занимается модернизацией и инновационным развитием китайского искусства, стремясь в будущее, но сохраняя вечные ценности.

Таким образом, мы рассмотрели настоящую картину на театральном рынке Китая и выделили основные особенности перформанса главных театральных академий Китая.

Литература

1. Pan, W. The Comparison and Thoughts of Theatre Directing Education in Higher Education Between China and South Korea / W. Pan // Educational Journal, 2016. – № 1. – P. 14–17.
2. Центральная академия драмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://web.zhongxi.cn/>. – Дата доступа: 23.08.2021.
3. Национальная академия Китайского театрального искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nacta.edu.cn/>. – Дата доступа: 24.08.2021.
4. Шанхайская театральная академия драмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sta.edu.cn/>. – Дата доступа: 24.08.2021.

Шак Т.Ф.

(Российская Федерация, г. Краснодар)

ФУНКЦИИ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ В ФИЛЬМАХ РЕЖИССЕРА А. КОНЧАЛОВСКОГО

«Для меня каждый фильм, который я снимаю – музыкальное произведение» [3, с. 23]. Эти слова Андрея Кончаловского можно считать эпиграфом к его творчеству. Действительно, Кончаловский относится к достаточно редкому типу режиссеров, индивидуальный стиль которого проявляется, в том числе, и в принципах подбора музыкального материала. Повышенное внимание к музыке фильма объясняется тем, что Кончаловский имеет музыкальное образование и широкую эрудицию в этой сфере. Эдуард Артемьев, в соавторстве с которым сделано девять фильмов («Сибириада» (Мосфильм, 1979), «Гомер и Эдди» (США, 1989), «Ближний круг» (Мосфильм, 1991), «Одиссея» (США, 1997), «Дом дураков» (Россия, Франция, 2002), «Глянец» (Россия, 2007), «Щелкунчик и Крысиный Король» (Великобритания, Венгрия, 2010), «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (Россия, 2014), «Грех» (Россия, Италия, 2019)), пишет: «Кончаловский принадлежит к немногочисленной категории музыкально образованных режиссеров. На каждом из фильмов у меня возникали с ним проблемы из-за вмешательства и попыток диктовать свою волю. Будучи прекрасным музыкантом, Андрей постоянно вникал в детали, в мелочи, был очень требователен к стилистике» [2, с. 36].

Индивидуальная манера Кончаловского в использовании музыкального материала постоянно эволюционировала, в связи с широким жанровым диапазоном фильмов (драма, мелодрама, исторический фильм, экранизация, боевик, комедия, трагикомедия, сказка, музыкальный фильм), работой с разными композиторами (Э. Артемьев, Д. Автомян, А. Бадалamenti, Б. Базуров, М. Бишоп, А. Градский, Дж. Мулдар, В. Овчинников, Г. Фальтермейстер, Р. Хартмен, А. Шнитке, С. Шустикский), но главное, веками биографии, связанными с тремя периодами творчества (советским, западным и современным), определяющими разную тематику и стилевые манеры режиссера в зависимости от запросов публики, продюсеров и кинорынка.

Особенности музыкальной стилистики фильмов Кончаловского можно выявлять на уровне музыкального тематизма (авторская музыка или цитатный материал), принципов введения его в текст, использования лейтмотивов, иллюстративного или контекстного сочетания музыки с видеорядом, драматургической и формообразующей функции музыкального материала. Некоторые аспекты данной проблематики отражены в следующих статьях автора

[3, 4].

Цель данной статьи – рассмотреть малоизученный, не только в стиле А. Кончаловского, но и в киномузыке в целом, параметр, связанный со способами введения, смыслом использования и драматургическими функциями вокальных жанров, диапазон которых представлен в фильмах Кончаловского прежде всего, заимствованным музыкальным материалом: песни (народные, эстрадные, массовые, рок-композиции), романсы (классические, сентиментальные) и, в меньшей степени, авторской музыкой, специально написанной к фильму.

В каких ракурсах можно анализировать песенный материал фильма? Это характеристичные функции: создание колорита эпохи, эмоционально-психологической атмосферы, характеристики персонажа. Драматургические функции: выражение ключевой идеи фильма, средство создания кульминаций. Песня как объект цитирования (переход из автономной сферы в прикладную) и стилевой фактор.

Отметим, что песенные жанры в их многообразии имеют богатые возможности в плане эмоциональной и смысловой конкретизации. Они обладает способностью абстрагироваться от конкретного действия, но, при этом, обобщать драматургическую суть киносюжета. В нашей таблице приведены фильмы А. Кончаловского (по периодам творчества), в драматургии которых важна роль песни или романса, введенных как заимствованный материал, или специально написанных к фильму (Таблица 1).

Таблица 1

Год	Название	Жанр	Композитор	Вокальный жанр
Советский период творчества				
1969	«Дворянское гнездо»	Драма	В. Овчиннико в	Романс «При дороге ивы», сл. Н. Кончаловской
1970	«Дядя Ваня»	Драма	А. Шнитке	Романс «Я тебе ничего не скажу», муз. Т. Толстой, сл. А. Фета
1974	«Романс о влюблённых»	Мюзикл	А. Градский	Шесть песен на слова Н Глазкова, Н. Кончаловской, Б. Окуджавы
1978	«Сибириада»	Фильм- эпопея	Э. Артемьев	Стилизация р.н.п. «Красота ли моя». Танго «Утомленное солнце», муз. Е. Петербургского
Западный период творчества				
1983	«Возлюбленные Марии»	Драма, мелодрама	Г. С. Ремал	Песня «Глаза Марии», слова А. Кончаловский
Современный (интернациональный) период творчества				
1994	«Курочка Ряба»	Комедия	Б. Базуров	Цитаты песен
2002	«Дом дураков»	Драма	Э. Артемьев	Песня Брайана Адамса «Have You Ever Really Loved A

				Woman?»
2007	«Глянец»	Драма, комедия	Э. Артемьев	Песня «Надежда», муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравова
2014	«Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына»	Драма	Э. Артемьев	Песня «О, боже, какой мужчина» муз. Н. Рудиной, сл. Р. Зименс

В соответствии с периодизацией творчества, рассмотрим далее фильмы А. Кончаловского, в которых песня или романс становятся важным фактором стиля, драматургии, композиции.

В экранизации пьесы А. Чехова «Дядя Ваня» (Мосфильм, 1970, композитор А. Шнитке) несколько раз внутри кадров звучат русские романсы. Главный из них – «Я тебе ничего не скажу» (музыка Т. Толстой, на стихи А. Фета). Его внутрикадровое звучание в исполнении главных персонажей – доктора Астрова и Ивана Войничко под аккомпанемент гитары, передает состояние чеховской тоски и уныния. Это психологическая кульминация фильма и выражение его ключевой идеи. Романс создает колорит дворянской усадьбы и образует контраст с другими музыкальными темами фильма, созданными А. Шнитке: тема из пролога как полистилистичный визуальный (документальные кадры той эпохи) и звуковой (военные марши, крики, гимн «Боже, царя храни», революционные песни) коллаж и лейтмотив нереализованных чувств, связанный с образом Сони (ее любовь к доктору), Елены (нерастраченная любовь) и доктора Астрова (безответность его чувств).

Можно предположить, что данный прием стал авторской цитатой, поскольку в экранизации романа И. Тургенева «Дворянское гнездо» А. Кончаловский в главной лирико-психологической кульминации фильма (сцена в имении Калитиных) также вводит внутрикадровое дуэтное звучание романса «При городе ива» (композитор В. Овчинников, на стихи Н. Кончаловской). Через вокальный номер (дуэт Лизы и Варвары) показаны различия в социальном статусе, характере героинь. Детали видеоряда передают реакцию слушателей и их эмоциональное состояние.

В фильме «Сибиряда» (Мосфильм, 1978, композитор Э. Артемьев) важные драматургические моменты решены через жанр песни «Красота ли моя», стилизованной Э. Артемьевым в духе русской народной лирической песни. Прозвучав в прологе на во время титров, в начале фильма, песня в дальнейшем выполняет функцию лейтмотива Воли, звучащего в драматически важных сценах, когда героям необходимо сделать судьбоносный выбор. Это кульминационные зоны фильма: побег Родиона Климентова от жандармов (первая серия, 00:32:26), побег Анастасии к Николаю (первая серия, 01:05:00), сцена смерти Николая (вторая серия, 00:38:53), сцена проводов Алексея на войну (вторая серия,

00:57:53). Тема Воли как предсказание трагического конца звучит, когда в последней серии эпопеи (Алексей Устюжанин видит в тёмном коридоре старушку с косой, четвертая серия, 00:42:16). В этот момент звучание мелодии искажено, как будто источник звука помещён в бурильную скважину. В таком изменённом варианте лейтмотив проходит в третьей серии, когда Алексей чуть не погиб на «Чёртовой гриве» и ему мерещится отец. Все перечисленные моменты относятся к трагическим кульминациям фильма. Мотив танго «Утомленное солнце» выполняет в фильме функцию лейтмотива любви.

Для фильма «Романс о влюбленных», в котором отсылки к сюжету и эстетике музыкального фильма «Шербурские зонтики» (Франция, 1964, режиссер Ж. Деми, композитор М. Легран) сочетаются с советской военно-патриотической тематикой, А. Кончаловский привлекает неакадемического композитора – А. Градского. Песни А. Градского аранжированы композитором Д. Автомяном, не только создавшего музыку в стиле рок, но и исполнившему в фильме все мужские партии. Музыкальный материал построен на чередовании песен, мелодекламации и инструментальных вставок. Шесть песен: «Любовь», «Песня о дружбе», «Песня о птицах», «Песня о матери», «Возвращение», «Колыбельная» имеют куплетное строение, кроме песни «Любовь», которая имеет концентрическую форму $a+b+c+b^1+a^1+c$, также часть b^1 со словами «*Расставанье – бред, какой безумный выдумал его?! Расставанья нет, одна любовь, и больше ничего!*», повторяется на протяжении I части фильма как лейтмотив.

В фильме «Возлюбленные Марии» (Maria's Lovers, США, 1984), снятом по мотивам рассказа А. Платонова «Река Потудань», действие которого переносится на американскую почву, лирико-драматическая история любви сербского солдата Ивана Бибича и Марии раскрывается через центральную музыкальную тему – лирико-ностальгическую песню «Глаза Марии». Написанная самим Андреем Кончаловским и ее исполнителем Китом Кэрредином, песня звучит внутри-кадрово во всех кульминационных сценах фильма, выражая драматургическую идею, концепцию и суть сюжета фильма.

Аналогичную функцию выполняет песня в фильме «Дом дураков» (Россия, Франция, 2002). Основой сюжета послужил реальный случай из событий чеченской войны 1995 года об интернате для душевнобольных, оставленных без присмотра. Сочетание драмы, трагедии, боевика, комедии способствуют созданию поли-жанровости. Главная героиня – Жанна (аллюзия на образ Орлеанской Девы) соединяет в себе лирическую утонченность, трагизм и комедийность. В своих иллюзионных мечтах она видит себя в сверкающем огнями поезде вместе с любимым певцом Брайаном Адамсом, за которого мечтает выйти замуж. Песня Брайана Адамса «Have You Ever Really Loved A Woman?» («Ты когда-нибудь по-настоящему любил женщину?»), сопровождает эти видения и определяет лирическую линию фильма – мечты полусумасшедшей Жанны о женском счастье.

Все кульминационные моменты развития образа Жанны, и связанные со звучанием этой песни, представлены в таблице-кульминаций фильма (Таблица 2).

Таблица 2

№	Сценическая ситуация	Вид кульминации	Звучание песни	Хронометраж
1	Пронесшийся поезд. Весь в огнях. В вагоне Б. Адамс поет песню и танцует с красивыми женщинами. Жанна наблюдает за ним	Кульминация-источник	Внутрикадровое исполнение песни Б. Адамсом	00.03.34
2	Сон Жанны. Ей снится Б. Адамс. Параллельно показаны будни псих. больницы.	Тихая лирическая кульминация	Закадрово. У солирующей гитары звучат мотивы из песни	00.10.09
3	Жанна собирается выходить замуж за боевика. В белом платье и шляпе она уходит из психич. больницы. Все ее провожают, выглядывают в окна и желают счастья.	Лирико-психологическая в точке золотого сечения	Внутрикадровое исполнение песни Б. Адамсом	01.01.13
4	Снова мчащийся поезд как реминисценция начала фильма. Жанна и все пациенты псих. больницы сидят в вагоне и вместе с Жанной уезжают в поисках счастья.	Лирическая кульминация-эпилог	Внутрикадровое исполнение песни Б. Адамсом	01.48.01

Третий период творчества А. Кончаловского открывает трагикомедия «Курочка ряба» (Россия-Франция, 1994). Время и место действия фильма – российская глубинка в девяностые годы XX века. Главная героиня фильма «Подружка курицина» (так Ася Клячина сама себя называет) живет в глухой русской деревне, зарабатывая продажей самогона и яиц от курочки Рябы. Фильм обрамляют философские монологи Аси Клячиной. Прологом фильма служат кадры праздника первого хлеба из фильма «История Аси Клячиной» (СССР, Мосфильм, 1967). В фильме использованы песни: «Вологда», «Пусть бегут неуклюже», «Интернационал», «Марш авиаторов», «Бьется в тесной печурке огонь». Из телевизора звучат популярные песни 1980–1990-х годов: «Увезите меня в Гималайи», «Бухгалтер», «Два кусочка колбаски». Частушки и народная песня «Во субботу, вечер поздний» (эта же песня звучит в «Истории А. Клячиной»). Все эти композиции использованы внутри-кадрово и передают обстановку места действия.

В фильме «Глянец» (Россия, 2007) полижанровая основа представлена взаимодействием драмы и комедии. Воссоздание светской жизни начала 2000-х годов показано через восприятие главной героини, странной и непосредственной Гали. Приехав из провинции, она постепенно завоевывает Москву. В фильме практически нет индивидуализированного музыкального материала. Фоновая музыка, решенная в джазовой стилистике, сопровождает сцены светских вечеринок, показы мод. Однако две лирических кульминации, моменты, когда

Галина вспоминает свое детство, видит молодую мать, сопровождаются звучанием песни «Надежда» (композитор А. Пахмутова, стихи Н. Добронравова) в исполнении А. Герман. Ключевые слова припева песни: «Надежда – мой компас земной, а удача награда за смелость» выражают жизненную позицию героини и лирическую наполненность образа.

Фильм «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (Россия, 2014) – лирический эпос о русской глубинке. Отсюда неторопливость развертывания сюжета из обыденной жизни простых людей в заброшенной деревне Архангельской области, невероятной красоты пейзажные зарисовки, документальность происходящего, благодаря тому, что многие роли исполняют не профессиональные актеры, а жители этой деревни. Скупой музыкальный материал связан с внутрикадровым цитированием звуковых заставок к телепередачам («Модный приговор», «Время», «Жди меня», «Прогноз погоды») как характеристика современной эпохи. Песня в исполнении певицы Натали «О, Боже, какой мужчина» (музыка Н. Рудиной, стихи Р. Зименс), периодически звучит при появлении почтальона Алексея, выполняет функции ироничного лейтмотива главного персонажа фильма.

Таким образом, важной стилиевой чертой А. Кончаловского в музыкальном оформлении фильмов является введение песенных жанров в качестве музыкального материала, что проявляется в разные периоды творчества режиссера: советский, западный, современный. Вокальные жанры представлены песнями (эстрадными, массовыми, народными, рок-композициями), причем это как заимствованный песенный материал из произведений отечественных (композиторы Б. Мокроусов, В. Окорочков, А. Пахмутова, Н. Рудина, В. Шаинский, Ю. Хайт и другие), реже – зарубежных (Б. Адамс) композиторов и исполнителей, так и музыка, написанная к фильму. Жанр романса показан в дуэтном исполнении, что воссоздает традиции домашнего музицирования (романс «Я тебе ничего не скажу» в фильме «Дядя Ваня»), или отсылает к традициям русской оперной классики (дуэт Лизы и Варвары из фильма «Дворянское гнездо», как аллюзия на дуэты из опер П. Чайковского: Лизы и Полины из оперы «Пиковая дама», Татьяны и Ольги из оперы «Евгений Онегин»).

Песенный музыкальный тематизм приобретает в фильмах А. Кончаловского значение «драматургической темы», под которой подразумевается «ключевая музыкальная тема, главная (и, как правило, единственная) в звуковой композиции, через которую музыкальными средствами выражаются тема и идея фильма. Концентрированность в драматургической музыкальной теме идеи и содержания, выраженного средствами музыкальной выразительности в их взаимодействии с языковыми нормами других рядов медиатекста, – одна из форм «поведения» музыкальной темы, создающей монодраматургию [5, с. 200]. Примеры «драматургических тем», выраженных через

песню, есть в фильмах «Возлюбленные Марии» (песня «Глаза Марии»), «Дом дураков» (Песня «Have You Ever Really Loved A Woman?»), «Глянец» (песня «Надежда»).

Песенный тематизм выступает в роли лейтмотивов фильма: «Сибиряда» (танго «Утомленное солнце» как лейтмотив любви), «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» («О Боже, какой мужчина» как лейтмотив Тряпицына).

Песня или романс вводятся как средство создания разных видов кульминаций. Через песню характеризуется эпоха и воссоздается эмоциональная атмосфера фильма. Все это указывает на драматургическую значимость песенных жанров в фильмах А. Кончаловского. Б. Асафьев, определяет драматургию, как «мастерство, обладающее точным умением распределить средства выражения в соответствии с закономерностями человеческого восприятия» [6, с. 66]. Этими качествами направленности формы на восприятие обладают фильмы А. Кончаловского, насыщенные песенным тематизмом, простота и доступность которого позволяют режиссеру и композиторам, работающим с ним, применять законы музыкальной логики на уровне драматургии и решения творческих задач в целом.

Литература

1. Кончаловский, А. С. Девять глав о кино и т. д. / А. С. Кончаловский. – М. : Эксмо, 2013. – 176 с.
2. Артемьев, Э. Н. Я считал, что в кино прошел все / Э. Н. Артемьев // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 1. – с. 36–39.
3. Шак, Т. Ф. Музыка как фактор стиля в фильмах режиссера А. Кончаловского / Т. Ф. Шак // Музыкальное образование в контексте поли-культурности: традиции и современность: Материалы международной научно-практической конференции – Луганск : Книта, 2018. – с. 100–110.
4. Шак, Т. Ф. Музыка как компонент жанра экранизации в творчестве режиссера А. Кончаловского / Т. Ф. Шак // Музыкальная летопись Российских регионов : Сборник материалов международной научно-практической конференции – Майкоп : Магарин О. Г., 2019. – Вып. 9. – с. 271–278.
5. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиа-текста. На материале художественного и анимационного кино / Т. Ф. Шак. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2017. – 384 с.
6. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев // Асафьев, Б. В. Избранное. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с.

Шелтрекова Я.В.
(Российская Федерация, г. Кемерово)

**РЕЧЕВАЯ МАСКА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО
АКТЕРА В ЭПИКО-ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА
XXI СТОЛЕТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЯ
«ВОИТЕЛЬНИЦА ДЖЫРЫБЫНА» ЯКУТСКОГО «ТЕАТРА
ОЛОНХО»)**

Эпико-поэтический театр основывается на национальных фольклорных произведениях, записанных или передаваемых сказителями в стихотворной форме. К жанру эпико-поэтического театра относятся героические сказания, эпические поэмы, национальные баллады, повествующие об историческом прошлом и освещающие мир великих героев-богатырей. Эпико-поэтический театр, как и любое самостоятельное направление в искусстве, обладает специфической системой художественных средств. Объектом исследования в настоящей статье являются голосоречевые средства как наименее изученный элемент системы выразительности эпико-поэтического спектакля. Комплекс голосоречевых средств, выбранный для реализации сценического образа, находит воплощение в речевой маске, которая на примере спектакля «Воительница Джырыбына» якутского «Театра Олонхо» рассматривается в качестве предмета данного исследования. Спектакль «Воительница Джырыбына» поставлен режиссером М. Корниловой по одноименному якутскому олонхо-героическому сказанию о подвигах богатырей, которые являются первыми жителями Среднего мира. Сюжет «Воительницы Джырыбына» представляет собой историю девушки, в которой проснулась чудодейственная сила, позволив ей стать отважным воином, защищающим Срединный мир (мир людей и животных) от демонов и колдунов. Сражаясь со злом, героиня не только обретает себя, но и находит настоящую любовь.

Фольклорист Н. В. Емельянов в своем фундаментальном труде «Сюжеты якутских олонхо» отмечает: «Сюжетосложение олонхо ограничено эпическим временем и пространством, традиционными образами, общими мотивами, поэтическими формулами и т. п., то есть, единой для всех сказаний традиционной идейно-эстетической системой. Однако, несмотря на рамки строгой жанровой традиционности, сюжеты олонхо богаты и разнообразны. Это богатство и разнообразие достигается путем создания различных характеров персонажей, раскрытием их взаимоотношений и взаимодействий, проявляющихся в развертывании фабулы многообразными сочетаниями, переплетениями традиционных, устоявшихся веками мотивов (событий эпизодов)» [2, с. 7].

Единая традиционная эстетическая система, строгая жанровая традиционность и устоявшиеся веками мотивы (события эпизодов) предполагают создание канонизированных образов, которые создаются с опорой на определенный прототип, узнаваемый и знакомый зрителю. Различные характеры персонажей, о которых пишет Н. В. Емельянов, помогают в создании актерских образов, в основе которых лежат определенные прототипы. Выразительным средством актера в раскрытии и воплощении образа в эпико-поэтическом спектакле служит речевая маска.

В театральном искусстве маска родилась как ритуальный элемент из мифологии и фольклора. Наиглавнейшая функция моделирования в архаических культурах – создать с помощью маски определенный образ (животного, предка, духа, бога и т. д.) и в этом облике от лица изображаемого образа действовать (в буквальном смысле лицедействовать) [1, с. 39–44]. Театр Олонхо в своих истоках также опирается на обрядовость и ритуальность действия, где маска является необходимым театральным атрибутом. В спектакле «Воительница Джырыбына» актеры не используют традиционные театральные маски, которые закрывают лицо актера. Следует заметить, что театр Олонхо – это театр сказания, в котором одним из главных требований, предъявляемых к актеру, является умение словом передавать в зрительный зал видения, заложенные в тексте. Степень погруженности зрителя в содержание транслируемой истории зависит не от процесса переживаний актера, а от его видений и возникающего в его сознании ассоциативного ряда. Опираясь на требование канонизированной системы образов олонхо и использование звучащего слова в качестве основного средства художественной выразительности, можно с уверенностью говорить о создании в эпико-поэтическом театре маски, выраженной голосоречевыми средствами. Кандидат филологических наук А. В. Кукс пишет, что «Речевая маска является разновидностью речевого образа: это сознательно созданный ситуативный чужой речевой образ, который является узнаваемым для адресата, соотносится им с определенным прототипом. Речевая маска создается при помощи конструктивных единиц различных уровней: к ним относятся как формальные языковые средства (фонетические, грамматические, лексико-синтаксические, стилистические), так и используемые понятия, речевые тактики, коммуникативные ходы и т. д.» [3, с. 8].

В спектакле «Воительница Джырыбына» находят воплощение три канонизированных прототипа: богатырь Нижнего мира (злой колдун), небожитель Верхнего мира и богатырь Среднего мира (добрый богатырь). Под прототипом мы будем понимать устоявшийся и неизменный прообраз, из которого и будут создаваться различные характеры-образы. Каждый из заявленных образов обладает особой голосоречевой манерой, воплощенной в речевой маске.

В рамках первого прототипа, богатыря из Нижнего мира, будут формироваться речевые маски: злого колдуна и колдуньи, заколдованные

персонажи. Данный прототип основан на зафиксированном в сознании зрителей обобщенном представлении о воплощении Зла в его мировом масштабе. Например, речевая маска колдуна Нижнего мира напоминает разбойника резким, прерывистым, яростным звучанием.

Второй прототип формирует речевые маски обитателей Верхнего мира (небесный владыка, сын облака, орлица, серебряное дерево). Речь небожителей соответствует их высокому положению. Например, Речевая маска гордого и важного небесного владыки раскрывается посредством благородного звучания (окраске), неторопливого ритма, повелительной и объемной интонации. Так, в эпизоде, где небесный владыка приказывает немедленно привести воительницу Джырыбына, интонация не разрушает ритм, он такой же плавный и неторопливый, объем возникает из-за подачи и низкой тональности голоса актера. Речевая маска не разрушается, актер продолжает действие в рамках установленного прототипа речевой маски. Речевая маска сына облака также имеет благородное звучание (окраску). Но, несмотря на это, в речевой маске сына облака просматривается образ современного «мажора», которому многое дозволено, он молодой жених, который сватается к Джырыбыне, его речевая маска позволяет бойкий, задорный ритм, актер использует пренебрежительные и высокомерные интонации, при этом актер также не использует бытовое звучание, речевая маска сына облака (царевича Верхнего мира) этого не позволяет.

К третьему прототипу жителей Среднего мира относятся речевые маски богатырей и богатырш, лошадей, сказителя и жителей улуса. Речевые маски в спектакле соответствуют таким качествам личности, как благородство, рыцарство, великодушие, самоотверженность. Можно сказать, что речевая маска воительницы Джырыбына в рамках третьего прототипа трансформируется, по мере развития сюжета, из речевой маски жительницы улуса (села) в речевую маску богатырши. В начале спектакля мы видим сильную, но простую девушку с детскими интонациями, с бытовой речью, которая не отличается от других жителей, с которыми она играет. Но после того, как брат Джырыбыны был схвачен и заточен в Нижнем мире, она принимает решение стать воительницей, чтобы спасти брата. Она больше не говорит детским голосом, ритм четкий и сильный, интонация твердая, как и ее поступь.

Приведенные примеры речевых масок в спектакле «Воительница Джырыбына» позволяет сформулировать голосоречевые элементы речевой маски как выразительного средств актера в эпико-поэтическом театре — это канонизированная мелодика, тембрально-ритмическая характеристика персонажа, тональности голоса, голосоречевые модуляции, интонационная модель, окраска. Используя данные элементы, актер путем создания речевой маски образа создает различные характеры персонажей в традиционном сюжете.

Таким образом, актерские образы в спектакле «Воительница Джырыбына»

помогают определить прототипы и элементы речевой маски эпико-поэтического спектакля. Речевая маска как выразительное средство дает возможность для постижения, изучения и совершенствования голосоречевых навыков актера. Слово в эпосе не может быть вялым и не активным, речевое действие – это нервные узлы, которые сопровождаются большим количеством образов и ассоциаций. Для визуализации этих образов необходима верная, насыщенная выразительными средствами, речевая сторона эпико-поэтического спектакля.

Литература

1. Авдеев, А. Д. Происхождение театра / А. Д. Авдеев. – М. ; Л. : Искусство, 1959. – 262 с.
2. Емельянов, Н. В. Сюжеты якутских олонхо / Н. В. Емельянов. – М. : Наука, 1980. – 375 с.
3. Кукс, А. В. Конструирование речевой маски в игровом дискурсе (на материале видеотекстов юмористических выступлений) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук (10.02.01) / Кукс А. В. ; ФГБОУ ВО «Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина». – Томск, 2010. – 22 с.

Щербакова М.А.

(Российская Федерация, Республика Татарстан, г. Набережные Челны)

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАБОТЫ НАД РАЗВИТИЕМ АРТИСТИЗМА УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ ДМШ И ДШИ

Новые тенденции в образовании усилили необходимость воспитания креативной личности учащегося, максимально полного раскрытия его творческого потенциала. Наряду с приобретением знаний, важным в образовательном процессе становится обучение детей ярко и верно выражать эмоции, умело строить взаимоотношения с людьми. Уверенность в собственных силах, отсутствие комплекса неполноценности, грамотное позиционирование себя как личности позволяет добиться успеха в жизни, реализоваться в самых разных направлениях. Большую роль в этом играют занятия искусством, предполагающие развитие творческих способностей детей, их воображения, интуиции. Дети, выступающие на концертной эстраде, могут впоследствии правильно преподнести себя в обществе, составить о себе благоприятное впечатление в деловых и дружеских кругах, создать имидж преуспевающего человека.

Детские музыкальные школы изначально имеют большие возможности в плане развития учащихся средствами искусства, но не используют их в должной мере. В ходе обучения детям главным образом прививаются исполнительские навыки технологического характера. Гораздо меньше внимания уделяется воспитанию артистизма, предполагающего творческую самореализацию, способность устанавливать контакт с товарищами по сцене и диалог со

зрительным залом.

Оптимальные условия для развития артистизма складываются при обучении ребят вокалу. Причины заключаются в использовании средств двух искусств – слова и музыки, представлении вокального образа на концертной эстраде, отождествлении себя с воображаемым героем, а также в возможности индивидуальной работы с учеником.

Особенно благоприятен для развития артистизма возраст 9–12 лет – своеобразный «мостик» между детством и подростковым периодом, наиболее сенситивный для раскрытия музыкально-художественных качеств личности. Именно в этом возрасте формируются музыкальный слух и музыкальная память, развивается детский голос, расширяется его диапазон, совершенствуются его подвижность, интонационная гибкость, тембровая красочность.

Слово «артистизм» в разных словарях трактуется как высокая степень мастерства, виртуозность в искусстве или в другой деятельности, а также утонченность восприятия, изысканность вкуса, безупречное совершенство исполнения. Артистизм музыканта-исполнителя является интегративным образованием личности, характеризующимся «богатством и красотой внутреннего мира, широкой палитрой эмоций, способностью к гармоническому сочетанию внешней и внутренней выразительности, к перевоплощению» [1, с. 87].

Существует немало методов, приемов, упражнений по развитию артистизма учащихся в классе сольного пения ДМШ, которые группируются вокруг трех основных направлений работы вокального педагога:

- раскрытия творческих способностей учащихся через совершенствование психологических процессов (ощущения, восприятия, внимания, мышления, воображения, памяти, эмоциональной сферы);
- создание музыкально-художественного образа вокального произведения в процессе работы над музыкально выразительными средствами (мелодия, тембр звука, темп, цезура, динамика, а также фразировка и артикуляция);
- формирование основ сценического поведения (предконцертная подготовка, выступление непосредственно на концерте, послеконцертный этап).

Если первое направление отвечает общим принципам музыкального образования учащихся, осуществляемого на всех предметах исполнительского и музыкально-теоретического циклов в ДМШ и ДШИ, то второе и третье отражают специфику именно вокальной работы.

Музыка из всех искусств с наибольшей полнотой выражает эмоциональную сферу, передает различные душевные состояния человека. *Эмоции* – это непосредственное переживание. Они могут носить активизирующий (стенический) характер, повышать жизненный тонус организма, увеличивать его энергию и силу, а могут иметь депрессивный (астенический). К выразительным формам эмоций в вокале относятся: жесты (движения рук и тела), мимика

(движения мышц лица), эмоциональные компоненты певческой речи (сила и тембр, интонации голоса). Наибольшей способностью выражать различные эмоциональные оттенки обладает лицо человека.

Мимика – это выразительное движение мышц лица, отражающее чувства человека в пении и речи. Мимика является внешним отражением внутреннего душевного состояния, зрительным дополнением к слуховым впечатлениям. Мимика связана с жестом. *«Жест, конечно, самая душа сценического творчества... Малейшее движение лица, бровей, глаз – что называют мимикой и есть в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность – первооснова актерской игры»*, – писал Шаляпин [2, с. 53].

Работа над музыкально-художественным образом вокального произведения является основой процесса развития артистизма юного певца.

Художественный образ – это образ, который создается автором произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности. Пение мыслится как процесс актерского «перевоплощения» по мысли К. С. Станиславского, а певческое интонирование – как цель и средство создания вокально-сценического образа. Чтобы создать вокальный образ, необходимо связать все элементы в единую художественную картину и воплотить это через выразительное исполнение. Каждое вокальное произведение есть определенный «звуковой сюжет», обладающий звуковой индивидуальностью и требующий от исполнителей особых творческих решений. Это в равной степени относится ко всем вокальным стилям – классическому, народному, эстраднему, джазовому [3, с. 101].

Художественный образ вокального произведения создается с помощью средств музыкальной выразительности. Именно благодаря им юный певец может передавать свои чувства и образы.

Определяющую роль в вокальном произведении играет мелодия, воплощающая определенные мысли и эмоции, передающая настроение. Важно уяснить развитие мелодии, ее членение на отдельные построения, фразы, определить относительную их важность. Полезно осознать в отдельных построениях наиболее значительные звуки — «интонационные точки» – вплоть до главной кульминации сочинения. «Интонационные точки» – это как бы точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится.

Слова, на которые создана мелодия, способны помочь ученику ее лучше осмыслить – понять, пережить ее метроритмическую структуру и ее образно-выразительный строй. Надо знакомить ученика с членением мелодии и музыкальных произведений на мотивы, предложения, дать понятие о кадансах, об их выразительном значении в произведении. Весьма важно обратить внимание ученика на такие закономерности мелодического развития, как обобщающие построения. Вначале объяснения должны быть очень простыми. Далее надо

постепенно приучать ученика и к специальным терминам с тем, чтобы они перестали быть для него чуждыми. Это имеет большое значение для всего последующего процесса формирования юного певца.

Одним из сущностных средств музыкальной выразительности является темп, неразрывно связанный с целостным восприятием музыки, ее характером. Для каждого музыкального произведения существует определенная темповая зона, в пределах которого содержание сочинения и характер музыки раскрываются наилучшим образом [3, с. 22].

Важным средством музыкальной выразительности является тембр – краска певческого голоса. Тембр голоса непосредственно связан с чувствами и характером человека, его настроением и внутренним состоянием, а также с формой голосового аппарата: формой гортани, ротоглоточной полости (т. е. подвижных резонаторов, обуславливающих так называемую форманту гласного звука). При помощи тембра можно выделить тот или иной компонент музыкального целого, усилить или ослабить контрасты [5, с. 78].

При отсутствии эстетической ценности в тембре голоса невозможно говорить об успешности музыкальной деятельности певца. Поэтому для педагога, работающего с учеником, исходной задачей является воспитание и совершенствование тембра. Надо помнить, что этим особым качеством никогда нельзя жертвовать в угоду громкости или умению брать более высокую ноту. Это особенно относится к воспитанию детей, поскольку детский голос и его тембр формируется в связи с ростом и формированием самого певческого аппарата и всего организма в целом. Ценными тембровыми свойствами голоса являются звонкость, полетность звука.

Динамика в пении является одним из важнейших орудий в руках музыканта-исполнителя. Воздействие динамики наиболее непосредственно и сильно. Любой слушатель ясно осознает разницу между громким и тихим звуком. Ее функция - усиление и смягчение контрастов, выражение эмоциональных состояний, подчеркивание рельефа музыкальной формы (членение и объединение, кульминации, звуковые планы и звуковая перспектива). Каждое произведение, как и любой ученик, обучающийся вокалу, имеет свой динамический диапазон. В этих пределах следует рассчитывать соотношение громкостей [4, с. 194].

Артикуляция – это элемент штриховой техники. Шкала степеней слитности и расчлененности условно разделяется на 3 зоны: legato, non legato, staccato. Следует подчеркнуть, что штрихи должны точно отражать характер музыки: торжественный, лирический, скорбный, повествовательный, шуточный и т. д. Для каждой из этих образных сфер нужны соответствующие характерные звуковые формы. Исполнительские штрихи нельзя считать самостоятельным средством, но они обогащают, усиливают и углубляют характер музыкального

образа.

Рассмотренные исполнительские приемы сами по себе не решают проблему выразительного пения. Главное, от чего зависит выразительность пения – фразировка, т. е. способ сочетания звуков, слияния их в интонации, фразы, предложения, периоды.

Фразировка – тончайшее средство интерпретации, обучить которому можно лишь до известных пределов, положенных дарованием ученика. Музыкальную фразировку обычно сравнивают с выразительной речью, в основе которой лежит смысловая логика. Владеть фразировкой – значит уметь осмысленно исполнять отдельные музыкальные построения (мотив, фразу, предложение, период), связывая их в единое целое, в законченную мысль. Обычно стремление выделить главное слово, основную мысль фразы становится определяющим фактором выразительного пения. Для достижения выразительной фразировки используются все средства музыкального выражения: агогика, динамика, а так же дыхание, тембр, цезуры [4, с. 202].

Пение как творческий процесс представляется необыкновенно сложным явлением, так как в нем участвуют музыка и поэзия. Взаимно проникая, и влияя друг на друга, эти искусства достигают в своем синтезе большой силы эмоционального воздействия. Оба искусства временные и обладают такими общими средствами выражения, как метр и ритм, мелодический рисунок и артикуляция, темп и динамика. В музыке и поэзии вышеуказанные элементы проявляются по-разному, что и создает необходимость примерять их друг к другу в процессе исполнения.

Третье направление работы над артистизмом учащихся в сольном пении подразумевает формирование основ сценического поведения, включающего предконцертную подготовку, выступление непосредственно на концерте, послеконцертный этап.

Проблема психологической подготовки учащегося к выступлению – одна из важнейших тем в музыкальной педагогике. Удачное публичное выступление ученика на сцене зависит не только от качества выученного музыкального произведения, но и от его настройки, психологической подготовленности к общению с залом. Волнение и нервозность способны существенно снизить качество звучания, свести «на нет» результаты длительного труда. За время обучения в классе сольного пения ученику на протяжении всех лет необходимо выступать перед аудиторией на зачетах, экзаменах, открытых концертах.

Состояние до концерта не имеет четких временных границ, так как наступает, как только ученику становится известна дата выступления. В зависимости от подготовленности к нему волнение периодически возникает с той или иной силой. Педагог не должен делать замечания перед выступлением, лучше настроить ребенка на предстоящее мероприятие, затем распеть его, ввести

организм в работу. Распевание перед выступлением должно включать привычные упражнения. Что не только приводит голосовой аппарат в рабочее певческое состояние, но и помогает в борьбе с излишним волнением. Волнение зачастую является фактором, препятствующим полноценному раскрытию возможностей исполнителя, поэтому необходимо искать пути к его преодолению или научиться направлять его на раскрытие музыкального образа. Спокойствие, благожелательность, оптимизм педагога, внушение им уверенности в своих силах дает гораздо более быстрые положительные результаты, чем окрики, передразнивания, менторский тон. У ученика необходимо постоянно развивать чувство прекрасного, красоты поведения на сцене и в жизни. Ему нужно внушить, что каждое выступление его – это праздник, что эти выступления вызывают у слушателей эстетическое наслаждение. Умение тонко чувствовать настроение ученика в определенный момент, поддержать, подкорректировать его чувства и настроения при подготовке к концерту и прямо перед ним являются фактором снижения тревоги ученика.

Важную роль в психологической подготовке ученика к концертному выступлению играют его слуховые представления. Мысленно «пропевая» фрагменты сочинения, представляя себя на концертной эстраде и внушив себе соответствующее психологическое состояние, исполнитель тренирует свою способность эмоционально переживать и истолковывать музыку в условиях эстрадного волнения.

Одежда исполнителя также имеет значение для выступающего – она может либо действовать на него успокаивающим образом, либо являться стрессогенным фактором.

Иногда приходится выступать в неудобных, сковывающих движения костюмах, что нередко приводит к перегреванию тела, усиленному потоотделению, затрудненному дыханию. Костюм или платье исполнителя должны быть максимально удобными и комфортными для ребенка.

Состояние во время концерта – это самый короткий и самый острый этап волнения. Ученик остается один на один, и педагог уже ничем не может ему помочь. Выступление проходит мимолетно для самого исполнителя, и редко остается в памяти исполнителя.

На сцене юный артист должен находиться в состоянии особого эмоционального подъема, ощущать яркость чувств, чтобы слушатель мог испытать аналогичные ощущения (эмпатия). Эмпатия – способность сопереживать.

Очень большое значение имеет состояние учащегося после концерта. К сожалению, она недооценивается или даже игнорируется, многими педагогами. Между тем переживание, которое насыщено эмоциональными перегрузками, не может мгновенно прекратиться с уходом с эстрады – оно продолжается еще

довольно долго. Это радостный подъем после удачного выступления, чувство усталости вплоть до полного изнеможения, недовольство собой и запоздалое желание спеть по-настоящему. В эти моменты важна спокойная уверенность педагога, поддержка друзей, сверстников. Большая неустойчивость и ранимость детской психики требует особенно бережного отношения к переживаниям учащегося после концерта.

Необходимо как можно чаще снимать учащихся на видео, а затем просматривать вместе с учениками, анализировать выступление. Учитель должен уметь вселять бодрость и энтузиазм в сердца своих учеников.

Целенаправленная работа по всем трем направлениям развития артистизма учащихся на уроках сольного пения в ДМШ, и в ДШИ будут способствовать раскрытию творческого потенциала ребенка, и всестороннего развития его личности, который охватывает познавательную, эмоциональную, и волевую сферу каждого учащегося.

Литература

1. Апраксина, О. А. Методика музыкального воспитания в школе/ О. А. Апраксина. – Смоленск : Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1963. – 674 с.
3. Иванов, А. П. Об искусстве пения / А. П. Иванов. – М. : Профиздат, 1963. – 102 с.
4. Казачков, С. А. Дирижер хора – артист и педагог / С. А. Казачков. – Казань : КГК, 1998. – 307 с.
5. Огороднов, Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д. Е. Огороднов. – Киев : Музыка Украина, 1981. – 163 с.

КРУГЛЫЙ СТОЛ "ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ"

*Густова-Рунцо Л.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОТВОРЧЕСТВА В ЦЕРКОВНЫХ ХОРАХ (ПРАВОСЛАВНАЯ ТРАДИЦИЯ)

Значимым элементом современного белорусского хорового искусства, его исполнительского аспекта, является православная певческая практика.

Православная певческая практика литургического и внелитургического типов является одним из компонентов религиозно-этнической субкультуры белорусского общества. Содержание православной певческой практики выражено в вербальных и музыкальных текстах, а также литургических и внелитургических формах. Литургические формы функционирования певческой практики (богослужения) определяются богослужебным канонем; внелитургические формы – эстетическими потребностями ее субъектов и реципиентов (бытовая и концертная формы), а также утилитарными задачами (учебная форма). Вербальные и музыкальные тексты интерпретируются в сольном, хоровом и ансамблевом исполнительских видах с применением традиционных музыкально-художественных средств выразительности.

Православная певческая практика характеризуется использованием аскетичного и репрезентативного исполнительских стилей, функционирующих в специализированном и обыденном, монастырском, городском приходском и сельско-приходском ее видах [3, с. 56–57].

Объектом нашего внимания является православная певческая практика литургического типа, субъектом которой выступает церковный хор. Литургическую православную певческую практику называют богослужебным пением (И. Гарднер – Германия, В. Мартынов – Россия), церковным пением (российские исследователи XIX – XX веков), православным пением (о. Михаил Фортунато – Великобритания–Франция), церковно-певческой практикой (о. Александр Кедров – Франция) [2, с. 476]. Развитие терминологического аппарата в течение более чем ста лет является свидетельством актуальности исследовательского интереса к тому звукотворчеству, которое происходит в православных храмах во время богослужения.

Монастырский, городской приходской и сельско-приходской виды православной певческой практики различаются составом исполнителей, от чего зависит качество звучания, выбор репертуара, тип передачи певческого опыта следующим поколениям.

Литургическая певческая практика функционирует в специализированном и обыденном видах. Специализированный вид певческой практики характеризуется профессионализмом исполнителей, который формируется посредством специального духовно-музыкального или музыкального образования (преимущественно вокально-хорового) и регулярных занятий. Этот вид певческой практики используется в кафедральных соборах, в храмах городских крупных приходов и монастырях. Обыденный (неспециализированный или любительский) вид певческой практики характеризуется наличием исполнителей-дилетантов (любителей), которые, не имея специальной подготовки, усваивают обиходные и гласовые напевы, на слух, в процессе богослужения. Этот вид певческой практики используется в сельско-приходских и храмах мелких городских приходов.

Певцы в таких храмах имеют малоразвитый вокально-хоровой слух, у некоторых отсутствуют навыки пения в хоре. Они распевают короткие вербальные тексты-фразы в самом простом изложении (трех- или четырехголосие в тесном расположении простой гармонической последовательности – T-D-T, T-S-D-T, T-S-D7-T с начальным терцовым тоном в сопрано).

В церковных хорах для распевания канонических текстов используются разнообразные исполнительские стили: аскетичный или репрезентативный [3, с. 64–67]. В процессе подготовки к богослужению регент выбирает исполнительский стиль, монодийный или многоголосный его варианты, произвольно – в соответствии со своими вкусовыми предпочтениями, или ориентируясь на вкус настоятеля храма. Поэтому, в большинстве случаев, богослужебный цикл, с музыкальной точки зрения, представляет собой пестрое разнообразие стилей, в котором авторские композиции (созданные, преимущественно, в XIX – начале XX вв., или современными композиторами-любителями) чередуются с наскоро пропеваемыми, вернее, мелодически проговариваемыми гласовыми песнопениями. Гласовые песнопения воспринимаются на слух неясно – либо из-за плохо и наспех прочитанного и необдуманного текста; либо как скучная, но необходимая вставка в красивую музыку богослужения. Отчего так происходит?

Гласовое пение в современной Церкви представляет собой пение «на подобен» по вербальным текстам. В определенном гласе дана определенная мелодия, которую певчие знают наизусть (в лучшем случае), и на эту мелодию распевается тот или иной текст данного гласа. В крупных храмах, где певчие хора состоят на службе, гласовые песнопения расписываются нотным текстом (конечно, только одна стихира на «Господи воззвах», одна стихира «на стиховне»

и т. п.). В таком случае, певчий не имеет возможности осмыслить текст, потому что он читает ноты (а текст читает слогами, которые подписаны под нотами. Поэтому исполнение бессмысленно).

В храмах сельских и некрупных городских приходов, где на клиросе поют обыденные хоры, гласовые песнопения исполняются по книгам – певческим сборникам «Октоих», «Минея». Качество исполнения гласовых песнопений в обыденной литургической певческой практике зависит от размера шрифта в певческих сборниках, а также от качества освящения клироса. Гласовые песнопения Октоиха напечатаны мелким церковно-славянским шрифтом; в Минее, в которой шрифт современный и покрупнее. Но сознание, внимание, «завязнувшее» в мелкошрифтовых и трудночитаемых текстах Октоиха, с трудом переключается на адаптированные тексты Минеи. Вот и получается, что гласовые песнопения, разорванные по мысли, не соединенные общим смыслом с другими песнопениями богослужения, певчие произносят не внятно, а, проще говоря, «жуют» и «проглатывают».

Напевы одного и того же гласа неодинаковы для стихир, тропарей, канонов и прокимнов. Но музыкальная основа в этих разных вариациях гласа одна и та же [5, с. 109]. Заметим, что в некоторых белорусских деревенских храмах все гласовые песнопения на одну мелодию, часто «самосочиненную».

Внимательное гласовое пение предполагает ориентацию в большом количестве изменяемых песнопений, хорошее знание гласовых мелодий (современного «подобна») для каждого вида песнопений, а также осознание эмоциональной окраски каждого гласа. На возражение о необходимой бесстрастности богослужебного пения, ответил великий учитель Церкви св. Василий Великий: «Поелику Дух Святый знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, что по склонности к удовольствию мы не радим о правом пути, то что делает? К учению примешивает приятность сладкопения, что бы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове..., что бы и дети возрастом, или вообще не возмужавшие нравами, по-видимому, только пели их, а в действительности обучали свои души» [1, с. 63].

«Благозвучное» исполнение гласовых песнопений может случиться в том случае, если каждый клирошанин поймет характер гласа, который определяется количеством строк, темпом, эмоциональностью и, главное, содержанием текста. Исследователь русского православного церковного пения протоиерей Борис Николаев считает, что лучше всего характеризуют песнопения того или иного гласа воскресные Богородичные, потому что «в них содержатся основные идеи, свойственные каждому гласу». Так, воскресный Богородичен первого гласа «Всемирную славу» – торжественный, победоносный, характеризует радостное величие истины Христовой; воскресный Богородичен второго гласа – «Прейде

сень законная» – нежный и трогательный, проникнут девственной красотой и детской любовью, простотой и преданностью верующей души...» [4, с. 82]

Интонационное качество звукотворчества в церковных хорах на православном богослужении формируется как один из элементов богослужебного художественного синтеза. Канонические тексты, их музыкальное оформление, храмовая архитектура изображения, декоративное оформление помещения для молитвы, своеобразная сценография и свето-графия богослужения неотделимы от его календарного ритма, объединяются и «скрепляются» таинством Евхаристии.

Несомненно, характер звуко-творчества специфичен для каждой конкретной этнической среды, поэтому те звуковые феномены, которые не являются (или теперь не являются) собственно музыкой для одной культуры, могут быть таковыми для другой. Понимание феномена музыки связано со всем строем жизни и миро-чувствования, определяется опытом традиционного поведения. Все эти факторы могут быть различны в разных этнокультурных ситуациях, как различно поведение в храме: манера стояния, поклонов, движения, стиля одежды.

Интонационный ансамбль в церковных хорах зависит не только от количества репетиций, но и от акустики помещения, места расположения хора (так называемые «хоры» над входом в зал для молитвы, или на клиросе, который находится на более около алтаря), а также от рода профессии певчих. Разный подход к созданию интонационного ансамбля требуется в сельских или городских приходских, соборных, монастырских хорах. Анализ условий интонационного ансамбля церковного хора мы представим в следующей статье. Требуется специального анализа и интонационный ансамбль церковного хора и священнослужителей, занятых в едином действе, а также богослужебный репертуар, в котором могут превалировать авторские композиции, либо обиходные напевы, либо гласовые песнопения.

Итак, звуко-творчество церковного хора зависит от большого количества факторов, качество которых варьируется, в зависимости от вида литургической певческой практики и выбранного регентом исполнительского стиля. Скрепляет эту множественность факторов участие хора в литургическом процессе, участвуя не только в мистерии, но и, в процессе звуко-творчества, в качестве элемента синтеза искусств.

Литература

1. Гарднер, И. А. Богослужебное пение русской православной церкви / И. А. Гарднер. – В 2х т. – Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. – Т. 1. – 580 с.
2. Густова-Рунцо, Л. А. Литургическое музыковедение в Беларуси: pro et contra / Л. А. Густова-Рунцо // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 г.; редактор-составитель Т. И. Науменко / Российская академия музыки. – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. – с. 475–483.

3. Густова-Рунцо, Л. А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили) / Л. А. Густова-Рунцо. – Минск: БГУКИ, 2018. – 396 с.
4. Николаев, Б. Знаменный распев и крюковая нотация на основе русского православного церковного пения: опыт исследования мелодики и нотации русского православного пения со стороны церковно-богослужебной / Б. Николаев. – М. : Научная книга, 1995. – 250 с.
5. Скабалланович, М. С. Толковый Типикон: объяснительное изложение Типикона с историческим введением: в 3-х выпусках / М. С. Скабалланович. – Репр. изд. 1910–1915 г. (Киев). – М. : Паломник, 2003. – Выпуск 1. – 493 с.

Земскова Е.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О ФОРМАХ СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Хоровое исполнительство – важный элемент современной культуры в силу того, что оно выполняет целый ряд социальных функций, среди которых просветительская, представительская, воспитательная, организаторская и другие. Эффективная реализация обозначенных функций и успешное взаимодействие с аудиторией слушателей обеспечивается в мировой хоровой исполнительской практике использованием различных подходов к организации собственно музыкальной деятельности хоровых коллективов. Поэтому актуализируется необходимость систематизации форм хоровой концертной практики.

Прежде всего, обратим внимание на традиционную форму хорового исполнительства – *академический концерт*. По нашему мнению, главным критерием, по которому мы относим концерт к данной форме хорового исполнительства, является репертуар, включающий в себя академическую (художественную) музыку. Подчеркнем, что программа академического концерта предполагает исполнение в академической певческой манере. При этом, расположение хора в сценическом пространстве статично, пространство сцены организовано традиционно (используется один из общепринятых вариантов расстановки хоровых групп по партиям). В зависимости от выбранного репертуара и амплуа, хоры могут выступать как *a cappella*, так и в сопровождении фортепиано, инструментального ансамбля, оркестра. Заметим, что в реалиях современности, стала возможной и мультимедийная форма академического концерта. В этом случае используются все многообразие имеющихся различных мультимедийных платформ, таких, как телевидение, радио, трансляции в сети Интернет. Академические концерты проходят не только под эгидой филармонии. Так, например, в рамках международного проекта «Спявай, сяброўства!», мероприятия проходят при поддержке Белорусского Союза музыкальных деятелей. В программе представлены вокально-хоровые произведения русских и

зарубежных композиторов-классиков, современных композиторов, обработки народных песен [1].

Специального внимания заслуживает такая разновидность академического концерта, как *камерный хоровой концерт*. Атмосфера такого концерта, исполняемого малочисленным исполнительским составом и организованного в небольшом по масштабу помещении, предполагает особую утонченность нюансировки, требует «эмоциональной и психологической глубины с тонкой и филигранной отделкой деталей». [5, с. 96].

Камерному исполнительству противопоставляются фестивали и иные *массовые хоровые мероприятия* (городские, республиканские, международные). Эти формы организации хоровой музыкальной деятельности направлены на своего рода «показ достижений» в области хорового искусства и часто выполняют представительские функции. Данные виды хоровой музыкальной деятельности относятся к массовым мероприятиям, поскольку к участию привлекается максимально возможное количество хоровых коллективов. Фестивали могут иметь стилевую направленность (например, фестиваль духовной или старинной музыки), принимать форму конкурса (в данном случае, имеются разные номинации). Ярким примером может быть ставшая уже традиционной общереспубликанская акция «Хоровое вече». Данное массовое хоровое мероприятие ставит перед собой цель представить национальную культуру сквозь призму времени, показать исполнительское и песенное наследие белорусского народа [3]. Масштабы мероприятия можно оценить уже по тому факту, что в нем принимали участие более семидесяти профессиональных, любительских, детских и студенческих хоровых коллективов из разных регионов страны. В качестве еще одного примера массового хорового празднества в нашей стране можно упомянуть хоровые встречи «У ратуши». Так, 22 мая 2021 года в концерте на площади Свободы (г. Минск) приняли участие ведущие детские хоровые коллективы столичных детских школ искусств, а также Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Музыкальная капелла Sonorus» [7].

Широко распространена такая форма хорового исполнительства, как *лекция-концерт*. Это, как правило, концерт, «в котором исполнению предшествует, а иногда и сопутствует выступление лектора-музыковеда» [9, с. 209]. Такие выступления имеют своей целью просветительскую функцию. Данный вид концерта распространен сегодня как в своем аутентичном виде, так и в различных модификациях. Так появляется такая разновидность лекции-концерта, как интерактивный концерт. Это концерт, в котором не только певцы-исполнители, но и слушатели являются активными участниками концерта. В таком концерте отсутствует статичность размещения хорового состава (зритель может попасть на сцену, а участники хора, напротив, могут располагаться в зрительном зале). В таком концерте обязательно предполагается ведущий,

который, в данном случае, выполняет также и роль координатора действий всех участников «музыкального интер-актива», что дает возможность более эффективно приобщить слушателя к культуре хорового исполнительства.

Особое место занимают *хоровые выступления с элементами театрализации*. В данном случае, основным критерием данного типа хорового исполнительства мы обозначим обязательное вовлечение в процесс музыкального исполнительства сценографии, использование приемов театра, танца, кино, фотографии, живописи и др. Так, например, в концерте, посвященном истории, могут быть использованы виды природы, исторические кадры, а в концерте, посвященном композитору или исполнительскому коллективу, показываются фильмы, раскрывающие детали их биографии.

Отметим, что синтез хорового искусства с другими видами творческой деятельности, более широко и многопланово раскрывает художественный образ музыкальных произведений. Зачастую, в подобных театрализованных хоровых выступлениях активно привлекается репертуар с сопровождением как акустических инструментов (соло, ансамбль, оркестр), так и электронных (нередко, даже фонограмм). В данном случае, при сохранении многих основных атрибутов традиционного (академического) концерта, жанровый диапазон репертуара может существенно расшириться.

Нельзя не упомянуть такую разновидность концерта, как *фольклорный или этнографический концерт*. Такой концерт характеризуется, в первую очередь, особым репертуаром, в основу которого положены не авторские художественные произведения искусства, а образцы народного творчества. Важными отличительными чертами такой формы хоровой концертной деятельности является использование исключительно народной (аутентичной) манеры пения, наличие таких имманентных атрибутов, как народные костюмы, фольклорные музыкальные инструменты. Особую роль в представлении фольклора на сцене играет театрализация, которая является неотъемлемым элементом обрядового народного творчества. Причем, исполнителями могут являться как аутентичные фольклорные ансамбли, так и профессиональные народные коллективы, занимающиеся воспроизведением фольклора на сцене. Заметим, что выступлениям аутентичных ансамблей в свое время много внимания уделял музыковед-фольклорист В. М. Щуров [2].

Одной из разновидностей театрализации хоровой концертной деятельности является *хоровое шоу*. Шоу с участием хоровых коллективов может синтезировать в себе и элементы классики, эстрадной и джазовой музыки, фольклора, хореографии. Мультимедийное шоу отличается тем, что в сценическом действии помимо традиционного хора и танцоров задействована еще и проекция визуального ряда (видео, лазерное шоу).

Одной из новых для современности форм хоровой концертной практики

является *хоровой театр*. Этому явлению уделено немало внимания в искусствоведческой литературе. Так, вопросы театрализации хоровой музыки рассматривает в своих работах Г. Цмыг, в связи с жанром хорового концерта. Г. Супруненко называет хоровой театр жанром «взаимодействующей» музыки, подчеркивая, что его создание основано на «новом типе театрализованного мышления» [6, с. 5]. О хоровом театре пишут А. Тевосян, Т. Овчинникова. Так, Т. Овчинникова определяет хоровой театр как «современное направление хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действие, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор» [4, с. 178]. В данной форме хорового исполнительства очень важными аспектами становятся артистизм участников, их свободное передвижение в сценическом пространстве.

Весьма перспективной формой хоровой музыкальной деятельности является исполнение произведений на основе создания специального проект-хора. Суть такого *хорового творческого проекта* заключается в том, что для исполнения определенного репертуара подбирается специальный состав исполнителей. То есть, принципиальное отличие хорового творческого проекта от традиционной академической формы хорового исполнительства заключается в том, что репертуар подбирается не под конкретный имеющийся состав хора, а наоборот, состав исполнителей создается для работы над определенным музыкальным произведением. Такого рода хоровое исполнительство обычно носит временный характер, и хористы работают вместе только до окончания конкретного проекта. Подчеркнем, что хоровой творческий проект может служить для осуществления уникальной творческой цели, быть организованным для реализации какой-либо оригинальной музыкальной идеи. Для того, чтобы проиллюстрировать вышеописанный тип хорового исполнительства, в качестве примеров проект-хора можно привести виртуальный хор Эрика Витакера и российский проект «Хоркестр».

«Хоркестр» – это вокальный проект, реализованный в России и включающий в свой состав вокалистов из разных государств. Идея «Хоркестра» родилась и была воплощена в дубненском концертном агентстве «Отдел культуры» (Россия, г. Дубна). Это хор, который претендует на то, чтобы быть оркестром, достигнув с помощью звучания чистых человеческих голосов эффекта «инструментальной» палитры. Репертуар «Хоркестра» состоит из оригинальных, сделанных специально для него, аранжировок хитов рок- и поп-музыки. Специфической особенностью «Хоркестра» является наличие в исполнительском составе вокалистов как с академической, так и с эстрадной манерой пения, что предопределяет уникальные возможности по созданию неповторимого звучания коллектива [8]. Еще одна отличительная черта данной формы исполнительства – наличие в составе такого вида исполнителей, как бит-боксеры, – исполнители,

работающие в технике звукоподражания, при которой ртом (иногда при помощи пальцев) издаются звуки, имитирующие инструментальную музыку. Бит-бокс, в данном случае, используется как колористический прием, который помогает достичь узнаваемости композиций без привлечения дополнительных инструментов или эффектов и при этом не выходит из формата a cappella.

Идея виртуального хора как вида концертной деятельности появилась в 2006 году и принадлежит американскому композитору и дирижеру Эрику Витакеру (Eric Whitacre, США, Лос-Анджелес). Суть заключается в исполнении и записи одного хорового произведения певцами, находящимися в разных точках мира. Впервые опыт такого исполнения был осуществлен при создании записи произведения «Lux Aurumque». Данное явление хоровой музыкальной жизни получило большой общественный резонанс. Для исполнения данного произведения было задействовано более ста восьмидесяти певцов из двенадцати или более стран. Впоследствии, в течение четырнадцати лет, силами виртуального хора, где были задействованы более семнадцати тысяч певцов из более чем ста пятидесяти стран, были исполнены произведения «Sleep», «Water night», «Fly to Paradise», «Sing Gently». В развитии виртуального хора как вида музыкального исполнительства Эриком Витакером была использована форма выступления хора с последовательным включением онлайн-исполнителей.

Идея виртуального хора не смогла бы воплотиться в жизнь без современных компьютерных технологий. Этот же процесс повлиял и на появление такой формы хорового исполнительства как *мультимедийный хоровой концерт*. Как известно, мультимедийность дает возможность предоставлять информацию одновременно в различных технических форматах (аудио, видео, фото, графика). Подчеркнем, что мультимедийный концерт постепенно проникает во все иные формы хоровой исполнительской практики. Как пишет О. Шлыкова, «под мультимедиа понимается продукт, сделанный на основе мультимедийной технологии» [10, с. 9]. Таким образом, фильм-концерт, аудиозапись на компакт-диске, видеоклип, онлайн-трансляция концерта на платформе YouTube и др. – разновидности мультимедийного хорового концерта. Появление этой формы хорового исполнительства позволило значительно увеличить коммуникативные возможности хорового искусства и дало каждому коллективу возможность расширить географию своих выступлений до мировых масштабов.

Подводя итоги сказанному, подчеркнем, что панорама форм хоровой концертной практики многолика и постоянно изменяется. Мы выделили следующие основные, на наш взгляд, типы: академический концерт, фольклорный концерт, лекция-концерт, театрализованный концерт, концерт проект-хора, мультимедийный концерт. Мы полагаем, что постижение специфики и особенностей современной хоровой музыкальной деятельности будет способствовать более широкому внедрению в белорусскую исполнительскую

практику новых форм хорового исполнительства, что послужит делу развития хорового искусства в русле актуальных запросов современной национальной культуры.

Литература

1. Белорусская государственная филармония [Электронный ресурс] // Афиша. Международный проект «Спявай, сяброўства!». – 2021 г. – Режим доступа: <https://philharmonic.by/ru/concert/mezhdunarodnyy-proekt-spyavay-syabroustva>. – Дата доступа: 25.08.2021.
2. Дорохова, Е. А. Этнографические концерты Фольклорной комиссии Союза композиторов России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pushkinskiydom.ru/nauchnye-otdely/fonogrammarhiv/etnograficheskie-kontserty-folklornoj-komissii-soyuza-kompozitorov-rossii>. – Дата доступа: 5.09.2021.
3. Итоги Хорового Вече-2017 [Электронный ресурс] // Белорусский хоровой портал. Режим доступа: <https://hor.by/2017/09/itogi-horovogo-veche-2017>. – Дата доступа: 2.09.2021.
4. Овчинникова, Т. К. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры / Т. К. Овчинникова // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов на Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. – с. 172–179.
5. Степанова, Н. Ю. Современные формы хорового исполнительства: к вопросу о развитии хорового искусства на рубеже XX–XXI веков / Н. Ю. Степанова // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 3. – с. 96–97.
6. Супруненко, Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. канд. иск.: 17.00.02 / Г. В. Супруненко. – Н. Новгород, 2012. – 24 с.
7. Хоровые встречи у Ратуши [Электронный ресурс] // Белорусский хоровой портал. – Режим доступа: <https://hor.by/2021/05/horovye-vstrechi-u-ratushi>. – Дата доступа: 5.09.2021.
8. «Хор» + «Оркестр» = «ХОРКЕСТР». Интервью дирижера Константина Михайлова изданию «Вести Дубны» [Электронный ресурс]. – 24.10.2018. – Режим доступа: http://indubnacity.ru/intervyu/15412_hor-orkestr-horkestr. – Дата доступа: 29.08.2021.
9. Чернявская, Т. Н. // Художественная культура СССР : Лингвострановедческий словарь.– М. : Русский язык, 1984 – 360 с.
10. Шлыкова, О. В. Культура мультимедиа / О. В. Шлыкова. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 415 с.

**ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ РЕДАКЦИЯ ХОРОВОЙ
ПАРТИТУРЫ: К ВОПРОСУ О ФОНЕТИЧЕСКОЙ
ИНТЕРФЕРЕНЦИИ В ПЕВЧЕСКОЙ ДИКЦИИ**

Современные белорусские исполнители постоянно обращаются к музыке, написанной на английском, немецком и других иностранных языках. Известный синтез слова и музыки в вокальных произведениях требует особого внимания к литературному тексту и фонетической стороне языка в вокальной музыке. Между тем, не все певцы владеют иностранным языком, к которому обращается композитор в своем произведении. И даже если иностранный язык, на котором написано произведение и изучался исполнителем, то, как правило, требуется специальная коррекция в области синтеза фонетики и вокальной артикуляции. Правильное вокализирование гласных, точное произношение согласных, а также и многочисленных (специфических для каждого языка) сочетаний различных звуков, представляет собой важнейший компонент создания исполнительского художественного образа. На этом пути вокалист встречает целый ряд исполнительских трудностей, среди которых выделяется фонетическая интерференция (лат. *interferens*, от *inter* – между + *-ferens* – несущий, переносящий), создающая прецеденты механического переноса навыков произнесения текста из родного языка в иностранный, которые недопустимы для качественного исполнения и донесения до слушателя смысла текста исполняемой музыки [1]. Поэтому исполнительский анализ произведения, направленный на создание убедительной его трактовки, включает обращение к проблемам исполнительской дикции, в том числе, и корреляции фонетики с вокализированием.

Для достижения качественного исполнения вокального произведения на иностранном языке, результаты исполнительского анализа партитуры, в которой используется литературный текст на иностранном языке, необходимо зафиксировать письменно непосредственно в нотах. Необходимо сделать исполнительскую редакцию партитуры, с целью адаптации нотации для исполнения певцом, для которого избранный композитором язык не является родным. Таким образом, дирижер (или солист-вокалист) получит возможность минимизировать риск интерференции, вследствие которой может произойти искажение художественного содержания произведения. Эта исполнительская подготовка партитуры может быть осуществлена с помощью современных компьютерных технологий, позволяющих воплотить в жизнь специальную

исполнительскую адаптацию записи литературного текста в партитуре с помощью нотного редактора.

Таким образом, в нашей работе мы исследуем вокальное исполнительство и технологии пения на иностранном языке, и осуществим исполнительский анализ партитуры, и применение нотного редактора для подготовки нотного текста для качественного исполнения литературного текста партитуры на иностранном языке. Мы находим обоснование применения нотного редактора в партитуре для преодоления фонетических интерференций в литературном тексте на иностранном языке, проводим аналитический обзор нотных редакторов и предлагаем технологию редактирования литературного текста партитуры.

Для практической реализации определения основных областей фонетической интерференции в вокальном произведении на английском языке, мы создали пример удобного и информативного вида партитуры с транслитерированным текстом на английском языке для певцов, которые не умеют пользоваться транскрипцией английского языка, не изучали язык ранее и/или не знают правила чтения английских слов. Для этого мы обратились к исследованию основных характеристик нотных редакторов (в некоторых источниках встречается также название «нотатор»), которые могли бы быть применены для создания такой партитуры. Мы дадим характеристику таких известных нотных редакторов как Sibelius, Finale, GNU LilyPond, MuseScore, Denemo, Power Tab Editor, Flat.io.

Как известно, нотный редактор (программа-нотатор) – это компьютерная программа, специально предназначенная для набора нотного и литературного текста [1]. Заметим, что нотный редактор работает с текстом партитуры подобно тому, как текстовый редактор – с литературным текстом. Таким образом, все нотные редакторы позволяют вводить, редактировать, сохранять в разных форматах и распечатывать партитуры разной сложности в диапазоне от простых мелодий, фортепианных пьес или гитарных табулатур до симфонических партитур, специальной нотации (от ранней музыки до авангарда).

Несмотря на достаточно большое количество и конкурентоспособность существующих нотных редакторов, все они не лишены недостатков, и потому постоянно совершенствуются. Так, новизна в нотных редакторах определяется в распознавании сканированного нотного текста; качестве вывода на печать набранного материала; удобстве интерфейса и пользования программой; диапазоне спектра операций, выполняемых автоматически; количестве и пути доступа к точным настройкам, доступным пользователю; импорте данных (нотного материала) из других программ; интеграции с другими видами музыкального программного обеспечения (аудио, видео и создание интегрированного рабочего места музыковеда); эффективности работ со специальными электронными нотными библиотеками и др.

Одной из самых популярных является программа Finale для ввода, редактирования и печати нотных записей. Finale – платный нотный редактор (компания-разработчик – MakeMusic) [4, с. 8]. Версия Finale 2010 – это удобный и усовершенствованный инструмент для работы с нотным текстом. С помощью этого редактора нот можно записывать свои музыкальные сочинения, с легкостью вносить необходимые изменения и выводить результаты своего труда на печать. Программу Finale 2010 используют в своей работе профессиональные издательства и различные учреждения. При этом, данная программа еще и обладает удобным интерфейсом и функциональностью.

Другим нотным редактором, к которому мы обратимся, является GNU LilyPond. Он является бесплатным нотным редактором, разработанным голландскими программистами и музыкантами (валторнистом Хан-Веном Нинхуисом и скрипачом Яном Ньюенхайзенем). Он предназначен для создания музыкальных партитур путем компиляции файла из текста, набранного особым образом (то есть, с использованием технологии TeX) [9]. Здесь обращает на себя внимание совершенно необычный подход к набору нот. Вместо визуального редактора с нотным станом, представлен простой блокнот, в котором пишется программный код. Ноты набираются кодами, подобно конструированию любой программы профессиональным программистом. Для редактирования и набора партитуры на иностранном языке с текстом, выделим преимущество программы LilyPond – абсолютное качество разметки. Даже платные программы справляются с этой задачей неидеально. При достаточных навыках работы с программой, скорость набора партитур становится неограниченной. При этом, LilyPond – полностью бесплатный нотный редактор [9]. Вместе с тем, рассматривая недостатки программы LilyPond, необходимо отметить достаточно сложный начальный этап работы в программе. Пока не будет освоено, хотя бы на элементарном уровне, синтаксис LilyPond, о скорости набора не стоит и думать: для того, чтобы набрать одну – две страницы нот, данная программа совершенно не подходит [9].

Помогают подготовить ноты к дальнейшей обработке и публикации с помощью LilyPond – Denemo. По сути, эта программа – графический интерфейс для набора нот, преимущественно для GNU LilyPond. Denemo не пытается показать ноты графически правильно и не стремится быть полноценной графической средой. Denemo – не нотный редактор (как Finale или Sibelius), Denemo – это визуальный интерфейс для быстрого ввода нот. Интересно, что Denemo ориентирован на ввод с клавиатуры: все функции ввода можно выполнить посредством горячих клавиш. В основе этого лежит идея, что ввод партитур с использованием исключительно клавиатуры более быстр, нежели ввод с использованием клавиатуры и мыши.

По мнению многих профессиональных музыкантов, лучшим

альтернативным вариантом платным нотным редакторам Sibelius и Finale является MuseScore [6, 5]. Это тоже полностью бесплатная программа. Скачивается с официального сайта, при этом регистрации не требуется. Интерфейс понятен, прост, что очень радует исполнителей, которые не планируют профессионально осваивать набор нот. Поэтому для исполнительской адаптации партитуры на иностранном языке она может подойти. В данной программе сделано все очень компактно, под рукой все необходимые инструменты. Очень важные для нужд исполнительской адаптации партитуры на иностранном языке преимущества редактора заключаются в том, что он дает возможность открывать самые разнообразные форматы, конвертировать нотную запись в PDF. Причем, поддерживаются не только классические midi и MusicXML, но и PNG, SVG (векторное изображение) и многие другие [5, с. 122]. Как и в весьма популярной профессиональной программе Sibelius, пользователь может поделиться композицией онлайн.

Одной из популярных в среде музыкантов платформ является Flat.io. Так, на официальный сайт можно войти с помощью аккаунта Google или Facebook, а также зарегистрироваться через электронную почту. Базовые функции бесплатны, для расширения возможностей можно купить более продвинутую версию. Работа с программой производится исключительно в браузере, без установки на компьютер. Разработчики предоставляют облако, где хранятся нотные записи. Работать с одной и той же записью могут сразу несколько человек, что очень удобно. Для исполнительской адаптации партитуры важно, что данная утилита предоставляет широкий экспорт и импорт файлов, среди которых MusicXML, PDF, MIDI. (При этом расширенные возможности работы с файловыми расширениями будут все же доступны после оформления платной версии).

Большое преимущество программы – доступ к ней с любого компьютера, на котором установлен браузер. Для редактирования записей достаточно войти в свой аккаунт. Большим конкурентом вышеописанных программ Flat.io не является. Но в качестве программы для нужд исполнительской адаптации и быстрой нотной записи, прослушивания, сохранения, доступа через облако она подойдет большинству музыкантов, и может быть весьма полезна для работы с партитурами, в которых используется литературный текст на иностранном языке [8].

Несмотря на множество существующих программ, о которых мы писали выше, для исполнителей, ставящих перед собой задачу сделать адаптацию записи литературного текста на иностранном языке, на наш взгляд, самая лучшая программа – Sibelius. Это – профессиональное приложение для прописывания музыкальных партитур, их воспроизведения, сохранения в графическом формате, записи на CD или публикации на популярных ресурсах. Sibelius – популярный редактор нотных партитур для Microsoft Windows, Mac OS, Mac OS X и RISC OS

от компании Sibelius Software (теперь часть Avid Technology). Этой программой пользуются композиторы, аранжировщики, исполнители, музыкальные издатели, преподаватели и студенты для создания музыкальных партитур и инструментальных партий [7, с. 12]. Ныне Sibelius и его основной конкурент Finale широко используются в нотных издательствах, в образовательных учреждениях. Sibelius является одной из наиболее популярных программ этого типа с сотнями тысяч пользователей в ста странах мира. Этот нотный редактор имеет в своем арсенале более тысячи пятисот готовых инструментальных партий, синхронизацию с виртуальными секвенсорами и синтезаторами, эмулятор гитарного грифа и фортепианной клавиатуры, а также функции для подключения MIDI-гитары, микрофона, электронных инструментов и MIDI-клавиатуры [3, с. 35]. Sibelius по праву считается одним из основных инструментов создания композиций в музыкальных студиях; популярным средством для работы аранжировщиков, композиторов, студентов и преподавателей по всему миру. Программа ценится за умные алгоритмы прописывания нот, скорость обработки треков, а также понятный для новичка интерфейс. Реализована поддержка MusicXML и VST технологий, публикация на Facebook, SoundCloud и YouTube, а также подробная справка о функционале [2, с. 42].

В ходе работы по определению основных характеристик, достоинств, недостатков различных нотных редакторов было установлено, что программа Sibelius является наиболее удобным, простым и, в то же время, обладающим множеством необходимых функций нотным редактором для адаптации и (или) набора нотного материала и литературного текста, что требуется для осуществления специальной исполнительской адаптации записи литературного текста в партитуре с помощью нотного редактора.

Мы осуществили набор нотного материала произведения «Silent night» Франца Ксавьера Грубеера в переводе на английский язык, литературного текста в этом же произведении, транслитерированного текста и определили основные области интерференции в английском литературном тексте для русскоговорящих исполнителей этого произведения. Для этого был использован нотный редактор Sibelius. Также было создано краткое описание звуков, представляющих наибольшую степень фонетической интерференции данного вокального произведения на английском языке, в виде комментария-памятки на самой партитуре.

На рисунке 1 продемонстрирован ввод транслитерированного текста для исполнителей, не владеющих знаниями правил чтения текста на английском языке.



Рис. 1. Набор нотного материала, литературного текста произведения, ввод транслитерированного текста

Затем определены основные области фонетической интерференции в литературном тексте произведения и выделены звуки, представляющие наибольшую степень интерференции данного вокального произведения на английском языке.

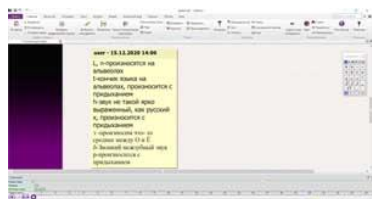


Рис. 2. Комментарий к произведению для исполнителей

Основными звуками, представляющие наибольшую степень фонетической интерференции в вокальном произведении, изображаются в программе Sibelius в качестве краткого комментария к произведению, что представлено на рисунках 2, 3.

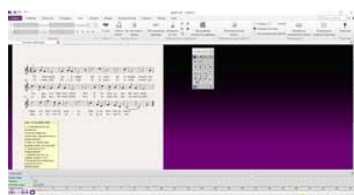


Рис. 3. Комментарий по фонетической интерференции в литературном тексте произведения

Подводя итоги сказанному, заметим, что для специальной исполнительской адаптации записи в вокальной партитуре литературного текста на иностранном языке, весьма перспективным является обращение к современным компьютерным технологиям и использование нотного редактора. Анализ технических возможностей, доступных нам и известных нотных редакторов, позволил обосновать обращение к программе Sibelius, имеющей необходимые функции для адаптации и (или) набора нотного материала и литературного текста.

Исполнитель музыки на иностранном языке, после осуществления специального анализа литературного текста, на наш взгляд, должен сделать адаптацию записи литературного текста в партитуре. Именно технологии нотного редактора Sibelius позволяют реализовать данную задачу.

Литература

1. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://lingvistics_dictionary.academic.ru/. – Дата доступа: 21.08.2021.
2. Козлин, В. И. Музыкальный редактор Sibelius 3. Самоучитель / В. И. Козлин. – М. : Издательский дом «Вильямс», 2011. – 240 с. : ил.
3. Козлин, В. И. Секреты создания музыкальных произведений в нотаторе Sibelius / В. И. Козлин. М. : ДМК Пресс, 2015. – 352 с. : ил.
4. Леднев, А. В. Finale. Учебник начинающего пользователя / А. В. Леднев. – Смоленск, 2008. – 64 с.
5. Новоселов, В. А. Информационные технологии в музыкальном образовании: учебно – методическое пособие : В 2-х ч. / В. А. Новоселов, А. Г. Дыльков. – М. : МПГУ, 2019. – Ч. 1: Нотные редакторы MuseScore, Sibelius: освоение и возможности практического применения – 232 с.

6. Пучков С. М. Музыкальные компьютерные технологии. Современный инструментарий творчества / С. М. Пучков, М. В. Светлов. – СПб. : СПбГУП, 2005. – 154 с.
7. Семенов, А. В. Учебник по программе Sibelius / А. В. Семенов. – Батуми : Авалар, 2006. – 122 с.
8. Применение информационных технологий в музыке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://knowledge.allbest.ru/programming/2c0a65625a2ac78b5d43a89521316c27_0.html. –Дата доступа: 22.08.2021.
9. Phillips, D. Music Notation Programs: Recent Releases [Electronic resource] / D. Phillips; n Linux Journal, 2008, February 25. – Mode of access: <http://www.linuxjournal.com/content/music-notation-programs-recent-releases>. – Date of access 25.08.2021.

Суценья С.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СТРАТЕГИЯ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ В БЕЛОРУССКИХ ДЕТСКИХ ХОРАХ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Детское хоровое творчество и, соответственно, репертуар детских хоров имеют свою специфику, которая определяется особенностями исполнительства в детском хоре. Характерной чертой современного этапа развития детского хорового пения в Беларуси является расширение диапазона образной сферы и тематики репертуара. Так, например, в творческий процесс исполнительской практики последних десятилетий внедрились такие пласты музыкального творчества, как духовная музыка и авангард.

Кроме того, одной из тенденций современности является формирование музыкально-образовательных учреждений нового для Беларуси типа. Так, например, на смену школам с хоровым уклоном, которые были созданы в последние десятилетия советского периода истории страны, в современных детских школах искусств открыты дирижерско-хоровые отделения, появились детские хоры при православных и католических приходах и др. Таким образом, социо-исторические реалии современности способствовали тому, что в детском хоровом исполнительстве проявились новые творческие тенденции, что требует специальных стратегий в области репертуарной политики. При этом, научное осмысление детского хорового искусства, с позиции особенностей детского хорового исполнительства, еще не проводилось, как не подвергалась специальной научной разработке, и проблематика репертуара белорусских детских хоров. Все вышесказанное актуализирует данную работу, посвященную выявлению стратегии формирования репертуара в детском хоре.

Прежде всего, обращает на себя внимание то, что есть немало методической литературы, в которой подчеркивается, что участие в хоре является

важным компонентом активизации ребенка, раскрытия творческих сторон его личности, повышения его интеллектуального уровня, развития эстетического чувства, эмоционального восприятия мира. Кроме того, коллективное творческое исполнительство ведет к увеличению устойчивости музыкальных интересов и потребностей, их обогащению. Так, в своем учебно-методическом пособии «Русская духовная музыка в детском хоре (к проблеме обновления репертуара)» Е. В. Седых затрагивает проблему возрождения певческой традиции и утверждает, что музыкальный репертуар, изучаемый детьми, благоприятствует успешному решению задач, которые воспитывают и развивают духовную культуру детей [6]. В работе «Роль репертуара в детском хоре и критерии его подбора» Т. В. Матулова выделяет принцип художественной ценности произведения как основной в репертуарной политике современного детского хора. Автор считает, что этот принцип помогает юным хористам ощущать себя творцами прекрасного, невзирая на технические трудности [6].

Обращает на себя внимание и проблематика специфики детского исполнительства, поскольку без понимания возможностей хорового коллектива, знаний о типах, количественном составе, звуковом объеме хоровых коллективов невозможен выбор репертуара. Систематизации основных особенностей и приемов организации хорового произведения в целом посвящены работы А. А. Егорова «Основы хорового письма», П. П. Левандо «Анализ хоровой партитуры» [2, 4].

В российском искусствоведении проблеме детского хорового исполнительства уделено немало внимания. Так, В. М. Старикова рассматривает проблему подбора репертуара в соответствии с возрастными группами, по принципу которых формируются детские хоры [9]. Автор указывает: «При подборе репертуара педагог должен выяснить, насколько материал будет доступен детям данного возраста. В каждом хоре подбор репертуара будет зависеть от таких условий, как состояние голосового аппарата, музыкальной подготовки, музыкального слуха, а также от певческого опыта детей (то есть, «стажа»)» [9, с. 10]. Исследователь пишет также о том, что при составлении репертуара необходимо опираться на такие принципы, как идейность, высокая художественность, народность произведений, соответствие возрастному составу хора; доступность и разнообразие жанров и стилей [9].

Русскому народному направлению детского хорового исполнительства посвящает свою методическую разработку «Воспитание голоса в народной манере пения» В. М. Беляева [1]. Она приводит большое количество произведений, составляющих репертуар для исполнения в народной манере пения: это произведения советских композиторов в народном стиле, русские народные песни.

О музыке русских композиторов-классиков говорит в своей работе

А. В. Казанцева [3]. Автор считает, что от репертуара хора зависит интерес учащихся к предмету, а также их активность, развитие чувств, формирование мировоззрения личности, художественного мышления и эстетического вкуса. При этом в работе указываются педагогические принципы при подборе репертуара для хора, которые должны быть связаны с задачей по освоению вокально-хоровых навыков. В спецификации исторических стилей автор обращает особое внимание на произведения русских композиторов-классиков, считая, что такой репертуар в детских хорах успешно решает педагогические задачи.

Критерии подбора репертуара детского хора, среди которых высокая художественная ценность, доступность, баланс между количеством сложных и простых произведений формулирует в своем учебно-методическом пособии С. С. Соловьева [7]. Кроме того, автор освещает принцип деления репертуара на разделы, и предлагает следующую жанрово-стилевую классификацию: русская музыка, русская духовная музыка, русская классика, зарубежная музыка, зарубежная духовная музыка, зарубежная классика, современная музыка, музыка композиторов XX века, получивших мировое признание, музыка современных российских композиторов, музыка современных зарубежных композиторов, народная музыка, народные песни (славянские), народные песни зарубежных стран, популярная музыка, джазовая музыка для хора, современные песни и композиции.

В своей методической работе «Репертуар детского хора в контексте современного урока», С. Е. Сорокина также уделяет внимание постановке проблемы репертуара детского хора [8]. Так, она пишет: «Хоровое пение, превращенное в демонстрацию, заставку, утратило тот духовный потенциал, каким оно должно обладать. С одной стороны, в этой области работали выдающиеся хормейстеры, подлинными профессионалы и энтузиасты своего дела, росла численность детских хоров и формы их организации, всесторонне изучались методы обучения детей пению и вокально-хоровые теории. С другой, – тот музыкальный материал, на котором воспитывались дети, его художественный уровень, а также ограниченный подход большинства специалистов к истинному назначению детского хорового пения, тормозили прогрессивные тенденции его развития» [8, с. 24].

Таким образом, проблема стратегии репертуара детского хора только обозначена в практических, методических материалах, а системной и целостной фундаментальной разработке она не подвергалась и сущность стратегии репертуарной политики в научных исследованиях в русскоязычных работах не раскрыта. При этом, о детских хорах Беларуси, с позиции анализа репертуарной политики в них, специальных работ нет. А между тем, анализ концертных программ детских хоров Беларуси показывает, что, так как детское хоровое искусство Беларуси представлено в различных сферах, то и репертуар

многообразен и имеет весьма широкий жанрово-стилевой диапазон.

Обратимся к примеру. Одной из сфер социума, в которой развивается хоровое искусство, является начальное музыкальное образование: при детских музыкальных школах искусств имеются хоровые коллективы, в задачи которых входит воспитание в учениках высокого уровня культуры и эстетического вкуса, любви к музыкальному искусству посредством хорового и сольного исполнительства, подготовка талантливых и отлично успевающих выпускников к поступлению в средние специальные и высшие учебные заведения культуры Республики Беларусь.

В качестве примера рассмотрим деятельность известного детского коллектива – образцового хора «Тоника», который функционирует в русле работы вокально-хорового отделения детской музыкальной школы искусств № 1 имени Л. П. Александровской (город Минск). Хор «Тоника» неоднократно становился лауреатом международных конкурсов и фестивалей, выступал с концертами как на территории Республики Беларусь, так и за ее пределами, в том числе, в Италии, Швеции, Германии, Франции, Англии, Польше. В 1992 году хору «Тоника» было присвоено звание «Образцовый самодеятельный коллектив». В разные годы коллективом руководили: заслуженный деятель искусств БССР Николай Фёдорович Маслов (ученик П. Г. Чеснокова), Ирина Анатольевна Фатьянова, Владимир Ильич Клундук, Алексей Иванович Снитко. Под руководством Алексея Ивановича Снитко в 2009, 2013 и 2017 годах хор успешно подтвердил звание «Образцовый», представив яркие концертные программы из сочинений различных эпох и стилей. Сейчас хором руководит Белая Светлана Александровна.

Проанализировав стратегию репертуарной политики данного хора, мы пришли к выводу, что все программы выступлений коллектива делятся на тематические разделы. Так, например, во многих выступлениях хора очень широко представлен раздел белорусской духовной музыки, диапазон которого простирается от традиционных белорусских кантов до духовных сочинений таких белорусских композиторов как А. Туренков, Е. Атрашкевич, Е. Поплавский, А. Литвиновский, Л. Шлег, И. Денисова, А. Безенсон, Я. Жабко, Е. Гигевич, В. Петько.

Жанрово-стилевой диапазон репертуара хора очень разнообразен. Коллектив исполняет музыку зарубежных композиторов (Б. Бриттен «This little babe», «As Dew in Aprill» из цикла «Ceremony of carols»; спиричуэл «Music down in my soul» в обр. М. Хогана); духовную музыку русских (П. Чесноков «Благослови, душе моя, Господа» и «Взбранной воеводе» из «Всенощного бдения для женского хора») и белорусских (В. Гожельнярский «О, Марыя, маці Бога»; Тропарь Рождества Христова А. Туренкова, Кондак Пресвятой Владычице нашей Богородице и честному Ея знамению (еже в велицем Новограде) из Концерта

«Тебе поем» для двух детских хоров из двенадцати антифонных песнопений на церковно-славянские молитвы Л. Шлег) авторов; обработки народных песен для детского хора разных народов (белорусская народная песня «Пірапёлка», обработка А. Гречанинова; украинская народная песня «Щедрик» в обработке Н. Леонтовича; русская народная песня «Катерина» (обработка С. Прокофьева); музыку русских (П. Чесноков, стихи Н. Некрасова «Зелёный шум», П. Чесноков «Солнце, солнце встаёт», М. Глинка «Попутная песня») и белорусских («Радзіма, мая дарагая» В. Оловникова) композиторов.

Из довольно большого репертуара формируются разнообразные программы, в зависимости от задач концертного выступления. Приводим одну из программ выступления хора «Тоника»: (Белорусский традиционный кант «Жыровіцкая Бога маці»; В. Лысковец «Не отврати лица Твоего»; Людвиг Ван Бетховен «Прославление Бога» (Die Ehre Gottes aus der Natur, Op. 48, №4); Швейцарская народная песня «Кукушка» (обработка Е. Атрашкевич); Белорусская народная песня «За рэчкаю, за ракой» (обработка А. Рацинского); В. Беляев – сл. П. Воронько «Журавель» из кантаты «Лепшая зямля»; Е. Атрашкевич – стихи Л. Войновой «Время выбрало нас»; Ю. Чичков – стихи М. Пляцковского «Детство – это я и ты»).

Обратим внимание, что хор «Тоника» – это концертный хор, подготовка в который идет на вокально-хоровом отделении, где с большим успехом развиваются Хор младших классов хорового отделения (руководитель – М. Е. Дончак), Хор младших классов инструментального отделения (руководитель – Е. С. Бакун), Учебный хор (руководитель – М. М. Павлович), хоры первых классов инструментального отделения (руководители – К. Ю. Борщёва, Т. В. Новик). Все эти коллективы также требуют решения проблемы наполнения репертуаром и обоснования его стратегии на основе спецификации задач каждой возрастной группы, уровня исполнительства, физиологических особенностей детского голоса в разных возрастных группах и др.

Подводя итоги, подчеркнем, что проблема стратегии репертуара в детском хоровом исполнительстве в Беларуси в специальных научных работах не ставилась. А между тем, имеется острая необходимость иметь научно обоснованную концепцию подбора репертуара для детского хора, которая была бы основана как на специфике детского хорового исполнительства, так и особенностях творческих, образовательных и воспитательных задач, которые стоят перед детским творческим коллективом. Кроме того, в условиях отсутствия специального нотного музыкального издательства, коллективы испытывают острый дефицит партитур в процессе изыскания подходящих для решения стоящих перед коллективом задач. Именно поэтому мы считаем проблему стратегии репертуарной политики многогранной и актуальной.

Литература

1. Беляева, В. М. Воспитание голоса в народной манере пения: методическая разработка / В. М. Беляева. – М. : Центральный научно-методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1980. – 46 с.
2. Егоров, А. А. Основы хорового письма : учебное пособие / А. А. Егоров. – Л. ; М. : Искусство, 1939. – 170 с.
3. Казанцева, А. В. Произведения русских композиторов-классиков в репертуаре младшего хора : методическая разработка / А. В. Казанцева. – Омск : БОУДО «Детская школа искусств №17», 1916 – 4 с.
4. Левандо, П. П. Анализ хоровой партитуры : Методическое пособие для студентов дирижерско-хорового отделения / Министерство культуры РСФСР ; Ленинградский государственный институт культуры имени Н. К. Крупской ; Кафедра хороведения. – Л. : [б. и.], 1971. – 122 с.
5. Матулова, Т. В. Роль репертуара в детском хоре и критерии его подбора: методическая разработка / Т. В. Матулова // Культура и образование – 2020. – № 3. – с. 122–133.
6. Седых, Е. В. Русская духовная музыка в детском хоре (к проблеме обновления репертуара) : методическая разработка / Е. В. Седых // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 1. – с. 77–81.
7. Соловьева, Л. В. Репертуар детского хора (из опыта работы с детским хором «Вдохновение») : учебно-методическое пособие / Л. В. Соловьева. – Надым : МБУДО «Детская школа искусств № 1 г. Надыма», 2016. – 62 с.
8. Сорокина, С. Е. Репертуар детского хора в контексте современного урока: методическая работа / С. Е. Сорокина. – Рославль : МБУДО «Рославльская детская музыкальная школа имени М. И. Глинки, 2013. – 25 с.
9. Старикова, В. М. Изучение репертуара детских хоров : учебно-методическое пособие / В. М. Старикова. – Сыктывкар : ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2018. – 45 с.

Трошкин А.Д.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ТЕХНИКИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРОВОГО ВОКАЛА НА ОСНОВЕ ТЕОРИИ РЕЗОНАНСНОГО ПЕНИЯ В. П. МОРОЗОВА

Вокальное искусство в аспекте техники пения привлекает внимание исследователей, так как издавна существует множество школ постановки голоса, применяющих различные методики работы с певцом. При этом, каждый профессиональный вокалист имеет свое, индивидуальное представление об эталонном пении и, соответственно, делится своим опытом с учениками и всеми, интересующимися вопросами постановки певческого голоса. Отсюда огромный корпус специальной литературы на данную тему, где можно найти разные подходы к раскрытию данной проблематики. Так, есть фундаментальные, научно обоснованные исследования, которые базируются на объективных опытах, а есть

и эссе певцов, делящихся с заинтересованной аудиторией своими наработками. Подчеркнем, что не все существующие традиции, манеры и школы пения позволяют использовать голосовой аппарат профессионально и долговременно: – неправильное пение приводит к болезням и профессиональной непригодности. В хоровом групповом вокале проблема техники академического вокала актуализируется, так как в творческий коллектив приходят люди, прошедшие подготовку в разных школах постановки голоса, и поэтому поющие в разных манерах. Унификация певческой техники в хоре – важная задача, так как именно ее решение позволяет иметь качественный коллективный интонационный, тембровый и дикционный ансамбль. Подчеркнем, что во избежание проблем с голосовым аппаратом, необходимо уделить специальное внимание постановке голоса, обоснованной именно с позиции научного знания. Поэтому назрела необходимость уделить внимание вопросу техники пения в академическом (включая групповой, хоровой) вокале в аспекте применения наработок в области техники резонансного пения В. П. Морозова.

Как известно, обучение постановке голоса является нетривиальной задачей, так как, во-первых, до недавних пор не было целостной научной теории голосообразования и правильного звукоизвлечения; во-вторых, знания о том, как необходимо петь, строились на субъективном опыте певцов и передавались из уст в уста от педагога к ученику с использованием специфического, эмпирического, несистематизированного понятийного аппарата. По нашему мнению, именно В. П. Морозов в своих исследованиях предпринял попытку учесть, как субъективный опыт выдающихся певцов, так и объективные результаты исследований, установленные на основе современных достижений различных наук. Благодаря многолетним разносторонним исследованиям В. П. Морозова, им заложены основы такой теории и дан импульс к дальнейшему ее развитию [1, 2]. Так, анализируя практический опыт выдающихся певцов и проверяя его научными методами, В. П. Морозов разработал *резонансную теорию искусства пения* (далее РТИП), в которой обобщает опыт разных научных дисциплин (анатомия, физиология, акустика, психология, фониатрия, логопедия, педагогика) и излагает принципы эталонного звуко-извлечения. Именно РТИП помогает правильно «поставить» вокальный голос: подойти к технике пения системно, а не интуитивно; выработать правильные установки; добиться у певца осознанных ощущений. Обращает на себя внимание то, что данная теория нашла свое применение на практике: множество специалистов приняли во внимание резонансную теорию искусства пения В. П. Морозова, используют ее в своей работе и предлагают практические рекомендации по совершенствованию голоса [2]. Поэтому, на наш взгляд, имеет смысл обратиться именно к технологиям РТИП, чтобы решать вопросы по совершенствованию техники звукоизвлечения в академическом хоровом (коллективном) вокале. Исходя из изложенного выше, мы

поставили перед собой цель – на основе изучения теории резонансного пения В. П. Морозова предложить приемы работы над постановкой голоса в хоре. Для достижения поставленной цели мы будем решать задачи по изучению теории резонансного пения В. П. Морозова, систематизации базисных положений теории, установлению типологии приемов работы над постановкой голоса в хоре.

Обратимся к основным положениям РТИП В. П. Морозова, которая является новой научной теорией, зачастую опровергающей традиционные представления о механизмах голосообразования. Так, автор дает ей определение: «РТИП – новая психофизиологическая концепция профессионального певческого голосообразования, основанная на научно-экспериментальном доказательстве ведущей роли резонаторной системы голосового аппарата в формировании высоких технических и эстетических качеств голоса» [1, с. 339].

В РТИП утверждается, что можно достичь качеств эталонного вокального звука (полетность, звонкость, регистровая ровность, насыщенность тембра, сила и пр.) при минимальных усилиях голосового аппарата [1, с. 340]. Автор РТИП описывает семь *функций резонаторов в голосообразовании*: 1) энергетическая – способность резонаторов усиливать голос (на 30–40 дБ, то есть, в 100–1 000 раз), делать звук полетным, позволять озвучить большой концертный зал, преодолевать заглушение оркестром); 2) генераторная – резонаторы участвуют в генерации звука в голосообразовании, наряду с голосовыми связками и дыханием; 3) фонетическая – резонаторы участвуют в дикции, озвучивая как гласные, так и согласные звуки; 4) эстетическая – формируют тип голоса и качества голоса, такие как полетность, близкость и др.; 5) защитная – резонаторы предоставляют механизмы защиты голосового аппарата от перенапряжения и травм; 6) индикаторная – резонаторы путем вибрации показывают свою активность, чем подсказывают путь настройки голосового аппарата в резонанс; 7) активизирующая – резонаторы не только озвучивают голос, но и повышают тонус голосового аппарата [1, с. 340]. Работа педагога-вокалиста и певца заключается в понимании перечисленных функций и использовании их в настройке певческих резонаторов.

Заметим, что с точки зрения В. П. Морозова, методы РТИП являются как профилактикой профессиональных заболеваний вокалистов, так и эффективной их терапией [1, с. 342]. Автор выделяет следующие основные *принципы резонансного пения*: 1) активизация резонаторов, используя вибрационные ощущения; 2) постановка нижнереберно-диафрагмального певческого дыхания, используя, так называемую, «вдыхательную установку»; 3) всячески избегать связочных и гортанных ощущений в процессе звукоизвлечения; 4) прибегать к образным представлениям, помогающим в управлении голосом; 5) понимание голосового аппарата, как единства и взаимосвязи трех элементов – дыхание, гортань, резонаторы [1, с. 365–367].

Рассмотрим некоторые проблемы, наблюдающиеся в хоровом пении с позиции хоровой вокализации и практических рекомендаций по технике группового вокала на основе РТИП. Сложность вокализации в хоре заключается, прежде всего, в том, что, помимо своей воли, во время группового вокала, певцы влияют друг на друга. Так, например, наличие в хоре певца с плохо поставленным голосом может мешать другим певцам добиваться правильного звукоизвлечения. То есть, если кто-то один поет в «горловой» манере, «выдавливая» звук, то велика вероятность, что он «заразит горлопением» других хористов, которые будут постоянно ощущать дискомфорт во время попытки выстроить тембровый и интонационный ансамбль. Кроме того, распространенное явление в хоре связано с неполной или неправильной комплектацией голосов в партии, в результате чего певцы вынуждены исполнять партии, которые им «не по голосу». Конечно же, и такой фактор может привести к излишнему напряжению в процессе звукоизвлечения и также негативному влиянию на хоровой (групповой) вокал. Заметим, что исходя из попытки выбрать «путь наименьшего сопротивления», дабы не вторгаться в фундаментальные процессы звукообразования разных участников группового пения, среди хормейстеров весьма распространен метод «прибирания голоса» ради упрощения достижения целей тембрового и интонационного ансамблирования. По нашему мнению, это ведет к тембральной обедненности, неестественности звучания хора. В таких хорах даже бытует мнение, что профессиональный вокалист неуместен в хоре, поскольку не сможет «влиться» в ансамбль из-за индивидуальных тембровых качеств своего голоса. А между тем, для достижения наилучшего результата хор должен петь именно как ансамбль солистов: каждый участник группового вокала призван вокализировать в полный голос, демонстрировать уникальные личные тембровые качества, дополняя во время коллективного вокализирования, сливаясь в ансамбле с другими тембрами. Конечно же, достичь этого не просто: это предъявляет более высокие требования к профессионализму хормейстера, который сам должен овладеть РТИП и уметь применить ее на практике. Но, если это происходит, то достигаются выдающиеся творческие результаты в сфере тембрового ансамбля, коллективного интонирования. Такими хоровыми коллективами, на наш взгляд, являются Петербургская певческая капелла (руководитель В. Чернушенко), Московский камерный хор (руководитель В. Минин).

Следует обратить внимание на то, что, поскольку не всегда хормейстер может уделить внимание индивидуальным занятиям вокалом с хористами, а самостоятельные занятия хористами вокалом без контроля педагога, как правило, не приводят к необходимым результатам, очень важное значение приобретает распевание хора. В процессе совершенствования техники пения во время работы над вокальными упражнениями, хормейстер должен добиться настройки резонансных ощущений всего хора на основе критериев правильной постановки

голоса, среди которых В. П. Морозов выделяет следующие: широта диапазона (свободные верхние и низкие звуки), гибкость (умелое владение силой звука, тембром, регистрами), благозвучность (отсутствие призвуков хрипоты, сипения, гнусавости и пр.), четкая дикция, неутомимость, выносливость, долголетие, адаптивность (способность подстраиваться к конкретным акустическим условиям), регистровая и артикуляционная ровность, суггестивность (способность воздействовать на эмоции реципиентов музыки независимо от произносимых слов). Кроме того, по мнению В. П. Морозова, необходимо достигать следующих качеств звучания: сила, плавность, мелодичность, кантилена, яркость, полетность (способность быть слышимым при минимальных физических затратах), близость, устойчивость, чистая интонация, вибрато [1, 2]. Автор РТИП указывает, что на звукоизвлечение влияют много различных факторов: настроение, эмоции, стресс (в унылом настроении голос хуже звучит, в гневе голос зажимается, при волнении певец может потерять контроль над голосом); физическое состояние (болезнь или здоровье, раскрепощенность или зажатость); психологическое фокусирование певца (неправильные представления о голосообразовании приводят к фиксации внимания на неправильных ощущениях, в результате чего происходит неправильное звукоизвлечение); воображение (воображаемое представление певца непосредственным образом влияет на ощущения певца, поэтому роль воображения в управлении голосообразованием существенна).

Подведем итоги. На основе изучения теории резонансного пения В. П. Морозова, мы пришли к выводу, что созданная им *резонансная теория искусства пения* является фундаментальной теоретической базой для создания стройной системы методов, которые можно рекомендовать для применения в процессе постановки голоса и совершенствования техники звукоизвлечения в академическом хоровом вокале. На основе РТИП можно установить типологию приемов работы над постановкой голоса в хоре в аспекте приобретения специальных навыков группового вокала: 1) достижение естественности, свободы в эталонном пении (устранение зажатости, разработка правильных мышечных ощущений, устранение неправильных мышечных ощущений); 2) создание баланса между верхней певческой формантой и нижней певческой формантой (выработка резонансных ощущений в нижних резонаторах, верхних резонаторах, соединение резонаторов); 3) тренинг дыхательной системы (работа диафрагмы, межреберных мышц, освобождение и выстраивание правильной работы всей группы мышц и связок, задействованных для достижения певческого фонационного выдоха, а также и вдыхательная установка, «постановка звука на опору»); 4) выстраивание гласных в единую вокальную позицию (работа над дикцией и артикуляцией, достижение единообразия гласных и их соединения с согласными); 5) ровность звучания голоса на всех участках его диапазона (сглаживание регистров, ровность звучания на переходных участках между ними); 6) развитие диапазона голоса

(постепенное присоединение звуков из крайних верхних и нижних участков диапазона); 7) работа над ансамблем в групповом вокале (слияние тембров разных голосов, достижение унисона, единой вокальной позиции).

Литература

1. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : МГК имени П. Чайковского, 2002. – 496 с.
2. Морозов, В. П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / В. П. Морозов. – М. : Когито-Центр, 2013. – 319 с.

У Пэнфэй

(Республика Беларусь, г. Минск)

СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНЫХ И КАНОНИЧЕСКИХ ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ ЧАНЬ-БУДДИЙСКИХ ЦЕРЕМОНИЙ

Чань-буддизм – это вид буддийской религии (махаянская школа), которая распространилась в Китае [2, с. 4]. Чань-буддийская церемония – это последовательность действий, имеющих символическое значение; включает благоговейное почитание божества и совокупность обрядов.

В музыкальном оформлении чань-буддийских церемоний синтез фольклорных и канонических певческих традиций представляют синтетическую форму, которая распространяется на отношения слова и музыки – литературы (поэзии) и музыкального искусства [1, с. 71]. В чань-буддийских церемониях вокально исполняются древние канонические тексты, для чего используются различные напевы, форма и структура которых продиктованы литературным текстом.

Средства музыкальной выразительности чань-буддийских церемоний взаимодействуют с литературой (поэзия), дополняя ее сакральные образы эмоциональной исполнительской трактовкой.



Рис. 1. Цин (磬)

Музыкальное оформление современных чань-буддийских церемоний является свидетельством постепенного прогресса синтеза канонической (соответствующей конфессии) и фольклорной певческих традиций [3, с. 8].



Рис. 2. Деревянная рыба

В музыкальном оформлении чань-буддийских церемоний певческую практику чань-буддизма составляет комплекс элементов, к которому относятся:

- 1) канонические вербальные тексты, составляющие содержание культовых церемоний, и характеризующиеся письменной традицией транслирования;
- 2) музыкальное оформление культовых церемоний, которое состоит из певческой практики с инструментальными аккомпанементом [1, с. 10].

Специфика чань-буддийской церемониальной певческой практики заключается в сочетании древней чань-буддийской канонической поэзии с фольклорным и современным музыкальным искусством [5, с. 115].

В чань-буддийском культовом музыкальном оформлении канонические вербальные тексты происходят от древнеиндийских буддийских текстов на санскрите и используются в качестве мантр (таинственных заклинаний) [3, с. 308].

Чань-буддийская культовая музыкальная практика включает:

- 1) «книжные молитвы» (цин) с зафиксированным вербальным текстом, и нефиксированными напевами;
- 2) мантры (чжо), вербальный текст которых на санскрите не имеет лингвистического смысла. При исполнении мантр произносятся нараспев либо вокализируются отдельные буквы алфавита индийской письменности на санскрите, которые обозначаются китайским иероглифом. Назначение мантр – ввести человека, помочь ему достичь состояния медитации (человек войдет в духовный мир Нирваны) [3, с. 308–311].



Рис. 3. Китайский орган (笙, Шэн)

Чань-буддийские песнопения-молитвы классифицируются в четырех жанровых группах: «Зан» (посвященные божества), «Цзе» (дидактические тексты), «Чжоу» (мантры на санскрите) и «Вэнь» (современные поэтические тексты) [4, с. 87, 110, 235, 377]. Комбинации песнопений разных жанровых групп в церемониальном репертуаре имеют фольклорные (региональные) особенности.



Рис. 4. Китайский фагот (管子, Гуанцзы)

Интонационный состав певческой исполнительской практики является синтезом древних исполнительских традиций канонического (музыкально-поэтические тексты) и фольклорного (музыкального) вокального искусства. Чань-буддийская церемониальная музыка в каждом этническом регионе использует свои локальные музыкальные элементы, поэтому ее стиль в каждом регионе



имеет свои особенности [5, с. 13]. Например, в чань-буддийских культовых церемониях в столичных храмах города Пекина песнопения «Три прибежища» используют певческий стиль пекинской оперы.

Рис. 5. Китайская флейта (竹笛, Чжуди)

В современном чань-буддийском церемониале выделяются разновидности вокально-инструментального исполнения: вокал с аккомпанементом ударных инструментов и вокал с аккомпанементом духовых инструментов. Ударный инструментальный включает в себя деревянное било (большое и маленькое), цин, барабан, ручной колокольчик, гонги [3, с. 71–72, 90–91]. Из них цин и деревянная рыба – чань – буддийские канонические инструменты (рисунки 1–2); барабан, ручной колокольчик, гонги – китайские фольклорные инструменты.

В чань-буддийских церемониях используются и духовые музыкальные инструменты, которые являются фольклорными для китайского искусства. Духовые музыкальные инструменты включают в себя органчик (笙, Шэн), китайскую флейту (竹笛, Чжуди) и китайский фагот (管子, Гуанцзы) (рисунки 3–5) [3, с. 97–99].

Через синтез фольклорных и канонических певческих традиций, особенности музыкального оформления чань-буддийских церемоний раскрываются семантика религиозных догматов и вероучения.

Литература

1. 田青 中国佛教音乐选萃 上海：上海音乐出版社 = Тиань, Цин. Китайская чань-буддийская музыка / Цин Тиань. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1993. – 298 с.
2. 方立天 禅宗概要 北京：中华书局出版社 = Фан, Литянь. Введение в чань-буддизм / Литянь

Фан. – Пекин : Чжунхуа Шучзю, 2011. – 333 с.

3. 韩军 五台山佛教音乐总论 北京 : 宗教文化出版社 = Хань, Джунь. Буддийская музыка в районе Утай-шань / Джунь Хань. – Пекин : Издательство религиозной культуры, 2012. – 523 с.

4. 陈兵 新编佛教词典 北京 : 中国与世界出版社 = Чжэнь, Бин. Новый словарь буддизма / Бин Чжэн. – Пекин : Китай и мир, 2003. – 679 с.

5. 袁静芳 中国汉传佛教音乐文化 北京 : 中央民族大学出版社 = Юань, Цинфан. Музыкальная культура в чань-буддизме / Цинфан Юань. – Пекин : Издательство Центрального национального университета, 2003. – 653 с.

Цмыг Г.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О ПРОБЛЕМАТИКЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

Хоровое искусство, благодаря своей специфике, аккумулирует исторические, социальные и культурные детерминанты, а затем транслирует их в форме коллективной творческой деятельности. При этом, культурогенность хорового искусства обусловлена также и его вокальной природой, то есть, собственно пением, – древней формой художественного освоения действительности, которая издавна представлена в национальной фольклорной и религиозной традициях. В нашу эпоху глобализации научный мир в русле поиска путей решения проблем национальной идентификации через искусство уделяет немало внимания фундаментальным основам древних видов творчества. Таким образом, все вышесказанное делает перспективным осмысление уникальности белорусского хорового искусства как вида творческой деятельности и феномена современной национальной культуры в его связях с социальными функциями. Проблемная ситуация в данной сфере искусствоведения образуется целым комплексом противоречий, которые возникают в процессе научного осмысления хорового искусства Беларуси как феномена современной национальной культуры и образуют проблемное поле исследования.

Так, накопленный эмпирический опыт по белорусскому концертно-исполнительскому искусству осмыслен в работах, где среди других вопросов уделено внимание и характеристике творческой деятельности собственно хоровых дирижеров и их хоров [2]. Хоровому творчеству белорусских композиторов посвящены разделы в недрах масштабных академических работ о белорусской музыке, в центре внимания которых история и теория различных видов композиторского творчества (от древнейших времен до современности), и европейская музыка академической традиции, постижение которой осуществляется, в том числе, и на материале белорусской хоровой литературы [1,

5]. Изданы также монографии, содержащие результаты исследований в области проблематики интерпретации дирижерско-исполнительского искусства, хорового композиторского творчества XX века и другие [3, 5]. Таким образом, противоречие между развитием в Беларуси теоретического и исторического музыкознания, с одной стороны, и разработкой проблемного поля хорового искусства как явления культуры, включая проблематику его функционирования в социуме и собственно хоровой творческой деятельности композиторов и исполнителей, – актуализирует необходимость осмысления хорового искусства как целостной системы. Перспективным видится необходимость проанализировать внешние связи хорового искусства с системой массовой коммуникации, установить его место и функции в национальной культуре, а также выявить особенности взаимодействия с национальной певческой традицией (народной и религиозной), литературой, иными видами творческой деятельности.

Хоровое композиторское творчество Беларуси многогранно и достаточно объемно. Национальными композиторами создаются хоровые произведения, художественные достоинства и возвышенный мир образного содержания которых высоко оцениваются отечественным и зарубежным реципиентом. Круг актуальных жанров обусловлен развитием европейского музыкального искусства на национальной почве, которое шло в русле творческих поисков по двум путям: традиционному (опора на жанровую модель) и новаторскому (отход от прежних норм хорового мышления в русле новаций в европейском искусстве). Панорама образов определяется воплощением исторической, духовно-религиозной, героико-патриотической, лирико-философской, детской и другой тематики.

Большинство современных белорусских композиторов обращаются к жанровой сфере крупных вокально-инструментальных композиций. Так, например, назовем произведения А. Бондаренко (Оратория «Марк Шагал», стихи М. Шагала, В. Маслюка, 1994), А. Безенсон (Оратория «Земля обетованная», стихи Н. Гоголя, 2002) и другие. Постепенно на смену типизированной трактовке крупных вокально-инструментальных жанров пришло многообразие композиционных и жанровых решений, связанное со спецификой воплощения художественных принципов, определяемых как современными жанрово-стилевыми направлениями, так и индивидуальными творческими установками. Эти явления наблюдаем в музыке А. Короткиной («Книга Нарекаци», стихи Грегора Нарекаци, 2002), А. Безенсон («Над морам» на стихи М. Богдановича, 2011) и некоторые другие.

В современной хоровой музыке сохраняется генетическая память народно-песенного жанра. Так, авторская интерпретация фольклора в виде профессиональной обработки для хора академического или народного направления аутентичных мелодий представлена в творчестве Е. Атрашкевич (десять обработок белорусских народных песен, 1999), К. Яськова («Алень па

бару ходзіць», 2010; «Там, за гаем», 2012), Л. Шлег (Обработки калядных кантов, 1993), М. Васючкова (Свод песен «Цярэшка» для женского хора и инструментального ансамбля, 1997) и другие. Этой группе произведений присущи индивидуально-авторское прочтение фольклорной интонации, мотивная разработка оригинальной мелодии, переосмысление фольклорных форм, воссоздание «звуковой среды» посредством использования художественно-выразительных возможностей хоровой фактуры др. Перечисленные особенности присущи произведениям В. Кузнецова («Калыханкі», 1995; «Белорусская свадьба», 2001), А. Рацинского («А ці ў цябе перапелка», 1998; «Купаленка», 2001), К. Яськова (Вокально-хореографические фантазии «Валачобнікі», «Бабулін куфэрак», 2011) и другие. Обращение к религиозным текстам связано с привлечением церковно-музыкальных стилей и творческим переосмыслением церковных жанров. Композиторы обращаются к христианским каноническим текстам Мессы, Реквиема, Литургии, Всенощного бдения и др. Так, отечественными хоровыми коллективами были успешно исполнены сочинения О. Ходоско («Литургия Иоанна Златоуста», 1993), С. Бельтюкова («Всенощная», 1994), А. Литвиновского (Месса «Gregorianica», 1995), О. Залетнева («Святая Імша» (Месса), 2002), С. Бельтюкова («Чернобыльский реквием», 2006), Особо отметим опыты в сфере свободной авторской реставрации рукописей «Несвижских месс» XVIII века А. Рацинским («Kyrie eleison» 1994–1995). Композиторами ведется творческий поиск в русле музыкального воплощения текстов христианской гимнографии. Так, на текст тропарей, кондаков, стихир, молитв, псалмов, текстов официи, авторских духовных стихов и прозы создали хоровые произведения А. Безенсон («Ave Maria», 2003), А. Бондаренко («Тропарь прп. Иоанну Кормянскому», 2003; «Кондак прп. Андрею Критскому», 2004), М. Васючковым («Гимны покаянные» на стихи преподобного отца Ефрема Сирина, 1997), Л. Шлег («Гимн в честь Кирилла и Мефодия», 1993;), А. Литвиновским (Ах, мой Езус», 1996; Oculis et Manibus, 1996; Au milieu des nuages, 1996), К. Яськовым («Lux Aeterna», 2006) и другие.

Перечисленные нами примеры составляют лишь небольшой фрагмент панорамы национального композиторского творчества: современными белорусскими авторами создан большой корпус хоровой литературы в различных, именно хоровых, жанрово-стилевых направлениях. Поэтому важнейшей областью исследования в данной сфере является постижение сущности хорового произведения. Дело в том, что жанровая специфика хорового вида коллективной творческой деятельности требует специального алгоритма анализа и научного осмысления хоровой композиционной техники, что необходимо, как для создания собственно произведений высокого художественного уровня в области хорового жанра, так и их исполнительских концепций. Отсутствие стройной теории именно хоровой композиции, включающей разработку проблематики органики различных

хоров-инструментов, специальных хоровых средств художественной выразительности (различные виды хорового ансамбля, строя и дикции), собственно хоровой жанрово-стилевой специфики, техники хоровой оркестровки и приемов хорового письма, применяемых в хоровой партитуре (и др.) порождает целый комплекс проблем. В условиях ситуации амбивалентности, при которой музыкально-теоретический и исполнительский аспекты исследования хорового произведения характеризуются одновременной направленностью на один и тот же объект разных установок, актуализируется проблемное поле, включающее не только вопросы жанрово-стилевой специфики хорового творчества национальных композиторов, но и алгоритмов исполнительского анализа партитур с позиции выявления сущности содержащегося в них художественного открытия. Белорусское хоровое искусство эволюционирует в двух взаимосвязанных направлениях – народном и академическом, особенности каждого из которых определяются спецификой манеры пения. Исполнительский уровень профессиональных хоровых коллективов находится на высоком уровне, о чем свидетельствуют репертуар широкого стиливого диапазона, успешные зарубежные гастроли, участие в престижных международных фестивалях. При этом все белорусские профессиональные хоровые коллективы участвуют в общественной жизни страны. Торжественное, возвышенное, гимнически-приподнятое хоровое звучание придает соответствующий настрой проводимым мероприятиям (Об этом мы писали в своих ранее [1, 2]). На наш взгляд, ситуация противоречия порождена потребностью современного белорусского хорового исполнительства в теоретическом осмыслении функциональных связей, целей, средств и результатов хоровой (музыкальной) деятельности, с одной стороны, и технологических особенностей хорового пения, требующего постоянного совершенствования уровня специального мастерства, – с другой. Устранение данного противоречия возможно, на наш взгляд, если будет решена проблема по преодолению глубоко укоренившегося представления о хороведении как сугубо прикладной области знания, выполняющей методическую функцию в образовательном процессе дирижера-хормейстера в рамках одноименной учебной дисциплины в высших и средних музыкальных учебных заведениях. Разработка проблем теории, истории и практики хорового исполнительства призвана развиваться в русле известных мировых процессов аспектации, идущих в современном музыкознании. Кроме того, актуализируется необходимость осуществления научного обоснования статуса хороведения (наряду с музыкальным краеведением, например), исследующего проблематику хорового искусства (концептуальный аспект исследования хорового исполнительства). И здесь возникает целый комплекс проблем, связанных с вопросами понятийно-терминологического аппарата хороведческого знания, включающего в свой арсенал заимствования из теоретического и исторического музыкознания. После

их адаптации в хоровом исполнительском искусстве, понятия постепенно приобретают статус традиции их использования, которая определяется, как правило, исполнительской и музыкально-педагогической школой, жанрово-стилевой и исполнительской аспектацией музыковедческого анализа партитуры и др. Таким образом, возникает узкоспециальная, вокально-хоровая исполнительская понятийная система, состоящая не из терминов и понятий, а из концептов, смысловая составляющая которых определяется хороведческой спецификой. Поэтому назрела необходимость формирования «концептуального каркаса» – специальной хороведческой категориальной системы, позволяющей работать на создание исследовательской парадигмы и концептуализации хороведческого знания. Это позволит выявить внутреннюю структуру хорового искусства, обозначить художественно-эстетические и вокально-технологические исполнительские направления белорусского певческо-хорового профессионализма, охарактеризовать творческую деятельность выдающихся отечественных хоровых коллективов и дирижеров-хормейстеров. Здесь подчеркнем, что назрела также необходимость установить типологию белорусского хорового исполнительства, исходя из накопленного эмпирического опыта по анализу творческой деятельности белорусских хоров и их дирижеров.

В заключение отметим следующее. Постигание феномена хорового искусства в современной белоруской культуре требует комплексного и системного подходов, а также расширения методологии музыкознания за счет хороведческой парадигмы исследования. Все это позволит решить проблему взаимодействия белорусского хорового искусства с различными комплексами культуры, определить сущность его функционирования как системы в современном социуме, выявить жанрово-стилевую специфику хорового творчества национальных композиторов, сделать специальный анализ хоровых партитур в исполнительском аспекте с позиции определения сущности содержащегося в них художественного открытия. Таким образом, получит перспективу создание научной концепции инновационного развития белорусского хорового искусства и рекомендаций для практики по оптимизации хорового движения в его связи с задачами национальной культуры.

Литература

1. Беларусы / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал. : М. Ф. Піліпенка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – Т. 11. Музыка. – 700 с.
2. Белорусское концертно-исполнительское искусство современности: 1991–2016 / Т. Г. Мдивани [и др.]; редкол. : А. И. Локотко, В. И. Жук, А. В. Гурко. – Минск : Беларуская навука, 2018. – 358 с.
3. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; научный редактор Ю. Д. Златковский. – Минск : Издательский Центр БГУ, 2005. – 143 с.
4. Смагін, А. І. Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя / А. І. Смагін. – Мінск : БГУК, 1998. – 193 с.

5. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.] ; Нац. акад. наук Беларуси; Центр исследований белорус. культуры, языка и литературы; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы; Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований. – Минск : Беларуская навука, 2014. – 377 с.

Ян Сы И

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИКЕ ДЕТСКОГО ХОРА

Современные белорусские и китайские композиторы уделяют специальное внимание детскому хору и создают произведения для данного состава исполнителей в разных жанрово-стилевых направлениях. Музыка современных белорусских композиторов Людмилы Шлег, Алины Безенсон, Вячеслава Кузнецова, Елены Атрашкевич, Анны Козловой, Александры Данышовой, Григория Суруса, Нины Устиновой, Сергея Бугасова и других вошла в репертуар белорусских детских и юношеских хоров, среди которых особое место занимают коллективы детских музыкальных школ искусств. В современном Китае также современными композиторами, среди которых Мэн Вэйдун, Сунь Чуань, Лэй Лэй, Сюй Пэйдун, Лю Вэйгуан, Чжан Цяньи, У Цзяю и некоторые другие, создан большой корпус литературы для детского хора, который исполняется известными на весь мир коллективами, среди которых Детский хор Центрального радиовещания Китая, Пекинский филармонический детский хор, Детский хор «Новолунние», Детский хор «Ангелы Пекина» [4, с. 106].

Каждое произведение для детского хора, как правило, ориентировано на особенности органики каждого из типов детского хора. Дело в том, что, как известно, органика детского хора определяется различными параметрами, которые, прежде всего, связаны с особенностями физиологии голосового аппарата ребенка, зависящими от возраста поющих в хоре детей. На основании этого, детские хоры, как правило, делятся на три типа хоров: первый – младший детский хор, второй – средний детский хор и третий – старший детский хор.

Органика младшего детского хора определяется тем, что этот коллектив, как правило, укомплектован детьми семи – одиннадцати лет. В этом возрасте еще нет существенного отличия между тембровыми качествами звучания голоса у мальчиков и девочек. В силу возрастных особенностей голосового аппарата, тембр характеризуется фальцетным звучанием (головным регистром), рабочий диапазон расположен в районе первой октавы, иногда охватывает первые звуки второй. Технические возможности младшего детского хора ограничены возрастными особенностями: младший хор поет, в основном, одноголосие, при

этом некоторым коллективам доступно также исполнение двухголосных произведений [3, с. 95].

Средний хор комплектуется детьми в возрасте от одиннадцати до четырнадцати лет. В этом возрасте физиологические возможности расширяются и появляется тембровая индивидуализация (у девочек формируется тембровая палитра в окраске звука, у мальчиков появляются характерные «грудные» качества звучания голоса. По сравнению с младшим хором, в среднем расширяется диапазон, который может охватывать почти две октавы (ля малой – соль второй, высокие голоса – до первой – фа второй, низкие – ля малой – ми-бемоль второй). Данному типу хора по плечу исполнение достаточно сложных для детского хорового исполнительства партитур, в которых есть двух- и трехголосие, различные виды склада (гармонический, гомофонно-гармонический, полифонический) [3, с. 95]. Регистровое звучание – головное с элементами грудного и микста.

Старший детский хор комплектуется из детей пятнадцати – семнадцати лет. Этот тип детского хора по своим характеристикам наиболее приближен к женскому хору. Это выражается в постепенном расширении диапазона звучания хора более двух октав (соль малой октавы – ля второй октавы), при этом обращает на себя внимание наличие, так называемого, «рабочего» диапазона и (верхний голос – до первой – соль второй октавы, а нижний – ля малой октавы – ре второй). Этот тип хора может исполнять достаточно сложные многоголосные произведения, в том числе, и изначально предназначавшиеся для взрослых женских хоров. Важно подчеркнуть, что в старшем хоре голоса уже развиваются, можно достигать уверенного звучания грудного регистра и микста [3, с. 95].

Отметим, что в целом, возрастная граница комплектации хоров может изменяться, в зависимости от индивидуальных способностей и темпов формирования голосового аппарата каждого ребенка. Так, в среднем хоре могут участвовать дети из возрастной группы младшего хора, а в старшей – из среднего.

Особые тембровые качества имеют хоры, укомплектованные мальчиками. При этом, в возрасте шести – семи лет они только начинают петь, плодотворный певческий возраст их – от десяти до четырнадцати лет; затем начинается мутация голоса, диапазон опускается на октаву ниже и, таким образом, создаются условия для формирования органики юношеского хора, который, чаще всего, исполняет трехголосные произведения. Высокие голоса в хоре мальчиков (дисканты) имеют диапазон до первой октавы – соль второй, а низкий (альт) – соль малой – фа второй. Хоры мальчиков имеют свою характерную тембровую палитру, которой присуще более яркое звучание верхних голосов (дискантов) по сравнению с хором девочек, и более густое, сильное, насыщенное наполнение красок низкого регистра (альт).

Обращает на себя внимание концертный детский хор, в котором, как

правило, поют наиболее одаренные юные певцы. Органика концертного хора позволяет данному типу детского хора исполнять произведения различных жанровых и стилевых направлений. Концертный детский хор имеет широкий звуковысотный диапазон однородного хора (соль малой – ля второй октавы), тембровая палитра разнообразная, включает и полетное фальцетное (головное звучание), и выверенный, ровный микст, и «сочный», «насыщенный» грудной звук. По существу, концертный детский хор – с позиции органики – это коллектив с большими исполнительскими возможностями, доступными детскому хоровому исполнительству. В репертуаре Концертного детского хора часто присутствует музыка, созданная для женских хоров.

Таким образом, в процессе анализа произведений для детского хора необходимо, прежде всего, определиться с органикой «хора-инструмента», для которого предназначено то или иное произведение. Данный подход, на наш взгляд, является плодотворным, так как именно сам «хоровой инструмент» во многом определяет особенности исполнительской интерпретации, которая зиждется на постижении одной из важнейших сторон музыкальной целостности – хорового письма (хоровой оркестровки партитуры) в его взаимосвязи с художественным содержанием произведения.

Например, хоровой цикл «Разноцветный мир» Александры Даньшовой [1], предназначенный для младшего детского хора и состоящий из пяти частей, выполнен в соответствии с исполнительскими возможностями данной возрастной группы хористов. Так, автор музыки создал этот хоровой цикл для младшего детского хора в сопровождении фортепиано, партия которого берет на себя функциональную нагрузку в русле традиций художественной песни, дополняя, «досказывая», «предвосхищая» музыкальный материал, изложенный в партии хора. Кроме того, исходя из особенностей органики младшего детского хора, вокальная партия имеет ограниченный диапазон (охватывает октаву), изложена в унисон, и наполнена рельефным, ярким тематизмом, которому присущи черты музыкальной театральности (понятие введено Т. Курышевой [2]). При этом в партитуре нет авторского указания, что цикл предназначен для младшего хора.

В заключение подчеркнем, что мы считаем необходимым в процессе анализа произведений для детского хора опираться на установленную типологию органики детского хора: Младший детский хор, Средний детский хор, Старший детский хор, Хор мальчиков, Юношеский хор, Концертный детский хор.

Литература

1. Век маладошці: харавыя цыклы беларускіх кампазітараў : вучэб.-метадыч. дапам. для настаўнікаў спец. вучэб. прадметаў муз. накіраванасці / уклад. А. А. Свірыдовіч. – Мінск : Зорны верасень, 2009. – 188 с.
2. Курышева, Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – М. : Советский композитор, 1984. – 200 с.

3. Самарин, В. А. Хороведение и хоровая аранжировка : Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / В. А. Самарин. – Минск : Издательский центр «Академия», 2002. – 352 с.

4. Шириева, Н. В. Чжао Жотун. Детские хоры Китая / Н. В. Шириева, Жотун Чжао // Сохранение и развитие традиций отечественной хоровой культуры : Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции / редколлегия : Г. Н. Петров [и др.]. – Чебоксары : Плакат, 2019. – с. .105–110.

Ячная Т.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДА ПЫТАННЯ НАВУКОВАГА АБГРУНТАВАННЯ КАНЦЭПЦЫІ ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА АНАЛІЗУ ЛІТАРАТУРНАГА ТЭКСТУ ВАКАЛЬНЫХ ТВОРАЎ НА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ

Вакальныя творы на беларускай мове ствараюцца амаль усімі выбітнымі беларускімі кампазітарамі. Іх жанрава-стылявая панарама ахоплівае розныя мастацкія накірункі. У рэчышчы пошуку літаратурнай асновы для вакальнага твора, нацыянальныя кампазітары звяртаюцца да літаратурных тэкстаў народнапесеннай і царкоўнай нацыянальнай спеўнай традыцыі, а таксама надаюць вялікую ўвагу беларускай літаратуры. Сучасныя выканаўцы вакальнай музыкі на беларускай мове імкнуцца да высокамастацкага выканання, якое патрабуе спецыяльнага выканальніцкага аналізу твора, яго партытуры. Справа ў тым, што для прафесійнага выканання і стварэння канцэпцыі трактоўкі музычнай цэласнасці, спявак-вакаліст (або дырыжор хору) павінен глыбока ўнікнуць у мастацкі змест літаратурнай асновы, так як менавіта тэкст, часцей за ўсё, інспіруе шлях творчай думкі кампазітара. Як вядома, вакальная музыка належыць да вобласці сінтэтычных жанраў (разам з музычна-тэатральнымі, напрыклад), у якіх шляхам сінтэзу слова і музыкі ствараецца сістэма мастацкіх вобразаў партытуры. Для вакальнага твора кампазітар (падобна таму як гэта адбываецца ў оперы), абірае і кампануе літаратурную аснову, стварае своеасаблівае “лібрэта”. Такім чынам, літаратурны тэкст, як правіла, інспіруе мастацкую канцэпцыю, якая паўстае ў выніку сінтэзу слова і музыкі ў партытуры. У сваю чаргу выканаўца, прыступаючы да аналізу партытуры, таксама звяртае ўвагу спачатку на аўтара тэксту і саму літаратурную аснову. І калі аналізу музычнага тэксту, які ўключае ў сябе спасціжэнне музычнага жанру і стылю, формы, фактуры (і інш.) у адукацыі музыканта нададзена дастаткова ўвагі, то выканальніцкі аналіз літаратурнай асновы вакальнага твора спецыяльна не прадугледжаны ў падрыхтоўцы прафесійных музыкантаў: ў цэнтры ўвагі мастацтвазнаўцаў знаходзіцца праблема менавіта сінтэзу слова і музыкі. А між тым для стварэння выканальніцкай

канцэпцыі патрабуецца глыбокае спасціжэнне мастацкага зместу літаратурнага тэксту.

У працах выбітных музыказнаўцаў В. А. Васінай-Гросман, Е. А. Руч’еўскай, В. Н. Халопавай і іншых літаратурны тэкст разглядаецца ў аспекце ўзаемадзеяння слова і музыкі, гэта значыць, у рэчышчы праблематыкі сінтэзу літаратурнага і музычнага тэксту. Яны даследуюць як слова “зліваецца” з музыкай; як суадносяцца тэкст і мелодыя, мелодыка-тэкставы і маўленчы рытм; якую ролю выконвае метады музычнай кампазіцыі; што такое “музычная рыторыка” і як “музычна-рытарычныя” фігуры дэманструюць адпаведнасць музыкі слову і гэтак далей. Усе гэтыя працы – важныя для спасціжэння мастацкай цэласнасці вакальнага твора. Але мы сфакусавалі нашу ўвагу менавіта на стварэнні выканальніцкай інтэрпрэтацыі партытуры, яна ўяўляе сабой працэс, у самым пачатку якога робіцца выканальніцкі аналіз, які мае сваю выканальніцкую спецыфіку, што адрознівае яго ад спецыяльнага тэарэтычнага. Так, дзеля таго, каб выкананне аўтарскай партытуры было на высокім мастацкім узроўні, музыканты робяць спецыяльны выканальніцкі аналіз, які ўключае не толькі музычна-тэарэтычны, музычна-гістарычны, але і спецыяльны выканальніцкі падыход. Таму для стварэння метадалагічнай базы даследавання, мы прыпыніліся на найбольш паказальных, на наш погляд, харазнаўчых працах, у якіх разглядаецца праблема выканальніцкага аналізу вакальнай музыкі.

У. Л. Жываў у сваёй працы “Харавое выканальніцтва: Тэорыя. Методыка. Практыка” скрупулёзна распрацоўвае праблему выканальніцкага аналізу. У сувязі з праблематыкай нашага даследавання адзначым: аўтар сцвярджае, што выявіць змест твора можна непасрэдна з літаратурнага тэкста і пачынаць аналіз музычнага твора лепш за ўсё з канкрэтных грамадска-гістарычных умоў, у якіх працякалі жыццё і дзейнасць паэта і кампазітара, фармаваліся іх эстэтычныя погляды. У. Л. Жываў падкрэслівае, што факты, адкрытыя ў ходзе такога гісторыка-стылістычнага аналізу, часта прымушаюць выканаўцаў зірнуць на музычны твор з некалькі іншага боку. У сувязі з задачамі нашага даследавання цікава, што аўтар раіць выканаўцам быць вельмі ўважлівымі да літаратурнага тэксту, звяртаць увагу не толькі на сэнс, але, нават, і на знакі прыпынку, паколькі ў паэтычных творах яны нясуць пэўныя мастацка-выразныя функцыі [1, с. 112].

Асаблівую ўвагу літаратурнаму тэксту ў вакальным творы надаюць даследчыкі духоўнай музыкі. Яны адзначаюць, што асабліва ў богаслужэбнай практыцы, да і не толькі ў ёй, літаратурны тэкст на працягу шмат стагоддзяў выконваў кіруючую ролю [2, с. 37]. Але нам падаецца, што і сёння, калі кампазітар абірае, на які тэкст ён напіша музыку, словы літаратурнай крыніцы ў значнай ступені дэтэрмінуюць малюнак музычнага тэксту. Адносна праблематыкі нашага даследавання, якая азначаецца выканальніцкім аналізам літаратурнага тэксту вакальнай музыкі, нам падалася цікавай праца В. В. Падрадавай

“Атрактыўныя асаблівасці музычных паэтычных тэкстаў: лінгвістычны аспект” [3]. Аўтар піша, што камунікатыўная функцыя – адна з асноўных функцый музычна-паэтычнага дыскурсу і музычнага паэтычнага тэксту як яго кампаненты. І што вывучэнне лінгвістычных складнікаў музычнага паэтычнага дыскурсу (як камунікатыўнага дыскурсу) мае прамое практычнае значэнне ў працэсе выкладання моў. Аўтар разглядае паняцце “атрактыўнасці” і прыходзіць да высноваў, што тэксты песень маюць асаблівую прывабнасць для слухачоў і таму запамінаюцца з большай лёгкасцю [3].

Але, безумоўна, гэтая праблематыка больш распрацавана ў рэчышчы музыказнаўства. У сваім даследаванні “Увасабленне паэзіі Цютчава ў творах для хору а саррелла: узаемадзеянне паэтычнага і музычнага тэкстаў” [4] А. С. Барабаш разглядае праблему трактоўкі зместу мастацкага тэксту – слоўнага, музычнага, выяўленчага, што падаецца нам вельмі карысным у разгляданні праблематыкі нашай працы. Даследую творы, напісаныя на вершы Ф. Цютчава, аўтар прыходзіць да думкі, што, праз тое, што крытыкі час ад часу пакідаюць каментарыі, што ў творах таго ці іншага кампазітара “Цютчава недастаткова”; важным ставіцца пытанне пранікнення ў глыбіню сэнсу літаратурнага тэксту. Толькі так атрымліваецца зразумець, якія бакі літаратурнай творчасці паэта знаходзяць сваё адлюстраванне ў музычных тэкстах, створаных на яго вершы. Такім чынам, атрымліваецца, што ўсебаковае спасціжэнне літаратурнай крыніцы з’яўляецца вельмі важным для стварэння арганічнага музычнага твора. Аўтар піша, што вельмі важна ўбачыць “семантычную дамінанту” творчасці паэта. А. С. Барабаш сцвярджае, што музычна-паэтычная канцэпцыя можа быць зразумелая слухачом толькі ў тым выпадку, калі выканаўцы данеслі да яго сэнс паэтычнага тэксту, які гучыць са сцэны [4].

Так сама да спасціжэння прадмета нашага даследавання, а менавіта мастацкага сэнсу літаратурнага тэксту вакальнага твора, мае дачыненне праца І. М. Крывавай “Па-за музычныя кампаненты вакальнага твора: на прыкладзе рамансаў С. Рахманінава” [5]. Аўтар піша, што даследчыкі падыходзяць да даследавання сінтэзу “слова і музыкі” даволі аднабакова. Яны не ўлічваюць шмат прычын, якія ўплываюць на стварэнне музычнага тэксту (такія як, напрыклад, напісанне музыкі на пераклад, а не на арыгінальны тэкст). У працы сцвярджаецца, што семіятычны падыход да аналізу літаратурнага і кампазітарскага тэкстаў дазваляе разгледзець музычны тэкст вакальнага твора як структуру, у якой прысутнічаюць не вербальныя (у вершы) і па-за музычныя (у музыцы) кампаненты – носьбіты розных мастацкіх сістэм, якія актыўна прывабляюць па-за тэкставую інфармацыю. Апошняя фармуе сувязі нашых уяўленняў з прадметным светам (рух, прастора, інтанацыі прамовы) і рознымі з’явамі культуры. Такім чынам, вакальнаму твору ўласцівы так званы “паліфанізм тэкстаў” (па М. Бахціну) і “неаднастайнасць тэксту” (па Ю. Лотману). Аўтар піша,

што раскрыццё сэнсавай нагрукі тэксту і механізмаў яго спараджэння актывізуецца шляхам выхаду за межы самога тэксту і яго мовы ў экстрамузыкальную вобласць. Гэта абумоўлена і тым, што музычнае мысленне знаходзіцца ў цесным кантакце з мысленнем па-за музычным. І. М. Крывашэй сцвярджае, што па-за музычнымі крыніцамі музычнага мыслення могуць быць ідэі, настроі, зрокавыя ўражанні, асацыяцыі, якія ў працэсе акамадацыі і асіміляцыі пераўтвараюцца ў гукавую матэрыю ў адпаведнасці з магчымасцямі музычнай мовы [5]. У адпаведнасці з думкай аўтара адлюстраванне працэсаў уплыву па-за музычных кампанентаў на разгортванне сэнсу вакальнага твора адбываецца ў музычным матэрыяле. Аднак механізм іх дзеяння мала вывучаны, і разуменне інтэграцыйных механізмаў такіх мастацкіх утварэнняў засталася за рамкамі музыказнаўчых даследаванняў [5]. Абраны ў дысертацыйным даследаванні І. М. Крывашэй ракурс разгляду ролі па-за музычных кампанентаў у фарміраванні зместу вакальнага твора, такім чынам, абапіраецца на сучасную распрацоўку лінгвістычнай ідэі аб эквівалентным перакладзе элементаў мастацкіх сістэм. Тэкст у яе працы разглядаецца як рухомая сістэма ўзаемадзеяння музычных і па-за музычных элементаў, якія ў сукупнасці і ўяўляюць вакальнае складанне адзіным мастацкім цэлым [5].

Кніга Г. А. Дзмітрэўскага “Хараведзенне і кіраванне хорам: элементарны курс” [6], напісаная ў 1957 годзе, і сёння не згубіла сваёй актуальнасці, асабліва ў межах вырашэння адной з задач нашага даследавання, якая тычыцца прапановы навукова абгрунтаванай канцэпцыі выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту вакальных твораў. У главе “Праца кіраўнікоў хору над партытурай харавога твора” у раздзеле “Вывучэнне партытуры дырыжорам” аўтар раіць не толькі ведаць музычны і літаратурны тэкст твора, а абавязкова пазнаёміцца таксама і з творчасцю дадзенага кампазітара (а калі гэта народная песня, дык і з песеннай творчасцю дадзенага народа). Неабходна азнаёміцца з біяграфіямі і культурнай спадчынай аўтараў як музыкі, так і тэсту. І толькі пасля гэтага пераходзіць да музычна-тэарэтычнага аналізу твора [6, с. 83]. Звернем нашу асаблівую ўвагу на тое, што аўтар прапануе план выканальніцкага аналізу, дзе першым пунктам паказвае аналіз зместу літаратурнага тэксту, на які напісана музыка харавога твора [6, с. 85]. Акрамя таго, кажучы пра працу з хорам у мастацкім плане, ён у самым пачатку рэпетыцыйнага працэсу рэкамендуе зрабіць “разбор з хорам зместу літаратурнага тэксту ў мэтах ўсведамлення мастацкіх задач у выкананні” [6, с.86].

У сувязі з мэтай нашага даследавання, якая азначаецца вызначэннем асаблівасцей мастацкага зместу, літаратурнай асновы вакальных твораў, лічым неабходным звярнуцца да працы Т. С. Багданавай “Асновы хоразнаўства” [7, с. 83]. Аўтар лічыць, што дырыжор спачатку павінен папярэдне пазнаёміцца з творчасцю аўтараў твора: паэта і кампазітара. Вывучэнне індывідуальных асаблівасцей стылю не павінна абмяжоўвацца рамкамі абранага для развучвання твора. Калі даследчык

вывучае ўвесь спектр творчасці аўтара, адбываецца аналіз і засваенне гісторыка-стылістычнага напрамку творчасці, індывідуальнага аўтарскага почырку, сродкаў і прыёмаў мастацкай выразнасці. Т. С. Багданава адзначае, што часцей за ўсё, не ўвесь верш цалкам, а толькі яго частка выкарыстоўваецца ў музычным творы, а бывае, што кампазітар абмяжоўваецца ўсяго толькі некалькімі строфамі. І безумоўна, для прафесійнага выканальніцкага аналізу неабходна прачытаць увесь верш цалкам, без скарачэнняў. Каб дакладней зразумець задумку аўтара літаратурнага тэксту трэба пазнаёміцца з творами, напісанымі пісьменнікам у розныя перыяды жыцця. Гэта дазволіць зразумець індывідуальны стыль творцы. У сваёй працы Т. С. Багданава паказвае, як адзін і той жа літаратурны тэкст інспіруе розных кампазітараў на стварэнне іх аўтарскіх харавых шэдэўраў (напрыклад, фрагменты паэтычнай паэмы Аляксандра Пушкіна “Палтава” пабудзілі Радыёна Шчадрына і Пятра Чайкоўскага напісаць акапэльную мініяцюру “Ціха ўкраінская ноч” і оперу “Мазепа”, а на верш Міхаіла Лермантава “Уцёс” у розныя гады напісалі свае харавыя шэдэўры Аляксандр Даргамыжскі, Пётр Чайкоўскі, Мікалай Рымскі-Корсакаў, Вісарыён Шэбалін, Ісай Галкін і іншыя). Гэта сведчыць аб тым, што чытанне адной і той жа літаратурнай крыніцы абуджае рознае эмацыянальнае і артыстычнае ўяўленне ў розных кампазітараў. Аўтар лічыць, што варта прааналізаваць змест літаратурнага тэксту, высветліць стыль і форму верша, злічыць колькасць строф (калі гэта верш) і прааналізаваць прынцыпы іх пабудовы, вызначыць тып вершаванай стопы [7, с. 99–101].

Такім чынам, музыказнаўцы пазначаюць праблематыку мастацкага зместу літаратурнай крыніцы вакальнага твора, неабходнасці надання яму неабходнай ўвагі, але займаюцца аналізам партытуры ў аспекце слова і музыкі. Але, выканальніцкі аналіз музычнага твора прадугледжвае на першым этапе надаць увагу першакрыніцы літаратурнай асновы музычнага твора, яго мастацкаму зместу, функцыі ў соцыуме, культуры.

Пры гэтым, напрыклад, аналіз апрацоўкі народнай песні прадугледжвае абавязковае спасціжэнне фальклорнай крыніцы ў яе існаванні ў соцыуме, выяўленне яе жанравых асаблівасцей, сэнсу і ўмоў, у якіх народная песня стваралася і існавала [8, с. 41]. На наш погляд, актуальным з’яўляецца менавіта выканальніцкі аналіз мастацкага вобразу партытуры для акадэмічнага хору, які павінен, перад усім, пачынацца з семантыкі літаратурнага тэксту і накіроўвацца праз разгляд яго існавання ў народнай традыцыі (у сінтэзе музыкі, танца, абраду) да музычных асаблівасцей ўжо самой партытуры, якую стварыў кампазітар, і ў якой ажыццяўляецца вядомы сінтэз слова і музыкі. Пры гэтым, як пішуць даследчыкі, у большасці апрацовак менавіта тэкст дэтэрмінуе музычную логіку станаўлення формы, канцэпцыю пабудовы твора [9]. Такім чынам, з аднаго боку немагчыма заняцца законамі акадэмічнага жанру, які прадстаўляе ў канцэртным выкананні аўтарскую інтэрпрэтацыю народнай песні, а з другога, – трэба прадугледзець

небяспеку скажэння сэнсу тэксту фальклорных крыніц. Таму менавіта праблематыка разгляду семантыкі літаратурнага тэксту ў якасці аднаго з этапаў выканальніцкага аналізу і стане ў цэнтр нашай увагі.

У сувязі з гэтым трэба адзначыць, што не існуе спецыяльных прац, якія распрацоўваюць этапы і прыёмы выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту акадэмічнай харавой партытуры розных жанрава-стылявых напрамкаў. Таму для спасціжэння мастацкага сэнсу тэксту партытуры, выканаўца павінен самастойна шукаць (часцей за ўсе, цяжка даступныя) разнастайныя крыніцы, праводзіць асабістыя даследаванні, сістэматызаваць інфармацыю ў працах па этнамузыкалогіі, фалькларыстыцы, мовазнаўству, літаратуразнаўству, гісторыі і г. д. Пры гэтым дададзім, што ў нас не існуе нотнага выдавецтва, якое забяспечвала б выдадзеныя партытуры прафесійнымі каментарамі.

Сыходзячы з вышэйадзначанага, можна зрабіць наступныя высновы: існуючай музыказнаўчай навуковай базы недастаткова для стварэння навукова абгрунтаванай канцэпцыі выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту вакальных твораў, бо дадзеная праблема не вырашаецца ў неабходным аб'ёме ў даступных нам крыніцах. Таму актуалізуецца неабходнасць навуковага абгрунтаваная канцэпцыі выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту вакальных твораў на беларускай мове.

Літаратура

1. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
2. Рымко, Г. А. О взаимодействии слова и музыки в вокальных композициях раннего барокко / Г. А. Рымко // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, – 2014. – № 4. – с. 33–46.
3. Подрядова, В. В. Атриктивные особенности музыкальных поэтических текстов: лингвистический аспект: дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.19 / В. В. Подрядова. – Москва, 2012. – 159 с.
4. Барабаш, О. С. Воплощение поэзии Тютчева в сочинениях для хора а cappella: взаимодействие поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / О. С. Барабаш. – Саратов, 2018. – 252 с.
5. Кривошей, И. М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения (На примере романсов С. Рахманинова): дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / И. М. Кривошей. – Уфа, 2003. – 266 с.
6. Дмитриевский, Г. А. Хороведение и управление хором элементарный курс / Г. А. Дмитриевский. – М. : Госмузиздат, 1957. – 106 с.
7. Богданова, Т. С. Основы хороведения: учебное пособие / Т. С. Богданова. – Минск : БГПУ, 2009. – 132 с.
8. Антоневиц, В. А. Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор : учебное пособие / В. А. Антоневиц. – Минск : БГАМ, 2003. – 409 с.
9. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.] ; Национальная академия наук Беларуси ; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы ; Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы ; Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований. – Минск : Беларуская навука, 2014. – 377 с.

КРУГЛЫЙ СТОЛ "К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. А. ЮВЧЕНКО"

Гудей-Каишальян В.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ СИМФОНИЗМ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Систематизация многообразных форм проявления симфонизма в историко-культурном и национальном срезе, в произведениях различных жанров и стилей, наконец, иных видов искусства особенно актуальна для музыкального театра, поскольку все эти аспекты фокусируются в его синтетических по своей природе жанрах: опере и балете, а также в современной сценической практике. Изучение специфики проявления симфонизма в музыкально-театральном искусстве, на наш взгляд, дает возможность максимально расширить представления о данном феномене, поскольку в XX веке симфонизм вступает в активное взаимодействие, а в некоторых случаях взаимообмен, с принципами мышления и средствами театральной и кинодраматургии, с литературным словом, живописью и хореопластикой, наконец, с рок- и поп-культурой, джазом, средствами электронной и компьютерной музыки, медиаартом (медийное искусство). Кроме того, процесс симфонизации музыкально-театральных жанров повлек за собой симфонизацию всех составляющих музыкально-театрального искусства, что, в результате, актуализировало *проблему музыкально-театрального симфонизма* – феномена до сих пор не изученного ни в историческом, ни в теоретическом ракурсах.

В центре внимания, при этом, оказывается своеобразие отношений – взаимодействие и взаимопроникновение собственно *музыкального* и собственно *театрального* принципов мышления, как в рамках единого синтетического организма, каковым является музыкальный театр, так и вне его. В этой связи актуальным видится ряд вопросов, связанных с *содержанием и эволюцией понятия симфонизм*, в том числе *типология симфонизма и особенности проявления в симфонической музыке имманентно-музыкального и внемузыкального начала*. Кроме того, тотальное использование асафьевского понятия симфонизм в искусстве XX века от метафорических вариантов и уподобления, до поиска прямых аналогий предопределено его изначально ускользающим смыслом, который имеет также и глубокое философское значение.

Так, формулируя основные положения своей концепции, Б. Асафьев

отталкивается от постановки проблемы симфонизма как труднейшей проблемы *философии музыки*, для решения которой была выдвинута идея о *драматической природе симфонического мышления*, как выражении внутреннего психологического конфликта. Именно потому исследователь акцентирует внимание на *действенно-динамическом факторе* симфонизма как *драматургического метода* и присущей ему *процессуальности* – качественном образном становлении, то есть диалектическом развитии, суть которого заключается в достижении нового качества образа.

С этих же диалектических позиций Б. Асафьев выдвигает и новый аспект музыкальной формы (музыкальная форма как процесс), при котором принцип последовательного процессуально-динамического становления (*initium* – толчок-импульс; *move* – «движение: инерция и борьба новых стимулов»; *terminus* – замыкание / *i:m:t*), является концентрированным выражением специфики симфонического *формообразования* и его определяющим критерием, что позволяет рассматривать симфонизм как принцип *художественного мышления*, присущий, прежде всего, драматургии крупных (сонатно-симфонических) форм.

Между тем, как утверждает Б. Асафьев, не всякая симфония симфонична, не всякая симфоническая форма фиксирует в себе симфонизм, указывая, при этом, на полифонический стиль Баха, который содержит характерную внутреннюю динамику симфонического мышления, а также на то, что данный принцип (динамическая процессуальность) обнаруживает себя не только в крупных симфонических жанрах, но и во многих других, таких как: опера, балет, камерные жанры, малые вокальные и инструментальные формы.

Понимание симфонизма как исторически изменяющегося принципа позволяет Б. Асафьеву наметить некоторую *типологию* в эволюции метода восходящего своими корнями к творчеству мастеров франко-фламандской школы и в целом к инструментальной музыке композиторов начала XVI века, которые «шли к *интеллектуально-музыкальному симфоническому развитию идей*». Важной вехой на пути становления симфонизма является *музыка Высокого барокко* и, прежде всего, искусство Баха, создателя первых образцов произведений *крупных симфонизированных форм* (оркестровые сюиты и Бранденбургские концерты).

«*Век симфонизма*» по мнению Б. Асафьева, начался с открытием динамического принципа «*сонатности*», который, в свою очередь, был рожден под *воздействием оперно-театральной драматургии* и, в частности, в результате проникновения в область инструментальной музыки *игрового начала* и *драматизации*, идущих от драматического стиля оперной увертюры («театрализованная увертюрная сонатность» – определение Б. Асафьева), что сыграло важную роль в формировании жанра симфонии вообще и русского симфонизма в частности. И, наконец, *новый этап* – утверждение принципа

вариационности в симфонизации крупных форм эпохи Романтизма (динамическая вариационность). При этом центральными фигурами в аналитическом плане становятся И. С. Бах, Л. ван Бетховен и П. И. Чайковский, характеризуя творчество которых исследователь формулирует принципы *линейно-мелодического симфонизма*, *драматически-конфликтного («шекспировского») симфонизма*, *лирической («психологической») симфонической концепции*.

В асафьевской типологии фигурируют также - *программный симфонизм*, противопоставляемый «шекспировскому» – русский «*иллюзорный симфонизм*, эмоционально-субъективный или *лирико-драматический симфонизм*, *жанровый (характерный) симфонизм*, а также *театрализованный симфонизм*, или театрализованная симфоничность. Любопытным представляется выведение «иллюзорно-образного» симфонизма или «*симфонизма впечатлений*» в связи с развитием русского классического симфонизма XIX века (в частности М. Глинки) и его противопоставление *интеллектуальному симфонизму*, представленному в творчестве А. Скрябина («Поэма экстаза» и «Прометей»). Но в итоге Б. Асафьев приходит к выводу о взаимодействии различных типов симфонизма, а потому симфонизм может быть одновременно и эпическим, и жанровым, и лирико-драматическим, и лирико-созерцательным.

Синтезирующая тенденция XIX века, породившая смешанные типы симфонизма: *лирико-драматический* (кульминация этой линии – симфонизм П. Чайковского), *лирико-эпический* (идущий от симфонии C-dur Ф. Шуберта к произведениям И. Брамса и А. Брукнера), *эпико-драматический* (в симфонизме Г. Малера), синтетическое триединство *эпоса, жанровости и лирики* в русском классическом симфонизме (М. Глинка, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов), получила новые стимулы в XX веке, благодаря новым стилевым, жанровым и видовым смешениям.

Типология, намеченная Б. Асафьевым в *историческом, национальном и индивидуальном аспектах*, стала основой для дальнейшего изучения симфонических концепций, как в русле обновления традиций, так и в свете художественно-творческих новаций 2-й пол. XX века. Рассматривая проблему жанра симфонии в советской музыке 1960 – нач.1970-х годов, М. Арановский в своих исследовательских очерках высказывает ряд мыслей о *новом качестве симфонизма* данного периода, суть которого заключается в отходе от структурных стереотипов симфонии (четырёхчастности), все же сохраняющей типовые аспекты симфонической концепции как действенно-динамического процесса. При этом нередко симфоническая концепция организуется вокруг одной оппозиции – «действие – медитация», в результате чего «возникает рассогласование структуры и семантики жанра».

В другом случае, по мнению исследователя, наблюдается отказ от

основной идеи симфонизма – развития, качественного преобразования, устремленного к некой конечной цели, отсутствие либо ослабленность логики «линейных» причинно-следственных связей, преобладание эпической повествовательности, лирических отступлений, игрового метода, *внесонатная* организация материала. Речь идет об утверждении новых форм процессуальности в результате *моделирования* музыкальными средствами явления процесса или временного развертывания музыки. На смену принципа *динамического сопряжения* (Ю. Тюлин) приходит *симфонизм сопоставлений* (В. Задирацкий). Отсюда – утверждение диалогичности, принципов чередования либо многообразности, организующих форму на основе периодического возврата к главной мысли, которая варьируется, оттеняется другими, но сохраняет свое лидирующее положение, даже при длительных «отступлениях», о чем пишет в своей книге М. Арановский [1, с. 123]. Музыкальное действие может разворачиваться как «игра» материалов, их повторов, сопоставлений и вариантов, «игра» ритмов. Часто композиторами используется принцип множественного контраста, при котором динамизация и действие образуются за счет сдвигов контрастирующего материала.

В продолжение наблюдений и выводов М. Арановского, характеризуя основные направления развития симфонической музыки в творчестве русских советских композиторов к. 1970-х – 1980-х годов, И. Никольская обращает внимание на то, что при опоре на элементы драмы, эпоса, лирики в их совокупности в современном симфонизме, один из них оказывается преобладающим. Наряду с драматически-конфликтным особое внимание уделено таким типам симфонизма как: *медитативно-развернутый неконфликтный и картинно-программный симфонизм*. Первый, по мнению исследователя, возникает в результате синтезирования медитативности и эпичности, порождая симфонизм медитативно-драматический, эпико-лирический и другие сплавы. Второй представлен как в продолжение традиций русской симфонической музыки XIX века, так и новым пластом программной музыки, возникшей на основе других жанров, - например, музыки к балетам или кинофильмам.

Кроме того, в творчестве современных авторов появляются симфонические сочинения «без единой сквозной драматургической линии», либо созданные вне традиционных канонов, с *оригинальным драматургическим решением*, при котором открытый конфликт может быть выражен не через антагонизм и столкновение, а как «раздвоение человеческого сознания», отражающее «сложности и диссонантности жизни». Противопоставление двух антитез может осуществляться параллельными линиями драматургической «фабулы» (параллельная драматургия). «В такой драматургии невозможно использовать сонатный или вариационный методы: принцип чередования звукообразов оформлен в динамическую структуру, развертываемую на *crescendo*» - пишет

И. Никольская [2, с. 126]. Ею отмечены также тенденция к открытому финалу, *нелинейной направленности драматургии* – принципам кругового или спиралевидного развертывания, к *медитативной драматургии*, замещению традиционного симфонического развития *принципом статического драматизма*.

Достаточно четко обозначив три типа симфонизма (драматически-конфликтный, медитативно-развернутый неконфликтный, картинно-программный), автор исследования подчеркивает условность любой классификации, а потому оставляет типологию симфонизма открытой, неполной, незавершенной, и, следовательно, сохраняющей актуальность в плане научного осмысления. Таким же открытым для понимания и толкования по сей день остается и само понятие симфонизма.

Апеллируя к асафьевской теории симфонизма, М. Тараканов в своих работах пытается прояснить его смысл, хотя считает его заведомо необъяснимым и неопределяемым. Трудности, возникающие при толковании слова «симфонизм», считает исследователь, проистекают из его многозначности, которые прекрасно осознавал Б. Асафьев. Потому вводя и разрабатывая данное понятие, он признавался, что определить в исчерпывающей формуле симфонизм пока невозможно. Соглашаясь с этим, М. Тараканов пишет: «К сожалению, трудно утверждать, что ныне мы уже в состоянии решить такую задачу. По той простой причине, что речь идет о таком качестве музыки (точнее, ее самодвижения), которое в принципе не поддается словесному выражению – предмет именно таков, что допускает лишь окольные пути своего постижения» [3, с. 16].

Многочисленные попытки словесно выразить заведомо невыразимое не говорит об эфемерности симфонизма как особого метода мышления звукообразами, как своеобразного качества музыкального самодвижения. «...Все это точно и недвусмысленно ощущается в нашем восприятии развертывания звукоидей, а слова – они могут лишь намекать на суть процессов, оцениваемых нами как симфонические» [3, с. 18].

Тем не менее, продвигаясь от самого общего понимания *симфонизма*, вместе с которым в музыку пришел *новый тип развития музыкальных мыслей, отмеченных особой непрерывностью*, к уточняющей формулировке – «свойственный высшей интеллектуальной сфере музыки *процесс развертывания музыкального движения путем противоположностей*, т. е. как *движения антитетического*», постепенно постигается его смысловая глубина. Антитетичность процесса музыкального развертывания или движение путем противоположностей М. Тараканов усматривает и в *музыкальной мысли Баха*, которая проистекает из принципа *единовременного контраста* (Т. Ливанова), мысли одновременно единой и множественной по своей логической структуре, а также в принципах *концертной диалогичности*, динамики диалога и инструментальной игры, основанных на *контрасте-сопоставлении*.

Все эти формы проявления антитетичности в музыке предшествовали возникновению собственно *симфонической антитезы*, которую следует понимать как *конфликт-столкновение* или борьба противоположностей, организующая процесс развертывания концептуальной музыкальной мысли, – то, что Б. Асафьев называет *музыкально-интеллектуальным развитием идей*. Именно потому бетховенский симфонизм был назван им «шекспировским» – это драма человеческой судьбы, – личности, которой был Людвиг Ван Бетховен.

Между тем, как справедливо отмечает М. Тараканов, развивая асафьевскую мысль, симфонический принцип в музыке нельзя признать чисто музыкальным, поскольку суть симфонизма заключена в принципе драматургии, который инструментальная форма восприняла от музыкального театра, в основном от оперы, но и от балета (шире – танца вообще). «Конечно, – заключает исследователь, – драматическое развитие проявляется в специфически музыкальной, преобразованной форме, переводящей жизненные впечатления в обобщенные звукообразы. Но, оно реально присутствует даже в непрограммной музыке, не связанной ни с какими событиями» [4, с. 144].

Размышляя над данной проблемой, К. Зенкин, в частности, приходит к следующему выводу: «Чем сильнее предметно конкретизированы и подчеркнуты логические фазы процесса становления целого, тем более активно направлен процесс к некоему новому качеству, тем больше возможностей для реализации внемузыкального импульса в имманентно музыкальном становлении. Иными словами, само становление (внутримызыкальная категория), в идеале нерасчлененное, «сплошное» (по выражению Лосева), заостря контрастность своих фаз, приближается к словесной определенности и создает мощную потенцию выхода во внемузыкальное» [5].

«Только музыка» – условность», – констатирует вслед за А. Михайловым К. Зенкин, – «поскольку в мире нет изолированных, непроявляемых, безымянных сущностей» (В.Г. – имя – *сущность в ином*, согласно А. Ф. Лосеву). И в то же время на определенном этапе исторического развития музыка стала оформляться как «только музыка», оберегая свою самостоятельную неназываемую сущность от вульгаризирующих объяснений *через иное*, от попыток сведения сущности целиком к сфере иного» [5].

Исходя из этого, становится совершенно очевидно, что изучение типологии симфонизма с позиций соотношения и взаимодействия его имманентно-музыкальной и внемузыкальной природы, является важным основанием для исследования специфики музыкально-театрального симфонизма и его симфонических конструкций, возникающих в соответствии с присущими механизмами историко-стилевого развития и жанрообразования музыкально-театрального искусства, а также в результате индивидуально-авторского подхода к созданию оперы, балета и других жанровых форм музыкального театра

современности.

Литература

1. Арановский, М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский – М. : Сов. композитор, 1979.
2. Никольская, Н. Симфоническая музыка / Н. Никольская // История музыки народов СССР. – Т. VII. – Вып. 1. – М., 1997. – С. 83–128.
3. Тараканов, М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития: Очерки / М. Тараканов – М. : Сов. композитор, 1988. – 271 с.
4. Тараканов, М. Музыкальная драматургия в советском балете / М. Тараканов // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 133–183.
5. Зенкин, К. О симфонизме Брукнера и его внемузыкальных основаниях [Электронный ресурс] / К. Зенкин. – Режим доступа: <http://www.intoclassics.net/publ/4-1-0-131>. – Дата доступа: 09.08.2021.

Дадюмова О.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПАМЯТИ НАДЕЖДЫ ЮВЧЕНКО – СВЕТОЙ И МНОГОГРАННОЙ ЛИЧНОСТИ

Если бы несколько лет назад мне сказали, что придется писать о ней воспоминания, я наверное бы не поверила: настолько жизнеутверждающей, яркой и оптимистичной была Надежда Александровна. Мы знали ее прежде всего как уникального человека, желающего и умеющего прийти на помощь. Пожалуй, нет в музыкальном мире того, кто не был бы обязан ей как рецензенту и оппоненту, как академическому ученому и критику, как педагогу и доброму коллеге, как, наконец, талантливому руководителю и ответственному сотруднику.

Поражает широта ее интересов и многогранность сфер деятельности. Руководитель серьезного подразделения в Академии наук Беларуси, крупный ученый, внесший значительный вклад в фундаментальную область музыкознания, она, вместе с тем, во многом была ориентирована на практическую, художественную деятельность. Постоянный участник и активный член Художественных советов в белорусских театрах, владеющий столь обширной информацией об их репертуаре, об их настоящем и прошлом, Надежда Ювченко не знала себе равных в области музыкально-театрального искусства. Неудивительно, что ее исследования оказались прорывными в этой сфере и фактически открыли ее ранее не известные страницы и невидимые горизонты.

Думается, что значимость ее изысканий, ее концепций в данной области смогут оценить лишь будущие поколения на далекой исторической дистанции. Ведь Надежда Ювченко не только открыла и заполнила музыкально-театральную сферу как объект научного исследования, но и обозначила многие важнейшие

перспективы дальнейшей разработки связанной с ней проблематики.

Все ее работы основаны на ценных архивных материалах, обнаруженных в самых разных хранилищах. Создавалось впечатление, что Надежда Александровна была не только открывателем, но и свидетелем исследованных ею событий. Вместе с тем строгость научных выкладок, безупречность концептуальных вхождений в обширный материал позволяют говорить о фундаментальности ее научных изысканий и *академичности* – в самом высоком смысле этого слова – *традиции*, которую она утверждала в своей научной работе.

Связь ее с практической деятельностью не ограничивалась активным участием в музыкально-театральной жизни. Надежда Александровна была прекрасным педагогом и вела лекционные курсы в Белорусской государственной академии музыки. Кафедра белорусской музыки обрела в ее лице замечательного лектора, горячо любимого студентами и давшего им глубокие знания в разных сферах музыкознания.

Поразительно, как легко ей все давалось! С улыбкой она руководила отделом, с улыбкой рецензировала сложнейшие диссертационные работы, с улыбкой общалась с коллегами и подопечными и несла огромный груз работы как секретарь ученого совета. Уход Надежды Александровны из жизни оставил столько нерешаемых без нее задач, что потребовалось много времени для того, чтобы подготовить почву для продления ее работы. Но даже сейчас, по прошествии нескольких лет, ощущается незаменимость этого талантливого человека – как в личностном, так и в научном плане.

Невольно задумываешься об уникальности наших коллег, каждый из которых закрывает своей деятельностью и в то же время *открывает* огромное научное пространство. Хочется верить, что сфера, в которой существовала и существует Надежда Ювченко, всегда будет озарена светом ее души и интеллекта.

Забышина Г.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О ФОРМАХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОРКЕСТРА БОЛЬШОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ

Симфонический оркестр Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь – один из старейших и крупнейших творческих коллективов страны, состоящий из более 140 артистов и представляющий собой самостоятельную структурную единицу труппы, наряду с хором, оперными солистами и балетом.

Доктор искусствоведения Надежда Александровна Ювченко – автор работ

по теме музыкального театра. Так, например, в книге «Республика Беларусь – 25 лет созидания и свершений» [0] Надежда Ювченко говорит о национальном оперном наследии, спектаклях, которые были поставлены на сцене Большого театра Беларуси, включая работу постановочных групп. А в книге «Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века» [0] Надежда Александровна дает творческие портреты белорусских дирижеров, в том числе дирижеров Большого театра Беларуси.

Творческая деятельность оркестра, как правило, очень интенсивна: ежемесячно в афише театра значатся около тридцати постановок спектаклей и концертных выступлений. Заметим, что подавляющее большинство концертных показов – с участием симфонического оркестра Большого театра Беларуси (для сравнения – Государственный симфонический оркестр дает около пятидесяти концертов в год).

Обращает на себя внимание высокий исполнительский уровень оркестра Большого театра – результат длительного становления и развития театра и его творческой труппы. Значительный рост профессионализма оркестра Большого театра Беларуси позволил в последние десятилетия заметно расширить и разнообразить формы его деятельности. Помимо многогранного репертуарного списка, который обновляется каждый год, а также обширной гастрольной карты, оркестр ежегодно принимает участие в таких крупных мероприятиях, как: Минский международный рождественский оперный форум, Минский международный рождественский конкурс вокалистов, Большой новогодний бал, Балетное лето в Большом, Вечера в замке Радзивиллов.

Оркестр Большого театра работает в контексте деятельности ведущих профессиональных симфонических и камерных оркестров страны, среди которых Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь, Симфонический оркестр Музыкального театра, Национальный академический концертный оркестр Беларуси, Президентский оркестр Республики Беларусь, Симфонический оркестр Национальной государственной телерадиокомпания Республики Беларусь, Государственный камерный оркестр Республики Беларусь и др. При этом оркестр Большого театра Беларуси занимает свою «нишу» и имеет творческую индивидуальность, которая в своем роде уникальна. Поэтому актуализируется проблематика, связанная с особенностями музыкально-исполнительской деятельности оркестра, как в недрах Большого театра Беларуси, так и в сфере концертно-исполнительской (филармонической) практики. Мы предпримем попытку установления типологии форм музыкально-исполнительской деятельности оркестра Большого театра Беларуси.

Прежде всего, мы считаем необходимым подчеркнуть, что нами выделяются два типа музыкально-исполнительской деятельности оркестра Большого театра Беларуси: собственно художественно-творческая

исполнительская деятельность (включающая амплуа театрального и концертного оркестра) и социально-ориентированная исполнительская практика (включающая многообразие концертных видов исполнительской деятельности, которая развивается не только в связи с эстетическими, но и социально-мотивированными функциями, среди которых просвещение, образование, популяризация академической музыки).

Вначале остановимся на художественно-творческой деятельности оркестра в театре. Мы будем применять понятие *художественно-творческой деятельности*, которое введено в научный обиход Н. Корыхаловой [2, с. 33] и адаптируем его к нашей проблематике.

Оркестр Большого театра участвует в постановке спектаклей (опера и балет). Репертуарная стратегия характеризуется интенсивностью и многоплановостью. Так, например, за последнее десятилетие на сцене театра было поставлено около семидесяти новых опер и балетов. При этом на сегодняшний день в репертуар Большого театра Беларуси входят более восьмидесяти оперных и балетных спектаклей. Ежегодно Большой театр Беларуси осуществляет выпуск от трех до пяти новых постановок, среди которых премьеры совершенно новых спектаклей, восстановление на сцене репертуарных спектаклей (ранее шедших на его сцене и со временем снятых из афиши) и обновление постановки текущих репертуарных спектаклей. Так, за восемьдесят восьмой сезон (2020–2021 гг.), несмотря на трудные условия работы, обусловленные мерами предосторожности из-за пандемии, на сцене Большого театра прошло пять премьер: балет «Пер Гюнт» Эдварда Грига (2020), опера «Виллисы. Фатум» Джакомо Пуччини (2020), детская опера «Пиноккио» Глории Бруни (2020), обновленный балет «Лебединое озеро» Петра Чайковского (2021) и национальная опера «Дикая охота короля Стаха» Владимира Солтана (2021).

Художественное руководство театра стремится к включению в репертуарный лист широко известных, выдающихся произведений русских, западноевропейских и национальных композиторов. В театральной афише значатся имена признанных мастеров оперного и балетного жанров. Среди них представители западноевропейской музыки – Вольфганг Амадей Моцарт, Джузеппе Верди, Джакомо Пуччини, Шарль Гуно, Карл Орф, Эдвард Григ, Жорж Бизе, Рихард Штраус; представители русской музыки – Петр Чайковский, Николай Римский-Корсаков, Александр Бородин; советской музыки – Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев; а также национальные композиторы Евгений Глебов, Владимир Солтан и мн. др.

Как видно из названий, указанных в театральной афише, спектакли, которые ставятся на сцене театра – «золотые страницы» оперного и балетного репертуара. Многие спектакли, в частности, балетные, представляют для оркестра определенные исполнительские трудности, связанные с нотным текстом,

фразировкой, интонацией, динамикой; другие же – требуют ансамбля и сплоченности в игре, слаженности темпо-ритма и цезур, которые добиваются путем многочисленных репетиций и повторений; третьи – представляют собой спектакли повышенного уровня сложности. Подобные спектакли не могут обойтись без нескольких предварительных репетиций. Все вышесказанное свидетельствует о профессионализме, гибкости и уникальности художественно-творческой деятельности оркестра Большого театра Беларуси, которому под силу исполнение такого большого жанрово-стилевого диапазона музыкально-театральной литературы.

Художественно-творческая деятельность оркестра большей частью определяется его «амплуа» как собственно театрального. Уникальность этого коллектива заключается в многокомпонентности его функций в исполнительском (постановочном) процессе. Многокомпонентность тесно связана: – с композицией оперы и балета; – с индивидуальным композиторским подходом к оркестровке; – с воплощением адекватных черт историко-стилевых периодов и др. Многокомпонентность творческой деятельности оркестра Большого театра Беларуси отличает и выделяет его среди других оркестровых коллективов.

В недрах художественно-творческой деятельности оркестра наблюдается целый ряд форм взаимодействия исполнительских групп с участием оркестра (например, ансамбль оркестра с вокалистом-солистом, ансамблем вокалистов, хором, солистом балета, кордебалетом и др.).

Нередко в музыкальном спектакле оркестр принимает на себя ведущую роль. Это происходит не только в увертюрах и интермедиях, которые представляют собой сольные оркестровые разделы оперных и балетных форм, но также в оперных спектаклях, предусматривающих участие балета. Среди таких опер, поставленных в Большом театре Беларуси – «Князь Игорь» Александра Бородина (сцена «Половецкие пляски» из 2-го действия), «Виллисы. Фатум» Джакомо Пуччини (сцена хоровода виллис из 2-го действия), «Фауст» Шарля Гуно (сцена «Вальпургиева ночь» из 4-го действия), «Макбет» Джузеппе Верди (сцена танца ведьм из 4-го действия), «Евгений Онегин» Петра Чайковского (сцена бала из 4-ой картины) и др.

Роль оркестра важна и в репетиционном процессе, подготовке к постановке балетного или оперного спектакля. Дело в том, что, несмотря на то, что основной репертуар Большого театра прочно «держится» на сцене не одно десятилетие, он все равно нуждается в регулярном повторении и обновлении исполнения. Как правило, причинами для этого являются вводы в спектакль новых дирижеров, солистов, а также пополнение оркестра новыми кадрами. Поэтому оркестр выполняет «цементирующую» функцию в процессе сохранения репертуара на сцене. Отсюда и особенности исполнительской практики данного коллектива.

Помимо участия в постановке опер и балетов, театральный оркестр исполняет сольные концерты и выступает в «амплуа» филармонического оркестра. Среди форм концертно-исполнительской практики – исполнение крупных вокально-инструментальных композиций. Так, например, оркестром, хором и солистами театра были исполнены две всемирно известные траурные мессы – «Реквием» d-moll Вольфганга Моцарта и «Реквием» d-moll Джузеппе Верди. «Реквием» Вольфганга Моцарта звучал на сцене Большого театра Беларуси 15 октября 2017 года на юбилейном концерте Заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь дирижера Андрея Галанова. «Реквием» Джузеппе Верди был исполнен артистами театра 25 апреля 2021 года. Концерт был приурочен к 35-летию со дня трагедии на Чернобыльской АЭС (дирижер Дмитрий Матвиенко). Оба сочинения были подготовлены в кратчайшие сроки, но исполнены на высоком профессиональном уровне и с тех пор значатся в репертуаре Большого театра Беларуси.

Еще одной формой концертно-исполнительской практики оркестра является концертное выступление в рамках сборных концертов театра. В репертуаре оркестра театра – многочисленные увертюры к операм и балетам, симфонии Петра Чайковского, Людвиг ван Бетховена, Густава Малера и мн. др. Так, например, в 2017 году оркестром Большого театра Беларуси под управление главного дирижера Виктора Плоскины была исполнена Пятая симфония Людвиг ван Бетховена. В этом же году была исполнена Шестая симфония и Серенада для струнного оркестра Петра Чайковского (дирижер Андрей Галанов). Оркестр также часто исполняет отдельные части из симфонических циклов на концертах на сцене Большого театра («Картинки с выставки» Модеста Мусоргского, Кантата «Александр Невский» Сергея Прокофьева, Пятая симфония Дмитрия Шостаковича и др.).

Одной из форм концертно-исполнительской практики оркестра театра является исполнение сценической кантаты. В афише Большого театра Беларуси вот уже почти 30 лет занимает почетное место признанный мировой шедевр кантата Карла Орфа «Кармина Бурана» (в постановке народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Республики Беларусь Ярослава Воцака). «Кармина Бурана» – концертное вокально-хореографическое представление, исполняющееся оркестром, хором, балетом и певцами-солистами. Одна из нескольких легендарных постановок Ярослава Воцака (1983), сохранившихся в репертуаре театра до нынешних дней. Еще одна сценическая кантата в репертуарном списке оркестра Большого театра Беларуси – Кантата для хора и симфонического оркестра «Курские песни» Георгия Свиридова. Кантата была исполнена творческой труппой театра в 2017 году в Австрии (г. Линц) на VI Международном фестивале им. Антона Брукнера (дирижер Андрей Галанов).

Другим типом музыкально-исполнительской деятельности является

социально-ориентированная творческая практика. Этот тип связан с разными сферами культуры, социальными процессами в обществе и характеризуется тесной связью с социумом и направленностью на решение стоящих перед национальной культурой задач. Так, оркестр выступает на благотворительных, просветительских, торжественных концертах; принимает участие в фестивалях, тематических и гала-концертов, проводимых в стенах театра.

Особенностью социально-ориентированной творческой практики оркестра Большого театра Беларуси являются концертные выступления и спектакли *open-air*. Ежегодно в июне месяце проходят Вечера Большого театра в замке Радзивиллов (г. Несвиж). Это три вечера классической музыки на открытом воздухе на придворцовой площади. Как правило, публике представляют один из репертуарных спектаклей и концерты, состоящие из популярных номеров опер и балетов. Так, например, в 2019 году в Несвижском замке был показан балет «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева (дирижер Андрей Галанов), а в 2021 году – опера Джузеппе Верди «Набукко» (дирижер Олег Лесун). В концертно-гастрольной практике оркестра также не редки случаи исполнения репертуарных спектаклей на открытом воздухе. Так, в 2019 году оркестр Большого театра Беларуси принимал участие в Кипрском оперном фестивале Афродиты в городе Пафос (Pafos Aphrodite Festival Cyprus). Выступление проходило на берегу гавани на площади перед средневековой крепостью.

Все спектакли и выступления оркестра в формате *open-air* исполняются «живым» звуком. Конечно, эта форма исполнительской деятельности несет в себе определенные трудности для оркестрантов и дирижера, а также для солистов оперы и хора. Они связаны со многими факторами, среди которых погодные условия, местный климат, отсутствие акустики, посторонние звуки и т. д. Акустические условия обязательно корректируют художественно-исполнительский процесс. Так, например, когда музыканты играют с применением звукоусилительной аппаратуры, большая роль отводится работе звукооператора, работающем в Большом театре и знающем все тонкости и особенности акустической обработки звука в условиях *open-air* исполнительства симфоническим оркестром. Отметим, что, несмотря на профессиональную технику, качественное акустическое оркестровое звучание достичь невозможно, так как в результате применения электронных технологий при обработке звука обедняется богатый тембр струнных и духовых групп, что не передает естественное масштабное *tutti*, мельчайшую динамику и природное резонирование инструментов. Таким образом, в результате применения электроники звучание приобретает другие качества.

Оркестр выполняет представительские функции, демонстрируя высокий уровень академической культуры Беларуси за рубежом. География гастрольных выступлений оркестра очень широка и включает такие страны как Германия,

Австрия, Франция, Португалия, Россия, Финляндия, Испания, Кипр, Великобритания и мн. др. Программы выступлений зависят от заказа приглашающей на гастроли организации и запроса зарубежной публики – это может быть как опера и балет, так и сольные оркестровые сочинения и популярная современная музыка.

Оркестр Большого театра ведет социально-ориентированную политику. Так, в связи с тем, что Большой театр нередко проводит тематические концерты, посвященные конкретным событиям – Дню Победы, Дню Учителя, Восьмому Марта, Новому году, Дню Рождения театра и др., оркестр представляет программу, соответствующую тематике праздника. В них отдельные номера выстроены по определенному принципу в единое действие благодаря работе режиссеров.

Подводя итоги и обобщая все вышесказанное, подчеркнем, что исполнительская деятельность симфонического оркестра Большого театра Беларуси является насыщенной и многогранной. Оркестр театра – обязательный участник всех крупных мероприятий и проектов, проходящих в стенах Большого театра: опера, балет, концерты, фестивали, гастроли. Среди других профессиональных коллективов страны, оркестр Большого театра выделяет следующее: широкий жанрово-стилевой диапазон музыкально-театральной литературы; многокомпонентность функций в исполнительском процессе; уникальная структура органики оркестра и специальная организация репетиционного, постановочного и исполнительского процессов, обусловленная спецификой музыкально-театрального жанра и связанной с ней интенсивностью работы музыкантов оркестра.

Вся музыкально-исполнительская деятельность оркестра Большого театра предстает в *художественно-творческой* («амплуа» театрального оркестра – опера, балет и «амплуа» филармонического оркестра – концертное выступление, исполнение крупных вокально-инструментальных композиций и сценической кантаты) и *социально-ориентированной* (гастроли, фестивали, тематические и гала-концерты, концерты и спектакли open-air) форме. При этом эти две формы функционируют, органично взаимно дополняя одна другую, обеспечивая имидж оркестра Большого театра Беларуси – уникального творческого коллектива, который не только входит в труппу театра, но и занимает свое видное место в панораме музыкальной жизни Беларуси.

Литература

1. Большая энциклопедия Большого театра Беларуси = The great encyclopedia of the Bolshoi Theatre of Belarus / [редкол.: В.В. Андриевич (гл. ред.) и др.]. – Минск : Беларус. энцыкл., 2014.
2. Кoryxалoвa, Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства / Н. П. Кoryxалoвa // Автореф. дис. ... на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М., 1981.

3. Республика Беларусь – 25 лет созидания и свершений. – В 7 т. – Минск : Беларуская навука, 2020. – Т. 7. Культура. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Театр. Экранные искусства. Музыкальное искусство. Литература. Музеи. Любительское художественное творчество / Н. А. Агафонова [и др.] : редсовет : В. П. Андрейченко [и др.]. – 785 с. : ил.

4. Ювченко, Н. Дирижерское исполнительское искусство: оркестровое и оперно-симфоническое / Н. Ювченко // Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т.Г. Мдивани [и др.]; науч. ред. Т. Г. Мдивани ; редкол. : А. И. Локотко [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2012. – С. 511–558.

Олейникова Э.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЛЮБИТЬ ТЕАТР ВСЕМИ СИЛАМИ ДУШИ: К 75-ЛЕТИЮ

Н.А. ЮВЧЕНКО

Известно крылатое выражение А. Моруа о том, что время – самый честный критик. Эту мысль подтверждает и наше отношение к Надежде Александровне Ювченко, талантливому музыковеду, театральному критику, ученому, оставившего нам в наследие большое количество работ, посвященных театру. О синтезе искусств и роли музыки в театральных постановках писали многие исследователи разных национальных композиторских школ. В отечественной искусствоведческой науке своеобразным «музыкальным летописцем» стала именно Надежда Александровна. Научные статьи исследователя, разделы в коллективных монографиях, докторская диссертация, в итоге, стали масштабными обобщениями большого количества исторического и музыкально-фактологического материала, позволяющего определить многие специфические свойства театра как художественного феномена и выявить национальные особенности его развития в нашей стране.

Трудно найти театральную постановку, которая в свое время не попала бы в поле зрения исследователя, что позволяет говорить о глубокой обоснованности выводов, к которым приходит автор. Фундаментальность работам Н. А. Ювченко придают многие методологические подходы, характеризующие современный уровень искусствоведения, имея в виду компаративистику, герменевтику, системный и комплексный подходы. При этом исследователь никогда не стремится «загрузить» читателя научной терминологией, словно приглашая его к равноправному диалогу, рассуждению о том или ином художественном явлении. Демократизм научной «интонации», порой энциклопедическая просвещенность и тонкий юмор всегда способствовали повышению интереса к театру, как у коллег, так и широких кругов его любителей.

Хорошо зная научные труды автора, в которых постепенно формировались научные парадигмы исследований, могу констатировать глубокий историзм

мышления, который позволяет рассматривать многие эстетические параметры спектакля детерминированными не только волей определенного создателя (драматурга, режиссера, композитора), но и многими социальными реалиями, идеологическими установками времени и т.д. Объективность суждений критика базировалась и на том, что объектом изучения становились не только наиболее яркие постановки национальных театров, но и спектакли, образно говоря, «второго ряда», что значительно расширяло контекст исследований и их историческую значимость.

Информационная «плотность» работ Н. А. Ювченко базируется не только на слуховом опыте и личном восприятии исследователя, но и масштабной работе с архивными материалами, рукописями, требующими тщательного, кропотливого, текстологического анализа; многочисленные беседы с композиторами, режиссерами, артистами, дирижерами, сценографами способствовали объективной интерпретации спектаклей и в формировании исторически достоверных выводов. Что еще привлекает в наследии Н. А. Ювченко и стимулирует желание к нему многократно возвращаться? Это то, что её работы помогают активизировать нашу историческую память. Многие спектакли, талантливые актеры, музыканты, драматурги сегодня забыты или известны узкому кругу специалистов. В своих трудах ученый возрождает интерес к прошлому, к отечественной истории, культуре, к судьбам и творческим исканиям конкретных людей.

Не будет преувеличением сказать, что Н. А. Ювченко одна из первых у нас в республике серьезно подняла вопрос о значении музыки в театре, о роли композитора в создании целостности спектакля и его направленности на восприятие зрителя. И если академическое музыкознание акцентировало внимание преимущественно на жанрах оперы и балета, то другие виды музыкальных спектаклей и тем более музыка в драматическом театре, долгое время оставались на периферии научных интересов. Будучи музыкантом-профессионалом, она чутко вслушивалась в «звуковой образ» спектакля, в интонационную полифонию голосов, речи артистов, песен, танцев, народных поговорок и пословиц, используемых в постановках, детально анализировала все нюансы звуковой «фоносферы» спектакля, создаваемой композитором. Критик смело и одновременно корректно размышлял о сложной проблеме интерпретации музыкального начала в связи с индивидуальным восприятием музыки режиссером-постановщиком, и со степенью музыкальности самого актера. Проблема интонации поднималась в асафьевском понимании, что позволяло направлять актера на путь сложного синтеза, и даже синкретизма интонации, мимики, жестикуляции, ритма и динамики речи.

Проблема «звуковой культуры» в театре неоднократно поднималась Н. А. Ювченко, которая и сегодня очень актуальна. Современные технические

средства расширяют возможности оформления акустического пространства спектакля. Однако, как тонко и вместе с тем объективно констатировал критик, нередко огрехи вкуса режиссера и музыканта снижают общеэстетический и художественный уровень спектакля. Действительно, звуковыми инновациями сегодня трудно удивить публику, которая с радостью бы сказала талантливому актеру: «Я – верю».

Неслучайно в работах Н. А. Ювченко неоднократно говорится о проблеме использования музыкального фольклора в драматургии и образной сфере спектакля. Начиная с первых постановок В. Голубка и И. Буйницкого, фольклор становится одним из важнейших оснований для формирования национального самосознания. Учитывая тот факт, что в нашей республике идея национального самоутверждения остается актуальной, связь драматического спектакля с различными жанрами народно-песенной и танцевальной культуры будет оставаться достаточно устойчивой и требующей новых стилевых подходов отечественных композиторов.

Многолетнее изучение разнообразного репертуара белорусских театров позволило исследователю классифицировать и типологизировать большой корпус художественных явлений с учетом специфики театрального синтеза и особенностей реализации музыкального компонента в спектакле. Несмотря на то, что любая классификация условна, она помогает новой генерации ученых в осмыслении творческих исканий в области современного театрального искусства.

Вспоминая Надежду Александровну, понимаешь, *что* значит любить театр всей душой. Любить – это значит с радостью ожидать премьеру, рассуждать, думать о театре, писать о нем, искренне восхищаться и встречаться с близкими по духу людьми, словом – честно служить и верить всем тем, кто создает эту новую художественную реальность. Надежда Александровна была именно таким человеком, и ее наследие, не сомневаюсь, со временем станет предметом отдельного научного исследования.

Ярмалінская В.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

МУЗЫКА – ЯК АДЗІН З ГАЛОЎНЫХ СКЛАДНІКАЎ ДРАМАТЫЧНАГА СПЕКТАКЛЯ

Менавіта гэты тэзіс, вынесены ў заглавак, быў асноўным у навуковых працах Надзеі Аляксандраўны Юўчанкі, выдатнай даследчыцы нашага айчыннага тэатра. Пытанні аб ролі музыкі ў драматычным тэатры разглядаліся ёю ў аўтарскіх публікацыях, у прыватнасці ў асобных раздзелах выдання “Музычны тэатр Беларусі” [1], “Тэатральнае мастацтва Беларусі” (“Беларусы”, т. 13) [2].

Н. Юўчанка падкрэслівала, што пытанні асаблівасцей існавання і ўзаемадзеяння музычна-пластычнай кампаненты сучаснага драматычнага тэатра з уласна літаратурнай драматургіяй, акцёрскай іграй, рэжысурай, сцэнаграфіяй і іншымі сцэнічнымі здабыткамі сучаснага драматычнага тэатра з’яўляюцца асабліва важнымі ў нацыянальным тэарэтычным мастацтвазнаўстве. Звернемся непасрэдна да пастановак тэатраў драмы, у якіх музычная складаючая з’яўляецца асабліва моцнай.

Пастаноўшчыкамі “Адвечнай песні” Я. Купалы (2002) Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі невыпадкова быў абраны жанр – опера-фольк. Дзякуючы музычна-пластычнаму вырашэнню, рэжысёр ператвараў сцэнічнае дзеянне ў сапраўднае яркае тэатральнае відовішча. Музыка кампазітара Цімура Каліноўскага з’яўлялася першаступеннай у пастаноўцы Сяргея Кавальчыка. Асабліва прыцягальнай і цікавай была пабудова пластычных мізансцэн (балетмайстар Тамара Федасеева). Ідэяй аўтара і музычным падтэкстам было ярка акрэслена, што гэты спектакль пра Чалавека. Прыгадваецца рэфрэн адной з карцін: *“так будзе ён царом прыроды, сам найдаасканальшага роду, і будзе цар гэты навек названне насіць – Чалавек”*. Перад глядачом буйным планам праходзілі ўсе значныя праявы жыцця галоўнага героя “Хрэсьбіны”, “На службе”, “Вяселле”, “Ха?туры”, усе цяжкасці, выпрабаванні, усе поры года. Галоўную ролю ў спектаклі выконваў Ігар Сігоў. У характары яго героя было шмат прывабнага, знаёмага ад продка?: спакой, дабрыня, працавітасць і добразычлівасць. Пераадольваючы пакуты жыцця, нібы з удзячнасцю пражываючы Вясну, Лета, Восень і Зіму, герой І. Сігова заўсёды захоўваў пачуццё ўласнай годнасці і ў любой сітуацыі заставаўся чалавекам.

Рэжысёр С. Кавальчык будаваў відовішча так, што так званая масоўка не заставалася на заднім плане, а наадварот, была ў цэнтры ўвагі. Яна ішла ўслед за героем і стварала яго цудоўнае атачэнне: гэта і карагод дзяўчат, і вясновае поле, і таямнічы лес. Для абранага жанра пастаноўкі быў абавязкова неабходны і хор, і кардэбалет. Дастаткова ўзгадаць напружаныя, яркія па эмацыянальным гучанні карціны “Вясны” і “Лета”, дзе ўдала змяняліся не толькі музычна-пластычныя мізансцэны, але і фарбы спектакля (мастак Уладзімір Ціханаў): ад вясновых сонечных, блакітных – да спакойных зялёных і насычана-карычневых колераў лета. Цікава былі выкананы і касцюмы – плеченыя ўборы дзяўчат выглядалі сучасна і прывабна, іх удала адцянялі маскі з бубнамі. Усё гэта відовішча нагадвала аб язычніцтве ў гісторыі беларускага народа, якая на працягу стагоддзяў не знікае з нашай памяці і культуры.

Сцэна Зімы прыцягвала сваёй жывапіснасцю, лірычнай цішынёй і тонкім, мяккім вакалам Таццяны Мархель, які ствараў асаблівую атмасферу смутку і адзіноты. Эфектна падаў снег, паглынаючы чорную прастору сцэны. І Зіма – Т. Мархель у раскошным белым адзенні нагадвала халодную, недасягальную і

містычную Каралеву.

Музычны спектакль Рэспубліканскага тэатра драматургіі разгадваў таямніцу Купалавай “Адвечнай песні”, якая зыходзіць з прыгажосці і мудрасці жыцця беларускага народа. Сцэнічны твор атрымаўся ?знёслым, радасным і жыццесцвярджальным, нягледзячы на тое, што лёс не за?сёды схільны да кожнага з нас, і што жывем мы не бясконца.

Музыка Віктара Капыцько стала адным з асноўных кампанентаў спектакляў “Князь Вітаўт”(1997) і “Чорная панна Нясвіжа” (2000) Аляксея Дударова Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы, якія з’яўляюцца каштоўнымі здабыткамі сучаснага беларускага тэатральнага мастацтва.

Музычны вобраз кампазітара тонка знітаваны са сцэнаграфіяй Барыса Герлавана. Тэатр расхінае перад глядачом прастору, дакрануцца позіркам да якой азначае ўвайсці ў свет таямнічай гісторыі беларускага і літоўскага народаў, свет сапраўднай трагедыі, якая вось ужо многія стагоддзі звязвае і раздзяляе нас, няспынна заварожвае ў новы кругаворот усе новыя і новыя пакаленні. Па-майстэрску пабудаваная на сцэне магутная гарадская брама, якая імкнецца далёка ў вышыню, пад каласнікі, не з’яўляецца нечым аморфным, застылым. Яна імгненна трансфармуецца, то ў Замкавую плошчу ў Вільні, то ў пакоі князя, то ў сцены каталіцкага храма, які нельга ўявіць сабе без узнёслай арганнай музыкі. У канструкцыі Б. Герлавана задзейнічана ўся прастора сцэны: ад каласнікоў да планшэта. Прычым, усё збудаванне здаецца незвычайна лёгкай, выкананым з дабротных матэрыялаў і высакародных металаў. Мастацкае афармленне “Князя Вітаўта” вабіць яшчэ і тым, што яно з’яўляецца не проста прыгожым і велічным, але, перш за ўсё – трапяткім, адухоўленым, надзеленым жывой душой, нягледзячы на ўсю складанасць інжынернай канструкцыі дэкарацыі. Музыка нязменна суправаджае спакойныя лікі святых, нібы застылыя ў цёмных аканіцах, і якія засяроджана назіраюць за ўсім тым, што адбываецца, па-свойму беражліва захоўваючы тое сапраўднае і чалавечае, што павінна не памерці і застацца ў вяках.

Узнёслая музыка В. Капыцько і светлая дэкарацыя спектакля “Князь Вітаўт” вымалёўваюць мізансцэны, акцэнтуюць увагу на касцюмах персанажаў. Мужчынскія ўборы надзвычай сучасныя па пакароі і матэрыялах, з якіх зроблены. У іх выдатнае спалучэнне тонкай скуры і металічных упрыгожванняў. Вопратка ўдала спалучаецца з колеравай гамай агульнага мастацкага афармлення. Касцюмы па-майстэрску выкананы, пачынаючы ад раскошнага адзення князя Вітаўта, каралевы Ганны і іншых вяльмож і заканчваючы простым адзеннем прыслугі і сялян. Натуральныя тканіны і ўпрыгожанні сёння, у XXI стагоддзі, ізноў вяртаюцца на сцэну і становяцца своеасаблівым адкрыццём для сучаснага глядача, якога даўно ўжо прымусілі забыць аб падобным сапраўдным панаванні прыгажосці на сцэне.

Музыка ў спектаклі Валерыя Раеўскага і Б. Герлавана робіць адухоўленымі не толькі прадметы і дэталі, размешчаныя на люстры сцэны, але і жывым, дыхаючым становіцца сама прастора, якую насяляюць героі “Князя Вітаўта”. Гэта прастора ўвасабляе ў сабе той далёкі, цудоўны і жорсткі час, які мы сёння з зацікаўленасцю разгадваем.

“Чорная панна Нясвіжа” А. Дударова (рэж. В. Раеўскі) – прыцягвае гледача перш за ўсё сваім музычна-пластычным вобразам. В. Капыцько і Б. Герлаван імкнуцца стварыць на сцэне відовішча яркае, тэатральнае, незабыўнае. Сцэнічная прастора прадстае ва ўяўленні пастаноўшчыкаў незвычайнай, загадкавай і чароўнай, якім толькі можа быць сон аб вялікім каханні караля Жыгімонта і Барбары Радзівіл, якое невыпадкава ўжо не адно стагоддзе жыве ў памяці нашчадкаў.

Прастора спектакля вырашаецца Б. Герлаванам дастаткова ўмоўна. Чорны элегантны колер робіць сцэну не толькі таямнічай, але і больш глыбокай, недасягальнай і бясконцай. На працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння застаюцца нязменнымі абрысы касцёла з лёгкакрылымі анёламі, выявай Маці Боскай, абрамляючымі парталы рухомымі фігуркамі святых. Але пры гэтым нішто з дэталей і прадметаў не замянае ні гледачам, ні выканаўцам. Усё прадумана да дробязей і ўдала працуе на кожную мізансцэну. Нават маленькая залатая магільная агароджа незаўважна ператвараецца, то ў сціплую лаўку на дарожцы парка, то ў раскошнае крэсла каралевы Боны.

Вялікае значэнне ў “Чорнай панне” належыць касцюмам персанажаў, якія інакш і нельга назваць, як касцюмныя кампазіцыі, і якія акцэнтуюцца музычнай тэмай. Касцюмы, нібы старадаўнія акорды, не толькі падкрэсліваюць, але і ствараюць атмасферу ў шматлікіх цікава пабудаваных мізансцэнах. Датычыцца гэта ў першую чаргу шматлікіх эфектных выхадаў Боны і фрэйлін, якія заўсёды акружаюць і суправаджаюць яе. Мяняюцца колеры: ад барвовых, яркіх, залатых – да пастэльных, пясчотна-блакітных. Іншымі становяцца ўпрыгожванні, галаўныя ўборы, пластыка саміх мізансцэн, але пры гэтым застаецца нязменнай усё тая ж раскоша, цудоўныя вытанчаныя манеры паненак, павольная выкшталцоная хада, прыгожыя спляценні рук і рухаў. З усяго гэтага, здаецца, і складаецца мастацтва інтрыгі, якая нібы ў жывапісных палотнах прадэманстравана ў музычна-пластычным вобразе спектакля.

Такім чынам, можна нагадаць выснову Надзеі Аляксандраўны Юўчанкі аб тым, што сучасны драматычны тэатр – гэта тэатр шмат у чым рэжысёрскі, а па эстэтычных параметрах – сінтэтычны, ці ў значнай ступені набліжаецца да яго. І музыка тут – адзін з найбольш значных кампанентаў дзеяння. “Музыка ў тэатры – прадмет даследавання сёння даволі актуальны: пастаянная прысутнасць яе ў спектаклях драматычнага тэатра ў самых разнастайных функцыях – ад гукавыяўленчай, прыкладной да сутнасна-драматургічнай – выяўляе таму

практычнае пацвярджэнне” [3, с. 166].

Літаратура

1. Музыканы тэатр Беларусі, 1960–1990: балет, музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў : падручнік / Т. А. Дубкова [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 366 с.
2. Тэатральнае мастацтва. Беларусы : [у 13 т.] / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : [б. и.], 1995–2012. – Т. 13. : Тэатральнае мастацтва / рэдкал. В. М. Ярмалінская [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – 2012. – 758 с.
3. Ювченко, Н. А. Музыка в драматическом театре Беларуси XX – начала XXI века / Н. А. Ювченко ; науч. ред. А. И. Локотко. – Минск : Белорус. наука, 2007. – 270 с.

ЧАСТЬ 3

ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

Аўсейчык У.Я.

(Рэспубліка беларусь, г. Наваполацк)

СТАРАВЕРЫ ПАЎНОЧНА-ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ё 1920– 1930-Я ГГ.: АСАБЛІВАСЦІ РАССЯЛЕННЯ І ДЫНАМІКА КОЛЬКАСЦІ

Тэрыторыя паўночна-заходняй Беларусі з’яўляецца месцам кампактнага пражывання рускіх старавераў, якія пасяляюцца на гэтых землях з сярэдзіны XVII ст. Рэгіён з’яўляецца адным з асноўных цэнтраў стараверства на беларускіх землях. Такая сітуацыя характэрна як у мінулым, так і ў сучасны перыяд. Менавіта ў паўночна-заходняй частцы Беларусі знаходзіцца большасць стараверскіх абшчын у наш час. Нягледзячы на гэта, у беларускай гуманітарыстыцы гісторыя і культурныя традыцыі старавераў у гэтым рэгіёне даследаваны не дастаткова [1]. У айчынай і замежнай навуцы адсутнічаюць комплексныя работы аб стараверах на заходнебеларускіх землях у міжваенны перыяд. І калі яшчэ па традыцыйнай культуры стараверства ў рэгіёне ў адзначаныя храналагічныя межы існуе некалькі публікацый, то асаблівасцям рассялення і дэмаграфічным працэсам не было прысвечана належнай увагі.

Храналагічныя рамкі даследавання ахопліваюць 1920–1930-я гг., якія лічацца дастаткова спрыяльнымі ў развіцці стараверскай супольнасці ў паўночна-заходняй частцы Беларусі. У адпаведнасці з адміністрацыйна-тэрытарыяльным падзелам у гэты перыяд рэгіён даследавання будуць складаць беларускія землі Віленскага ваяводства (да 1925 г. мела назву Віленскай зямлі) у складзе Польшчы. Крыніцамі для даследавання стаў комплекс статыстычных даных, апублікаваныя і архіўныя матэрыялы.

Першыя даныя аб колькасці старавераў на беларускіх землях пасля Першай сусветнай вайны дае перапіс насельніцтва, які быў праведзены ў снежні 1919 г. на т.зв. “усходніх землях Польшчы”. Гэтыя тэрыторыі знаходзіліся пад кіраўніцтвам Грамадзянскага ўпраўлення Усходніх земляў (Zarząd Cywilny Ziemi Wschodnich). Беларускія землі былі ўключаны ў тры акругі: Віленскую (Віленскі, Троцкі, Ашмянскі, Свянцянскі, Лідзкі, Гродзенскі, Навагрудскі, Браслаўскі, Дзісенскі паветы), Брэсцкую (Брэсцкі, Ваўкавыскі, Пружанскі, Слонімскі, Кобрынскі, Пінскі,

Мазырскі паветы), Мінскую (Мінскі, Бабруйскі, Барысаўскі, Слуцкі і Ігуменскі паветы) [7, с. 64]. Як сведчаць даныя перапісу 1919 г., у межах Віленскай, Брэсцкай і Мінскай акруг налічвалася 33 018 старавераў, што складала каля 0,85% ад усяго насельніцтва гэтых трох акруг. Лідарам па колькасці стараверскага насельніцтва з’яўлялася Віленская акруга. На яе тэрыторыі пражывала 27 224 старавераў, што складала 1,67% ад усяго насельніцтва акругі [5]. У Табліцы 1 прадстаўлена размеркаванне стараверскага насельніцтва па яе паветах.

Табліца 1 – Размеркаванне стараверскага насельніцтва па паветах Віленскай акругі (1919 г.)

Павет	Колькасць старавераў, чал.	Доля старавераў ад усяго насельніцтва павета, %
Браслаўскі	9 346	11,33
Дзісенскі	9 043	4,68
Свянцянскі	4 930	3,53
Віленскі	1 636	0,89
Г. Вільня	378	0,29
Вілейскі	894	0,42
Лідзкі	526	0,28
Троцкі	323	0,35
Ашмянскі	140	0,07
Гродзенскі	8	-
Навагрудскі	-	-

Складзена аўтарам на аснове [5].

На тэрыторыі Віленскай акругі найбольшая колькасць старавераў была зафіксавана ў Браслаўскім і Дзісенскім паветах. Браслаўскі павет быў утвораны з часткі былога Новааляксандраўскага павета Ковенскай губерні і Ілукштанскага павета Курляндскай губерні. А таму значная яго частка не ўваходзіць у сучасныя межы Беларусі. Ужо ў ліпені 1920 г. землі былога Ілукштанскага павета былі перададзены ў склад Латвіі. Разам з тым і ўсе землі былога Новааляксандраўскага павета не з’яўляюцца ў сучасны перыяд беларускімі (тэрыторыямі гмін Дукшты, Смолвы, Рымшаны зараз у складзе Літвы). Уласна з усяго Браслаўскага павета да беларускіх земляў адносяцца гміны Браслаў, Відзы, Дрысвяты, Опса, Плюсы, Слабодка. Як вынікае з падлікаў, на сучасныя беларускія землі прыпадала каля 40% ад усёй колькасці старавераў Браслаўскага павета (не перавышала 4 тыс. чалавек). Найбольшая доля старавераў у агульным складзе насельніцтва налічвалася ў гмінах Плюсы, Слабодка і Дрысвяты. Па колькасці стараверскага насельніцтва гэтыя гміны таксама лідзіравалі. Найменшая колькасць старавераў пражывала ў гмінах Опса і Браслаў [8, с. 37].

Лідарам па колькасці старавераў на беларускіх землях быў Дзісенскі павет. На яго тэрыторыі найбольшая колькасць прыхільнікаў старых абрадаў пражывала ў гміне Пераброддзе (каля 3 тыс. чалавек і 36,9% ад усяго насельніцтва). Істотная колькасць таксама налічвалася ў гмінах Ёды (каля 1,5 тыс. чалавек і 11,6% ад усяго

насельніцтва), Новы Пагост (каля 1,3 тыс. чалавек і 15,4% ад усяго насельніцтва), Богін (каля 0,8 тыс. чалавек і 9,2% ад усяго насельніцтва), Друйск (каля 0,65 тыс. чалавек і 7,6% ад усяго насельніцтва), Германавічы (каля 0,45 тыс. чалавек і 5,8% ад усяго насельніцтва) [8, s. 38].

Істотная доля старавераў пражывала ў Свянцянскім павеце. Але толькі ў гмінах Гадуцішкі (большая яе частка не адносіцца ў сучасны перыяд да беларускіх земляў), Камаі, Лынтупы і Свір іх доля ў агульнай структуры насельніцтва была істотнай. А ў Вілейскім павеце стараверы пражывалі амаль выключна ў гмінах Лучай, Манькавічы, Хоценчыцы. Але іх колькасць не была вялікай [8, s. 38, s. 41].

Больш поўную і сістэмную інфармацыю аб колькасці і асаблівасцях рассялення старавераў у Заходняй Беларусі на пачатку 1920-х гг. даюць матэрыялы перапісу 1921 г. Як вынікае з яго даных, асноўная колькасць старавераў пражывала на тэрыторыі Віленскай зямлі (пазней – Віленскага ваяводства). На астатніх беларускіх землях, якія ўваходзілі ў склад Польшчы, у пачатку 1920-х гг. старавераў пражывала вельмі мала. Даныя аб стараверскім насельніцтве ў паветах Віленскай зямлі, згодна з перапісам 1921 г., прадстаўлены ў Табліцы 2.

Табліца 2 – Размеркаванне стараверскага насельніцтва па беларускіх паветах Віленскай зямлі (згодна з перапісам 1921 г.)

Павет	Колькасць старавераў	Доля старавераў у агульнай колькасці насельніцтва, %
Дзісенскі	9 638	5,57
Браслаўскі	5 482	8,75
Дунілавіцкі	719	0,64
Вілейскі	178	0,14
Свянцянскі	<i>Перапіс не праводзіўся</i>	
Ашмянскі		

Складзена аўтарам на аснове: [10, s. VI].

На тэрыторыі Віленскай зямлі лідарам па колькасці стараверскага насельніцтва быў Дзісенскі павет. У агульнай структуры насельніцтва павета стараверы складалі каля 5,57% (Табліца 2). Лідарам па колькасці старавераў у павеце была гміна Пераброддзе. Згодна з данымі перапісу 1921 г. на яе тэрыторыі пражывала 3 122 старавераў, што складала 38,18% ад усяго насельніцтва гміны. Стараверы пражывалі больш чым у палове яе населеных пунктаў. Істотная колькасць старавераў налічвалася таксама ў паўночнай і заходняй частках Дзісенскага павета (гміны Ёды, Новы Пагост, Богін, Друя, Германавічы, Чэрасы, Шаркаўшчына). Ва ўсходніх і паўднёвых землях павета прыхільнікаў старых абрадаў пражывала мала. На гэтай тэрыторыі параўнальна невялікая іх колькасць зафіксавана ў гмінах Залессе, Глыбокае і Пліса. Аднак колькасць населеных пунктаў, дзе яны налічваліся, была зусім малой. Невялікая колькасць старавераў пражывала ў гмінах Лужкі, Мікалаёва, Стэфанполь, Мёры [10, s. 39–76].

Наступным па колькасці старавераў быў Браслаўскі павет. Тут у 1921 г. пражывала звыш 5 тысяч чалавек, што складала каля 8,75% ад усяго насельніцтва павета. Па колькасці стараверы ў павеце саступалі толькі каталікам. Як сведчыць даныя перапісу, стараверы пражывалі ва ўсіх гмінах Браслаўскага павета. На беларускай тэрыторыі павета лідарамі па колькасці старавераў былі гміны Плюсы, Відзы, Слабодка і Дрысвяты. Па долі старавераў у агульнай структуры насельніцтва Браслаўскага павета гэтыя гміны таксама займалі лідуючыя пазіцыі. Асабліва вылучалася гміна Плюсы. У агульным складзе яе насельніцтва стараверы, згодна з перапісам 1921 г., складалі 20,92%. У Відзкай, Дрысвяцкай і Слабодскай гмінай доля стараверскага насельніцтва была ніжэйшай. У астатніх беларускіх гмінах павета колькасць старавераў была яшчэ меншай [10, s. 3–20]. У гмінах, тэрыторыя якіх не адносіцца да сучаснай Беларусі, старавераў пражывала ня шмат, Так, у гміне Дукшты налічвалася 339 старавераў, у гміне Рымшаны – 103, у гміне Смолвы – 382 [10, s.7–14].

Дунілавіцкі і Вілейскі паветы не адносіліся да ліку густазаселеных стараверскім насельніцтвам. На 1921 г. доля стараверскага насельніцтва ў агульнай структуры насельніцтва паветаў была зусім нізкай (0,64% – у Дунілавіцкім, 0,14% – у Вілейскім). Яны па колькасці саступалі каталікам, праваслаўным і іўдзеям. У Дунілавіцкім павеце стараверы пражывалі толькі ў гміне Лучай, Манькавічы, Мядзель і Паставы. У астатніх гмінах іх або ўвогуле не налічвалася, або іх колькасць была зусім невялікай. У Вілейскім павеце стараверы зафіксаваны ў гмінах Хоценчыцы, Ілля, Маладзечна, Алковічы. Але іх колькасць тут была зусім нязначнай [10, s. 78–94].

На тэрыторыі Віленскай зямлі ў 1923 г. было зафіксавана 30 стараверскіх абшчын, кожная з якіх аб'ядноўвала ад 500 да 2000 прыхажанаў: у Вільні – 1, у Свянцянскім павеце – 9, у Браслаўскім – 5, у Дзісенскім – 10, у Дунілавіцкім – 2, у Ашмянскім – 1, у Віленска-Троцкім – 2 [2, s. 266]. У першай палове 1920-х гг. некалькі павялічылася і колькасць старавераў у гэтых паветах. На 1924 г. у Віленскай зямлі пражывала 28 808 старавераў. У Дзісенскім павеце у гэты час налівалася 9 738 старавераў, у Браслаўскім – 5 562, Свянцянскім – 6 829, Дунілавіцкім – 760, Вілейскім – 188 [6, s. 456].

У Віленскім ваяводстве ў 1920–1930-х гг. пражывалі амаль выключна стараверы-беспапоўцы [2, s. 266]. У ваяводстве ў 1930-х гг. налічвалася толькі адна абшчына старавераў папоўцаў. Яна знаходзілася ў Віленска-Троцкім павеце ў Падбярэзскай гміне (в. Акмяна) і налічвала ў 1936 г. толькі 46 асоб. Таксама ў ваяводстве налічвалася ў гэтым годзе 18 старавераў-папоўцаў у Свянцянскім павеце (в. Зусіна і Геладня), а таксама 31 асоба ў Вільні [3, s. 67].

Тэндэнцыі да павелічэння стараверскага насельніцтва ў рэгіёне захоўваліся і на працягу 1930-х гг. Некаторую інфармацыю аб колькасці старавераў і месцах іх рассялення даюць даныя перапісу 1931 г. (Табліца 3). Дакладна вызначыць колькасць

старавераў на сучасных беларускіх земляў на аснове апублікаваных даных гэтага перапісу даволі праблематычна ў сувязі з некалькімі прычынамі. Па-першае, невялікая частка Браслаўскага павета, а таксама значная частка Свянцянскага павета ў сучасны перыяд уваходзіць у склад Літвы. Па-другое, у апублікаваных даных перапісу інфармацыя аб стараверах прыведзена ў графе “іншыя хрысціянскія веравызнанні”. Праўда, як адзначалі даследчыкі, якія апрацоўвалі інфармацыю перапісу, у Віленскім ваяводстве да гэтай групы адносіліся пераважна стараверы [4, s. XI]. Як вынікае з даных перапісу 1931 г., лідарам па колькасці стараверскага насельніцтва ў віленскім ваяводстве стаў Браслаўскі павет. На яго тэрыторыі пражывала больш паловы ўсіх старавераў беларускіх паветаў Віленскага ваяводства (Табліца 3). Такое хуткае павелічэнне стараверскага насельніцтва ў павеце тлумачыцца не міграцыйнымі і дэмаграфічнымі працэсамі, а пераразмеркаваннем тэрыторый паветаў у выніку адміністрацыйна-тэрытарыяльнай рэформы ў 1926 г. У выніку значная частка былога Дзісенскага павета (гміны Пераброддзе, Богін, Ёды, Новы Пагост, Друйск, Мёры, Леонпаль, Чэрасы) была перададзена ў склад Браслаўскага [9, роз. 472]. Менавіта гміны Пераброддзе, Богін, Ёды, Новы Пагост былі лідарамі па колькасці стараверскага насельніцтва ў Дзісенскім павеце. У выніку колькасць старавераў у Дзісенскім значна паменшылася, а ў Браслаўскім – істотна ўзрасла.

Табліца 3 – Размеркаванне насельніцтва “іншых хрысціянскіх веравызнанняў” па паветах Віленскага ваяводства згодна з перапісам 1931 г.

Павет	Колькасць, чал.
Браслаўскі	16 183 (Без уліку гарадскога стараверскага насельніцтва)
Свянцянскі	8 687
Дзісенскі	2 174
Пастаўскі	1 568
Ашмянскі	757
Вілейскі	611
Маладзечанскі	215

Складзена аўтарам на аснове [4, s. 12].

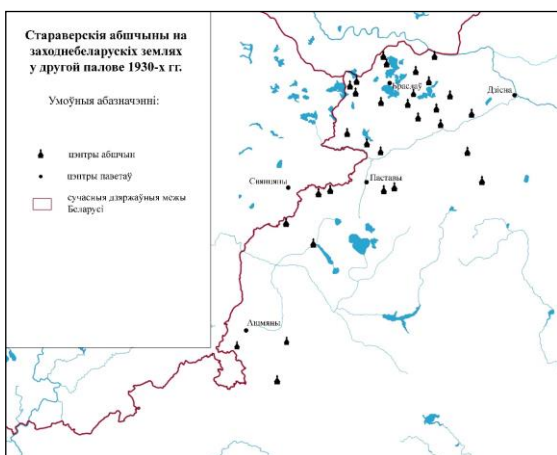
Іншыя статыстычныя і архіўныя даныя сведчаць аб устойлівым павелічэнні стараверскага насельніцтва, а таксама колькасці іх абшчын у рэгіёне на працягу 1930-х гг. Так, згодна з данымі на 1936 г. у Віленскім ваяводстве пражывала звыш 40 тысяч старавераў, якія ўтваралі 42 рэлігійныя абшчыны (Табліца 4).

Табліца 4 – Статыстычныя даныя аб колькасці стараверскіх абшчын, храмаў, духавенства і прыхажанаў у Віленскім ваяводстве на 1936 г.

№	Павет	Колькасць абшчын	Колькасць храмаў	Колькасць духавенства	Колькасць прыхажан
1	Браслаўскі	18	18	17	19 118
2	Дзісенскі	4	4	4	2 995
3	Ашмянскі	3	2	2	815
4	Пастаўскі	3	2	2	1 665
5	Свянцянскі	10	9	9	12 187
6	Віленска-Троцкі	3	3	3	1 963
7	Г.Вільна	1	1	1	428
	Усяго	42	39	38	42 777

Складзена аўтарам на аснове [2, s. 326] (Як вынікае з архіўных дакументаў, прыведзеныя даныя хоць і падаюцца на 1937 г., але сабраныя ў 1936 г. [2, s. 315, s.318–322]).

Пераважная большасць старавераў Віленскага ваяводства пражывала на беларускіх землях. У сучасных межах Беларусі на той час існавала 30 стараверскіх абшчын. Яны аб'ядноўвалі звыш 30 тыс. чалавек [2, s. 326, s. 318–322]. Геаграфія размяшчэння стараверскіх абшчын паказана на Малюнку 1. Пры падліках стараверскага насельніцтва ў сучасных межах Беларусі пэўную цяжкасць выклікае дакладнае ўстанаўленне колькасці старавераў, якія пражывалі на беларускіх землях



Свянцянскага павета. Як вынікае з даных, у 1936 г. на беларускіх землях павета існавалі 4 стараверскія абшчыны ў Апідамах, Куклянах, Стрыпішках і Свіры. Колькасць прыхажанаў, аб'яднаных у гэтыя абшчыны, складала 6 009 чалавек (3 245 – Апідамы, 1 315 – Кукляны, 826 – Стрыпішкі, 623 – Свір) [2, s. 319–320].

Мал. 1 – Карта-схема размяшчэння стараверскіх абшчын на заходнебеларускіх землях у другой палове 1930-х гг. (складзена аўтарам)

Такім чынам, у 1920–1930-х гг. у паўночна-заходняй частцы Беларусі пражывала значная частка стараверскага насельніцтва. Гэты рэгіён з'яўляўся адным з важнейшых кампактных зон рассялення старавераў у межах Беларусі. У адзначаны перыяд ён з'яўляўся адным з лідараў на беларускіх землях як па

колькасці стараверскага насельніцтва, так і па колькасці іх рэлігійных абшчын. А дзякуючы дастаткова спрыяльным умовам для развіцця ў міжваенны перыяд у складзе Польскай дзяржавы стараверская супольнасць рэгіёна заставалася даволі масавай і ў наступныя перыяды.

Літаратура

1. Аўсейчык, У.Я. Гісторыя вывучэння старавераў Паўночнай Беларусі / У.Я. Аўсейчык // Вестник ПГУ. Серия А. Гуманитарные науки. Исторические науки. – 2020. – № 1. – С. 18–32.
2. Archiwum Akt Nowych (AAN). – Zeszyt 14: Ministerstwo Wyznac Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie. – Sygnatura 1270: Коњсіѳі Staroobrzkowy nieuznaj№cy hierarchii (1922–1939).
3. AAN. – Zeszyt 14: Ministerstwo Wyznac Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie. – Sygnatura 1272: Коњсіѳі Staroobrzkowy uznaj№cy hierarchik tzw. popowcy.
4. Drugi Powszechny Spis Ludnoњсі z dn. 9. XII 1931 r. : mieszkania i gospodarstwa domowe, ludnoњж, stosunki zawodowe : wojewodyztwo wileckie. – Warszawa: Gіywny Urz№d Statystyczny, 1936. – XXX, 164 s.
5. Grafik skiadu wyznaniowego narodowoњсі i skiadu narodowoњсіowego wyznac. Wilno: Komisariat Generalny ZCZW [Zarz№du Cywilnego Ziem Wschodnich], Centralne Biuro Spisu Ludnoњсі [rkkopis]. – 1920. – 28 tabl. Электронны рэсурс. – Рэжым доступу: http://statlibr.stat.gov.pl/F?func=full-set-set&set_number=000008&set_entry=000001&format=999.
6. Januszewska-Jurkiewicz, J. Stosunki narodowoњсіowe na Wilecszczуцїе w latach 1920-1939 / J. Januszewska-Jurkiewicz. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Ѓл№skiego, 2010. – 710 s.
7. Jazowska, B. Spis ludnoњсі na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej Polskiej w 1919 r. // Wiadomoњсі Statystyczne. – 2019. – № 10. – S. 63–76.
8. Romer, E. Spis ludnoњсі na terenach administrowanych przez Zarz№d Cywilny Ziem Wschodnich (grudziec 1919). – Lwyw-Warszawa: Ksi№ћnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkyi Wyіszych, 1920. – 50 s.
9. Rozporz№dzenie Rady Ministrыw z dnia 26 czerwca 1925 r. o zmianie granic powiatyw na obszarze okrkgu administracyjnego wileckiego // Dziennik Ustaw. – 1925. – № 67. – poz. 472.
10. Skorowidz miejscowoњсі Rzeczypospolitej Polskiej opracowany na podstawie wyniku Pierwszego Powszechnego Spisu Ludnoњсі z dn. 30 wrzeњnia 1921 r. i innych црыдеі urzkdowych. – Warszawa: nakladem glownego urzedu statystycznego, 1923. – T. 7, cz. 2: Ziemia wilecka (powiaty: Brasiaw, Duniowicze, Dzisna i Wilejka). – 118 s.

Андрюнина М.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ВОЛКА В ОБРЯДНОСТИ ГРОМНИЦ

В традиционной культуре связь праздника Сретения/Громниц (2/15.02) с волками обнаруживается при полевой работе без наводящих вопросов, так, на просьбу рассказать о волках информанты часто сами говорят о том, что они

бегают стаями на Громницы: «[Расскажите про волков] У лесе валки были. Ну, раньше посьле вайны було их много. На Грамницы возле нашей хаты целая стая бегла <...>» [1]; «Воўки вóдаця до Стрічоння. Шла гáем зымóю, аж вонý бэжáть. Ці́ла тíэчка шла» (Олбин, козелец., чернигов.); «Воўки ат Введéния да Стрэ́чення начинáють вадíця, да Стрэ́чення вóдяця» [2]. На прямые вопросы о Сретенье и волках информанты обычно отвечали, что этот день точно связан с активностью этих животных: «[Правда ли, что на Громницы волки собираются?] Ну, то певно. На Грамницы волки выюць, бо яны тады с валчыцамі гуляюць, яны кличуць валчицу, ў стадо сбываюцца, тагда страшно ицци ў лес, ани могуць стадамі хадзиць и напасць на челавека» [1] и т. д. В с. Забужье Любомльского района Волынской области зафиксирован редкий термин, связанный с праздником Сретенья: «Е вóвча мáтка. Е такі́й дэ́нь - вóвчэ вэ́сiлля, то дэ́нь дру́гэ́ февралé, Громнíцы. Трэ́ба мо́лы́цца, то́дi вóвк рот нэ́ раскры́е» [2].

Действительно, Сретение, равно как и время Рождественского поста (Пили́повка) и Святки часто связывается в народе с особым разгулом этих животных: «На пёрвай нядэ́ле Пили́паўки́ средú Ваденьё - Ввядэ́ние свято́й Богорóдицы ў храм. Тагда́ ужэ́ гаво́раць: ну, тагда́́ ужэ́ паши́лі валкі́ вадíца тэ́чкамі [стаями]. И да са́мага Кре́шчэ́ния бу́дуть вадíца тэ́чкамі. Ат Ваденя́ ані́ ужэ́ вóдяца тэ́чкамі» [2]. Этот календарный период, как и Сретенье, маркирован присутствием календарных поминальных дней — дедов, в которые дома поминались все ранее умершие предки рода: «Деды́ — тры́ ра́за в год помíна́ют: трóе́шны́е деды́, Стрэ́чэ́нскі́е деды́ [13 февраля] и Сивако́вскі́е»; «Михайловскі́е, Пили́повскі́е, Стры́чанскі́е. Перад Тро́ицай - сёмушны́я, за 7 нядзель перад Пасхай» [2].

В приуроченным к этим поминальным дням запретам на шитье, ткачество и прядение сталкиваются и тесно переплетаются образы льна, волков и душ умерших; так, при нарушении правил, к текстилю пришиваются, прививаются души и волки, что может оказаться как вредоносным (волки будут приходить к жилью и таскать скотину, души после поминок задержатся в деревне и будут пугать), так и апотропеическим моментом (волку зашиваются глаза и он не видит домашний скот) в тех случаях, когда традиция наоборот, велит шить, трепать лен в поминальные дни и пр. «Ведаю, што Пили́паўскі́е дзяды́ былі, як да́внíй, да́к ма́ма ка́же: сё́ння трэ́ба абя́зацэ́льна и́цци лё́н тра́паць. Знае́це, як е́то трэ́пали лё́н не́коли? Што́б ка́стрыца сы́талася и што́б воўку́ вочы́ запаро́шыць, ко́б ву́лки не прыху́дзiлі. А дру́гіе дзяды́ е́сць, да́к на íх, ка́жуць, е́шчэ́ воўку́ вочы́ за́шы́ваць — трэ́ба абя́зацэ́льна шы́ць. У гэ́ту суббо́ту или ў́ пня́тнiцу» [1]; «На Дзяды́, на Хрэ́сцы (пара́д Па́схой)– воўки́ пíдуць»; «Снава́ць то́жэ́ ни мо́жна бы́ло. Ваўко́ў ба́яліся. 15 февралé гра́мнiцы. Да гра́мнiц ни мо́жна бы́ло снава́ць красе́н»; «Бабы́ ка́зали, не сну́й у непра́вiльнíй дэ́нь, бо прусы́ да бло́шчiцы́ напа́дуць. Шче́ ка́жуць, во́лкі́ бу́дуць до хатэ́й напа́даць. Як не у пра́вiльнíй дэ́нь

сноваць будешь, то душіа мёртвого буде приходіць. Лякоўкі ходіць будучь» [2]. В некоторых регионах Беларуси в день Сретения не начинали никаких работ и в течение всего года запрещалось снова в тот день недели, на который выпал этот праздник, чтобы не встречаться с волками [3, с. 390]; «Снаваць то́жа ни мо́жна было́. Ваўкоў бая́ліся. 15 фэвраля́ грамні́цы. Да грамні́ц ни мо́жна было́ снаваць красён» [2].

Существует поверье о том, что прядение, ткачество или шитье в неурочный день может привести к нечаянному пришиванию, прививанию к ткани невидимой души умершего, незримо присутствующей рядом с человеческим жильем в поминальные дни. В этом случае она не сможет уйти в потусторонний мир и будет находиться рядом, пугать и наказывать нарушителя запрета дублируется аналогичными представлением о волке; поэтому запрещено не только шить (а иногда наоборот нужно, чтобы зашить глаза невидимому зверю), а даже передавать атрибуты ткачества (нит, бердо, навитую основу) из села в село после захода солнца, так как волки последуют за ней. «На Дёда не сную́т, дедáм óчи засновываеиш» [4, с. 73]; «На деды́ не мо́жно снова́ты, бо деды́, як итí будуть у хáту, то запúтаюца ў крósнах» [4, с. 86]; «На дзяды. Гэ́то ўже на той дзень, ў субботу или пýтницу, на то, штобы, каже, абязацэ́льна трэ́ба сенья што-та шыць, коб воўку вочы зашыць. Уот гэ́то на асенние тые дзяды. [Зачем зашивать глаза?] Раньшэ ж ани хадзи́ли, ваўки, и посьле вайны́ было́ мно́га, и падгрэ́бывали́са, и пад фунда́мент падгрэ́бывали́са, пад хлевы́, дак ўот гэ́то и казалі, што трэ́ба вочы зашыць, ка́б ё́н не бачыў, куды идзе» [1]; «На Свичкы́ [святки] нэ́ трэ́ба шы́ты - то воўкы́ до тэ́бэ́ нэ́ прышы́юця, нэ́ будуть вичкы́ давы́ты, коріў, за тобо́ю ходы́ты. Як на свичкы́ шы́еиш - то воўкіў до э́бэ́ прышы́ваеиш»; «Насну́ёт богáто до от не лі́зе на бе́рдо – то знаху́рство не́кие, то ка́жуть, то лишне́го – привива́юцца волкі́, ка́жуть»; «Красён, прыла́доў яких ў дру́го сяло́ не перэно́сили, не давали́ люди́ пасля́, як со́нце зыйшо́... асно́ву недóбре на сялу́ не́сти, шчо́б ваўки ў́след за асно́вай не па́шли» [2].

Контаминация волков с душами умерших явно проступает в распространенной в Полесье практике защиты при встрече со зверем с помощью называния его именами умерших родственников. «[Если волка встретишь] трэ́ба мьэ́ртўага гу́каць на і́мя, примэ́рна, Іўáн, иди́ сюда́»; «Як ваўка ў́стры́тиш, так мэ́ртвага з ро́ду це́ здума́й, дак вон та́ки и оты́дэ» [2]. Неправильное поведение при встрече с волком могло обернуться немотой, что тоже подтверждает его связь с миром мертвых, одним из признаков которого является молчание: «[Когда встретишься с волком, надо сначала свистнуть, а потом тую́кать. Ина́че "отберет" (безличн.) го́лос (т. е. пропа́дет го́лос) «Як шчо́ побáчиш вóвка, трэ́ба крыча́ты: "Ді́д-га, дид-га", то́му шчо́, як ска́жэш вóвк, то онэ́мі́йш» [2]. Приведенный материал дает основание говорить о существовании архаических мифологических представлений тождественности

волков и душ умерших родственников.

Активность волков в зимний период совпадает с осенним Юрьевым днем и Святками, о чем уже писалось выше, и коррелирует с мифологическими представлениями о приходе именно в этот календарный период душ умерших к домам своих родных, что было убедительно доказано на материале зимней календарной поэзии (см. напр. Виноградова Л. В. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования, М., 1982). *«Свѣчке, то гэте две недѣли [от Рождества до Крещения]. Воўкі в эти свѣчки хódяць. Святііе вичерá, после Нóвого гóда нáшего недѣлю шíть незя, а на вторóую недѣлю уже шить мóжна, до водохришчénия, а усе равнó вичóра светíи, вечором уже низя́ ничого дéлать, днём мóжно, а вчорым уже святии вечора»* [2].

День св. Георгия-Победоносца, Егорий (Юрий) осенний, холодный (26.10/9.12) в традиционной культуре тесно связан с образом волка, которые, по некоторым свидетельствам, активны от этого дня вплоть до Сретения: *«На гэты́й Юрэ́й сбира́юцца ўоўкы́ ўси ў кучу, ё́то оны́ прóсто ужэ́ хódяць за тэ́ю ма́ткою и до Стры́тэння б́гаюць прóсто гэтак. А потóm ужэ́ разбига́юцца ўо́ны»* (Ласицк, пин., брест.); *«Говора́ть, шчо́ Юрэ́й есь свáто, говора́ть, шчо́ до Юрэ́ю воўкы́ хódяць ру́ю, кучко́ю, а ё́сли ужэ́ минэ́ць Юрэ́й, оны́ по адно́м б́гаюць»* [2]. В полесской быличке, рассказывающей о превращении человека в волка это происходит в Юрьев день, а сам праздник назван *Во́лчы́й Ю́рий*: *«Паэ́таму так и называ́юць его́ [Юрэ́я], што́ ана́ зраб́ила валко́м его́»*, в эту дату знахари перекидывались ночью в волков [2]. Во многих регионах зимний Егорий назывался повелителем волков, с этого дня они начинают выходить на добычу: *«Что́ у волка́ в зубах, то́ Егорий́ дал»* (рус.) [5, с. 37]. Волки считались его собаками, которых Егорий собирает в свой день: *«<...> В́ехал Егорий́ в леса́ дремучи, / Встрели́сь Егорью́ волки́ приску́чи, / Где́ волк, где́ два: / «Собира́йтесь вы, волки! / Будьте́ вы мои́ собаки <...>»* [5, с. 37].

Косвенная связь праздника Громниц с осенним Юрьевым днем (через образ волка) создает параллель к очевидной связи Сретения с весенним Юрьевым днем (23.04/06.05), проявляющейся в паремиологии: *«Як на Стры́тэнне на́пье́цца півэ́нь води́цы, то́ на Юрэ́я найи́сся во́лик трави́цы»* (Щедрогор, ратнов., волын.); *«Як на Громни́ци на́пье́цца півэ́нь води́ в лу́жыцы, то́ на свáто́го Ю́ра найи́сся бык тра́вы»*; *«Як Стры́тенье, як погóда до́брая, вода́ потечёт, то́ на Ю́рия вил на́посё́цца [на Ю́рия трава́ хорошая́ будет]»* [2]. В народном сознании весенний Егорий воспринимался как защитник скота и одновременно хозяин диких зверей, от которых он мог как охранить скот, так и наоборот. Широко бытовало поверье, что «на Юрья святой Егорий разъезжает по лесам на белом коне и раздает зверям наказания», «всяк зверь у Егория под рукой» [5, с. 175]; *«Ю́рей осно́ўны ўэ́сняны́ облада́е спасение́ скотá, заведу́е хи́шніка́ми. Пра́зную́ць для́ скотá на яго́»* [2]. Именно с помощью волков Егорий наказывает нарушителей

запретов работать в эту календарную дату: *«под Егория веиного не работают, чтобы волк овец не поел», «кто работает на Георгия, у того волки будут резать скотину»* (рус. смол.) [5, с. 175]; *«Буог дапаручыў Юр'ю, каб ён дагледзіў уселякае жыўёло, от затым і гавораць, што Юрэі ваўкамі камэндуе, што ён насылае ваўкуоў, калі хочэ пакараць людзей да папсавіць іх гавядо»* [6, с. 100].

Образ святого Юрия, в свою очередь, также оказывается связанным с праздником Громниц: в этот день слышен первый гром, потому что святой пробует свое ружье на чертях. *«Старыя кажучь, што яны памятаюць такі год, што на Грамніцы былі грымоты, так смаліў пярун, што рэдка бывае й на лету. Можэ, затым гэтакія свята называецца Грамніцамі, што з яго пачынаюцца грымоты да што яно імі камандуе»* [3, с. 388]; *«Грамніцы атрымалі назву ад таго, што ў гэты дзень св. Юрай выпрабоўвае на чарцях сваю стрэльбу і чысціць яе. Таму, хаця і рэдка, з гэтага дня можна чуць грымоты, якія, дзякуючы грамнічным свечкам, не шкодзяць ні людзям, ні жывёлам, ні збудаванням, куды чэрці і блізка не падыходзяць»* [3, с. 387].

Согласно уже опубликованным исследованиям, святой Георгий/Юрий оказывается в народном мировоззрении заместителем Перуна, наследником его символики, функций, мифологического контекста [7, с. 32; 8]. Эти выводы подтверждает и материал традиции, ассоциирующей Егория не только со скотом, весной, волками, но и с громом: *«Михаіл и Юрий – то завёдушчыі волкамі и громамі»* (Ветлы, любешов., волын.) [2]; *«Егорий – грозный святой. У нас кто-то работал на Егория, вихрь закружил, все разбросало, что сделано было»* [9, с. 19].

Таким образом, можно говорить о взаимодополняющей паре Егорий/весна/скот/гроза и Егорий/зима/волки/души (ср.: *«весенний Егорий коровий пастух, а осенний – волчий»* [9, с. 19], а собранные В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым сведения позволяют сделать вывод о существовании двух ипостасей Перуна (весеннего и осеннего, связанных соответственно с конями черной и белой масти), чей культ, возможно, трансформировался в праздники двух Юриев, весеннего и осеннего, существующих и по сей день [8, с. 29, 83]. Ср.: *«Perkūnai uga: rudeninis ir pavasarinis»* [Перуны суть: осенний и весенний] [10, с. 173].

Литература

1. Полевые материалы Андрюниной М. А., рукопись, Москва.
2. Полесский архив сектора этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН, рукопись, Москва.
3. Жыцця извечный лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і. – Кн. 2. / уклад. У. Васілевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998.
4. Толстая, С. М. Полесский народный календарь / С. М. Толстая. – М. : Индрик, 2005. – С. 397–403.
5. Круглый год. Русский земледельческий календарь / сост. А. Ф. Некрылова. – М. : Правда,

1991. – 493 с.

6. Сержпудоўскі, А. Прымхі і забабоны беларусаў-паляшчукоў / А. Сержпудоўскі // Беларускае этнаграфія ў доследах і матар'ялах. – Кн. VII. – Менск, 1930.

7. Успенский, Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского) / Б. А. Успенский. – М. : Издательство Московского университета, 1982. – 248 с.

8. Иванов, В. В. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М. : Наука, 1974. – 341 с.

9. Добровольская, В. Е. «Грозные» праздники в системе календарных дат Муромского района / В. Е. Добровольская // Живая старина / глав. ред. С. Ю. Неклюдов. – № 2. – М., 2005. – С. 18–20.

10. Balys, J. Perkūnas lietuvių liaudies tikėjimuose / J. Balys // Tautosakos darbai III. – № 406. – Kaunas, 193

Батяев В.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЗАГАДКИ, ПОСЛОВИЦЫ, ПОГОВОРКИ, ПОЖЕЛАНИЯ, ПРОКЛЯТИЯ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ

Еврейские загадки, пословицы, поговорки, пожелания, проклятия являются важными и распространенными жанрами фольклора этноса. Их создание происходило и происходит обычно внутри этноса, затем передаются другим и становятся достоянием многих.

Загадки задаются как вопрос в форме метафоры. В них много фантазии, юмора. Умение отгадывать их считалось в народе проявлением ума, сообразительности. Талмудическое воспитание выработало особый прием испытания умственных способностей детей, в особенности «хедерного» или школьного возраста. Этот прием состоит в следующем: детей заставляли отыскивать противоречия, несообразности и софизм в искусственно подобранных применительно к случаю вопросах, загадках и задачах, предлагаемых им для решения.

1. В доме было два петуха, которые дрались между собой. Хозяйка, желая разнять их, закрыла одного в курятнике, а другого заперла в чулане (требуется найти в поступке хозяйки несообразность). Хозяйке достаточно было бы убрать одного из петухов, чтобы они не дрались. И напрасно она заперла другого петуха в чулане [2, с. 370].

2. При наступлении субботы еврейка должна была произнести молитву над двумя зажженными свечами, а у нее была только одна свеча. Но она поставила около зажженной свечи зеркало и перед ней оказались уже две свечи. «*Умно ли она поступила?*» – спрашивает загадчик. Смышленный ребенок отвечает: если, благодаря зеркалу, получается две свечи, следовательно, получается и две

женщины, так что на каждую из них приходится по одной свече [2, с. 371].

3. Заглядывающий в первый раз в лицо «коганам» в момент, когда они благословляют молящихся, становится немедленно слепым на всю жизнь. Если же он заглядывает во второй раз, то немедленно умирает. В чем тут несообразность? Ответ: раз заглядывающий теряет зрение, как же он может смотреть вторично? [2, с. 372]

4. Дозволяется ли когану, потерявшему вещь на кладбище, воротиться назад для ее отыскания? (Известно, что когану нельзя ходить по кладбищам). Ответ: как же коган мог потерять вещь на кладбище, если ему вообще нельзя бывать в таком месте, и он никогда там не бывает [2, с. 373].

5. *«Во что превращается козел, когда ему минует семь лет?»* Ответ: *«он превращается в восьмилетнего козла»*. Сравнить: в русской загадке: – *«От чего плавает утка?»* (от берега), *«Почему плавает утка?»* (по воде) [2, с. 374].

6. Ученик хедера заявляет, что бросит в оконное стекло камень с «целую голову» и стекло не разобьется. Это сочли за бахвальство. И вот камень летит в окно, а стекло остается в целости, так как камень был величиной с головку комара. Сказано было величиной с голову, но никто не догадался спросить *«с какую голову?»* [2, с. 375]

7. Детей спрашивают: могут ли они перешагнуть через соломинку? *«Конечно, можем!»* И вот кладут соломинку плотно к стене или в щель под заколоченными дверьми. В таком положении соломинки перешагнуть через нее нельзя [2, с. 376].

8. Задается вопрос: *«Сколько концов имеет палка?»* Ответ: *«два»*. – *«А две палки?»* – *«Четыре»*. – *«А три палки?»* – *«Шесть»* и т. д. Вопросы следуют по порядку и предлагаются быстро, скороговоркой. *«Десять палок сколько концов имеют?»* – *«20»*. – *«Одиннадцать?»* – *«22»*. – *«Двенадцать?»* – *«24»*. – *«Двенадцать с половиной?»* – *«25»*. Вот тут-то и западня, так как часть палки и целая одно и то же [2, с. 378].

9. Задается вопрос: *«Что тяжелее – пуд железа или пуд пуха?»* Часто отвечают: *«пуд железа»*. В уме ребенок отождествляет два разных понятия – о весе и массе или объеме. Только после умственного напряжения ребенок догадывается, что между веществами одинакового веса не может быть разницы в весе [2, с. 379].

Мудрость евреев Беларуси лучше воплощена в их пословицах и поговорках. В них остроумие отдельных авторов становится мудростью многих, превращаясь, тем самым, в дидактический фольклор. Пословицы и поговорки отражают духовный опыт людей, радостные, а чаще и грустные, стороны их жизни. Они повествуют об отношении к религии: *«Бог сидит наверху, а действует внизу»*, *«Чем ближе синагога, тем дальше от Бога»*, *«Десять заповедей пришли к нам с неба, потому их трудно выполнить на земле»*, *«Если бы*

псалмы были лекарствами, то они продавались бы в аптеке». В них есть выражения – реакция на людей – беспечных, ленивых, разболтанных: *«Поехали на свадьбу, а жениха забыли», «Бог не пошлет калачи, если лежать на печи», «Не успел чихнуть, а все местечко уже знает»*. Значительное число еврейских пословиц и поговорок посвящены взаимоотношениям между людьми: *«Покупая дом, спроси, кто твои соседи», «Один друг в беде лучше, чем сто – на гулянке», «Я начальник – ты дурак, ты начальник – я дурак», «Раввин пил вино один, а требует, чтобы веселилась вся синагога», «Раввин в молоке не нуждается, так как доит все местечко», «Тот, кто приходит в дом, приносит расходы», «Я его люблю, как перец в носу»*. В пословицах и поговорках отражены «вечные истины»: *«Богу претензий не предъявляй», «Все люди равны – не на земле, а в земле», «Издали все люди неплохие», «Кричит тот, кого не слушают», «Ругается как балагола (извозчик)», «С одним умом на базар не ходят», «Две жизни не проживешь», «Слепой в карты не играет», «Лекарство ищи в миске», «Слезам долги не платят», «Спасибо» в карман не положишь», «Пьяница умер – корчмарь разорился», «Слушая сказки, вопросов не задают», «Покойник забот не имеет», «Из трех пальцев больше одной фиги не получится», «Задерешь нос, с носом и останешься», «Маленькой косточкой тоже можно подавиться» [1, с. 115, 117; 2, с. 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275].*

Широко распространены пословицы и поговорки, в которых повествуются мудрость, правда, справедливость. Пословицы и поговорки, отражающие мудрость – это: *«Год живет, а мы мучаемся», «У кого болит, тот кричит», «Счастья просят, удовольствие берут», «Дырявый мешок невозможно наполнить», «Не переплатишь – не купишь», «То, что болтун скажет в минуту, мудрецу не высказать за всю жизнь», «Свинье не дают апельсинов», «Пока корова доится, ее не ведут к резнику», «Не так хорошо с деньгами, как плохо без них», «Книгу ценят не по обложке, а человека – не по галстуку», «И среди дураков находится умный: тот кто молчит», «Когда двери открыты, нечего лезть через окно», «Лучше мало хорошего, чем много плохого», «Раздели свое имущество при жизни – никто не будет ждать твоей смерти», «Жизнь – лишь сон, но не буди меня»*. Правду повествуют пословицы и поговорки: *«Если слишком туго натянуть струну, она лопнет», «Когда человек здоров, у него много забот, а когда болен, только одна», «Из дальних земель возвращаются, из земли – никогда», «Пока не построил новое, не брезгуй старым», «Тесноту ботинок чувствует лишь тот, кто их носит», «Если рот не раскроешь, муха не залетит», «Никому не завидуй: у каждого своя порция горя», «Хорошее слово лучше плохого врача»*. Отражали правду также такие пословицы и поговорки: *«Старый молодого поймет, а молодой старого – нет», «Старая, человек видит хуже, но больше», «Молодой может умереть, а старый должен умереть», «Лучше раньше умереть, чем позже сдохнуть», «Можно быть уверенным только в*

смерти», *«Опьянел от вина – протрезвишься, опьянел от женщины – уже трезвым не будешь»*, *«Быка зовут в гости не мед пить, а воду возить»*, *«Мужчины больше бы сделали, если бы женщины меньше говорили»*. Справедливость выражали пословицы и поговорки: *«Легко быть добродетельным за чужой счет»*, *«На чьей подводе едут, того и песни поют»*, *«Тяжел кошелек, зато настроение легкое»*, *«Полный карман не заполнит пустую голову»*, *«Хорошо молчать труднее, чем хорошо говорить»*, *«Людям всего мало, только ума всем хватает»*, *«Не надоедай тому, от кого зависишь»*, *«Коня подгоняй овсом, а не кнутом»*, *«Негодяя не учи, а проучи»*, *«Чужие беды легко переносятся»*, *«Собаку в мясную лавку не посылают»* [1, с. 116, 117; 2, с. 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275].

Немало пословиц и поговорок повествовали об отношении к войне, миру, бедным: *«Война – это большое болото: легко влезть, но трудно выбраться»*, *«Мир прекрасен, только люди его портят»*, *«Велик мир, а деваться некуда»*, *«Мир исчезнет не от того, что много людей, а от того, что много нелюдей»*, *«Если ты беден – вари лапшу»*, *«То, что у бедняка завалается, у богача не найдешь»*, *«Если бедняк ест курицу, то болен он сам или больна курица»*, *«Бедняк постит, не глядя в календарь»*, *«Бедность – не позор, но и не большая честь»*, *«Если бы господь любил бедняка»*. Они повествуют также и об отношении к детям, знаниям, ворам, высказывают сожаление евреям, которым всюду грозят «несчастные случаи»: *«Лучше соломенный муж, чем самые хорошие дети»*, *«При жизни надо иметь сыновей, а при смерти – дочерей»*, *«Родители учат детей разговаривать, дети родителей учат молчать»*, *«Знания по наследству не достаются»*, *«Когда не умеют писать, говорят, что перо плохое»*, *«Но одно и то же: «Знают, что говорят» и говорят, что знают»*, *«Хоть горшком назови, только в печь не ставь»*, *«Вор вора понимает»*, *«На воре в цилиндре шапка не горит»*, *«Мелких воришек вешают, а крупных злодеев выбирают в Сенат»*, *«Куда бы камень не упал, а еврея заденет»* [1, с. 116, 117; 2, с. 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275].

Многие из еврейских пословиц и поговорок в переводе теряют свою остроту и даже смысл. Так, смысл поговорки *«Что ты смотришь, как петух на молитву «Бней одем»* («Сыновья человечества») знают не все евреи. Суть в том, что накануне Судного дня верующие евреи брали в одну руку петуха, а еврейки – курицу и держали над головой, а в другую – молитвенник и читали молитву «Бней одем». Птицы смотрят в молитвенник и ничего не понимают. И появилась эта поговорка. Переводчик в таких случаях ищет аналогичную поговорку на языке перевода. В этом случае *«Что ты смотришь, как баран на новые ворота?»* Параллельно для русской поговорки *«Говорят, что в Москве кур доят. Помчался за молоком – остался дураком»* у евреев служит поговорка: *«Если тебе скажут, что корова летела через крышку и снесла яйцо, ты тут же закасаешь свои полы»*

и помчишься схватить это яйцо» [2, с. 9].

Имеются пословицы и поговорки, употребляемые евреями, не знающими толком подоплеку их происхождения. Если один рассказывает о чем-то, а другой подозревает, что это его имеют в виду, и начинает оправдываться, ему говорят: *«С тобой выходит, как с дураком в бане»*. Что произошло с дураком в бане – мало кто знает. А смысл в том, что банщик был уверен, что у него баня настолько хороша, что из нее никому не хочется уходить. Он зашел в банное помещение и крикнул: *«Дураки, вон из бани!»* Тут же к нему подбежал один из присутствовавших и начал шуметь: *«Что ты ко мне имеешь? Я же уплатил, как все! Или мой трояк не трояк что ли?»* Это и родило данную поговорку [2, с. 9].

Некоторые пословицы и поговорки включали в себя имена людей или названия мест. Так, выражение *«Молчит, как Юркина собака»*. Никто не знает, кто этот Юрка, чем занимался. Известно, что его собака отличалась брехливостью, и поэтому болтуна сравнивали с ней. Гродненские евреи говорили: *«Поехать в Индуру нюхать табаку»*. Индура – небольшой городок в двадцати пяти километрах от Гродно. В Индуре появилось и еще одно выражение *«Звенит, как писает ночью в медницу»*. Медница – это медный таз на деревянной ручке, которой использовали, в основном, для приготовления варения. Так с иронией говорили о тех, кто любил почесать язык. О человеке глупом, но с претензией на большой ум или с дипломом, говорили так: *«Анар ит аксиве»* (*«Дурак с документом»*). Слово «ксиве» в идиш пришло из иврита в произношении «ксива». Так называли долговую расписку. Попало это слово и в русский воровской жаргон, где стало обозначать поддельный, «липовый» документ. Евреи говорили *«Бог заповедовал нам жить и мучиться»*. Такой пессимизм характерен для всего еврейского фольклора. Он преодолевается, смягчается, в значительной мере, остроумием, веселыми шутками. Еврейские пословицы и поговорки помогают понять, откуда евреи, и их пессимизм, и жизнелюбие [1, с. 117, 118].

Популярными жанрами еврейского фольклора являются пожелания и проклятия. Они раскрывают черты ментальности евреев и, одновременно, выражают их мудрость и остроумие. Среди евреев Беларуси распространены пожелания в связи определенными событиями, произошедшими в их жизни. Пожелания произносили самим себе по поводу повышения материального достатка, избавления от мытарств и мук, от плохих друзей и врагов: *«Чтобы я десятую долю имел из того добра, которое он имеет»*, *«Чтобы все мои мытарства кончились с сегодняшнего дня»*, *«Убереги, Господь, меня от моих друзей, а от своих врагов я сам уберегусь»*, *«Чтобы все наши муки кончились с сегодняшним днем»*. При поздравлении еврея с важными моментами в его жизни звучат пожелания: *«Пусть Бог пришлет Вам то, что вы сами себе желаете»*, *«Чтобы Бог Вам помогал всегда, всюду и везде»*, *«Чтобы Бог своей кошерной рукой дал Вам богатство»*, *«Чтобы Бог услышал все твои просьбы и выполнил*

их». Для тех евреев, кто имеет близких на стороне, желают *«Чтобы были слышны только хорошие вести»*, тех, кто покидает место жительства – *«Чтобы в радости это вспоминали»*, тех, кто нуждается в жилище – *«Чтобы Вы перебрались на жительства в большой собственный дом»*, а тех, кому дарят или продают одежду – *«Носите на здоровье и порвите на здоровье»*. При поздравлении новорожденных, новобрачных и с праздниками произносили пожелания: *«Чтобы Бог уберек тебя от злого глаза»*, *«Чтобы ваше счастье светилось, как звезда на небе»*, *«Чтобы мы танцевали на свадьбах наших внуков»*, *«Желаем Вам весело провести праздник Пурим, и чтобы у Вас была кошерная Пасха»* [2, с. 364, 365, 366].

Проклятия высказывают в адрес тех, кто совершает недостойный поступок. В отношении таких людей обычно выражают следующие проклятья: *«Чтобы ты ласкал зубами, дабы думали, что ты считаешь деньги»*; *«Чтобы Бог его благословил тремя подарками: солью в глаза, перцем в носу и камнями на сердце»*; *«Чтобы Бог направил к нему троих людей: одного, чтобы его держал, второго – чтобы его расколол, а третьего – чтобы его закопал в землю»*; *«Чтобы столько лет он двигался руками, сколько он двигался ногами, а остальное время, чтобы он задом ползал»*; *«Пусть они друг друга проглотят и друг другом подавятся»*; *«Чтобы он превратился в висячий подсвечник. Чтобы он днем висел, а ночью горел»*; *«Чтобы гремело у него в животе и молнии сверкали в штанах»*; *«Чтобы я его видел на одной ноге, а он меня одним глазом. Чтобы все зубы у него выпали, и один только зуб остался для зубных болей»*; *«Чтобы ты кричал от боли и замолчал навеки»*; *«Чтобы ты имел болячки вместо добра»*; *«Чтобы нечистый дух тебя на плечах носил»*; *«Чтобы внесли тебя больного, а вынесли мертвого»*; *«Пусть огонь вспыхнет у него в доме»*; *«Все плохое, что мне снилось вчера ночью и позавчера ночью, чтобы ему исполнилось наяву»*; *«Чтобы он столько касторки выпил, сколько водки выпивает»*; *«Чтобы он задницей кашлял, но не от простуды»*; *«Дурной глаз чтобы его не минул»*; *«Чтобы одеревенел его язык»*; *«Чтобы колесо его придавило»*; *«Чтобы он приходил ко мне на день рождения на костылях»*; *«Чтобы зарыли его в землю как дорогой клад»* [2, с. 366, 367, 368].

Таким образом, важными и распространенными жанрами еврейского фольклора являются: загадки (на сообразительность, обычно задаваемые как вопрос детям школьного возраста), пословицы и поговорки (посвященные отношению к Богу, мудрости, правде, справедливости, миру, беднякам, детям, ленивым людям, ворах), пожелания (самим себе, чтобы избавиться от нужды, мытарства, плохих друзей, врагов; лицам, в связи важными событиями в их жизни, имеющим близких на стороне, покидающим родные места, нуждающимся в жилище, приобретающим одежду: по случаю рождения ребенка; молодым на свадьбе; гостям на праздниках), проклятия (в адрес тех, кто совершил недостойный поступок). В них заложен огромный заряд мудрости. Они дают

возможность лучше понимать душу еврейского народа, который всегда выступал за идеалы мира, добра и справедливости.

Литература

1. Кемеров, М. Из гродненской медницы / М. Кемеров, Г. Хосид // Евреи Гродно. Очерки истории и культуры. – Гродно : Белорусский государственный музей истории и религии, Общественное объединение «Гродненский еврейский общинный дом Менора», 2000. – с. 116–118.
2. Лэхаим! Из еврейского фольклора / составители Э. Г. Иоффе, Г. Л. Релес. – Минск : Урожай, 2000. – 383 с.

Бункевич Н.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ ТРАДИЦИЙ ПИТАНИЯ ДЛЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Республика Беларусь на государственном уровне стремится к межнациональному и межконфессиональному согласию в нашей стране, для достижения чего была проделана значительная работа. В отечественном законодательстве было закреплено запрещение любой дискриминации, основанной на этнической неприязни. В государстве созданы благоприятные условия для возможности сохранения представителями различных этнических общностей своей идентичности и культурного своеобразия. Следует отметить, что такую возможность могут реализовать люди разных возрастных групп. В местах компактного проживания представителей определённой национальности этому способствовали открытие и работа дошкольных и школьных учебных заведений (отдельных групп и классов). В них преподавание ведётся на родном языке для представителей той или иной этнической общности. Для примера здесь можно привести ГУО «Рымдюнская средняя школа с литовским языком обучения» (Гродненская область), среднюю школу № 36 с польским языком обучения (г. Гродно), школу «Бейс-Агарон» (г. Пинск, Брестская область), армянскую воскресную школу (г. Минск) и т. д. Такое обучение позволяет молодежи в дальнейшем продолжить образование и в вузах стран – мест исхода их предков. Также значительное влияние на формирование этнической (и национальной) идентичности у представителей разных национальностей, проживающих в Республике Беларусь, оказывают регистрация своих национально-культурных общественных объединений, средства массовой информации, а также возможность опубликования изданий на родном языке для представителей многих этнических общностей, которые проживают на территории Беларуси. Сохранению их этнической идентичности во многом способствует сохранение и меж-поколенная трансляция аутентичности культур. Очевидно, что в условиях

глобализации первостепенными для многонационального государства, которым является Республика Беларусь, становится стабильность межнациональных и межконфессиональных отношений, основанных на взаимном уважении. Не менее значимо формирование этнической (и национальной) идентичности у представителей разных этнических общностей. Среди факторов, способствующих сплочению нации, можно особо выделить традиции питания.

Особенности питания представителей разных этнических общностей Республики Беларусь обусловлены своеобразием традиций их национальных кухонь, а также длительностью проживания в иноэтничном окружении. При этом, в качестве этнического маркёра могут использоваться как сами традиционные готовые блюда, так и какой-либо их ингредиент либо сочетание ингредиентов, способ приготовления, название самих кушаний и т. д. Как пример здесь можно привести добавление семян укропа в фарш при выпечке изделий из теста и пирожки с черёмухой в семьях некоторых татар, варенье из ядрышек косточек персиков у армян, использование в питании нута армянами и азербайджанцами, употребление в пищу съедобного каштана азербайджанцами, приготовление блюд с добавлением в них мацы у евреев, добавление уже готового картофельного отвара в бульон при приготовлении супа у латышей, блюда на основе сала у украинцев, добавление мастерами-грузинами мяты при созревании сыра и многое другое.

Следует отметить, что в семьях жителей нашей страны готовят кушанья, многие из которых сохранили свои традиционные названия: у русских – это окрошка, щи, кулебяка и др., у поляков – пончики, грибные ушки, бигос и др., у украинцев – вареники, пампушки, блюда с использованием сала и др., у евреев – маца, чолнт, латкес, фаршированная рыба и овощи и др., у армян – лаваш, гариса, долма, бастурма, мацони и др., у азербайджанцев – гогал, пахлава, шекербура, чыгыртма, шурпа, бозбаш, кюфта, кусковой сахар и др., у грузин – суп харчо, лобио, хачапури, хинкали, сациви и др., у татар, переехавших в нашу страну в XX веке, – очпочмак, чак-чак, губадья, беляши, кыстыбай и др., у потомков переселившихся издавна татар – перекачевник, цыбульник, у литовцев – цеппелины, шакотис и др.

Заметим, что в традиционное блюдо для представителей определённой этнической общности при заимствовании другими могут вноситься элементы или символика, чуждая первоначальному варианту. Здесь можно привести в качестве примера праздничный торт Шакотис (аналог банкухи) отечественного производства, который сравнительно недавно появился на прилавках некоторых магазинов в Республике Беларусь. Так шакотисы (рисунок 1), которые продавались на православной пасхальной ярмарке, были адаптированы к этому религиозному празднику и украшены глазурью в виде вербы, что является новацией.



Рис. 1. Шакотис с глазурью в виде распустившейся вербы в продаже на Ярмарке потребительской кооперации (фото Н. С. Бункевич, г. Минск, 01.05.2021)

При сохранении старинных традиций национальная культура Беларуси обогащается новыми элементами. Некоторые из таких элементов появляются стихийно, по аналогии с уже имеющимися блюдами. Как пример здесь мы приведём дранбургеры (рисунок 2), продававшиеся на Ярмарке потребительской кооперации (г. Минск, 01.05.2021). Из названия этого блюда понятно, что оно является аналогом сэндвича, то есть, закрытого бутерброда, только за его основу взяты белорусские драники. Путем замены привычной для бургера части булочки получилось новое блюдо с белорусским национальным колоритом. И, как



следствие, появилось и новое словесное обозначение этого кушанья. Очень важно, чтобы новые элементы, в том числе и относящиеся к сфере питания, были конструктивными для общества.

Рис. 2. Дранбургер (фото Н. С. Бункевич, г. Минск, Ярмарка потребительской кооперации, 01.05.2021)

Для некоторых этносов специфичны приёмы технологической обработки приготовления определённой пищи. Такую специфику можно встретить и среди представителей некоторых этнических общностей нашей страны, что следует из ответов опрошенных нами респондентов. Для представителей еврейской этнической общности это, например, долгая термическая обработка (варение, тушение), использование фарширования при приготовлении некоторых вторых блюд. Зеленко И. С. (еврей): «*Фаршированная картошка: большая картофелина должна быть. Выкручивается из середины дырочка и фарш туда, по-еврейски – фиш-картофел. Обычно отверстие открыто. Потом в духовку на растительном или сливочном масле*». Традиционным для многих евреев является приготовление фаршированной рыбы, рецепт приготовления которой был заимствован некоторыми представителями других этнических общностей.

Для переехавших из Закавказья распространено использование открытого огня при приготовлении мяса, овощей (перца, баклажан, томатов и др.). Даже существует способ длительного хранения их в закатках на зиму. Такие овощи

отличаются оригинальностью запаха костра. Латышам же свойственно для бутербродов со шпротами обжаривать черный хлеб на сковороде на растительном масле и натирать чесноком его корочку. Для украинцев – добавлять в некоторые супы толчёное сало со специями. Некоторые татары употребляют обжаренную свеклу для вторых блюд как гарнир, в меню цыган можно встретить суп с обжаренными солёными огурцами и т. д.

С усилением миграционных процессов интенсифицировались и культурные заимствования. Этому способствовали сами мигранты. После переезда некоторые из них занялись организацией приготовления привычной им пищи и доставкой из-за границы необходимых для этого определённых продуктов изначально для удовлетворения потребностей своих семей. Со временем для переселенцев стало возможным организовать производство традиционных блюд более масштабно и открыть точки общественного питания, транслируя, тем самым, иноэтничному окружению некоторые элементы культуры своего народа. Так, например, во многих белорусских магазинах появился армянский лаваш, рецептура которого была внесена в список нематериального наследия ЮНЕСКО. Среди же коренного населения появилось множество вариантов приготовления блюд из лаваша. Это и выпечка с привычными для жителей нашей страны начинками, и рулеты с разнообразными намазками, которые появились в продаже в XXI веке. Со временем появилась традиция проведения в кафе и ресторанах торжественных событий и мероприятий общественных объединений, созданных представителями этнических общностей, если данное заведение принадлежит кому-либо из их предприимчивых членов. При этом используются обычно как этнические элементы, так и национальная для представителей этнической общности кухня.

В конце XX – начале XXI веков произошли изменения в календарной обрядности населения Республики Беларусь. Наряду с существовавшей ранее советской календарной обрядностью, в постсоветских странах появились новые праздники. В Беларуси также стали возрождаться некоторые обряды и религиозные праздники, важнейшие католические и православные праздники стали, согласно законодательству, выходными днями, а организация досуга населения в эти дни осуществляется не только священнослужителями, но и работниками государственных структур. Во многих смешанных семьях отмечают праздники нескольких конфессий. Кроме того, представители разных этнических общностей, но одного вероисповедания, встречают праздники тоже вместе, часто за трапезой с традиционными для них блюдами.



*Рис. 3. Торт в виде карты страны на грузинском подворье
(фото Н. С. Бункевич, г. Гродно, Фестиваль национальных культур,*

2012 г.)

Необходимо подчеркнуть роль религиозного фактора в сохранении и бытовании определённых блюд. Наименее претерпели изменения во времени блюда, которые использовались в обрядах. Как отметил один респондент польской национальности, опрошенный нами в Могилёвской области: *«То есть, Беларусь, Украина, Россия здесь, вот на этих территориях, смешались. И таких вот жёстких различий ни в питании, ни в традициях не наблюдается. Люди не помнят где, кто жил. Вот из хутора их переселили в колхоз. Да они делали всё, чтобы не отличаться от остальных. Здесь отличие может быть только лишь в католических традициях. Вот это сохранялось. Те, кто ходил в костёл, сильно верующие, то те придерживались каких-то позиций: Пасха, вот это вот здесь да, там какие-то блюда, вот эти вот посты. А вот на каждый день, поверьте, это всё ушло».*

Формированию этнической (и национальной) идентичности у жителей республики Беларусь способствуют тематические массовые мероприятия. Наиболее масштабные из них – это Дни культуры, которые проходили в Верхнем городе Минска с презентацией в один день культуры одной определенной этнической общности и Фестиваль национальных культур в г. Гродно. На таких мероприятиях появляются изображения символики стран и национальных символов, которые традиционны для представителей той или иной этнической общности (рисунок 3).

Как правило, тематика такого праздника могла быть выбрана, исходя из определённых образов, которые ассоциируются с тем или иным народом. У некоторых народов таковыми символами являются съедобные плоды фруктовых деревьев, которые в изобилии произрастают у них на родине. Например, у армян День культуры в г. Минске проходил под названием «Золотой абрикос», так как именно абрикос считается одним из традиционных символов Армении. Для азербайджанцев, по аналогии в выборе названия, в Минске был проведён «Праздник граната».

С начала XXI века роль СМИ, Интернета в формировании этнической (и национальной) идентичности многих представителей этнических общностей Республики Беларусь возросла. Особенно важной стала возможность виртуального общения в условиях пандемии инфекции коронавируса, для чего используются современные технические средства связи. Активисты отдельных этнических общностей, которые зарегистрировали свои объединения, ведут тематические сайты. В разделах этих сайтов встречаются публикации по традициям питания их национальной кухни, например, в интернет-газете армян Беларуси «Миасин» [2]. У представителей грузинской этнической общности Беларуси в контенте сайта «Mamuli.by» отведён целый раздел кухне [1]. В частности, в этом разделе можно познакомиться с традиционными грузинскими

рецептами блюд, которые можно готовить для повседневного и праздничного питания, в пост, с прошедшими кулинарными мастер-классами; также представлены особенности восприятия блюд грузинской кухни иноэтничным окружением – коренными жителями Беларуси и т. д.

Об успешной интеграции мигрантов и представителей различных этнических общностей в белорусское общество свидетельствует появление заимствований элементов материальной культуры, в том числе, и из традиций питания. Например, Резяпов Р. (татарин): *«Как все татары, я люблю горячее. Я могу есть горячее чуть ли не три раза в день. Я люблю щи. Меня приучили к борщу. Люблю холодник в жаркую погоду»*. Этот процесс является двусторонним: с одной стороны, происходит заимствование традиционных блюд белорусской кухни (в основном, картофельных, например, Овсепян Т. (армянка): *«Если честно, то меня с детства «картофельной барыней» называли. В 26 лет попробовала цепеллины, жареную картошку – умираю, из вашей кухни бабку готовим, потом драники здесь научились делать. Фритюрница есть, пюре делаем, в пирожки пюре кладём. Добавляем во все блюда практически, картофель – это второй хлеб. Поэтому тоже почтительно и с уважением. Вы «бульбаши», Вас так называют. Я тоже «бульбашка», только армянского происхождения...»*, а также блюд, ставших распространёнными, благодаря советской системе питания. Гаспарян А. (армянка): *«Из моркови, натёртой на тёрке, могу салат с чесноком делать немного соли, заправка – майонез. Этот рецепт откуда взяли? А, наверное, из интернета, что-то услышишь, попробуешь, понравилось, взяли»*. С другой – возникает обогащение белорусской культуры этническими элементами других народов. Это не только блюда и продукты питания, также семена культурных растений и саженцы, которые для условий нашей страны экзотичны. Например, в парке Дружбы народов в столице нашего государства весной 2016 года торжественно были высажены саженцы сакуры, привезённые из Японии. Сакура издавна является одним из символов этой страны. Аллея была заложена в память об авариях на атомных электростанциях – Чернобыльской и Фукусима-1.

Таким образом, на примере традиций питания представителей разных этнических общностей Беларуси наглядно демонстрируется возможность поддержки культурного разнообразия в белорусской национальной культуре.

Литература

1. Мамули. Сайт грузин Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mamuli.by/cat/about/>. – Дата доступа: 23.07. 2021.
2. Миасин. Интернет-газета армян Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://miasin.by/>. – Дата доступа: 14.09. 2021.

А. Т. ТВАРДОЎСКІ АБ ПАЭЗІІ СУЧАСНІКАЎ: ПАДЫХОДЫ І АЦЭНКІ

Важнае месца ў мастацкай спадчыне А. Т. Твардоўскага займаюць яго артыкулы пра творчасць сучаснікаў. Цікавыя назіранні мастака аб прозе і паэзіі. За таго, што паказаная тэма вельмі маштабная, да аналізу прозы ў літаратурнай практыцы А. Т. Твардоўскага звернемся ў далейшым, а ў сапраўднай працы засяродзімся на траекторыях аналізу паэтычнага тэксту. Прымем спробу ахарактарызаваць сістэмнасць паэтычнай аналітыкі аўтара: звернем увагу на агульныя прынцыпы ў падыходах А. Т. Твардоўскага да паэзіі сучаснікаў (А. А. Куляшова, І. А. Буніна, С. Я. Маршака, М. В. Ісакоўскага), звернем увагу на тыя аспекты асэнсавання розных вершаваных тэкстаў, якія апынуліся для крытыка асабліва важнымі, у сілу розных прычын і фактараў (эстэтычных, ідэйных, біяграфічных і іншых).

Такім чынам, артыкул А. Т. Твардоўскага “Аркадзь Куляшоў. Паэма “Сцяг брыгады”” (1946). “*У самым агульным сэнсе паэма А. А. Куляшова*”, падкрэсліў Твардоўскі, “*была голасам сэрца, поўнага болю за родную беларускую зямлю, плачам па ёй і гарачай светлай верай у яе сілы да барацьбы, у яе вызваленне*” [3, с. 37]. Кратка ахарактарызаваўшы сюжэт паэмы, крытык засяродзіўся на інтэрпрэтацыі вобраза галоўнага героя твора – байца Чырвонай Арміі Алеся Рыбкі: актуалізаваў яго псіхалагічны партрэт, патлумачыў светасузіранне персанажа. Акрамя гэтага, А. Т. Твардоўскі адзначыў “разнастайныя і гнуткія” “галасавыя сродкі паэта”, якія пацвярджаюць відавочную прысутнасць фальклорнай традыцыі ў мастацкім свеце Аркадзя Куляшова [3, с. 38–42].

У Твардоўскага ў інтэрпрэтацыі паэтычных твораў Куляшова звяртае на сябе ўвагу выразная ідэнтыфікацыя этапаў творчага росту мастака, той незваротнай дынамікі ўдасканалення яго майстэрства, якая прыходзіць з гадамі творчай працы (“Сталасць таленту”, 1964). У гэтай сувязі лёс мастака (ланцуг жыццёвых падзей і абставін) відавочна ўяўляўся А. Т. Твардовскаму своеасаблівай магістраллю, шмат у чым вызначаны кірунак творчых пошукаў аўтара. Артыкул А. Т. Твардоўскага “Аб Буніне” (1965) таксама падкрэслівае менавіта гэтую думку. Цэнтральным пытаннем для аўтара ў гэтай працы з’явілася пытанне аб прычынах эміграцыі Івана Буніна і пра ролю гэтай падзеі ў творчым лёсе мастака. “*Мы, – пісаў А. Т. Твардоўскі, – павінны выбіраць: альбо, адпрэчваючы Буніна-рэакцыянера, белаэмігранта <...> адкідаваць і ўсё прыгожае, што было створана яго талентам; альбо, прымаючы ўсё лепшае ў ім, што складае здабытак нашай нацыянальнай культуры, нашай рускай літаратуры* ,

адкінуць усё тое цёмнае, эгаістычнае і антыгуманістычнае, што ён казаў і пісаў, калі пераставаў быць мастаком. Выбар гэты даўно зроблены, і мы на праве засяроджваем увагу і цікавасць на цудоўным паэтычным дары Буніна” [3, с. 82]. Відавочна, што для Твардоўскага былі рэчы, якія ён прыняў у творчай спадчыне Буніна і тыя, якія ён прымаць і ўспрымаць адкрыта адмовіўся. Вядома, немалая колькасць найцікавых літаратуразнаўчых назіранняў і ацэнак Твардоўскага прысвечана перш за ўсё прозе Буніна (падрабязней пра гэта гл. [1], [4]), але таксама ад увагі літаратара не вылізілі і вершы старэйшага сучасніка. “Бунінская вершаваная паэзія, – падкрэсліў А. Т. Твардоўскі, – прынамсі непасрэдна прымае да прозы тэматычна, блізкая ёй і агульным настроем, і падобнымі сродкамі вобразнага выказвання, і ўсёй славеснай фактурай” [3, с. 93] (“Салаўі”, 1892, “І снілася мне, што восеньскай парой”, 1893 і іншыя.). Між тым, вершы І. А. Буніна “больш наглядны, чым яго проза, нясуць на сабе адбітак традыцыйнай класічнай формы” (пераважна літаратурнай традыцыі А. С. Пушкіна) [3, с. 94].

Спроба А. Т. Твардоўскага апісваць рытмічныя пераходы ў вершах І. А. Буніна, мела сваёй мэтай ідэнтыфікацыю іх класічнай асновы. І. А. Бунін для А. Т. Твардоўскага, перш за ўсё, “на часе апошні з класікаў рускай літаратуры” [3, с. 99]. Гэты тэзіс – адзін з галоўных у публікацыі.

Псіхалагічны партрэт лірычнага героя ў паэзіі Буніна цікавіў Твардоўскага асаблівым чынам, праз яго крытык паказаў на ключавую катэгорыю для разумення мастацкай рэфлексіі аўтара. Гэтая катэгорыя – памяць. І. Бунін – “вялікі знаўца” механізму “чалавечай памяці” [3, с. 86], – падкрэсліў А. Т. Твардоўскі.

Іншы мастацкі свет быў паказаны ў паэзіі Самуіла Маршака, якой Твардоўскі таксама прысвяціў асобны аб’ёмны артыкул (“Аб паэзіі Маршака”, 1951–1967). А. Т. Твардоўскага зацікавіла эвалюцыя мастацкага свету С. Я. Маршака: ён звярнуў увагу на прысутнасць пушкінскай традыцыі ў мастацкай свядомасці аўтара і падкрэсліў яе значную ролю [3, с. 172, с. 184]. Акрамя гэтага, асэнсоўваючы паэзію С. Я. Маршака, А. Т. Твардоўскі, як і ў выпадку з І. А. Буніным, зрабіў акцэнт на вершаваным рытме, актуалізаваў тыя прыёмы аўтара, якія вызначылі яго творчую індывідуальнасць [3, с. 172–173].

Немалая ўвага ў артыкуле А. Т. Твардоўскага нададзена паэтычным перакладам С. Я. Маршака, у якіх аўтар “зрабіў Бернса рускім, пакінуўшы яго шатландцам” [3, с. 186]. Прыведзены тэзіс падрабязна растлумачылі шматлікія каментары А. Т. Твардоўскага, якія актуалізавалі сацыяльную тэматыку паэзіі Роберта Бернса (“Джон-ячменнае зерне”, “Сумленнае беднасць”, “Дрэва Свабоды” і іншыя) [3, с. 182–183].

Звярнуўшыся да “лірыцы апошніх гадоў” С. Я. Маршака (“У сталічным немолкнуцём гудзе”, 1959 і іншыя), А. Т. Твардоўскі паказаў на маштаб мастацкага мыслення аўтара, глыбіню асэнсавання ім агульнафіласофскіх

пытанняў, анталагічных праблем (быццё асобы, быццё грамадства).

Характарызуючы мастацкае мысленне С. Я. Маршака, А. Т. Твардоўскі адзначыў шчырасць *“лірычнага самавыяўлення”* аўтара [3, с. 197]. Дарэчы, шчырасць і праўдзівасць апынуліся ключавымі характарыстыкамі для Твардоўскага і пры апісанні творчага свету Міхаіла Ісакоўскага [3, с. 254], але гэта не адзінае, на што звярнуў увагу крытык.

У артыкуле *“Паэзія Міхаіла Ісакоўскага”* (1949–1969), праз аналіз творчасці сучасніка, А. Т. Твардоўскі падрабязна і паслядоўна выказаўся аб сацыяльным укладзе адносін, у якіх адбывалася станаўленне М. В. Ісакоўскага, і якія шмат у чым вызначылі яго мастацкі светапогляд і грамадзянскую пазіцыю. У прыватнасці, Твардоўскі паказаў на *“тэму новай вёскі”*, якая, з’яўляючыся *“сапраўдным адкрыццём Ісакоўскага ў рускай паэзіі”* [3, с. 221], абвастрыла ў яго *“мастацкае бачанне ўсіх змрочных бакоў вёскі, старой, якая сыходзіць, але яшчэ не пайшла”* [3, с. 230].

Калі паспрабаваць ідэнтыфікаваць спецыфіку аналітычнага падыходу А. Т. Твардоўскага да асэнсавання мастацкай спадчыны М. В. Ісакоўскага, то гэты падыход, слушней за ўсё было б назваць інтэрпрэтацыйным. Мяркуем, па гэтай прычыне А. Т. Твардоўскі ў артыкуле неаднаразова згадваў катэгорыі *“тэма”* і *“матыў”*. Так, адзначыўшы важнасць *“тэмы новай вёскі”* ў Ісакоўскага, крытык звярнуў увагу на *“матывы развіцця з мінулым”* у яго паэзіі [3, с. 234].

Асаблівую ўвагу Твардоўскі надаў ясенінскай і някрасаўскай традыцыі ў паэзіі Ісакоўскага [3, с. 213–214, 219, 241]. Падзяляючы ацэнку Твардоўскага, варта паказаць і на значнасць пушкінскай паэтычнай традыцыі ў мастацкім свеце Ісакоўскага (падрабязней пра гэта гл.: 2).

Традыцыі рускай літаратуры XIX–XX стагоддзяў, а таксама фальклорная традыцыя [3, с. 257] згулялі ў мастацкім мысленні Міхаіла Ісакоўскага вызначальную ролю – ролю арганізуючага пачатку, свайго роду культурнага падмурка, на якім быў выбудаваны творчы свет мастака, і які падкрэсліў нацыянальны характар творчага светапогляду аўтара.

Абагульняючы прыведзеныя назіранні, заўважым, што для А. Т. Твардоўскага ў ходзе аналізу паэтычнага тэксту розных аўтараў (А. А. Куляшова, І. А. Буніна, С. Я. Маршака, М. В. Ісакоўскага) было важным: 1) актуалізаваць сувязь творчага свету аўтара з традыцыяй літаратурнай класікі (пераважна пушкінскай), а таксама з традыцыямі нацыянальнага фальклору. 2) Выявіць і ахарактарызаваць рытмічную спецыфіку паэтычнага твора: прынцыпы і частату звароту да класічных вершаваных памераў, перабудову традыцыйных рытмічных прыёмаў. 3) Вызначыць асноўныя тэмы, матывы і спосабы мастацкага выказвання аўтарскай думкі. 4) Ідэнтыфікаваць творчыя этапы, якія вызначылі эвалюцыю аўтарскага таленту альбо яго згасанне (як здалася Твардоўскаму ў выпадку з эміграцыяй Буніна). 5) Растлумачыць нацыянальную адметнасць

мастацкага свету пісьменніка праз яго мастацкае мысленне (напрыклад, беларускі паэт А. А. Куляшоў з яго паэмай “Сцяг брыгады” – плачам пра родную Беларусь, захопленую нямецкімі акупантамі ў гады Вялікай Айчыннай вайны 1941–1945 г., С. Я. Маршак з яго перакладамі, у якіх ён “зробіў Бернса рускім, пакінуўшы яго шатландцам”).

Пералічаныя тэзісы, мяркуем, па сутнасці, раскрываюць сістэмнасць паэтычнай аналітыкі А. Т. Твардоўскага, дазваляюць асэнсаваць шматвектарнасць яе канцэптуальных падыходаў.

Літаратура

1. Белукова, В. Б. Два юбіляра: И. А. Бунин и А. Т. Твардовский / В. Б. Белукова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2020. – № 4. – с. 76–84.
2. Бестолков, Д. А. А. Т. Твардовский «Поэзия Михаила Исаковского» (1949–1969): опыт прочтения статьи / Д. А. Бестолков // А. Т. Твардовский: исследования и материалы / составители, редакторы О. А. Новикова, А. В. Королькова. – Смоленск : Маджента, 2020. – с. 138–151.
3. Твардовский, А. Т. Собрание сочинений. В 6-ти т. / А. Т. Твардовский. – М. : Художественная литература, 1980. – Т. 5. Статьи и заметки о литературе. Речи и выступления (1933–1970). – 463 с.
4. Туманова, С. Р. «Обостренное чувство жизни...»: А. Т. Твардовский и И. А. Бунин о вечных проблемах бытия / С. Р. Туманова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. – 2011. – № 1. – с. 109–115.

Бястолкаў Д.А.

(Расійская Федэрацыя, г. Мічурынск)

“ЧАЛАВЕК ВЯЛІКАГА ПАЭТЫЧНАГА ТАЛЕНТУ”: МІХАІЛ ІСАКОЎСКІ ПРА ПЯТРУСЯ БРОЎКУ

Вывучэнне руска-беларускіх літаратурных сувязяў застаецца адным з самых актуальных напрамкаў у сучасным літаратуразнаўстве. Агульнасць традыцый, гісторыі і культур краін Саюзнай дзяржавы атрымала асэнсаванне ў працах даследчыкаў розных пакаленняў, сярод іх В. А. Каваленка, В. А. Чамярыцкі, А. І. Мальдзіс, Э. С. Гурэвіч, Ц. Б. Ліякумовіч, І. С. Шпакоўскі, М. А. Тычына, В. В. Каваленка, С. С. Лаўшук, М. І. Мушынскі, М. М. Арочка, В. В. Жыбуль, І. Я. Навуменка, І. В. Саверчанка, Л. У. Званарова, С. У. Букчын, В. Ю. Бароўка, Т. К. Чабан, Л. П. Баршчэўскі, П. В. Васючэнка, Т. Г. Бабкова, В. И. Гапова, Э. Ю. Дзюкава [1, 2, 6, 7, 10] і іншыя. У сувязі з гэтым, натуральным чынам склалася так, што сярод вывучаемых тэм і пытанняў нейкія вывучаны ў большай ступені, а нейкія – ў меншай; сярод апошніх, у прыватнасці, пытанне аб творчым дыялогу паміж Міхаілам Ісакоўскім і Пятрусём Броўкай. Звернемся да яго.

Аб знаёмстве з М. В. Ісакоўскім П. У. Броўка ўспамінаў наступнае: “Гэта

было ў пачатку трыдцатых гадоў. Смаленичына – наша бліжэйшая суседка. Вось і ўзнікла ідэя ці то ў нас, беларусаў, ці то ў смалян аб сяброўскай творчай сустрэчы. Мы запрасілі ў Мінск смаленскіх пісьменнікаў, і яны прыехалі. У групу, якой кіраваў Міхаіл Васільевіч Ісакоўскі, уваходзілі зусім яшчэ юны Аляксандр Твардоўскі, Мікалай Рыленкаў, Яфрэм Мар’енкаў і іншыя. Сустрэч у нас было многа. Мы чыталі адзін аднаму напісанае намі і абмяркоўвалі яго, выступалі на прадпрыемствах. Быў прысвечаны сустрэчы вялікі літаратурны вечар. Гэта было даўно, многае знікла з памяці, але вобраз Міхаіла Ісакоўскага запамніўся на ўсё жыццё... У тую сустрэчу Міхаіл Ісакоўскі пазнаёміўся с Янкам Купалам і Якубам Коласам, і яны сталі сябрамі на ўсё жыццё. З той пары ён шмат і, бадай, лепш за многіх перакладаў нашых народных паэтаў. Гэта яму ўдавалася таму, што вельмі добра ведаў беларускую мову” («Дарагое імя», 1974) [4, с. 349–350]. Так, з-пад пера Міхаіла Ісакоўскага выйшлі пераклады вершаў не толькі Янкі Купалы і Якуба Коласа, але і Максіма Багдановіча, Пятра Глебкі, Аркадзя Куляшова, Максіма Танка, Пімена Панчанкі, Міхася Васілька, Адама Русака і, вядома, Пятруся Броўкі.

У 1969 годзе ў Дзяржлітвіздаце рыхтаваўся да выхаду двухтомнік Пятруся Броўкі. Пры падрыхтоўцы выдання (а яна пачалася яшчэ ў 1968 годзе) паўстала пытанне аб уступным слове да яго. У гэтай сувязі аўтар двухтомніка вырашыў звярнуцца да свайго даўняга сябра і паплечніка Міхаілу Ісакоўскаму: “Я бы очень просил Вас, дорогой Михаил Васильевич, – пісаў П. Броўка, – если позволит здоровье и время, написать такое слово. Я не жду никаких похвал. Вы знаете мой путь. И если бы смогли коротенько сказать несколько правдивых слов обо мне, я бы был бесконечно благодарен” (Ліст М. В. Ісакоўскаму. 10.VII.1968) [5, с. 113–114]. Так, у 1968 годзе творчая спадчына Міхаіла Ісакоўскага папоўнілася яшчэ адной працай–артыкулам “Слова пра паэта”. Трэба сказаць, што аўтар публікацыі, не гледзячы на сцісласць выкладу, сказаў вельмі шмат пра свайго сучасніка, даўшы аб’ёмную характарыстыку яго шматграннаму пісьменніцкаму таленту. Такім чынам, звернемся да тэксту артыкула.

Канцэптуальную аснову публікацыі складае сцвярджанне аб тым, што Пятрусь Броўка – “человек большого поэтического дарования”, ён “умеет беседовать со своим читателем на языке поэзии, беседовать просто, умно, проникновенно и искренне” [9, с. 97]. Такім чынам, ключавая асаблівасць мастацкага метаду П. Броўкі была зразумелая М. Ісакоўскім як здольнасць паэта ініцыяваць дыялог з чытачом. У акце творчасці П. Броўкі М. Ісакоўскі ўбачыў галоўнае – яго (творчага акту) сацыяльна-камунікатыўную аснову, гэта значыць, засяроджанасць мастака на тых яго перажываннях, якія блізкія і зразумелыя яго чытачу, якія размяшчаюць чытача да эмацыйнага водгуку, да дыялогу з аўтарам. Адсюль такое паняцце ў рэпліцы Ісакоўскага – “гутарка, гутарыць”. Лірыка па прыродзе сваёй маналагічная. П. Броўка, па меркаванні М. Ісакоўскага, здолеў

актуалізаваць яе дыялагічны патэнцыял, гэта значыць, сацыяльна накіраванае ініцыяванне да дыялогу. *“Вот как он, – пісаў М. Ісакоўскі пра П. Броўку, – рассказывает о своем мальчишестве, а вместе с тем, конечно, и о своих ровесниках, живших во всех концах необъятной нашей страны: “Я жил среди дождей, ветров, / Переходя из класса в класс: / Сперва гусей у речки пас, / Потом свиней, потом коров. / Когда ж подрос я и окреп, / Соху мне дали, наконец. / О как я счастлив был, малец, / Пахать под хлеб, пахать под хлеб!”*

“Но это, – продолжил рассуждать Исаковский, – лишь самое начало поэтической автобиографии, вступление к ней. А дальше идут рассказы о земляках, спутниках и друзьях поэта: о матросе, перепоясанном пулеметными лентами, который читает на деревенской сходке Ленинский декрет о земле; о комиссаре, приехавшем из города революции – Петрограда; о работниках комитетов бедноты; о первых сельских коммунистах; о ревкомовском курьере, выполняющем важные, далеко не безопасные поручения, и о многих других ... Во всех поэтических жанрах Бровка предстает как свидетель и участник событий, происходящих на родной земле, как поэт-летописец” [9, с. 94], – заключил Исаковский. Такім чынам, акрамя дыялагічнага патэнцыялу мастацкі метада Пятруся Броўкі, паводле М. Ісакоўскага, характарызаваўся такая рыса як гістарызм (успомнім аб прыведзеным вышэй: “поэт-летописец”). У творчай спадчыне П. Броўкі атрымалі асэнсаванне практычна ўсе ключавыя падзеі эпохі, у якую яму давялося жыць (савецка-польская вайна 1919–1921 г.г, смерць У. І. Леніна, калектывізацыя, Вялікая Айчынная вайна 1941–1945 г.г., Карэйская вайна 1950–1953; Увод савецкіх войскаў у Чэхаславакію ў 1968 годзе і іншыя). *Цэлая гістарычная эпоха прайшла перад вачыма паэта”, – падкрэсліў і іншы яго сучаснік – Михась Ярош* [11, с. 7].

Асэнсоўваючы працу М. В. Ісакоўскага аб паэзіі П. У. Броўкі магчыма зрабіць выснову аб своеасаблівасці мастацкага мыслення беларускага паэта, якое вызначылі: – аўтабіяграфічнасць, гэта значыць, мастацкае адлюстраванне рэчаіснасці праз асабіста перажытыя аўтарам падзеі, яго асабісты сацыяльны вопыт [9, с. 95]; – традыцыйнасць, гэта значыць, далучэнне да традыцый беларускай, рускай і ўкраінскай літаратуры XIX–XX стагоддзяў (Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, М. Някрасаў, Т. Шаўчэнка), а таксама творчая сувязь з фальклорнай традыцыяй Беларусі [9, с. 94]; – псіхалагізм – здольнасць *“эмоционально-образного воздействия на читателя”* [8, с. 28] (у найбольшай ступені, вядома, у вершах пра вясну, маладосць, камсамол, працу, любоў да Радзімы: “Вясновая размова”, 1930; “Камсамольцам”, 1930; “На чырвонай плошчы”, 1934; “Радзіме”, 1935 [3, с. 37, 42, 63–64, 67–68] і іншыя); – эвалюцыйнасць, гэта значыць, сістэматычнае абнаўленне, паэтапнае ўдасканаленне ўласнай структуры за кошт росту прафесійнага і жыццёвага вопыту аўтара [9, с. 96–97].

Мастацкі свет П. Броўкі населены рознымі героямі (“Дзед Тарас”, 1936; “Янка-коннік”, 1937; “Шчорс”, 1938; “Скрыпач”, 1940 і іншыя). Вельмі шмат твораў у П. Броўкі пра людзей працы (“Плытнікі”, 1935; “Садоўнік”, 1935; “Рыбак”, 1937; “Ураджай”, 1937; “Каваль”, 1947; “Архітэктар”, 1947; “Бондар”, 1953; і іншыя), аднак вялікую долю творчай спадчыны аўтара склалі таксама вершы і паэмы патрыятычнай і ваеннай тэматыкі (“Паэма пра Смалячкова”, 1943; “Роднае”, 1943; “Надзя-Надзея”, 1943; “Магіла байца”, 1943; “Родны край”, 1944; “Сыны”, 1944; “Народнае дзякуй”, 1946; “Парк Перамогі”, 1946; “Помнік”, 1946 і іншыя). Названыя абставіны тлумачаць філасофскую своеасаблівасць творчага светаўспрымання П. Броўкі, у прыватнасці, яго гнасеалагічны характар: пазнанне жыцця праз працу (праз стваральную значнасць працы), праз каханне (ва ўсіх яе формах: да Радзімы, да міру, да сям’і, да сваёй прафесіі і іншыя), праз памяць (аб подзвігу суайчыннікаў у гады Вялікай Айчыннай вайны 1941–1945 гг.).

У зняволенні варта сказаць, што творчая спадчына Пятруся Усціновіча Броўкі ўключае не толькі паэзію, яго аўтарству належыць выдатная мастацкая проза і літаратурная крытыка. Акрамя гэтага, П. У. Броўка пакінуў пасля сябе багатую эпістальную спадчыну. Але ў рамках адной публікацыі немагчыма сказаць пра ўсё. Між тым, мэта сапраўднай працы дасягнута: прадстаўлены вопыт чытання артыкула М. Ісакоўскага пра П. Броўку, які дае магчымасць ідэнтыфікаваць спецыфіку мастацкага мыслення беларускага паэта і своеасаблівасць аналітычнага падыходу рускага пісьменніка да твораў сучасніка.

Літаратура

1. Баршчэўскі, Л. П. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы / Л. П. Баршчэўскі, П. В. Васючэнка, М. А. Тычына. – Мінск : Радыёла-плюс, 2006. – 596 с.
2. Бобкова, Т. Г. К вопросу о белорусско-русских литературных связях / Т. Г. Бобкова // Куляшоўскія чытанні : Матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі Магілёў, 20–21 красавіка 2017 г. / пад рэд. В. М. Шаршневай. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2017. – с. 166–170.
3. Броўка, П. У. Збор твораў : У 9 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы, 1926–1941 / П. У. Броўка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 462 с.
4. Броўка, П. У. Збор твораў : У 9 т. – Т. 7. Аповяданні, апавесці, успаміны / П. У. Броўка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 430 с.
5. Броўка, П. У. Збор твораў : У 9 т. – Т. 9. Эпістальная спадчына (1933–1980). Летапіс жыцця і творчасці / П. У. Броўка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 350 с.
6. Гапова, В. И. Белорусско-русское поэтическое взаимодействие / В. И. Гапова. – Минск : Наука и техника, 1979. – 158 с.
7. Дюкова, Э. Ю. Русская литература на страницах альманаха «Братэрства» (1982–1992) [Электронный ресурс] / Э. Ю. Дюкова // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков (к 100- летию А. И. Солженицына). – Минск : «РИВШ» БГУ, 2018. – с.136–141. – Режим доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/234697>. – Дата доступа: 18.07.2020.
8. Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. – М. : Просвещение,

1988. – 176 с.

9. Исаковский, М. В. Собрание сочинений : В 4-х т. – Т. 4. Статьи, заметки, письма / М. В. Исаковский. – М. : Художественная литература, 1969. – 527 с.

10. Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей : У 4 кн. / Акадэмія навук Беларусі, Інстытут літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993–1995.

11. Ярош, М. Р. Светлы талант/ М. Р. Ярош // Броўка П. У. Збор твораў : У 9 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы, 1926–1941. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – с. 7–22.

Водясова Л.П.

(Российская Федерация, г. Саранск)

ЭРЗЯНСКИЕ ПОСЛОВИЦЫ С ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ И ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ КОННОТАЦИЕЙ КАК СРЕДСТВО ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА НАРОДА

Эрзянские пословицы (*валмеревкс, -т*) образуют одну из семиологических подсистем, обеспечивающих процесс коммуникации носителей одного языка. Они создавались главным образом в крестьянской среде и преимущественно возникали из четырех основных источников: 1) сочинялись кем-либо как общие суждения, выводы из непосредственных наблюдений над жизнью, трудом, бытом народа; 2) выделялись из фольклорных произведений; 3) переходили из литературных произведений в процессе фольклоризации; 4) заимствовались из других языков (чаще всего из русского). Их первые издания относятся ко второй половине XIX в. (В. Майнов, П. Мельников, Х. Паасонен, А. Шахматов). Все сборники, как правило, кроме пословиц, включают в себя и поговорки, так как эти разновидности паремий тесно связаны и активно взаимодействуют на общей структурно-семантической платформе. В XX в. самым известным исследователем становится литературовед и фольклорист К. Т. Самородов, большую часть своей жизни посвятивший изучению мордовских (мокшанских и эрзянских) паремий. В 1955 г. им была издана книга «Эрзянские пословицы», а сборник «Мордовские пословицы, присловицы и поговорки» (первое издание – 1959 г., второе – 1986 г.) [1] до настоящего времени является главным трудом по изучению пословиц.

В зависимости от происхождения эрзянские пословицы имеют следующие стилевые разновидности – собственно пословицы, приметы, афоризмы, максимы. Все они относятся к синтаксическим единицам, так как, во-первых, являются одним из средств формирования, выражения и сообщения определенной мысли, передачи эмоций и чувств человека, во-вторых, выполняют коммуникативную функцию, являясь одним из средств общения, и, наконец, им свойственны смысловая, структурная, грамматическая и интонационная завершенность, синтаксическая предикативность и коммуникативная задача. Их этнический

характер выражен лексикой, используемой для обозначения людей. Эти лексемы являются ценностными единицами, способствующими формированию национального характера человека. А. Т. Хроленко совершенно правомерно указывает, что связь языка и культуры рождает коннотацию слова или «несущественные, но устойчивые признаки выражаемого лексемой понятия, воплощающие принятую в обществе оценку соответствующего предмета или факта, отражающие связанные со словом культурные представления и традиции» [2, с. 82]. Выявлению коннотативной закреплённости (положительной или отрицательной) способствует контекст пословицы.

Эрзянских пословиц с положительной коннотацией, характеризующих положительные качества человека, в количественном отношении не очень много. Чаще всего, они раскрывают такие качества человека, как: 1) доброта: *Ансяк паро ломанесь машты лянень паронь тееме* «Только хороший человек способен делать другим добро»; *Паро ломанень теვენзэяк парт* «У хорошего человека и дела хорошие»; 2) ум: *Нармунесь виев толгасо, а ломанесь – пря вийсэ* «Птица красива перьями, а человек – умом»; *Иля надия виеть лангс, надияк преветь лангс* «Не надейся на силу, надейся на ум»; 3) способности: *Аволь покш узересь ды покш чувто правты* «Не большой топор, да большое дерево валит»; *Калось ведьсэ виев* «Рыба в воде сильна»; 4) смелость: *Ули смелчизэ – а пиряви кизэ* «[Если] есть смелость [у него] – нет [ему] преград на пути». В эрзянских пословицах явно отражено, что смелость – это умение трезво оценить ситуацию и себя в ней, взять верх над эмоциями: *Смелой улят – а правттадызь пулят* «Смелым будешь – пули [тебя] не возьмут (букв.: не уронят)»; *Кие а пели – сень кизэ келей* «Кто не боится, у того дорога широка». Пословицы о смелости воспитывают силу духа, двигают к победам и достижениям: *Смелоесь ведьс а ваи, толс а палы* «Смелый в воде не тонет, в огне не горит»; 5) бережливость: *Аштиця парочись а емавтсы питнензэ* «Запасенное добро не потеряет цену»; 6) простота (сердечность): *Паро валось лиси аволь кельстэ, а седейстэ-мельстэ* «Доброе (букв.: хорошее) слово исходит не из языка, а из души и сердца»; *Паро ломанень кедьсэ инжесь – азор* «У хорошего человека гость – хозяин»; 7) дружелюбие: *Савтсак ломанентень весть, а сон тонеть – колмоксть* «Уважишь человека раз, а он тебя – трижды»; *Паро ломанесь ярмакто питней* «Хороший товарищ дороже денег»; 8) трудолюбие: *Паро ломанесь тевага содави* «Хороший человек по делам узнается»; *Маштат темень муеме – маштат эрямо* «Умеешь дело находить – умеешь и жить»; 9) осторожность (предусмотрительность): *Васня онкстык, мейле керик* «Сперва отмерь, потом отрежь»; *Пелемс а эряви, но кись ваномс эряви* «Бояться не нужно, но беречь себя надо (букв.: на дорогу смотреть надо)»; *Апак онкста иля эцне ведьс* «Не измерив, не лезь в воду (рус. эквивалент: Не зная броду, не лезь в воду)»; 10) щедрость: *Максыця кедесь зярдояк а беднойгады* «Дающая рука никогда не обеднеет» (рус. эквивалент: Не оскудеет (не обеднеет) рука дающего);

Тонеть – пенчсэ, а тон – кечесэ «Тебе – ложкой, а ты – половником».

Пословиц с отрицательной коннотацией, характеризующих негативную сторону человека, большинство. И это объяснимо, т.к. отрицательные качества всегда вызывают больше эмоций. Чаще всего, пословицы с отрицательной коннотацией раскрывают следующие качества человека: 1) глупость: *Авась мазый, кода пава, ды прясь овсе чаво* «Женщина красива, словно пава, да голова пуста»; *Ломань превсэ а эряват* «Чужим умом не проживешь». Как известно, глупость – интеллектуальная деятельность, результатом которой является продукт, имеющий отдаленное отношение к той информации, которую обрабатывал данный интеллект: *Сэрезэ пекшешка – превензэ пейтешка* «Ростом с орешник – ум с орех»; 2) неспособность: *Чачить покш пря коршокс – цековокс а улят* «Родился совой – соловьем не станешь»; *Лавтовтне прядот верев а касыть* «Плечи выше головы не вырастают» (рус. эквивалент: Выше головы не прыгнешь); *Тев а содат – карь а кодат* «Дела не знаешь – [и] лапоть не сплетишь»; 3) упрямство: *Мерть тензэ модемс сэдьга, а сон кели ведьга* «Велишь ему/ей идти по мосту, а он/она пойдет по воде»; *Мерть тензэ: ловось ашо, а сон мери: раужо* «Скажи ему/ей: снег белый, а он/она говорит: черный»; 4) трусость: *Пелемась а кекшеви* «Трусость не скроешь».

Трусость в народной традиции, в первую очередь, – это желание устранить неприятное отношение других людей к себе самому: их несогласие, пренебрежение или недостаточно высокую оценку нашего мнения: *Пулонзо алов эцизе* «Хвост [свой] поджал (букв.: под себя сунул)»; *Конясь келей, ды сонсь пелий* «Лоб широкий, да сам трусоват»; скупость: *Скупоень сельме ансяк калмосо топоди* «Глаза жадного только в могиле насытятся». Скупость – качество, характеризующее особое отношение к предмету собственности, сохранение которого становится самоцелью, ради которой забывается его полезное назначение в качестве предмета потребления и приносятся в жертву интересы и потребности человека (свои собственные и других людей). В эрзянских пословицах это качество осуждается в наибольшей степени: *Трешникень кисэ церькова прясно кирняты* «За копейку с колокольни (букв.: верхушки церкви) бросится». Скупость часто соседствует с жадностью: *Жадной сельме зярдояк а топоди* «Жадный глаз никогда не насытится». Владелец жадности обычно агрессивен, стремится захватить чужое добро: *Кие ломанень ули-парос правты, се эсензэнтъкак емавтсы* «Кто стремится взять чужое добро, тот и свое потеряет»; 5) злость/злоба: *Кежей ломанде кискаськак пели* «Злого человека и собака боится»; *Кежеесь кеж канды* «Злой [человек] зло несет»; 6) лень: *Кинь панарозо кавто келесэ – нузякс ломань велесэ* «У кого рубаха в две точки – ленивый человек на селе»; *Пинге эрясь – ансяк пеке пурнась* «Век прожил – только живот нажил»; *Нузяксонть свал пекезэ сэреди* «У лодыря всегда живот болит»; 7) торопливость: *Иля капша кельсэ, капшак тевсэ* «Не спеши языком, торопись делом»; 8)

лицемерие: *Ламбамо келезэ, ды чапамо мелезэ* «Сладок язык, да кисла душа [его/ее]»; *Парсеень келезэ, ды гуень мелезэ* «Язык шелковый, да душа змеиная»; 9) хитрость: *Ежовчинть сисем селмонзо* «У хитрости семь крыльев». Отметим, что имя прилагательное *ежов* «хитрый (-ая, -ое, -ые)» имеет достаточно большое количество различных значений, применяемых в различной ситуации и к разному контексту: в одном случае речь может идти об обманщике, в другом, напротив, – об опытном человеке, которого трудно обмануть: *Ежов ривезенть капканс а ветясак* «Хитрую лису к капкану не приведешь».

В рамках смыслового пространства одной пословицы в некоторых случаях могут присутствовать оба коннотативных варианта, например, умный – глупый: *Превеесь евкст евтни, превтемесь – эсь прянзо ины* «Умный сказки рассказывает – глупый себя хвалит»; умный – неспособный: *Прязо превей, ды тевензэ превтемь* «Голова умная, да дела дурацкие»; хитрый – умный: *Ежовось – кельсэ, превеесь – тевсэ* «Хитрый – языком, умный – делом»; смелый – глупый: *Церась смел, ды превензэ аламо* «Парень смел, да ума [у него] мало» и т. д.

Нами приведен лишь небольшой перечень эрзянских пословиц, отражающих различные качества человека. Их этнический характер выражен лексемами, обладающими не только способностью формировать общий смысл изречения или отражать общечеловеческие черты, но и являющимися ценностными единицами, способствующими формированию национального характера.

Литература

1. Мордовские пословицы, присловицы и поговорки / вступ. статья, запись, системная обраб. текстов и переводы их на рус. яз. К. Т. Самородова. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1986. – 280 с.
2. Хроленко, А. Т. Основы лингвокультурологии : учеб. пособие / А. Т. Хроленко. – М. : Флинта ; Наука, 2006. – 256 с.

Волчек И.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО УСТРОЙСТВА И ПСИХОЛОГИИ ЛИЧНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО, РУССКОГО И ЖМУДСКОГО И ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА МОСКОВСКОГО

Одной из важнейших задач исторической психологии является оценка влияния прошедших исторических событий и эпох на психологию современного человека. В этом плане неопределимо интересна тема исследования исторических

основ формирования личностных особенностей трех родственных, но весьма различных народов, а именно, русского, белорусского и украинского.

Государственное образование, Киевская Русь, изначально объединявшее восточнославянские племена, распалась под ударом монголо-татар и, в дальнейшем, население разных ее частей развивалось в различных цивилизационных направлениях. Сформировалось два основных государства: Великое княжество Московское (ВКМ) и Великое княжество Литовское, Русское и Жмудское (ВКЛ).

При этом, в силу многих обстоятельств, Московское княжество (с 1547 г. Царство) пошло по пути строго централизованной формы правления (быть может, сказались более тесные контакты с Ордой?) В то же время Великое княжество Литовское Русское и Жмудское, сформировавшееся на западных границах Киевской Руси, меньше пострадавшее от монголо-татарского нашествия, и намного раньше освободившееся, базировалось на более либеральном типе государственного устройства, во многом более либеральном, чем у других государств Европы. Это выражалось в регуляции власти Великого князя со стороны Рады и различных сеймов. Нет единого владения землей, права землепользования закреплены законодательно. Судебная система относительно самостоятельна и с XVI века регламентируется одним из первых в Европе систематизированных сводов законов – Статутом Великого княжества Литовского. Государство многоконфессионально, и веротерпимость также гарантирована законом. Управление многими городами осуществляется по Магдебургскому праву.

С момента возникновения ВКЛ активно участвует в процессах Возрождения, развиваются науки, искусство, архитектура. Формально образование доступно представителям всех сословий. Особое внимание хочется обратить на правовое положение женщин. Конечно, это касалось в основном шляхтянок, которые обладали многими социальными правами, в том числе имущественными. Например, при замужестве приданое и вено не сливались в общее имущество, а составляли впоследствии личную собственность жены [3].

Таким образом, социальное устройство ВКЛ в рассматриваемый исторический период обеспечивало гражданам различных сословий и вероисповедания относительную стабильность, что давало почву для развития личности и формирования большего индивидуального самосознания.

Государственное устройство ВКМ было резко отличным. В рассматриваемый исторический период ВКМ можно назвать одним из эталонов абсолютизма. Начиная с XIV века московские князья постепенно расширяют свою экспансию по «собираанию русских земель» и свое авторитарное влияние, которое постоянно растет и, после ликвидации конкурентов, особенно непозволительно «вольной» Новгородской республики, к XVI в. достигает апогея.

Военная, политическая, судебная, имущественная, даже церковная составляющие государства, в конечном счете, замыкаются на великого князя (царя). Все подчинено и регламентируется в интересах и по желанию государя, помазанника Божия. Для этого даже нарушается таинство исповеди, как это случилось с участниками так называемой «ереси жидовствующих». По сути дела, князь (царь) единственный хозяин и правитель. Его слово окончательно и не подлежит обсуждению. «Отличительная черта московского государственного права есть торжество в нем неограниченной (или самодержавной) монархической власти» [2]. Как и в других странах того времени, активно ведется борьба с ересью и инакомыслием, при этом инквизиция Испании воспринимается как пример. Из письма о «жидовствующих» архиепископа Новгородского Геннадия митр. Московскому Зосиме (1490 год): *«Ано фрязове по своей вере какову крепость держат! Сказывал ми посол цесарев про Шпанского короля, как он свою очистил землю (речь об испанской инквизиции), и аз с тех речей и список к тебе послал»* [4]. Светской жизни, по сути, не существует. Образование, искусство строго регламентированы церковью и их развитие проблематично. Науки практически нет. Новые технологии, в основном военные, если и появляются, то они заимствованы, для их осуществления приглашаются иностранные специалисты, путь на родину, которым, как правило, заказан. Пример – строители московского кремля (Аристотель Фиораванти, Антонио Солари, Алевиз Фрязин). Медицина – либо знахарство, либо, у князя, могут быть приглашенные европейские лекари [2]. Личностные права, даже у лиц высших сословий не гарантированы ничем. То есть любой подданный, невзирая на социальное положение, независимо от занимаемой должности, по сути дела раб государя. Вся страна и все в ней принадлежат властителю и все подчиняется слову государя.

Такая атмосфера бесправия, постоянно нагнетаемого страха, религиозной истерии не может не способствовать, особенно среди малограмотного населения, развитию личностных девиаций, а именно, фанатизма, деструктивно-агрессивного мировосприятия, психологии раба, где фундаментальное место занимает психологический механизм: «раб-господин», приводящий человека к мазохизму и подчинению, садизму и манипулированию. Рабская психология проявляется в несоблюдении нравственных принципов, собственных духовных ценностей, являющихся неотъемлемой чертой здорового человека [5]. Основными признаками являются: конформизм и неумение принимать собственные решения; боязнь высказать свою точку зрения, страх и зависимость от чужого мнения; боязнь свободы и саморазвития; жажда подчинения и жажда властвования; постоянное сравнение (в определенный момент такой человек ощущает себя сильным и значимым, а в другой – слабым и незащищенным); беспринципность, бесчестие [5].

Таким образом, путь развития Московского государства, направленный на

формирование сильной власти, строго централизованного управления, единой идеологической доктрины, несомненно, способствовал быстрому созданию сильной державы. Однако при этом, как побочный нежелательный эффект, возникало избыточное стрессовое давление на психику индивидуума, зачастую приводящее к личностным девиациям.

Подводя итог, можно заключить, что история Великих княжеств Московского и Литовского Русского и Жмудского являют собой яркий пример влияния государственного устройства на формирование личности.

Литература

1. Доўнар, Т. І. Развіццё асноўных інстытутаў грамадзянскага і крымінальнага права Беларусі ў XV–XVI стагоддзях / Т. І. Доўнар. – Мінск : Пропілеі, 2000. – 224 с.
2. Владимирский-Буданов, М. Ф. Обзор истории русского права / М. Ф. Владимирский-Буданов. – М. : Территория будущего, 2005. – 181 с.
3. Пелипенко, Т. И. Положение шляхтянок в семье и обществе Великого княжества Литовского в XVI веке. Дисс. на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Т. И. Пелипенко. – СПб., 2019. – 203 с.
4. Послание архиепископа Геннадия Новгородского митрополиту Зосиме. 1490 г., октябрь. Приводится по изданию: Казакова, Н. А., Лурье, И. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI в. – М.-Л., 1955.
5. Фромм, Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – М. : Издательство АСТ. Серия Эксклюзивная классика, 2020. – 288 с.

Гасанов Э.Л.

(Азербайджанская Республика, г. Гянджа)

ОБ ИССЛЕДОВАНИИ НАРОДНОЙ МУДРОСТИ В ТРУДАХ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

Согласно распоряжению Президента Азербайджанской республики от 5 января 2021 года, текущий год был объявлен «Годом Низами Гянджеви». Великий Азербайджанский поэт и мыслитель Низами Гянджеви (1141–1209), опираясь на мудрость народа, украсил свои произведения жемчужинами фольклора и создал духовные узоры, которые будут существовать вечно. Благодаря этому, моральные ценности азербайджанского народа были представлены в целом на уровне законов мироздания.

В творчестве Низами Гянджеви народная мудрость сочетается с чудодейственной силой художественного слова. Повествование ашугов сравниваются с песнями пророка Давида [7, с. 101–102]: *«Песни небесные пророка Давида, / Стали бесценными устами народа»*. В стихах Низами все, что кажется обыденным и простым, превращается в мудрость: *«Огонь не прост, хотя и зажигает, / То, что быстро горит, то также погибает»*. Пословица выражает

так же эту идею: *«Кто быстро горит, тот быстро гаснет»* [4, с. 145–146].

Также следует отметить, что нет особой необходимости использования источников или научных аргументов для доказательства национальной (этнической) принадлежности Низами Гянджеви. Духовность наследия и личности Низами смешалась с мудростью азербайджанского народа и стала единой системой, проникла в сердца и разум людей. Произведения гениального поэта украшены рассказами, пословицами и притчами таким образом, что отрицать его тюркские корни крайне нелогично.

Опираясь на божественную силу слова на протяжении веков, наши мудрые предки, пытавшиеся освободиться от сил зла, сжигали целебное растение «узэрлик» (гармала). Низами Гянджеви умело превратил этот обряд в средство художественного выражения [5, с. 9137–9138]: *«Ива стала говорить, словно боясь человека, / Но на помощь пришел своевременный дым гармала»*. Подобно легкому ветерку с ив человека могут сглазить, а маленькие семена внутри мака подобны гармалу.

Считалось, что сова любит руины и знает, где находятся спрятанные там сокровища. Своим воем сова раскрывает секреты, и тот, кто ее убивает, находит сокровища. У Низами Гянджеви это простое наблюдение превращается в мудрость: *«Сова ведь символ горе была всегда, / От чего и голову сберечь не смогла»*. Слово «проклятие» здесь означает выражение, которое до сих пор живет в языке: *«Пусть сова воет в вашей земле!»*

Хотя большинство произведений Низами Гянджеви написано на персидском языке, оно богато образцами фольклора, отражающими тюркский дух азербайджанского народа. По этой причине очень трудно войти в мир смыслов, вытекающих из пера поэта, не зная тюркского фольклора.

Литературный язык поэта настолько богат системой метафор, что большинство идей используется в более художественном смысле, чем в прямом смысле. В этом примере «затушить звезду дымом» - это преувеличение. Сжигание гармала связано с обрядом изгнания нечистых сил.

Человек не должен забывать про мир иной, так как жизнь души вечна. Мировая жизнь – это испытательный полигон. В Низами Гянджеви часто вспоминают переход между двумя мирами. Согласно философскому учению Низами, нельзя забывать про смерть и быть готовым встретить загробную жизнь в любое время [6, с. 50–52]. Мир не вечен и время от времени этот смертный мир никому не предоставляется. Образно выражаясь: многие Соломоны прошли через этот мир. Имение Соломона на своем месте, но самого его нет в живых: *«Не спрашивай часто, где богатство и земли Соломона? / Земли на месте, а где же душа Соломона?»*.

Жизнь в этом мире основана на борьбе между добром и злом. Все правители забыли о справедливости, за исключением праведного пророка

Соломона, который сочетал царствование с пророчеством. Истинные люди стали невидимыми, как феи, из страха перед несправедливостью. Если вы будете искать их при дневном свете, вы не найдете их [5, с. 9138–9139]: *«Исчез Соломон благородный спустя века, / Ото лжи не видно никак человека»*. Вспомним народные мудрости, пословицы о пророке Соломоне: *«Мир, который не оставлен Соломону, не останется никому»*, *«Здесь прошло много Соломонов»* и др.

Земля, камень, вода, ветер, лес, деревья, небо и даже небесные тела - у всех есть память. Благодаря этой памяти мертвая земля оживает, тайны сокрыты в сердце камня, вода движется и дает жизнь неодушевленным предметам, ветер доставляет любовные письма от возлюбленных, снова разгорается потухший очаг, деревья оживают после зимней спячки, небо меняется. Солнце, луна, планеты, звезды движутся. Без этой памяти вся Вселенная была бы уничтожена. Как говорится: *«Что посеешь, то и пожнешь»*. В наследии Низами Гянджеви народная мудрость сочетается с небесными суждениями и становится философским учением. То, что сеет Бог Слова – шейх Низами, это не обычное зерно, а ядро мудрости. Великий поэт верит, что однажды эта мудрость вырастет, и все будут благодарить того, кто ее посеял: *«Посеял я зерно нашей мудрости, / Спустя века собрать плоды правдивости»*.

Обогативший свой нрав благодаря бесчисленным источникам народного творчества и мудрости, Низами меняет фольклорные узоры с такой ловкостью и тонкостью, что дух слова не меняется, а становится более отточенным и становится произведением искусства [2, с. 247–250]: *«Посеял цветы и полевал как своевременно, / Пожинать горе было суждено безвременно»*. *«Посеял цветы, пожинал горе»* – выражение народа. Рассмотрим данную народную мудрость – баяты: *«Пожинал горе, / Горе лекарство мое, горе. / Люди посеяли цветы, то и собрали, / Мне же досталось лишь горе»*. В основе слова «смеяться» лежит корень «цветок». Когда человек смеется, он становится красивым. В народе говорят: *«Как будто на его лице распустились цветы»*. Слово горе близко друг к другу. В этом баяте, основанном на рифмах, срывать цветы используется в прямом смысле слова, а пожинать горе – в переносном смысле. То же самое встречаем в произведениях Низами Гянджеви.

Опираясь на мудрость народа, Низами Гянджеви получил с небес божественные тайны. То, что мы сказали выше, является одним из небесных образов. В ясные ночи иногда светит луна. Белый свет создает божественную красоту вокруг луны и делится на яркие цвета [1, с. 29–31]. Сокровище мудрости Низами можно открыть только на основе языкового материала его народа – азербайджанских тюрков. Ключ к сокровищам – азербайджанский фольклор [3, с. 8–11].

Низами Гянджеви, считавший терпение ключом ко всем трудностям, знал, что те, кто попал в беду, могут получить от этого важный жизненный урок. Он

тот, кто развязывает все узлы: *«Сказал он: будь терпелив, работой возвышайся, / Ни кто еще в беде вечно не оставался».*

У Низами Гянджеви даже прорастание семян становится очередной мудростью: *«Даже семя прорастет после благословения, / Поверь, ни одно дело не откроется без сомнения!».*

Одна философская идея – ключ к другой философской идее. Семенная гниль – это переход к новой жизни. Потому что гниющие семена смешиваются с почвой и восстанавливают память о ней. Распад – это не уничтожение, а возвращение в новом духе, в новой форме. Закрытие и открытие смысла человеческого разума основано на одной и той же философской идее: как бы оно было открыто, если бы не было закрыто? Следовательно, единство противоположностей проявляется как в открытом, так и в закрытых смыслах. Выражая свои философские взгляды, Низами Гянджеви ссылается на различные источники и исторические события. Однако, гениальный поэт, который не всегда стремится дать одно и то же, совершенствует их, изменяя их по-своему.

Нет нужды доказывать, что искусство Низами Гянджеви берет свои истоки из азербайджанского фольклора. Ни один мастер такого уровня не может опираться на фольклор другого народа с такой привязанностью и любовью. Потому что фольклор – это такой пласт, такое поле языка, национального мышления, что он создается, живет и передается из поколения в поколение только через духовные узы.

У каждой нации есть свой образ мышления, подход и представления о мире, вселенной, скрытые в нижних слоях национального мышления. Именно через это сообщество очень просто и легко определить, какая личность принадлежит к той или иной какой нации и ее духовной сокровищнице [6, с. 49–51]. Самый лаконичный и надежный метод это проведение анализа на основе фольклорных материалах. Потому что фольклор сохраняет свои многовековые корни. Без знания фольклора нашего народа довольно сложно разгадать тайные коды нашего национального духовного мира, в том числе секреты творчества Низами Гянджеви, потому что они едины.

Литература

1. Альтман, М. М. К истории Гянджи раннего средневековья: Писменные и археологические данные о населенной местности, занимаемой Гянджой с древнейших времен: IX–XIII вв. // Изв. АН Азерб. ССР / Баку. – 1947. – № 1. – С. 28–38.
2. Əhmədov, F. M. Gəncənin tarix yaddaşı / F. M. Əhmədov. – Gəncə : Elm, 2007. – 246 s.
3. Əliyev, K. İ. Atalar sözləri və aforizmlər. “Folklor və yazılı ədəbiyyat” II cild / K. İ. Əliyev. – Bakı : Nurlan, 2017. – S. 3–14.
4. Hasanov, E. L. Nizami Ganjavi 880: heritage of Ganja based on architectural and craftsmanship features of Sebzikar graveyard / E. L. Hasanov // International Scientific Journal Theoretical&Applied Science, Philadelphia (USA) / 2021. – Issue 1. – vol. 93. – part 2. – P. 144–150.
5. Hasanov, E. L. About comparative research of poems “Treasury of Mysteries” and “Iskandername”

on the basis of manuscript sources as the multiculturalism samples / E. L. Hasanov // International Journal of Environmental and Science Education, 2016. – vol. 11(16). – P. 9136–9143.

6. Qasımlı, M. P. Nizami Gəncəvi yaradıcılığının folklor qaynaqları / M. P. Qasımlı, R. Z. Quliyeva // Nizamişünaslıq jurnalı. – № 5. – AMEA Gəncə Bölməsinin Nizami Gəncəvi Mərkəzi. / Gəncə, 2015. – S. 44–67.

7. Юсифли, Х. Г. Ренессанс и Низами Гянджеви / Х. Г. Юсифли. – Гянджа : Элм, 2016. – 334 с

Гайкин В.А.

(Российская Федерация, г. Владивосток)

РАСОВЫЕ КОНФРОНТАЦИИ В ПЕРВОБЫТНОМ И ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОМ МИРЕ

Если к истории человечества применить известный гегелевский закон «отрицание отрицания», то можно будет выделить три больших этапа (гегелевская «триада»). Первый – формирование человека как биологического вида начинается с появлением протолюдей, и заканчивается разделением труда и возникновением первых государств. Второй этап является отрицанием первого (первобытного коммунизма). Третий (постиндустриальное общество) отрицает второй (эксплуатация, борьба классов), возвращаясь к первому этапу на качественно новой основе.

Как известно, конфронтация, борьба – закон движения (развития) как биологической, так и социальной формы материи. Таким образом, каждому из вышеуказанных этапов должен соответствовать доминантный тип конфликта. Первый этап – безклассовый, соответственно классовой борьбы существовать не могло. Межплеменные войны имели место быть. Но были ли они доминантным типом конфронтации, влияющим на человечество в глобальном плане, изменяющим его облик, географию расселения? Вряд ли. В основе этих конфликтов, как правило, лежали внеэкономические факторы. Ценного имущества не было (господствовал принцип «все свое ношу с собой»). Захват рабов не имел смысла. Н. Миклухо-Маклай во время пребывания в Микронезии отмечал: *«Войны очень часты в архипелаге, и самые ничтожные причины считаются достаточными для ведения их»*. Самое интересное, что даже во время войны *«женщины и даже мужчины могут безопасно посещать селения неприятелей и жить в них»* [4, с. 5]. Возможно, что смысл таких войн заключался в необходимости регулировать численность населения в условиях ограниченной островной территории (ресурсов).

В книге «Яноама» описывается жизнь племени южноамериканских индейцев (существовавших как бы в каменном веке), среди которых автор книги прожила 20 лет (с 1937 по 1957 гг.). Это племя постоянно конфликтовало с тремя другими племенами. Причинами конфликтов почти всегда были попытки (часто

успешные) захвата женщин, которых делали женами [2, с. 7, 21, 40, 165]. Уже то, что происходил постоянный обмен женщинами в виде их захвата, означает, что племена не считали друг друга «чужими» в полном смысле этого слова. Их перманентные конфликты, возможно, были формой естественного отбора – внутривидовой борьбой.

Действительно, в животном мире внутривидовая борьба представляет собой именно борьбу из-за самок за право на продолжение рода. Если считать межплеменные войны в рамках одной расы в неолите внутривидовой борьбой, логично предположить, что у людей, еще не оборвавших пуповину, связывающую их с животным миром, существовала и межвидовая борьба. Таковой могла быть только межрасовая конфронтация. Такого же мнения придерживался известный советский палеоэтнограф В. П. Алексеев: «столкновение с людьми иного физического типа стали происходить в процессе далеких миграций. В результате этих столкновений постепенно могло возникнуть у людей ощущение, что те, кто отличается физически, больше враги, чем враги непосредственные, близкие, но похожие на них самих» [1, с.12].

Межрасовые конфронтации при отсутствии оружия массового уничтожения были не войной на уничтожение, а, скорее, выдавливанием чуждого этноса, борьбой за установление ареалов расового обитания. Они приводили к вытеснению одних рас другими, переделу евразийского материка, заселению Америки, Австралии. Известно, что в эпоху неолита в Минусинских степях на огромных пространствах от Красноярска до границы Хакасии с Тувой жили европеоиды. Это не был европеоидный анклав в стране монголоидов, такие же европеоиды жили в 3–2-м тысячелетии до н. э. на Алтае, в Казахстане. Начиная с верхнего палеолита это было мощное движение европеоидов на восток. В эпоху бронзы даже Тува была страной европеоидов. Наблюдалась следующая закономерность. В эпоху бронзы и неолита европеоиды распространились на восток по зоне степей, вплоть до западной Монголии. А монголоиды в неолите освоили северные районы западносибирской тайги и европейских лесов, вплоть до Прибалтики (современные латгалы – потомки монголоидов) и даже центральной Германии. Однако великое переселение народов на рубеже нашей эры, отбросив европеоидов на их прародину, изменило границы расовых ареалов в пользу монголоидов, поставив надолго точку в этом территориальном споре.

Разумеется, расовые миграции (конфронтации) не приводили к полному вытеснению (уничтожению) аборигенных этносов с их территории. В процессе межрасовых контактов создавались промежуточные расовые типы. Например, ведды на юге Индии, ханты и манси в Западной Сибири и др. Тем не менее, доминирующей тенденцией эпохи формирования человека была расовая дивергенция (дифференциация) а не конвергенция, о чем говорит появление в палеолите двух древнейших ветвей одного ствола (европеоидов и негроидов) и

второго ствола (монголоидов).

Второй этап в развитии человечества начался с появления первых классовых государств в долинах великих рек. Он продолжается и в настоящее время. Говоря о доминантном для этого этапа типе конфликта, (и исходя из гегелевского закона), констатируем замещение расового (внеэкономического) антагонизма экономическим – классовой борьбой, межгосударственными конфликтами, преследовавшими экономические цели – захват колоний, рабов, материальных ценностей, рынков сбыта. Примечателен состав разнорасовых коалиций, сражавшихся друг против друга во второй мировой войне. С одной стороны – Япония, Германия, Италия, с другой – Россия, США, Китай.

При переходе к третьему этапу, в процессе дальнейшего развития капитализма человек освобождается от экономической зависимости, выходит из сферы материального производства (роботизация), как когда-то в неолите человечество разорвало путы, связывавшие его с природой (перейдя от охоты и собирательства к земледелию и скотоводству). *«Царство свободы начинается в действительности лишь там, где прекращается работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью, следовательно, по природе вещей оно лежит по ту сторону сферы собственно материального производства»* [3, с. 386,387]. Это будет означать, что человечество вступило в третий этап своего развития, так называемое постиндустриальное общество. Теперь, если исходить из гегелевского закона, на первый план вновь должна выступить расовая конфронтация, ибо третий член триады должен повторять первый, только на другом качественном уровне. Причиной конфронтации могут стать рост народонаселения, нехватка ресурсов (питьевой воды). В борьбе за место под солнцем именно расовый фактор разделит человечество на два лагеря для нового передела материков.

Можно ли считать расовые войны неизбежными? Отнюдь. Контртенденцией грядущему расовому соперничеству является усиление экономической и политической интеграции государств, рост взаимосвязи, взаимозависимости их экономик. Многое будет зависеть от того, какой из двух процессов завершится раньше – выход человека из сферы производства, или приведение мира к единому экономическому знаменателю. Если первый процесс пройдет быстрее, реальна перспектива создания расовых союзов и балансирования на грани войны. Поэтому приоритетной становится задача создания разнорасовых союзов. В такой обстановке большое значение приобретает субъективный (человеческий) фактор, подобно тому, как камень, скатившийся с горы, вызывает сход снежных лавин. Именно поэтому важна направленная системная политика по организации единого мира, в результате которой «расовые лавины» пойдут в нужном, безопасном для человечества направлении.

Создание в октябре 2000 г. в Астане Евразийского экономического

сообщества – закономерный этап мирового исторического процесса. Логика исторического развития потребует присоединения к этому блоку Монголии, Кореи, Японии. У мирового сообщества нет другого выхода, кроме как совместными усилиями строить структуры будущего безопасного мира. В этом будущем мире Россия «обречена» на роль третьего (разнорасового) силового центра Евразии (наряду с Европейским союзом и Китаем), снижающим до минимума расовое напряжение между европеоидным и монголоидным полюсами планеты.

Литература

1. Алексеев, В. В поисках предков / В. Алексеев. – М. : Сов. Россия, 1972. – 304 с.
2. Биокка, Э. Яноама / Э. Биокка. – М. : Мысль, 1972. – 206 с.
3. Маркс, К., Энгельс, Ф., 1964. – Соч. – Т. 25. – Ч. 2. – 451 с.
4. Миклухо-Маклай, Н.Н. Соч. – М. : Наука, 1993. – Т. 3. – 415 с.

Гончаренко Е.Н.
(Украина, г. Кривой Рог)

УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ДУМЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ВРЕМЕН КАЗАЧЕСТВА В ОЦЕНКЕ АКАДЕМИКА М. Т. РЫЛЬСКОГО

Выдающийся поэт, переводчик, публицист Максим Рыльский (1895–1964) – председатель правления Союза писателей Украины, депутат Верховной Рады УССР, директор Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР, академик АН УССР и АН СССР оставил после себя весомое научное наследие по целому комплексу филологических и искусствоведческих наук, в которой важное место занимают труды по украинскому народному поэтическому творчеству – жизненно важного источника национальной традиционной культуры, что станет не только спасательным кругом от серой обыденности, но и поиском эстетического идеала, критерием художественного мастерства, делом всей его жизни.

И хотя исследованием фольклористической деятельности М. Т. Рыльского занимались: М. Марченко, Л. Булаховский, М. Гуць, Ф. Лавров, А. Дейч, В. Юзвенко, С. Грица, М. Полотай, С. Ермоленко, Л. Орел, П. Охрименко, М. Яценко, Н. Шумада, Г. Сухобрус, А. Брицина, С. Мишанич, Л. Вахнина, В. Новак, Н. Пазяк, Е. Ивановская, А. Гриценко, Т. Руда, но вне их внимания осталось определение места и роли народных дум и исторических песен времен казачества в фольклорном наследии ученого. Это и является целью нашей публикации.

Обращение М. Т. Рыльского к народной словесности приходится на период 30-50 годов XX в., когда в УССР происходил массовый террор против украинцев. Уже первые научные исследования по фольклору, опубликованные в вступительном слове к сборнику, в журнальной или газетной статье, показали, что Рыльского больше всего интересует героический народный эпос – думы и исторические песни времен казачества как проявление действительно самобытного творчества украинского этноса. В фольклорных исследованиях ученого: «Украинские думы и исторические песни» (1944), «Сербские эпические песни» (1947), «Песни народов Советской Украины» (1951), «Живое отражение истории» (1955), «Золотые росписи народной мудрости» (1955), «Отзыв об ансамбле бандуристов» (1955), «Героический эпос украинского народа» (1955), «Словесное творчество украинского советского народа» (1957), «Красота и величие народного творчества» (1957), во вступительных главах к книге «Украинское народное поэтическое творчество. Дооктябрьский период» (1958), «Об украинских думах» (1958, 1963). «Состояние и задачи советской фольклористики в свете решений XXII съезда КПСС» (1961), в предисловии к «Сборнику песен для ансамбля кобзарей-бандуристов» (1963) освещен целый комплекс проблем относительно происхождения этих эпических жанров: авторов и первых исполнителей, распространенность и продолжительность в народе, возникновение и разветвления вариантов, их поэтические и музыкальные особенности.

Для Рыльского украинские думы и исторические песни периода казачества аккумулировали большую непобедимую силу их создателей, поражали богатым поэтическим содержанием, патриотическим духом борьбы, идеей свободы и победы. Они стали залогом его выживания в невыносимых условиях идеологического диктата, потому что накопили в себе морально-этические, культурные ценности, которые от деда, прадеда передавались в дворянской семье Рыльских.

Максим Тадеевич обратился к истории украинского народа, который в трудные минуты своей жизни создавал бесценные перлы своего искусства – казацкие думы и песни, что поистине стали доказательством его бессмертия. Самобытные старинные произведения этого жанра, исследователь назвал «самым дорогим алмазом в короне многострадального, свободолюбивого, прекрасного и великого украинского народа» [1, с. 9]. Эстетически-культурная ценность украинского песенного творчества казачества, по его мнению, не вызывает сомнения, поскольку отличается чарующей мелодией и мощью слова, которая так захватывала писателей Т. Шевченко, Н. Гоголя, А. Пушкина, А. Мицкевича, композиторов М. Глинку, П. Чайковского, М. Мусоргского, Л. Бетховена, И. Брамса.

Ученый утверждал, что казацкие думы и песни сопровождали украинский

народ в его истории на протяжении веков, формировали его национальное сознание и историческую память, а поэтому предостерегал: «Тот не может найти историю своего края, следовательно, не может как следует понимать и современность, кто не знаком с прекрасным нашим думовым и песенным наследием» [1, с. 13]. В казацкие времена и дни гайдаматчины именно кобзари, как определял ученый, «сыграли огромную роль как хранители и возбудители рыцарских добродетелей, как пропагандисты, как агитаторы, что подкрепляли казацкий дух в борьбе с нападающими и угнетателями и веселили казацкое сердце во времена отдыха» [1, с. 12]. Среди известных хранителей древней кобзарской традиции Рыльский отмечал Остапа Вересая, Федора Кушнерика, и современных – Егора Мовчана, Павла Носача, Владимира Перепелюка. Его поражало идейно-тематическое содержание казацкого эпоса, которое правдиво и очень ярко воспроизводило эпоху, героический дух казацкого народа, который «не покорился и не покорится никогда и никому ни на суше, ни на море». Такие думы, как «Невольничьи стенания» или «Дума о Самуиле Кошке», показывают нам и будят в нашем сердце неудержимое стремление к свободе, и к борьбе за нее. «Дума об Алеше Поповиче», которой и цены дать не мог наш Шевченко, показывает высоту духа товарищества и моральное величие народа. Об освободительной борьбе украинского народа свидетельствуют думы и песни о Хмельницком и его периоде, о борьбе с татарами и турками, о Колиивщине. Песня о Савве Чалом представляет нам поучительный пример, как расправляется народ со своими предателями. Знаменитая «Дума о Ганже Андибере» на мощных крыльях переносит нас во времена борьбы казацкой голытьбы с богачами, «дукатами-сребрениками» [1, с. 13], – отмечал исследователь.

Обстоятельное изучение казачьих дум, песен побуждает Рыльского обратиться к сербскому эпосу, чтобы найти факторы и причины появления совместных или подобных мотивов, образов, художественных приемов. Так, для исследователя сербские гусли как инструмент неизмеримо беднее, чем казацкая кобза. В этом ученый убедился, когда слушал народных певцов-гусяров. Сравнительно-исторический анализ исследования позволил ученому определить общие стилистические черты, образы, характерные как для сербских песен, так и для песен и дум казачества: постоянные эпитеты (седой сокол, легкие ноги, синее море, острая сабля, белый дом), отрицательные сравнения (в казачьих песнях: мать тоскует по сыну, как кукушка; юноша стонет, как сокол), повторение («*Дай ей Бог и глаза соколиные, дай ей Бог и крылья лебединые*»), замедление темпа повествования, повторение – вариации («*он подскочил на три копыя вверх, на четыре копыя он подскочил*»), гиперболизм, контрастность, символика чисел. Ученый также отметил, что украинская эпическая героическая поэзия, как часть творчества восточных славян, хотя и имеет много общего с эпосом российского и белорусского народов как с идейно-тематического стороны, так и со стороны

использование в ней художественных поэтических средств – но все же несомненную связь прежде всего имела с эпосом зарубежных славян – сербохорватскими песнями.

Исследуя украинские казацкие думы и песни, ученый отметил достижения М. О. Максимовича в формальном разграничении исторических песен и дум, а также и Ф. М. Колессы, который четко определил форму дум. Сравнивая думы с эпическими произведениями других народов, исследователь подтвердил их характерную черту, которую в свое время отметил и П. И. Житецкий – «всегдашнее вплетение в них лирического элемента, личного чувства автора и исполнителя» [1, с. 11]. Важно отметить, что Рыльский последователен в своих взглядах относительно судьбы и путей развития былин и украинских дум, а именно: выступал против родства этих жанров; указывал на вытеснение былинного эпоса с древних украинских земель на далекий север; а также обращал внимание на особенность думы, которая возникла гораздо позже, чем былина, поэтому впитала в себя элементы реалистического мышления, что отразилось в идейно-тематическом ее содержании. Вслед за И. Франко и Ф. Колессой, ученый отстаивал народное происхождение дум, определял историческую основу их возникновения, тематические циклы и ведущий патриотический мотив исторического эпоса. Не избегал Рыльский и противоречивой проблемы искусственного возрождения старинных казацких дум в советское время. Он считал, что сама жизнь – единственно правильный критерий, который определит историческую и эстетическую оправданность этого процесса.

Таким образом, продолжая традиции отечественной компаративистики, М. Т. Рыльский утверждал самобытность казацкого лирико-эпоса, указывал на его международное значение и раскрывал перспективы для дальнейших исследований.

Литература

1. Рильський, М. Зібрання творів у двадцяти томах / М. Рильський. – Т. 16. – Фольклористика, теорія перекладу, мовознавство. – К. : Наукова думка, 1987. – 598 с.

Гранкина Е.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ О. ГАПЕЕВОЙ «КЭМЭЛ-ТРЭВЭЛ»

К традиционным особенностям развития белорусской литературы можно отнести существование корпуса произведений, относящихся к жанровому

симбиозу собственно художественного повествования и документальной прозы. С. В. Романова, исходя из специфики современной русскоязычной литературы Беларуси, рассматривает художественно-документальную прозу как мета-жанр и выделяет произведения, в которых фактуальное (англ. *faction* – документальное) содержание превышает фикциональное (англ. *fiction* – художественное): документальная дилогия А. Шаркова, В. Грозова, Ю. Бествицкого «Крест Отечества», «Под крестом судьбы»; фактуальное и фикциональное находятся в органическом синтезе: художественно-документальный цикл С. Алексиевич «Голоса Утопии», произведения А. Соколова (Чигольского); фактуальное превосходит фикциональное: романы Э. Скобелева «Гефсиманский сад», «Беглец», Н. Чергинца «Сыновья» и др. [1]. А. И. Басова и Л. Д. Синькова к текстам, относящимся к жанру документально-художественной прозы, относят произведения Алеса (Александра Михайловича) Адамовича (книга «Я з вогненнай вёскі...», написанная в соавторстве с Янкой Брылем и Владимиром Колесником), «Блакадную кнігу» (1977, 1981) Алеса Адамовича и Даниила Гранина, произведения Светланы Алексиевич [2]. Обращаясь к вопросам дефиниции жанра, авторы для обозначения вариантов документально-художественной прозы упоминают такие термины, как «магнитофонная литература», «художественный документ», «сконструированная документальная проза», «художественно-документальная стенография», «репортаж с места исторического события», «роман-свидетельство», «роман-оратория», «народ, который рассказывает сам о себе», «симфония», «хор», «соборный роман», «эпически-хоровая проза», «устные истории», «жанр голосов» [2, с. 95]. Н. М. Куренная, акцентируя внимание на иной художественной доминанте, анализирует художественно-документальную прозу М. Горьцкого, В. Быкова, А. Адамовича, С. Алексиевич [3]. Т. А. Карпеева отмечает, что художественная ценность художественно-документальных жанров «определяется не только объективной стороной "non-fiction", но и субъективным фактором – личностью автора как "эго-текст"» [4, с. 1]. К категории эго-текста в художественно-документальной прозе относят элементы автобиографизма и мемуаристики, приоритет одного из которых позволил Т. Ю. Черкашиной обосновать различие таких жанров, как мемуарная автобиография и автобиографические мемуары, являющихся «одним из наиболее распространенных видов художественно-документального письма» [5, с. 196], где мемуарная автобиография представляет собой «ретроспективное прозаическое произведение с нарративом от первого лица (изредка от третьего лица), повествующее об истории индивидуальной жизни реально существующей личности, литературно оформленное ею самою» [5, с. 197], а автобиографические мемуары в центр повествования ставят не историю «персональной жизни автобиографа», а историю «современной ему эпохи, современного ему поколения. Автор акцентирует внимание на важных событиях,

участником, очевидцем, современником либо наследником которых он был; на людях, с которыми его связала жизнь» [5, с. 198]. Таким образом, предложенная типология позволяет обнаружить в романе «Кэмэл-Трэвэл» характеристики, свойственные автобиографическим мемуарам, поскольку историческим фоном для художественного воспроизведения фактов личной жизни О. Гапеевой, ее рефлексии стали события промежуточной эпохи – времен перестройки и распада СССР.

В контексте темы статьи вопросы жанра видятся концептуальными, поскольку жанр художественно-документальной прозы предоставляет широкий спектр возможностей для изучения обнаруживаемой в романе О. Гапеевой проблемы национальной идентичности.

Под национальной идентичностью понимают «совокупность черт, качеств, характеристик, позволяющих личности воспринимать себя частью того или иного этнического сообщества» [6, с. 378]. Национальная идентичность является объектом междисциплинарного анализа. В науке исследуются философские, социокультурные, психологические, лингвистические основы национальной идентичности. Литература, обладающая способностью воссоздания действительности в художественных, поэтических образах, предоставляет уникальную возможность для, перефразируя слова Ф. М. Достоевского, разгадывания тайны, которая есть человек. Актуальность проблемы национальной идентичности, ее вневременной характер обусловлены «личностно-образующей» потребностью получить ответы на вопросы: «Кто я? Откуда? Где мои корни?». Особенную остроту указанная проблема обретает в условиях стремительного развития межэтнических отношений в современном поликультурном пространстве.

В романе О. Гапеевой художественное осмысление получает такое явление, как национальная кросс-идентичность, рожденная особыми условиями, в которых оказались народы, входящие в состав СССР – времен его существования и распада.

Название романа О. Гапеевой «Кэмэл-Трэвэл», фиксируя и характеризуя состояние периода 80-х годов XX века и начала XXI столетия, обладает категорией метафоричности: кэмэл (англ. – camel) – это и верблюд, на котором в возрасте шести лет сфотографирована прилетевшая на отдых в Киргизию главная героиня, «з нейкай дзіўнай абыякавасцю да наваколля, комплексамі наконт своей цялеснасці» [7, с. 12] (девочке казалось, что ее вес избыточен («мой живот падобны да бубна» [7, с. 12]), поэтому она в момент фотографирования «што есць моцы» втянула его в себя), и обозначение марки сигарет как маркера времени, когда после завершения периода «железного занавеса» стали доступны (и не доступны) товары иностранного производства. Эту функцию – символа эпохи – с одной стороны, выполняет и слово «трэвэл» (от английского travel –

путешествие), сленговый вариант англицизма, образец слов-варваризмов, которые стали обретать все большую популярность в 80-е годы прошедшего столетия, особенно в кругу открывающей новые миры, горизонты молодежи. С другой стороны, трэвэл – путешествие – становится метафорой жизненного пути как героини: «Мае жыццевыя прыгоды толькі пачыналіся» [7, с. 12], так и народов, «паважаных пасажыраў» [7, с. 3], но не самолета, а поезда СССР (либо – в авторском написании в строчном регистре – «савецкага саюза» [7, с. 4]), который по пути следования терял свои вагоны.

Важность и определенного рода болезненность вопроса о национальном самоопределении в кросс-культурных условиях для О. Гапеевой доказывается тем, что к нему автор обращается уже в первой главе романа. Размышляя о диалектике существования БССР и СССР, о Родине, О. Гапеева отмечает: «Гэтая самая Радзіма была занадта вялікай і абстрактнай, да таго ж сумбуру ў дзіцячыя галовы дадавала наяўнасць дзвюх краінаў (БССР і СССР), дзвюх сталіцаў (Мінск і Масква) і двух гімнаў (гімн БССР і гімн СССР) ... Быццам мы жылі паралельна ў двух вымярэннях» [7, с. 5]. Выразителен используемый О. Гапеевой образ матрешки, суть которой в поглощении: большая по размеру поглощает меньшую, как СССР поглотил БССР. Так, в авторской системе координат БССР является последней матрешкой, которая О. Гапеевой была наиболее любима: «Найлепшай матрошчай для мяне была апошняя, бо яна не расчынялася і не рыпела, была гладкай і мініяцюрнай, як і БССР у параўнанні з СССР» [7, с. 5].

Отрицание автором ситуации национального доминирования воплощено в не менее показательном образе любимой песни «пра путану – *начную бабачку*» (курсив здесь и далее – О. Гапеева) [7, с. 8]. И, несмотря на то, что в детских воспоминаниях героини это была песня про «матыля, кшталту адмірала ці паўлінава вока» [7, с. 8], метафорический смысл образа раскрывается довольно однозначно: как путана – для всех, но не нужна автору песни («мне с тобой встречаться смысла нет»), так и СССР, в культурном пространстве которого и появилась эта композиция, – словно для всех, но обременителен, никому не нужен.

Примечательно, что рядом с эпизодом «пра путану» О. Гапеева помещает воспоминание о другой песне, белорусской. Песне, которая имеет совсем иной нравственный посыл: это песня из программы «Калыханка». Указанный фрагмент связан с лингвистическим аспектом национальной идентификации. Как отмечает Л. Евсеева, опираясь на этнологические основы функционирования языка, он «играет важную роль в национальной и этнической дифференциации, так как охватывает своим влиянием не только духовное бытие той или иной общности, но и обеспечивает ощущение взаимной комплиментарности и отличия от других наций и этносов» [8, с. 4]. Данное положение подтверждает воссозданная автором романа «Кэмэл-Трэвэл» ситуация, когда белорусский язык стал средством

спасения героини от фрунзенских хулиганов, которые «распачалі допыт, маўляў, адкуль я такая ўзялася» [7, с. 9]. Когда героиня ответила, что она «з Беларусі», от нее потребовали в качестве доказательства сказать что-нибудь по-белорусски: «Я не разгубілася і пачала рэчытатывам расказваць ім песню з перадачы «Калыханкі»: *пакрысе на расе патухаюць зоркі-сплюшкі*» [7, с. 9]. Результатом этого лингвистического эксперимента стало то, что «такі набор невядомых словаў іх відавочна ўразіў, бо больш яны да мяне не чапаліся» [7, с. 9]. И сама героиня «ужо тады была ўдзячна сваёй мове за тое, што яна выратавала мяне ад хуліганаў» [7, с. 9].

Желание автора романа этно-идентифицироваться без участия «третьего лица» – русского языка, подавляющего белорусский, иллюстрировано сценой диалога О. Гапеевой с учительницей: «Мы толькі прыйшлі ў першы клас і рабілі пераклічку... Калі чарга дайшла да мяне, настаўніца вымавіла мае прозвішча з першым выбухным Г (G), як у рускіх... Для майго вуха гэта было грубай памылкай і зусім іншым прозвішчам. Я падышла да ейнага стала і гняўліва заявіла, што мае прозвішча не Гапеева, а Напеева, і што, маўляў, няма такой літары "G/g" (выбухное)» [7, с. 52–53]. По признанию автора, язык стал для нее той составляющей, которая сыграла важную, едва ли не ведущую роль в осознании себя частью белорусского этноса. Равно как и путь к себе как к личности О. Гапеевой был пройден. Путь этот оказался неблизким, но язык – мова – как проводник на этом пути, с детских лет «сядзела ўва мне, як партызан, чакаючы на зручны момант, каб адбыцца» [7, с. 54].

Исследуя белорусский характер, О. Гапеева отмечает те составляющие, которые формировали аксиологическую систему белорусов в период существования СССР. И, в абсолютном большинстве случаев, эти составляющие нельзя обозначить как жизнеутверждающие, созидательные: унифицирование всех сторон жизни, например, на «детском» уровне героини романа – это школьная форма, обязательное хождение в секции, кружки по интересам, либо – если их нет – в «продленку» [7, с. 30]; строгая регламентация, существование системы правил, стереотипов (если ты девушка, ты не можешь любить рыбалку, потому это это «мужское» дело [7, с. 70], выбор твоего жизненного пути, чаще всего, превращается в выбор, который делают твои родители, и главный критерий этого выбора – прагматичность: «Мець мару – добра, але для яе ажыццяўлення часта трэба змагацца з сабой і навакольнымі, таму прасцей, калі яе няма: тады і засмучацца не давядзецца» [7, с. 16], и, в целом, – приоритет практичности «максімум практычнасці, мінімум эстэтыкі» [7, с. 57], однако эта система запретов на всех уровнях порождала иную, альтернативную жизнь, культуру – культуру андеграунда («падпольнае жыццё ў шкрое бурліла» [7, с. 62]); модель поведения – послушание: «у той час я слухалася ўсіх» [7, с. 21]); нацеленность не на «жить», а на «выживать», как ведущая жизненная стратегия (что фиксируется,

в том числе, и в языке, когда автор вместо глагола «покупать» употребляет «доставать»: «у савецкі час дзіцячы абутак (як і дарослы) дастаць было няпроста» [7, с. 46]); отсутствие выбора (как с горькой иронией замечает О. Гапеева, это сыграло с поколением злую шутку, так как «што ні кажы, а выбар разбэшчвае, прымушае прыслухоўвацца да сябе, а там жа нічога невядома, бо ніякіх прэферэнцый, адна ўніфікаванасць» [7, с. 47]).

При этом в качестве ростков «белорусскости» писательница отмечает сохранившиеся с давних времен черты архаичного сознания, свойственные белорусам: желание работать на земле (архетипический образ Великой матери, воплощающий собой Мать-Землю), анимализм как вера в то, что все олицетворено, наделено душой. Так, героиня приветствовала лифт каждый раз, когда ехала в нем, и куст, который рос по дороге в школу, а когда ей «рабілася зусім цяжка, ...сыходзіла на гарод да свайго дрэва і абдымалася з ім» [7, с. 70]. Автор романа признает, что магизм, суеверие, «забабоны», которые также являются частью архаичного сознания, «мала чаго мелі з навукай і рацыянальнасцю, але былі цесна павязаныя з уяўленнямі пра свет тых людзей, што жылі раней за нас» [7, с. 73]. Однако О. Гапеева далека от идеализации прошлого белорусов. Обратной стороной предрассудков, дающей представление о направленности жизненного вектора белорусов не менее, чем любые научные исследования, является очевидно вытекающее из их анализа убеждение в том, что белорусское сознание трагично, катастрофично: «вой глядзі, так смяешся, заўтра плакаць будзеш» [7, с. 74], или приговор из детского фольклора – «а кто засмеется, тот кошачей крові напьется» [7, с. 76]. В последнем примере интересно отметить специфику авторской орфографии, совмещающей русскую орфоэпию и русско-белорусское написание. Вероятно, таким образом О. Гапеева пытается воссоздать времена неделимости русского и белорусского этноса, далекие, прошедшие времена. Многие суеверия, тянущиеся из древних времен, своей направленностью на темноту вызывают авторское неприятие, отторжение: «Ува мне моцна засела ідэя з палоскамі ад зебры: добрае і светлае абавязкова скончацца, і тады пачнецца цемра. Таму я вырашыла не чакаць цемры, а жыць у ей пастаянна... За такую "народную мудрость" я б з радасцю адрэзала язык гэтаму самаму народу» [7, с. 74].

Таким образом, одной из ведущих проблем романа О. Гапеевой «Кэмэл-Трэвэл» является проблема выявления специфики белорусской национальной идентичности, самосознания. Воссоздавая в художественной форме картину мира последнего десятилетия XX века – начала XXI века, писательница обнаруживает противоречия, обусловленные эпохой существования СССР, при которой Советский Союз выступал едва ли не в антиутопическом образе старшего брата, унифицирующего все стороны жизни, подчиняющего, поглощающего культуру, самобытность входящих в это территориальное образование отдельных

стран, в том числе, и Белоруссии. Ситуация «матрешки» стала причиной появления такого явления, как кросс-идентичность, когда личность идентифицируется как часть и белорусского, и советского народа, пусть и сопротивляясь этой ситуации.

Литература

1. Романова, С. В. Своеобразие художественно-документального мета-жанра в современной русскоязычной прозе Беларуси / С. В. Романова // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2020. – № 1 – с. 24–36.
2. Басова, А. И. Становление документально-художественного жанра в журналистике Светланы Алексиевич / А. И. Басова, Л. Д. Синькова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2009. – № 3. – с. 93–96.
3. Куренная, Н. М. Белорусская художественно-документальная проза: от Максима Горького до Светланы Алексиевич / Н. М. Куренная // Вектор non-fiction в современных литературах Центральной и Юго-Восточной Европы: сборник научных статей на основе материалов круглого стола / Институт славяноведения РАН ; ответственный редактор Н. Н. Старикова. – М. : Институт славяноведения РАН, 2018. – с. 38–56.
4. Карпеева, Т. А. Художественно-документальные жанры русской литературы XI–XX вв. (Генезис, жанры, поэтика): учебно-методическое пособие / Т. А. Карпеева. – Казань: КФУ, 2013. – 93 с.
5. Черкашина, Т. Ю. Мемуарная автобиография и автобиографические мемуары: схожесть и различие понятий / Т. Ю. Черкашина // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. – Тамбов: Грамота, 2014. – Ч. I. – № 3. – с. 196–199.
6. Гранкина, Е. В. Художественное осмысление проблем этнической идентичности в творчестве Тони Моррисон / Е. В. Гранкина // Тэарэтычныя і прыкладныя аспекты этналагічных даследаванняў: зборнік навуковых артыкулаў / Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт ; укладальнік М. В. Макарыч. – Мінск : БНТУ, 2019. – с. 378–383.
7. Гапеева, В. Кэмэл-Трэвэл : раман / В. Гапеева. – Мінск : Галіяфы, 2019. – 104 с.
8. Евсеева, Л. Н. Роль языка в формировании национальной идентичности : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Л. Н. Евсеева. – Архангельск, 2009. – 221 л.

Гугнюк А.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

«МАЛАДАЯ» У ТРАДЫЦЫЙНЫХ НАРОДНЫХ УЯЎЛЕННЯХ: СЕМАНТЫКА, СТАТУС, СІМВОЛІКА (З УСПАМІНАЎ ЖЫХАРОЎ ЗАХОДНЯГА ПАЛЕССЯ)

Прастора сямейнага, грамадскага, культурнага, гаспадарчага жыцця традыцыйнага сялянскага соцыўма была падпарадкавана апазіцыі «мужчынскае – жаночае». Акрамя пола, значным параметрам сацыяльнай структуры грамадства быў узрост. У межах мужчынскай і жанчай супольнасцяў існавала ўзроставая стратыфікацыя, у якой кожная з страт з аднаго боку з’яўлялася толькі часткай цэлага іерархічнага механізму, з іншага – выступала ў якасці асобнай адзінкі са

спецыфічнымі характарыстыкамі: абавязкамі, знешнімі маркерамі, статусамі, ролямі. Знаходжанне чалавека ў тым ці іншым полаўзроставым статусе азначала яго ўключанасць у пэўную сетку гарызантальных (няроднасных колы) і вертыкальных (сваяцка-роднасных колы) адносін. Этналагічнае асэнсаванне гэтых пытанняў дазволіць прыблізіцца да разумення народнага светагляду, на якім будавалася фабула штодзённага жыцця селяніна.

Засяродзімся на аналізе стратыфікацыі, існуючай унутры жаночай супольнасці. Жаночая праблематыка і звязаныя з ёй аспекты, у тым ліку зазначаны вышэй, асэнсоўваліся ў айчыннай і замежнай навуковай этналагічнай літаратуры. Украінскі этнограф А. Р. Кісь вылучыла наступныя ўзроставыя статусы жанчыны, замацаваныя ў вясковым асяроддзі: *“дівчинка, дівчина, жінка, баба”* [1]. У працах расійскай даследчыцы С. Б. Адоньевай схема выглядае наступным чынам: *“девка/девушка, молодка/молодая, баба, большуха (хозяйка, сама), старуха”* [2, с. 84]. Беларуская этнафалькларыстка Т. В. Валодзіна прыводзіць наступную класіфікацыю: *“дзяўчынка, дзяўчына, маладзіца, бабуля”* [3, с. 275]. Жаночая стратыфікацыя – гэта культурная ўніверсалія. Яе структурнай асновай фармальна з’яўляецца ўзрост і, выкліканыя ім, фізіялагічныя змены. Але, напрыклад, змена катэгорый “дзяўчынка – дзеўка” па народных ацэнках адбываецца не толькі з нагоды фізіялагічнай сталасці дзяўчыны. Вызначальную ролю ў гэтым пераходзе адыгрывае пытанне аб тым, наколькі дзяўчына стала сацыяльна сталай: ці набыла яна належнага грамадскага статусу? Якая ступень яе інтэграцыі ў сацыякультурную прастору вёскі? Ці можа яна арганічна функцыянаваць у ёй? Такім чынам, асновай стратыфікацыі на розных этапах жыццёвага шляху дзяўчыны выступаюць як біялагічныя чыннікі, так і аскрыптыўныя (прадпісаныя традыцыяй).

Падыход да жаночай узростава-статуснай перыядызацыі згодна з народнымі ўяўленнямі беларусаў адлюстроўваўся праз лексічныя і фразеалагічныя адзінкі дыялектнага лексікону. У сялянскім асяроддзі ў дачыненні да кожнага ўзроставага этапу выкарыстоўваліся розныя найменні. Вывучаючы спецыяльна дзявочую штодзённасць, аўтарка канцэнтравала ўвагу выключна на “дзявочыя” статусы. Абапіраючыся на матэрыялы інтэрв’ю, можна вылучыць тры намінацыі, якія ўжываліся ў перыяд ад нараджэння дзяўчынкі да яе ўступлення ў шлюб: *дзіця, дзяўчынка, дзеўка*. Але, каб мець больш поўнае ўяўленне аб дзявоцтве, трэба дакладна вызначыць яго межы, у дадзеным артыкуле тыя, якія адлюстроўваліся намінацыяй. Намінацыя “дзеўка” выступае пачаткам перыяду дывування. А яго сканчэнне па факту адбываецца разам з замужжам, набыццём статусу “маладзіца”. Паміж “дзеўкай” (незамужняй дзяўчынай) і “маладзіцай” (замужняй дзяўчынай) у моўнай прасторы жыхароў заходнепалескай вёскі фігуруе найменне “маладая”. Падчас размоў было заўважана, што рэспандэнткі выразна размяжоўваюць катэгорыі: “маладая” і “маладзіца”.

Разгледзім спецыфіку функцыянавання катэгорыі “маладая” праз прызму народных уяўленняў жыхароў Заходняга Палесся. Падчас вывучэння пытання былі выкарыстаны вусныя матэрыялы, сабраныя падчас экспедыцый па вёсках Іванаўскага, Івацэвіцкага, Бярозаўскага, Кобрынскага, Маларыцкага, Берасцейскага раёнаў. Заходнепалескія гаворкі, мова фальклора, характэрныя для дадзенай этнаграфічнай зоны, каларытна перадаюць яе культурны ландшафт. Лексемы, якія захаваліся ва ўжытку па сённяшні дзень, перадаюць сваеасаблівае ўспрыняцце і бачанне розных бакоў жыцця вясцоўцамі, іх персанальныя ацэнкі, эмоцыі, стаўленні. Толькі праз веданне семантыкі лакальных лексем, а гэта значыць, праз непасрэдны дыялог з носьбітамі традыцыйнай культуры, магчыма бліжэй наблізіцца да яе разумення. Таму, на наш погляд, вельмі важна праводзіць рэканструкцыю культурных з’яў, апабіраючыся на фразеалогію пэўнай мясцовасці.

Маладая – якасны прыметнік, які па сваёй семантыцы ўказвае на ўзрост дзяўчыны. Разам з тым, дадзеная лексема з’яўляецца культурнамаркіраванай. Яна актыўна ўжываецца ў этнакультурнай прасторы і мае больш шырокі сэнс. “Маладая” (малода, молодуха) – дыялектная форма абазначэння нявесты. Гэта найменне і адначасова статус дзяўчыны падчас вяселля. Адметнасцю гэтага статуса, ў параўнанні з іншымі, з’яўляецца яго кароткачасовасць, прамежкавасць. Але гэты факт не дае падставы пакінуць яго па-за ўвагай. Такім чынам, дзявочая намінацыйная канструкцыя выглядае наступным чынам: *дзяўчынка, дзяўчына, маладая, маладзіца*. Менавіта так выглядаў нарматыўны сцэнар жыцця дзяўчыны, прыпісаны ёй традыцыяй. Зразумела, існавалі адхіленні ад гэтага сцэнару, якія мелі спецыфічныя праявы. Звернемся да іх пазней.

Разгледзім катэгорыю “маладая”, яе становішча, асаблівасці ўспрымання ў сістэме сямейных і грамадскіх зносін. Набыццё новага статусу ўносіла значныя зрухі ў сямейныя дачыненні. Выходзячы замуж, дачка набывала незалежнасць ад бацькоў: вызвалялася ад свайго падпарадкаванага статусу. Да замужжа сувязь паміж дачкой і маці была вертыкальнай (яна ва ўсім падпарадкоўваецца ёй), пасля замужжа сувязь з маці стае гарызантальнай (нормай успрымаецца ўзаемная дапамога, парады, наведванне, гасцяванне, але не падпарадкаванне). Нездарма дачку называлі “адрэзаным кавалкам”, “чужой крупеняй” (работніцай), што было выклікана яе часовым знаходжаннем ў бацькоўскай сям’і. Гэта знайшло адлюстраванне ў народных прыказках: “Дзеўка свайму дому вораг”, “Дзе радзілася, а дзе прыгадзілася”, “Дочкі пакінуць матку без сарочкі”, “Козы не статак, а дзеўкі не людзі” [4, с. 24].

Калі казаць пра асабістыя перажыванні і пачуцці дзяўчыны, звязаныя з яе пераходам у катэгорыю замужніх, яны былі прадвызначаны асведамленнем дзяўчыны свайго новага, зноў жа такі падпарадкаванага статуса. Вяселле ўспрымалася як сімвалічная смерць “дзявоцтва”. Дачка развіталася з адносна

вольным дзявочым жыццём у бацькоўскай хаце. Таму было прынята аплакваць згублены статус “дзеўкі”. Песні, якія выконваліся падчас абрадаў вясельнага цыклу, мелі некаторае падабенства з галашэннямі. Гэта было звязана з тым, што маладая, яе бацькі, родзічы ацэньвалі пераход з бацькоўскай хаты ў хату жаніха ў катэгорыях “свій – чужы”. Партыя маладога, яго сваяцка-роднаснага кола маркіруецца ў мове фальклора менавіта як “чужая”. Для прыкладу слупок песні з Драгічынскага раёна, запісанай Ф. Д. Клімчуком [5]: *“Ны йды, Манічка, в чужое сыло, / Там будэ нывысёло. / Там гулонькы ныпотрапныйі, / Там ты будыш блудыты. / Там сусідочки нызнакомыйі, / Тыбэ будуть судыты. / Там свёкорко – нырідный батько / Тыбэ будэ сварыты, / А свёкрівка – нырідна маты / Тыбэ будэ караты”*.

Ацэначны механізм у дачыненні да дзяўчат ў сельскай грамадзе суадносіўся з уяўленнем аб яе месцы і ролі ў грамадстве. У традыцыйнай светапогляднай мадэлі замужжа лічылася архіважным для дзяўчыны. Не перайсці ў кагарту “маладзіц” лічылася парушэннем замацаваных у побыце і свядомасці культурных імператываў. “Застацца ў дзеўках”, таксама як нарадзіць “байструка” азначала выбраць маргінальны жыццёвы сцэнар. Безумоўна, былі выпадкі бяшлюбнасці, што расцэньвалася як пэўная дэвіяцыя. У такіх выпадках статус “дзеўка” быў пралангіраваны, што падкрэслівалася намінальна. У заходнепалескіх вёсках выкарыстоўваліся разнастайныя найменні, якія былі кляймо не толькі для дзяўчыны, але і для яе роду: *старая дівка, сзвуха, векавуха, нэрэспілуха, ялоўка*. “І ны баба, і ны дівка” – казалі ў народзе пра старых дзеў. Не больш чым старых дзеў ганьбавалі гуляшчых. Дзяўчына, якая ніколі не была ў шлюбе, але ўступала ў палавыя кантакты таксама ў статусным дачыненні знаходзілася на маргенезе. *Совушча, лярва, гуляшча, роспусныця, кропэвныця, патра, курва, патаскуха* – фразеалагічны букет, прызначаны для дзяўчыны, якая пайшла па шляху, не прадпісанаму традыцыяй. Такім чынам, уступленне ў шлюб, своечасовая змена статусаў па схеме “дзеўка–маладая–маладзіца” абараняла дзяўчыну і яе род ад спецыфічных пазыўных.

Казаць пра безумоўную цнатлівасць дзяўчат да замужжа і вернасць жанчын пасля замужжа – выдаваць жаданае за сапраўднае, але мы кажам пра найбольш тыповыя мадэлі міжпалавых дачыненняў у вясковым асяроддзі. Паняцці нявеста і некранутасць, як правіла, атаясамліваліся. Вельмі важна было каб “дівка була чыстай”. Дзяўчына ў народным тлумачэнні – тая, хто “ны знала човіка і ны мала дйтэй”. Менавіта захаваная чысціня дзяўчыны пэўным чынам сімвалізавалася, што ўвасаблялася праз яе знешнія маркеры падчас вяселля. Для збораў маладой існаваў асобны абрад, які меў назву “Вянкі” (вынкі, выночкі, коровай). Дзяўчаты плялі вянок альбо “збіралэ вэлёна” для маладой. Акрамя таго, сяброўкі нявесты рабілі “квыткы” – апазнавальныя знакі для ўдзельнікаў вясельнага абрада. У якасці матэрыялаў для вырабу выступалі каляровыя ніткі,

жывыя кветкі, папяровыя кветкі. Яшчэ адным сімвалам дзявоцтва таксама з расліннага свету быў шпарагус або мірт. Гэта хатнія расліны, галінкамі якіх аздаблялі вясельную сукню і вэлюм маладой. Рэспандэнткі распаўядалі, што ў кожнай дзяўчыны ў хаце быў шпарагус. Калі яго не было – пазычалі. Як бачна, вобраз “маладой” у традыцыйным светаглядзе канструяваўся праз раслінную метафору. Матывы кветак, вянка з’яўляюцца стрыжнёвымі ў вясельнай лірыцы. Для прыкладу ўрываек з песні, запісанай у Кобрынскім раёне: “*А кудэ ж тэ, Ганночка, ходэла? / Дэ тэ свою головойку вквітэла? / Ой, ходэла, мамыко, у вішнів сад, / Там на мою головойку цвіт упав. / Тай він мою головойку ўквітовав*” (Асабісты архіў аўтара. Інтэрв’ю з Шапяцюк А. І., 1947 г. н., в. Лелікава, Кобрынскі раён, 2018).

Вянок як метафара дзявоцтва аплакваўся і перадаваўся іншым квітнеючым дзяўчатам: “*Ой, Ганночко, збярэйся з намэ. / Кэдай віночка маж дывойкамэ. / Кэдай віночка, шчэ й дывуванне. / Декуй матюнцэ за годуванне*” (Асабісты архіў аўтара. Інтэрв’ю з Дземідзюк В. М., 1936 г. н., в. Барысава, Кобрынскі раён, 2018).

Замужжа ўспрымалася неабходным і неад’емным этапам на дзявоцым жыццёвым шляху. Традыцыйны погляд на шлюб, як абавязковы для ўсіх, знайшоў праяву ў пахавальнай абраднасці. Для незамужніх дзяўчат існаваў асобны пахавальны абрад, у якім выразна праз атрыбутыку прадстаўлены вясельныя матывы. Матэрыялы з экспедыцый сведчаць аб тым, што тую, якая “помырала дівчыною” і па прызначаным звыш лёсе не выйшла замуж, “хавалі як маладую: накладалы білэ плацце і вэлёна”. На гэты факт звярталі ўвагу як айчынныя, так і замежныя навукоўцы, якія ў сваіх працах, палявых дзённых зафіксавалі ў тым ліку рэгіянальныя асаблівасці пахавальнай абраднасці беларусаў (Л. А. Малчанова, М. Я. Грынблат, Н. І. Камсюк, У. М. Сысоў, І. В. Сарокіна, В. А. Седакова). Для прыкладу, даследчыца І. В. Сарокіна ў манаграфіі падкрэслівае, што маладых памерлых – хлопца або дзяўчыну апраналі як пад вянец: “Калі памірала дзяўчына-нявеста, яе апраналі ў святочны строй, галаву ўбіралі вянком, на левую руку надзявалі пярсцёнак, а правую абвязвалі ручніком, як на шлюбe. Гэтыя дзеянні былі абавязковымі для выканання, бо лічылася, што кожны чалавек павінен быў прайсці праз усё гэта (нараджэнне – вяселле – смерць) у час зямнога існавання” [6, с. 127]. Расійскі этнограф В. А. Седакова, вывучаючы спецыфіку палескай пахавальнай абраднасці, апісала яе адметнасці ў вёсцы Спорава Бярозаўскага раёна: “Одежда у незамужних особая: *дівку* (малодую) одевают в белое платье, *дівці кладуть вэлёна, хвату*. Волосы распущены. На левую руку надевают перстень, на правую завязывают полотенце (как на *слюбe*, т. е. на венчании)” [7]. У сітуацыі, калі памерлая да замужжа мела палавыя дачыненні, падчас пахавання яна пазбаўлялася сімвалаў маладой, аб чым сведчаць палявыя матэрыялы: “*Я помню у нас одна умерла девушка. Она жила с хлопцем, но их отношения не были узаконены. Мама ее хотіла похоронэты в фаті, а*

жэнішчыны не разрэшлі, казалі: “Вона вжэ ш ні девушка. Шо ты ее будэш ховаты в фаті?” (Асабісты архіў аўтара. Інтэрв’ю з Ізбіцкай Я. П., 1954 г. н., в. Чаравачыцы, Кобрынскі раён, 2021). Гэты факт яшчэ раз падкрэслівае, што вясельная сімвалізацыя памерлай адбывалася толькі ў выпадку, калі зямное жыццё дзяўчыны адпавядала канонам вясковай грамады.

Даволі цікавым было ўспрыняцце “маладой” у асяроддзі дзяўчат-падлеткаў. Калі недзе ў вёсцы было вяселле, дзяўчаты імкнуліся пабачыць яе: “Як свадьба...от ужэ прывэзут нэвэсту, молодуху. Нам надо побачітэ тую невесту. Нас гонять, а мы стоімо. А шэ як зловыш того конфета, то пять літ будэш вспомінаты того конфета. Помятаю, я матэрі свойій казала: “Мам, вот всё буду робэтэ. Купэ мні тую хустку, вэлёна, шо ў невесты” (Асабісты архіў аўтара. Інтэрв’ю з Ізбіцкай Я. П., 1954 г. н., в. Чаравачыцы, Кобрынскі раён, 2021). Мара “быць маладухай” матэрыялізоўвалася ў дзявочай суполке праз гульню. Жанчыны з вёсак Батчы, Шыповічы Кобрынскага раёна прыгадалі забавы “Молодуха” і “Клубок”. Падчас гульні ў “Маладуху” выбіралася адна дзяўчына. Іншыя дзяўчаты з марлі рабілі вэлёна і накладалі ёй на галаву. Гэта і была “маладуха”. Сутнасць гульні “Клубок” наступная: сярод дзяўчат выбіралася “маладая”. Яна кідала клубок з ніткамі, цягнула за нітку і прыказвала: “Ідзі за мною всі, щоб я выйшла замуж і вы всі за мною ідзі”.

Такім чынам, “маладая” у этнакультурным разуменні – катэгорыя даволі аб’ёмістая і сутнасная. Аналіз матэрыялаў паказвае, што гэта не проста сімвалізаваны і рытуалізаваны статус дзяўчыны падчас вяселля, але і неад’емны, абавязковы этап яе жыццёвага сцэнару, адна з яе патэнцый, трывала ўпісаных ў ментальнасць вясковых жыхароў. Існуючая філасофія магла быць жыццёўстойлівай толькі ў традыцыйнай светапогляднай канфігурацыі. Эканамічныя і сацыякультурныя пературбацыі, якія зведала вёска падчас саветызацыі, прывялі да паступовай трансфармацыі яе матэрыяльнага і духоўнага культурных ландшафтаў. Гэта, у сваю чаргу, паступова змяняла старую логіку пабудовы сямейных і грамадскіх дачыненняў, сацыяльную ідэнтычнасць жаночай часткі насельніцтва. Строга падпарадкаванае становішча дачкі, жонкі і, як вынік, аплакванне “дзявоцтва”, яго раслінная метафорыка, рытуалізацыя статусу “маладой” – лічыліся перажыткамі ў індустрыяльным грамадстве.

Літаратура

1. Кісь, О. Р. Жінка в традиційній українській культурі другої половини XIX – початку XX ст. / О. Р. Кісь. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2012. – 287 с.
2. Олсон, Л. Традиция, трансгрессия, компромисс: Миры русской деревенской женщины / Л. Олсон, С. Адоньева ; пер. с англ. А. Зиндер. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 434 с.
3. Валодзіна, Т. Жанчына і жаночае ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў / Т. Валодзіна // ARCNE. – 2011. – № 12. – с. 266–310.
4. Жанчына ў беларускай народнай творчасці / Акад. навук БССР, Ін-т гісторыі, секцыя этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1940. – 519 с.

5. Климчук, Ф. Д. Традиционная свадьба полесского села Симоновичи. Канун свадьбы. Венки [Электронны рэсурс] / Ф. Д. Климчук // Полесский этнолингвистический сборник: материалы и исследования. – Режим доступа: http://inslav.ru/images/stories/pdf/1983_Polesskij_etnolingvisticheskiy_sbornik.pdf. – Дата доступа: 11.08.2021.

6. Сарокіна, І. В. Феномен адыходу жыцця ў беларускай традыцыйнай культуры ў XIX – пачатку XXI ст.ст. / І. В. Сарокіна ; навук. рэд. А. В. Гурко. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 223 с.

7. Седакова, О. А. Материалы к описанию полесского погребального обряда / О. А. Седакова [Электронны рэсурс] // Полесский этнолингвистический сборник: материалы и исследования. – Режим доступа: http://inslav.ru/images/stories/pdf/1983_Polesskij_etnolingvisticheskiy_sbornik.pdf. – Дата доступа: 11.08.2021.

Гурченко А.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ ИСТОРИОГРАФИИ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Ключевой тенденцией развития современной отечественной фольклористики стало изучение региональной специфики белорусского фольклора, которое в предшествующие десятилетия лишь наметилось, а с начала 1990-х гг. стало его магистральной линией. В сравнении с предшествующими периодами, на современном этапе количество публикаций по заявленному проблемному полю увеличилось в разы, что подтверждает факт укрепления белорусской научной школы в области изучения культуры устной руральной традиции белорусов. Остановимся на основных работах современных авторов. Так, в одной из знаковых публикаций явился шеститомник «Традиційная мастацкая культура беларусаў» (2001–2013), концепция которого сконцентрирована на отражении современной региональной специфики фольклорных традиций всех историко-этнографических регионов Беларуси – Восточного и Западного Полесья, Подвинья, Понемонья, Поднепровья и Центрального региона. Используя материалы многочисленных полевых экспедиций, коллектив авторов раскрыл особенности основных видов народного творчества, которые представлены в разделах об аутентичных календарных и семейных праздниках, обычаях и обрядах, песенной, инструментальной и танцевальной традиции, прозаических и поэтических жанрах, играх, одежде, текстиле белорусов. В выявленном массиве научной литературы заметной публикацией стал еще один многотомник – «Беларусы», в котором фольклорным традициям наших предков посвящены тома «Прамысловыя і рамесныя заняткі» (1995), «Вусная паэтычная творчасць» (2004), «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва» (2005), «Музыка» (2008), «Славянскія этнакультурныя традыцыі»

(2007) и «Тэатральнае мастацтва» (2012). Более того, говоря о знаковых коллективных научных работах, нельзя не вспомнить и энциклопедию «Беларускі фальклор» (2005, 2006) – первое в отечественной историографии отраслевое научно-справочное издание о специфике аутентичных традиций белорусов.

В выделенный период был опубликован ряд монографий и научно-популярных изданий, среди которых отметим работы, посвященные материальной традиционной народной художественной культуре белорусов: «Народнае мастацтва Беларусі» (1997) и «Беларуская народнае мастацтва» (2011) Е. Сахуты, «Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка» (1996) М. Кацера, «Мужчынскі касцюм на Беларусі» (2007) и «Жаночы касцюм на Беларусі» (2007) В. Белявиной и Л. Раковой, «Беларускі народны касцюм» (2001) и «Белорусский костюм XIX – XX вв.» (2006) Л. Маленко, «Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации» (2013) О. Лобачевской и др. Отечественными авторами было продолжено глубокое изучение словестного, музыкального и танцевального народного творчества наших предков. В этой связи нельзя не отметить монографии «Малыя жанры беларускага фальклору ў славянскім кантэксце» (1998) К. Кабашникова, «Беларуская сацыяльна-бытавая казка» (1995) и «Беларуская сямейна-абрадавая паэзія» (1997) А. Федосика, «Жніўныя песні» (1993), «Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў: сістэма жанраў, эстэтычны аспект» (1998) и «Беларуская каляндарна-абрадавая песня ў кантэксце фальклорных традыцый славян» (2008) А. Лиса, «Беларуская пахавальная абраднасць: структура абраду, галашэнні, функцыі слова і дзеяння» (1995) В. Сысова, «Театральная культура Белоруссии XVIII века» (1992) и «Батлейка» (2000) Г. Барышева, «Белорусский хореографический фольклор» (1990) Ю. Чурко, «Экология традиционной народно-музыкальной культуры: нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем» (2011) З. Можейко и др.

Обращает на себя внимание появление большого количества диссертационных исследований фольклорной тематики. Примечательно, что значительная их часть касается материального художественного творчества наших предков. Среди работ данной направленности отметим «Народное искусство Беларуси: традиции, современное состояние, тенденции развития» (1996) Е. Сахуты, «Развитие народного изобразительного искусства Беларуси конца XVIII – начала XXI в.: историко-теоретический аспект» (2009) Г. Шауро, «Белорусский народный текстиль: традиции и художественные новации в XX веке» (2014) О. Лобачевской, «Народное узорное ткачество Беларуси конца XIX – начала XX века» (2001) М. Винниковой, «Геаметрычны арнамент традыцыйных беларускіх тканін: семантыка і стылістыка» (2006) Е. Бохан, «Традыцыйнае народнае адзенне паўночнага захаду Беларусі XIX – першай паловы XX ст.: гісторыка-мастацтвазнаўчая рэканструкцыя» (2007) О. Васильевой, «Жаночыя

галаўныя ўборы ў традыцыйных строях Усходняга Палесся канца XIX – пачатку XX ст.» (2013) А. Романюк, «Беларускія традыцыйныя вясельныя строі маладых XIX – першай паловы XX ст.» (2016) В. Рассыльной и др.

По-прежнему устойчивый интерес отечественных авторов вызывает проблематика, связанная с устным поэтическим творчеством и характерными для него жанрами. В этой связи отметим диссертации «Ушанаванне продкаў у традыцыйнай культуры: семантыка, аксіялогія, трансфармацыя» (2002) О. Шарой, «Міфапаэтычныя ўяўленні пра чалавека ў беларускім фальклоры» (2010) Т. Володиной, «Беларускія пазаабрадавыя лірычныя песні: генезіс, семантыка, паэтыка» (2014) Я. Гриневиц, «Беларуская Масленіца: семантыка, сюжэты, рэгіянальна-лакальныя асаблівасці» (2020) Е. Ляшкевич и др. Песенному фольклору белорусов посвящены диссертации Т. Беркович «Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў каляндарна-земляробчай традыцыі Беларусі» (1999) и А. Данилович «Каляндарна-песенная традыцыя заходнепалеска-панямонскага памежжа: этнамузычны ландшафт, міжрэгіянальныя сувязі» (2017).

В 2000 г. были защищены сразу две диссертации, в которых анализировалась специфика (в том числе и региональная) аутентичной театральной традиции белорусов: «Генезис и эволюция персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра XVI – начала XX веков: архетипы и прототипы» Н. Пискун и «Тэатральная культура беларусаў заходняга Паазер’я: спадчына і сучаснасць» И. Алексниной. В процессе анализа нами выявлен ряд диссертационных исследований, касающихся инструментального фольклора белорусов: «Традиционная народно-инструментальная музыка Беларуси» (1998) И. Назиной, «Музыкант-інструмент-музыка ў каляндарна-абходнай абраднасці беларусаў» (2002) М. Козловича и «Беларуская дуда ў кантэксте ўсходнееўрапейскай традыцыі: тыпалогія, канструкцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці» (2016) А. Сурбы. Учитывая опыт предшествующих десятилетий, когда данной проблематикой занимались единичные исследователи, сегодня можно с уверенностью утверждать, что современная школа белорусского этноинструментоведения и искусствоведения в контексте изучения устной музыкальной инструментальной и театральной традиций уже начала складываться.

Следующая группа публикаций представляет собой сборники, включающие фольклорные первоисточники разных жанров, а также альбомы, в которых опубликованы образцы материальной традиционной народной художественной культуры белорусов (одежда, предметы быта, типы узоров, образцы тканей и т.д.). Среди них отметим «Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры: Мінская вобласць» (1995), «Песні беларускага Панямоння» (1998), «Песні беларускага Падняпроўя» (1999), «Песенны фальклор Палесся» («Песні святочнага календара», 2001; «Вяселле», 2002; «Лірычныя

песні» 2020), «Белорусский эротический фольклор» (2006), «Песні Велеўшчыны ў запісах Міколы Залатухі» (2018), «Народная проза Акцябршчыны» (2018), «Песні і строі Піншчыны» (1994), «Беларусы ў фотаздымках Ісака Сербавы. 1911–1912» (2012), «Традыцыйны беларускі касцюм» (2016) и др. Симптоматично, что значительная часть работ посвящена, в том числе и региональной проблематике.

Говоря о сборниках с примерами аутентичных образцов, нельзя не отметить, что на современном этапе продолжается начатая еще в 1970-е гг. работа над фундаментальным научным исследованием, которое представляет собой многотомный свод фольклорных первоисточников «Беларуская народная творчасць». Наряду с уже вышедшими в 1970–1980-е гг. несколькими десятками томов, в выделенный период были опубликованы тома «Земляробчы календар: (абрады і звычаі)» (1990), «Паэзія беларускага земляробчага календара» (1992), «Замовы» (1992), «Жаніцьба Цярэшкі» (1993), «Гульні, забавы, ігрышчы» (1996), «Песні Беласточчыны» (1997), «Фальклор у запісах Яна Чачота і братоў Тышкевічаў» (1997), «Радзіны: Абрад. Песні» (1998), «Масленіца. Абрад. Песні. Напевы» (2020).

Таким образом, даже краткий анализ современной отечественной историографии по вопросам изучения устного народного творчества, позволяет утверждать, что в отличие от предшествующих исторических периодов, на современном этапе развития науки традиционная культура белорусов уже достаточно глубоко осмыслена как целостная система, проанализирована специфика (в том числе и региональная) основных направлений народного творчества и характерных для них жанров, видов и техник. В этой связи становится очевидным, что накопленный массив знаний о культуре устной традиции белорусов может явиться мощной теоретической основой для осуществления процесса воплощения фольклора в современном искусстве.

Зубко Д. Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КОММУНИКАЦИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ АДАПТАЦИОННЫХ СТРАТЕГИЙ БЕЛОРУСОВ В КИТАЕ

Важными составляющими социальной культуры, оказывающими непосредственное влияние на организацию внутренних связей и способствующими объединению белорусской диаспоры в Китае, является коммуникация.

Приоритет в изучении влияния социальных сетей на культуру, коммуникацию и адаптацию эмигрантов принадлежит российским

исследователям: Р. Ф. Абдееву [0], В. Л. Иноземцеву [0], В. В. Матвеевко [0], Е. Д. Невесенко [0], А. И. Ракитову [0] и другим. Их работы послужили теоретической базой для осмысления функций социальных сетей в коммуникации эмигрантов.

Одним из наиболее важных факторов коммуникации белорусской диаспоры в Китае является интернет-пространство, посредством которого белорусы, несмотря на дисперсный характер расселения, взаимодействуют друг с другом и получают актуальную информацию по вопросам адаптации в принимающем обществе. Через интернет происходит общение и объединение белорусов в Китае. Интернет является самым распространенным средством сплочения и поддержания связи между соотечественниками. Он становится своеобразной формой трансляции культурных элементов, обрядов, образа жизни с последующей передачей и потреблением, а также помогает адаптироваться к новым культурным условиям. Интернет действует как инструмент, обеспечивающий взаимосвязь и взаимозависимость больших и малых групп людей, являющийся частью повседневной практики сообщества, средством их социализации, а также способом хранения и передачи информации о культуре. Особенность интернет-пространства уникальна, так как общение зачастую носит анонимный характер, что в свою очередь, способствует более открытому диалогу и выражению своих мыслей.

В Китае к таким закрытым интернет-сообществам относятся группы в социальной сети WeChat: «BELARUS» и «Суполка РБ», созданные в 2016 году и состоящие из белорусов в общем количестве девятьсот шестьдесят семь человек (по состоянию на 01.01.2020). Максимальное количество участников в группе не может превышать пятьсот человек, поэтому проводятся периодические «чистки» неактивных контактов с добавлением новых членов. Попытки создания группы белорусов в Китае предпринимались и ранее, однако не нашли столь большой поддержки, как это происходит в настоящее время. Данные сообщества работают независимо и официально не зарегистрированы. Вместе с тем, некоторые представители посольства состоят в этих группах и публикуют информацию об официальных мероприятиях. Язык общения – русский, но иногда встречаются сообщения и поздравления на белорусском языке.

WeChat – самая популярная и распространенная в Китае мобильная коммуникационная система. Сообщества социальной сети WeChat «BELARUS» и «Суполка РБ» созданы с целью освещения и обсуждения новостей и вопросов, касающихся белорусов. Членами сообщества могут быть только представители Беларуси. Данные группы отражают духовную и материальную жизнь белорусов в Китае, а также содержат сведения о мнениях отдельных людей и группы в целом. В целях обеспечения функционирования сообщества администратор группы вводит ряд обязательных правил, устанавливающих ограничения на

предмет общения для предотвращения обсуждения тематики, не связанной с Беларусью. В случае нарушения установленных правил пользователь может быть подвергнут следующим санкциям: предупреждение, штраф либо принудительное исключение из группы.

В социальной сети WeChat существует ряд других сообществ, объединенных общими темами, языком общения и местоположением: «Посылки» (передача посылок), «Путешественники» (отзывы и вопросы по путешествиям), «Преподаватели РКИ» (объединяет преподавателей русского языка по всему Китаю), «Афиша (Пекин)» (новости о мероприятиях, проводимых в г. Пекине), «Покупайка» и «б/у вещи» (продажа вещей), «ОТДАМ с ЛЮБОВЬЮ» (сбор денег на лечение детей, продажа вещей на аукционе с последующей передачей денег на благотворительность) и т.д. Данные сообщества выступают одной из форм объединения белорусов в Китае по различным интересам, либо профессиональной деятельности.

Одной из функций указанных групп является также организация и предоставление финансовой поддержки белорусам, оказавшимся в сложной жизненной ситуации, либо в случае внезапной смерти одного из соотечественников. Так, в 2018 году с помощью группового сообщения в белорусском интернет-сообществе социальной сети WeChat была собрана необходимая сумма денежных средств для транспортировки тела умершего на его родину, в Беларусь.

Таким образом, интернет-пространство является новой современной формой коммуникации и социализации, посредством которой происходит развитие, функционирование и объединение белорусов в Китае.

Необходимо отметить, что в Китае отсутствуют официально зарегистрированные организации, объединяющие граждан Беларуси. Вместе с тем, в рамках деятельности посольства Республики Беларусь в КНР проводятся культурные и спортивные мероприятия, фестивали, выставки, мастер-классы, концерты, направленные на распространение и знакомство китайцев с белорусской культурой. Проживающие в городе Пекине белорусы принимают участие в данных мероприятиях. Информацию о проводимых мероприятиях белорусы получают через социальную сеть WeChat либо через официальный сайт белорусского посольства.

Результаты проведенных нами опросов свидетельствуют о том, что около 61% белорусов хотели бы состоять в официальных сообществах или объединениях по причине отсутствия живого общения и поддержки со стороны соотечественников. Однако по ряду обстоятельств, не позволяющих присоединиться к сообществам (проживание в разных городах, недостаток свободного времени, отсутствие информации о группах), большинство ограничивается участием в неформальных объединениях, группах социальной

сети WeChat [0].

По результатам опроса большинство проживающих в Китае белорусов считают родным языком русский либо русский и белорусский. В белорусской семье, как правило, общаются на русском языке (около 96%), иногда на русском и белорусском языках. В смешанных белорусско-китайских семьях общение происходит, в основном, на китайском языке, в некоторых случаях – на английском и русском.

Одной из серьезных проблем, осложняющей адаптацию белорусов в Китае, является языковой барьер и сложность изучения китайского языка. Только менее 40% респондентов отмечают, что понимают и свободно говорят на китайском языке. Оставшаяся часть владеет разговорным китайским языком недостаточно хорошо, либо не владеет вовсе [0]. Сложность обучения китайскому языку заключается в необходимости отдельного изучения произношения, разговорной речи, чтения и письма. Также обучение усложняет наличие многих диалектов в разных регионах Китая. Тем не менее, современные цифровые технологии достигли уровня, позволяющего сфотографировать на гаджет любой текст, либо надиктовать фразу на любом языке, и необходимое приложение сможет выполнить перевод на китайский язык без особой потери смысла, чем зачастую и пользуются наши соотечественники. В этом отношении Китай – довольно передовая страна.

Коммуникация белорусов с китайцами осуществляется, в основном, на английском языке. Несмотря на это, 57% респондентов начали изучение китайского языка, поэтому общение может происходить как на английском, так и на китайском языках, в зависимости от ситуации. Если в организации, в которой работают соотечественники, имеются русскоговорящие граждане, то русский язык также используется для общения [0].

К основным проблемам адаптации в Китае белорусы отнесли: «языковой барьер», «иной менталитет», «нехватку общения с соотечественниками», «социальную изоляцию», «специфичность местной культуры» [0].

Для первого поколения белорусов в Китае основным языком общения является русский; как правило, они не теряют связи с родиной. Для второго поколения белорусов в Китае характерна иная ситуация: преимущественно в смешанных белорусско-китайских семьях русский язык теряет функцию основного средства общения. В большинстве случаев дети в смешанных белорусско-китайских браках говорят по-китайски, так как многие из них посещают китайские школы.

Таким образом, общение между белорусами в Китае происходит на русском языке, между белорусами и китайцами – на английском либо китайском (в зависимости от ситуации), изредка – на русском, в белорусских семьях – на русском языке, в смешанных семьях, в основном, на китайском языке (в

некоторых случаях – на английском и русском). Связь с родственниками и соотечественниками из Беларуси осуществляется посредством видеосвязи, мессенджеров и социальных сетей.

Литература

1. Абдеев, Р. Ф. Философия информационной цивилизации / Р. Ф. Абдеев. – М. : ВЛАДОС, 1994. – 336 с.
2. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси (АИИЭиФ НАНБ). – Ф. 6. – Оп. 14. – Д. 248.
3. Иноземцев, В. Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы : учеб. пособие / В. Л. Иноземцев. – М. : Логос, 2000. – 304 с.
4. Матвеев, В. В. Модели культурной адаптации иммигрантов в многокультурной среде: сравнительный анализ канадского и российского опыта : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / В. В. Матвеев. – М., 2011. – 191 с.
5. Невесенко, Е. Д. Специфика формирования и функционирования Интернет-сообществ: социальный аспект / Е. Д. Невесенко // Молодой ученый – 2011. – № 5. – т. 2. – с. 88–92.
6. Ракитов, А. И. Философия компьютерной революции / А. И. Ракитов. – М. : Политиздат, 1991. – 286 с.

Ізержіна А.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДА ПЫТАННЯ МОЛОДЗЕВЫХ СУБКУЛЬТУР ГРОДЗЕНШЧЫНЫ ПУБЛІКУЕЦА Ё МЕЖАХ ВЫКАНАННЯ ПРАЕКТА БРФФД Г20Р-020 “ОПЫТ ЛОНГИТУДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И ЖИЗНЕННЫХ СТРАТЕГИЙ МОЛОДЕЖИ КАЛИНИНГРАДСКОЙ И ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТЕЙ”

Неабходнасць аналізу ўзаемадзеяння моладзевых субкультур паміж сабой і базавай культурай грамадства вызначаецца асаблівасцямі трансфармацыі сучаснага свету: глабалізацыяй, з аднаго боку, і рэгіяналізацыяй – з другога. Працэс глабалізацыі прыводзіць да пашырэння кантактаў розных народаў і іх культур, інтэнсіўнага абмену культурнымі фондамі, і, такім чынам, да ўніфікацыі нацыянальных культур і зніжэння культурнай разнастайнасці. Зваротны працэс рэгіяналізацыі звязаны з імкненнем нацыянальных культур захаваць сваю самабытнасць і цэласнасць. З аднаго боку, субкультура – гэта культура меншасці людзей, якая вылучаецца з пануючай культуры (грамадства ў цэлым), з другога боку, яна фіксуе наяўнасць розных культур у рамках аднаго грамадства. Таму пэўную цікаўнасць сёння ўяўляе вывучэнне лакальных асаблівасцяў міжкультурных узаемадзеянняў, абумоўленых адноснай самастойнасцю і адасобленасцю рэгіянальнай культуры насуперак яе ўключанасці ў глабальныя

патоці.

У сучасным сегмэнтаваным грамадстве актуалізуецца працэс індывідуальнага ўспрымання субкультурных артэфактаў. Субкультуры, сканцэнтраваныя вакол пэўнай дзейнасці, каштоўнасцяў і прасторы, – дадзеныя рэаліі абумовілі структурную цэласнасць асобных субкультур. Паводле аналізу матэрыялаў сацыяльных сетак, цікавасць у маладога пакалення Гродзенскай вобласці выклікае танцавальная культура розных стыляў: Jazz Funk, High Heels, Go-Go, Hip-Hop, Jazz Modern, Street Jazz, Contemporary, Strip dance, Lyrical Jazz, Lady style [0]; кікбоксінг – спартовае спаборніцтва, якое зарадзілася ў 1960-х гадах [0]; фанклубы [0]; клубы гістарычнай рэканструкцыі [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**0] і г. д. У межах дадзенай працы будуць разгледжаны этнакультурныя аспекты двух накірункаў моладзевых субкультур на тэрыторыі Гродзенскай вобласці: спартыўна-экстрэмальнага (байкеры) і творча-імітацыйнага (рэканструктары).

Крыніцай даследавання сталі матэрыялы СМІ, сеткі Інтэрнэт і сабраныя аўтарам палявыя матэрыялы на працягу 2020 года. Асноўная частка палявога матэрыялу была сабрана ў двух самых вялікіх гарадах Гродзенскай вобласці – Гродна (абласны цэнтр) і Ліда (раённы цэнтр). Пры зборы палявога матэрыялу па тэме даследавання знайшоў пацвярджэнне тэзіс С. С. Калеснікавай, што ўмовы жыцця ў вялікім горадзе ствараюць перадумовы для аб'яднання моладзі ў разнастайныя групы, рухі, што з'яўляюцца аб'яднальнымі фактарамі, якія фарміруюць калектыўную свядомасць у гэтых групах, калектыўную адказнасць і агульныя паняцці аб сацыяльна-культурных каштоўнасцях [0]. Працуючы з інфармантамі ў іншых гарадах, часта яны не маглі назваць субкультуры ў сваім горадзе, але як маладыя людзі, так і дарослыя населеныя пунктаў Гродзенскай вобласці выдатна арыентуюцца ў субкультурах і ведаюць розныя моладзевыя плыні.

Гродзенская вобласць з'яўляецца сувязным звяном у міжнародных адносінах Беларусі з многімі краінамі. Памежны статус тэрыторыі даследавання паўплываў на фарміраванне талерантнасці жыхароў вобласці ў дачыненні да прадстаўнікоў іншых нацыянальнасцяў, канфесій. Так, згодна сабраных палявых матэрыялаў: “Удзельнікі клуба беларусы, хтосьці шмат гадоў займаецца рэканструкцыяй, хтосьці толькі прыйшоў, але цікавай для нас з'яўляецца гісторыя. <...> Шмат стагоддзяў таму ў ваколіцах Ліды пасяліліся татары, пазней габрэі. Вельмі змяніла структуру насельніцтва Ліды Другая сусветная вайна, але захаваліся прынцыпы жыцця – талерантнасць. У горадзе сёння пражываюць беларусы, рускія, палякі, ёсць габрэі (трохі, але ёсць) – ніхто нікога не крыўдзіць” [0].

На сённяшні дзень развіццё інфармацыйных тэхналогій і наяўнасць вялікай інфармацыйнай базы спрыяе нівеліраванню рэгіянальных адрозненняў сярод

прадстаўнікоў моладзевых субкультур. Згодна слоў інфарманта: “Адкуль бярем інфармацыю? Калі ты прыходзіш – глядзіш, што зроблена хлопцамі. У іх [байкеры – аўтар] ёсць свой стыль. Ты ўсё пра яго даведаешся. Падключаешся. З часам усё больш і больш зацягвае. Усё больш і больш чытаеш, глядзіш, як усё гэта адбываецца ў іншых краінах. Чым яны сёння живуць. Тут без інтэрнэту не абысціся. Чытаем, абмяркоўваем. Калі нам гэта падыходзіць – спрабуем, прымаем” [0].

Разглядаючы моладзевыя субкультуры як утварэнні, неабходна вылучыць тры ўзроўні: макра-, меза- і мікра-. На мікраўзроўні (міжасобасным узроўні) субкультуры маюць зносіны адзін з адным нязначнай памежнай часткай свайго аб’ёму, то бок – гэта схемы і сцэнарыі паводзін у адпаведных штодзённых сітуацыях. Мезаўзровень (прамежкавы ўзровень) субкультуры – гэта яе пласт, які складаецца з невялікіх груп, звязаных паміж сабой каналамі камунікацыі. Міжгрупавыя зносіны на гэтым узроўні грунтуюцца на адзінай дзейнасці, якая адначасова з’яўляецца і полем перадачы інфармацыі, і магчымасцю дасягнення ўзаемаразумення, які рэалізуецца ў новай дзейнасці. Макраўзровень субкультуры – гэта яе ўзаемадзеянне з інстытуцыянальным узроўнем грамадства, і характар гэтага ўзаемадзеяння з’яўляецца не толькі асабістым выбарам кожнага члена субкультуры, але і часткай знешняй палітыкі субкультуры. Яркімі прыкладамі ўзаемадзеяння прадстаўнікоў субкультуры і розных інстытутаў Рэспублікі Беларусь з’яўляюцца фэсты, дзе моладзі і моладзь трансліруе нацыянальныя традыцыі ў рамках розных напрамкаў і розных рэгіёнаў. Напрыклад, байкфестывалі, якія збіраюць мноства гасцей не толькі з гарадоў Беларусі, але і з краін блізкага замежжа: Расіі, Літвы, Латвіі, Эстоніі, Украіны, Польшчы; рэканструктарскія фэсты. На фестывальных мерапрыемствах штогод прысутнічае вялікая колькасць моладзі не толькі з Беларусі, але з замежных краін, што спрыяе кансалідацыі моладзі, аднаўленню ідэнтычнасці і мовы, і актыўнай рэпрэзентацыі нацыянальных традыцый на міжнароднай арэне.

Істотная розніца ў жыццёвых пазіцыях розных субкультур, тым не менш, не валодае сілай, здольнай разбурыць дыялагічнае развіццё іх узаемадзеяння, так як спецыфіка моладзевых субкультур заключаецца ў тым, што ўсе яны арыентаваныя на правядзенне вольнага часу і ставяць “гульню” вышэй такой праблемы, як ідэалогія.

Стэрэатыпны вобраз прадстаўнікоў субкультур з’яўляецца самым яркім і лёгка распазнавальным культурным кодам. Найбольш адметнымі групавымі прыкметамі з’яўляюцца маркіроўка цела (татуіроўка, пірсінг, скарыфікацыя роспісу на целе) і парадак размяшчэння валасоў на галаве (прычоска, барада, вусы). Акрамя таго, моладзевыя культуры вылучаюць як асабліва значныя такія кампаненты адзення, як абутак, галаўныя ўборы, сумкі, аксэсуары, якія часцей за ўсё выступаюць у якасці групавых і апазнавальных знакаў.



Мал. 1. Фотаздымак удзельніка байкерскага клуба “Devoid of Rights MCC” [10]

З іншага боку, узаемаабмен гэтымі фондамі ідзе настолькі інтэнсіўна, што практычна немагчыма ідэнтыфікаваць прыналежнасць маладых людзей да пэўнай субкультуры па якому-небудзь аднаму, а часам нават групе прыкмет. Акрамя таго, сёння з’яўляецца агульнамоладзевая атрыбутыка, якая актыўна ўбірае ў сябе традыцыйныя элементы атрыбутыкі розных і нават не заўсёды моладзевых субкультур, што ўскладняе магчымасць выразнага адрознення па знешніх характарыстыках прадстаўнікоў неформальных рухаў і асоб, якія не маюць да іх адносін.

Пры назіранні за прадстаўнікамі той ці іншай субкультуры часта ствараецца ўражанне, што агульны стыль для яе ўдзельнікаў наогул адсутнічае – кожны апрануты ў што можа і зусім не імкнецца прытрымлівацца агульнага субкультурнага стэрэатыпу. “Тыповую” вопраткуносяць досыць нешматлікія члены субкультуры. Пад час паўсядзённых зносін нашэнне субкультурнага адзення “не абавязкова”. Асабліва ўвага субкультурны вопратцы надаецца ў тых сферах субкультурнай дзейнасці, якія мяркуюць дэманстратыўныя паводзіны. Так са слоў інфарманта: “*Да кожнага фэсту рыхтуешся. Дашываеш свой касцюм. Гузічак, крой сукенкі, галаўны ўбор. Гэта маленькая навуковая праца*” [1]. Развіццё рэканструкцыі на сённяшні дзень ідзе вельмі хутка, чаму спрыяюць абмен паміж калектывамі і, вядома, магчымасць сёння вялікай інфармацыйнай базы, доступ праз сетку Інтэрнэт да крыніц на іншых мовах. Атрымліваецца, што чым больш вядома аб тым ці іншым перыядзе, тым больш можна расказаць пра жыццё ў той час. Самым непасрэдным шляхам ідзе спалучэнне традыцыйнага – што ведалі да сённяшняга дня, і новага – што было адкрыта дзякуючы аналізу крыніц.



Мал. 2. Удзельніка Фэстывалю “Меч Лідскага замка”. Жаночы касцюм. Еўропа XIV стагоддзё [4]

Каштоўнасці, устаноўкі, інтарэсы і матывацыя з’яўляюцца вырашальным фактарам самавызначэння чалавека ў адной або некалькіх субкультурных групх. Сродкі дасягнення каштоўнасцяў-мэтаў часткова супадаюць (адукаванасць, незалежнасць, сумленнасць), часткова адрозніваюцца: адказнасць, выхаванасць, жыццярадаснасць. Інтэгруючымі каштоўнасцямі для субкультуры моладзі з’яўляюцца шчасце, сяброўства, здароўе і каханне. Важна, што падчас даследавання былі выяўлены маладыя людзі, якія стаяць на пазіцыі дыялогу культур і прытрымліваюцца прынцыпаў пазітыўнай інтэркультурнай палітыкі. Згодна слоў інфарманта: *“Наш клуб (байкераў – аўт.) і сыходзяць, а каму ўсё гэта цікава – застаюцца. Мы разам вандруем, займаемся арганізацыяй – гэта аб’яднанне людзей розных узростаў, сфер дзейнасці, але нас аб’ядноўвае цікавасць да тэхнікі, такога ладу жыцця. Клуб – гэта месца зносін з людзьмі, якія думаюць так як і ты. Выпадковыя людзі – яны прыходзяць фестывалю”* [0]. Нягледзячы на досыць распаўсюджаныя негатыўныя стэрэатыпы аб аб’яднанні байкераў, у цяперашні час яныносяць, у пераважнай большасці выпадкаў, мірны характар. Адным з такіх аб’яднанняў з’яўляецца мотаклуб “Devoid of Rights MCC”, заснаваны ў 1998 годзе. Сёння клуб складаецца з некалькіх дзесяткаў матацыклістаў з Беларусі, Расіі, Польшчы.

Такім чынам, у цэлым, большасць моладзевых субкультур стварылі ўласныя мадэлі пераўтварэння рознага выгляду “супрацьстаянняў” і “пратэстаў” у найбольш сацыяльна прымальныя формы. Адметнай асаблівасцю рэгіёну, у сілу яго памежнага становішча, з’яўляецца адноснае разнастайнасць формаў розных напрамкаў субкультуры: танцавальная культура розных стыляў: Jazz Funk, High Heels, Go-Go, Hip-Hop, Jazz Modern, Street Jazz, Contemporary, Strip dance, Lyrical Jazz, Lady style; кікбоксінг; фанклуба; клубы гістарычнай рэканструкцыі і г.д. Можна таксама адзначыць, што такія формы дзейнасці, як Гарадзенскі моладзевы цэнтр, страчваюць характарыстыкі субкультуры, якія былі ўласцівы ім у канцы 1980-х. Субкультурная дзейнасць пашырае сферу сацыяльных роляў паводзінаў, тым самым павышаючы ступень адаптацыі да сучаснага соцыуму і пашыраючы магчымасці сацыяльнага ўспрымання, дапамагае авалодаць спосабамі аптымальнай камунікацыі. Моладзь з’яўляецца аднаўляючай сілай, інтэлектуальным і духоўным рэзервам грамадства, здольным ўспрыняць і рэалізаваць інавацыю і хутка адаптавацца ў новых рэаліях жыцця.

Літаратура

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы. – Ф. 6. – Воп. 14. – Спр. 262.
2. Кікбоксінг. Бокс. Муай Тай. К-1 в г.Ліда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/club58308504>. – Дата доступа: 03.09.2020 г.
3. Колесникова, С. С. Виды молодежной субкультуры, преобладающие в молодежной среде

[Электронный ресурс] / С. С. Колесникова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-molodezhnoy-subkultury-preobladayushchie-v-sovremennoy-molodezhnoy-srede/viewer>. – Дата доступа: 15.01.2021 г.

4. Рыцарскі турнір “Меч Лідскага замка” [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://vk.com/mechlidskagazamka?z=photo-114855426_457241026%2Fwall-128496868_221. – Дата доступу: 17.05.2020 г.

5. Фан-клуб АС Milan – il Bisonte Grodno [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/ilbisontegrodno>. – Дата доступа: 29.08.2020 г.

6. Castellum lithuanum – Замкова гара [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://vk.com/club64578812>. – Дата доступу: 11.07.2020 г.

7. XI Лідскі Байк фестываль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://belkraj.by/afisha/devoid-rights-mss-xi-lidskiy-bayk-festival>. – Дата доступа: 17.05.2020 г.

8. П Bi Dance Studio [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/2bedanceandfitness>. – Дата доступа: 22.09.2020 г.

9. Castellum lithuanum – Замкова гара [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/club64578812>. – Дата доступа: 17.05.2020 г.

10. Devoid of Rights MCC [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/devoid_of_rights_mcc?z=photo-11607722_457255161%2Fwall-11607722_36367. – Дата доступа: 17.05.2020 г.

Юфе Э.Р.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СУСВЕТНА ВЯДОМЫ ДАСЛЕДЧЫК БЕЛАРУСКАЙ КАЗКІ

Пяцьдзесят пяць гадоў таму назад, у 1966 годзе, ў сталіцы Германскай Дэмакратычнай рэспубліцы – Берліне, ў акадэмічным выдавецтве Akademie Verlag выйшаў у свет “Звод беларускіх народных казак” на нямецкай мове (далей – “Звод” – Э. І.), складальнікам якога быў Леў Рыгоровіч Бараг. Гэта выданне стала першым навуковым выданнем беларускіх народных казак не толькі ў ГДР, але і па ўсёй Еўропе. Усяго з 1966-га па 1980-ы год “Звод” вытрымаў дзесяць выданняў на нямецкай мове.

Таленавіты беларускі літаратуразнаўца і фалькларыст Іван Саламевіч у сваёй рэцэнзіі на гэта выданне адзначаў: *“Калі знаёмішся са зместам гэтай кнігі, выдадзенай летась у Берліне, прыходзіць нейкае дваістае пачуццё: па-першае, радасць з прычыны таго, што з нашым фальклорам, з беларускай казкай пазнаёміліся многія чытачы ГДР і іншых замежных краін, што і сёлета выходзіць другое выданне “Belorussische Volksma” rchen...”* (“Беларускія народныя казкі”), бо першае ўжо цалкам разышлося не толькі ў ГДР, але ў Швейцарыі, Аўстрыі і Даніі і г.д.; шкадаванне, што падобная кніга не з’явілася раней у нас, у Беларусі” [1, с. 3]

А адзін з самых аўтарытэтных расійскіх спецыялістаў па праблеме ўсходнеславянскіх казак прафесар Э. Памеранцава ў сваёй рэцэнзіі на манаграфію

Л. Р. Барага “Беларуская казка” (Мн., 1969) падкрэсліла: *“Наконец вышло его исследование и на родине тех сказок, которыми он всю жизнь занимается, и на языке тех сказочников, творчество которых он неустойчиво собирал в течение долгих лет: первая его экспедиция, сразу давшая плодотворные результаты, состоялась ещё в 1944 году”*.

На беларускай мове “Звод беларускіх народных казак” Л. Р. Барага да сённяшняга дня (2021) выдан не быў.

На працягу многіх стагоддзяў беларускай гісторыі даследаваннем беларускай казкі займаліся сотні вучоных як Беларусі, так і іншых краін свету. Але шчыра кажучы, самым таленавітым, самым аўтарытэтным, самым унікальным даследчыкам, можна сказаць “спецыялістам № 1” быў і застаецца заслужаны дзеяч навукі Башкартастана, лаўрэат Прэміі Башкірскай АССР імя С. Юлаева, доктар гістарычных навук, прафесар Леў Рыгоравіч Бараг.

Яго малая радзіма – горад Кіеў. Тут 13 студзеня 1911 года пачаўся жыццёвы шлях Л. Р. Барага. Ён вучыўся ў маскоўскай школе, а потым (у 1931 годзе) закончыў літаратурна-лінгвістычнае аддзяленне Другога Маскоўскага ўніверсітэта (па дадзеным энцыклапедыі “Рэспубліка Беларусь”, Л. Р. Бараг скончыў Маскоўскі педінстытут імя У. І. Леніна ў 1930-м годзе, а па дадзеным І. У. Саламевіча (Беларуская энцыклапедыя. У 18-ці т. Т. 2 (Мн., 1996., с. 287–288), ён скончыў Маскоўскі педінстытут імя У. І. Леніна ў 1931 годзе – Э. І.). Пасля гэтага Леў Рыгоравіч выкладаў літаратуру ў педагагічным тэхнікуме ў Маскве і вучыўся ў аспірантуры Маскоўскага гарадскога педагагічнага інстытута. У 1938 годзе, пасля паспяховай абароны кандыдацкай дысертацыі, ён атрымаў званне кандыдата філалагічных навук.

Наступныя адзіннаццаць гадоў (1938–1949) Л. Р. Бараг жыў, ваяваў і працаваў на беларускай зямлі. З 1938 па 1941 год ён быў загадчыкам кафедры літаратуры Мінскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя А. М. Горкага і адначасова – навуковым супрацоўнікам Інстытута мовы і літаратуры АН БССР.

Як успамінаў былы саратнік Льва Барага, башкірскі фалькларыст Барыс Ахметшын, незадоўга да пачатку Вялікай Айчыннай вайны, выехаўшы са студэнтамі Мінскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя А. М. Горкага сабіраць казкі і песні ў Магілёўскай вобласці, Леў Рыгоравіч раптам аказаўся ў тыле наступаўшых нямецкіх войск. Выходзячы з акружэння разам з разрозненымі групамі байцоў і камандзіраў Заходняга фронту, ён папаў у партызанскі атрад, якім камандаваў яго былы студэнт Цэцоха (*“фамилию передаю, как услышал и запомнил от самого Льва Григорьевича” – Б. А.*), на доўга застаўся там, выконваючы абавязкі памочніка начальніка штаба партызанскага злучэння, і нават у такіх умовах умудраўся знаходзіць і запісваць выдатныя прыклады народнай творчасці.

З 1943-га па 1949-ы гады Леў Бараг працаваў дацэнтам кафедры

ўсеагульнай літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Ён выкладаў старажытнарускую літаратуру і курс гісторыі рускай крытыкі.

Пачынаючы з 1944 года, Леў Рыгоровіч быў нязменным кіраўніком і пастаянным удзельнікам штогадовых ўніверсітэцкіх этнаграфічных і фальклорных экспедыцый. Ён збіраў, даследаваў і сістэматызаваў беларускія народныя казкі, друкаваў артыкулы па беларускаму фальклору ў рэспубліканскіх і ўсесаюзных выданнях.

У сваіх назіраннях за выканаўчым бытаваннем беларускай казкі, а таксама па вопыту збіральнікаў беларускіх казак мінулага, Бараг удзяляў вялікую ўвагу постаці казачніка, якой прысвечаны шэраг публікацый пасляваенных гадоў. Так, у артыкуле “Сучасныя беларускія казачнікі”, надрукаваным ў газеце “Звязда” у 1946-м годзе, Львом Рыгоровічам выдзелены па стылю выканання наступныя тыпы казачнікаў: “філосафы-маралісты”, поўпрафесіянальныя казачнікі-“старцы”, майстры тэатралізаванай народнай казкі, майстры лірычнай трактоўкі казкі, майстры “разумовых казак” з псіхалагічнымі падрабязнасцямі”. Між іншым, у яго манаграфіі “Беларуская казка” дадаткова выдзелены казачнік-“бытавік” і казачнікі, якія вядуць “двухмоўны дыялог”.

Адзін з біёграфаў Л. Р. Барага, беларускі і расійскі фалькларыст Яўген Фактаровіч канстатуе: *“Фольклорные экспедиции БГУ в 1944–1949 гг. под началом Барага отмечены интенсивной работой по записи сказочных текстов и скрупулёзными наблюдениями за территориальным и исполнительским бытованием сказок. Результаты экспедиций, которые проводились практически круглый год в разных районах Белоруссии. приведены в публикациях Л. Барага тех лет и в монографии “Беларуская казка”.*

В “Кратком отчёте о поездках в Белоруссию”, опубликованном в 1947 году в журнале “Советская этнография”, Бараг сообщает: *“Во время поездок в районы Белоруссии, мною и студентами записано более 900 текстов народных белорусских сказок. Кроме того, до 300 текстов сказок собрано силами местных учителей, деревенских школьников и студентов-заочников Белорусского госуниверситета... Выявлен ряд выдающихся мастеров народной белорусской сказки, от которых записан полностью весь их репертуар: Т. Бобко, А. Михалик, И. Мокей, И. Мозалевский, В. Сазонович, Э. Коляда, С. Чечко и др.”* [2, с. 18–21].

Следующее упоминание о фольклорном материале, собранном Л. Барагом и в своё время неопубликованном, приведено ленинградским фольклористом Н. В. Новиковым в 1963 году в статье “О собирании и сравнительном изучении восточнославянской сказки” в журнале “Русский фольклор”: *“К сожалению, большой материал, характеризующий современное состояние сказочной традиции в Белоруссии, собранный Л. Барагом в течение 1945-1949 гг. (часть этих материалов – около 300 текстов – хранится в архиве Института этнографии Академии наук СССР) до сих пор не опубликовано”* (Русский

фольклор, 1963. – Вып. VIII. – С. 81–97) [3, с. 6].

У 1949 годзе Л. Р. Бараг быў абвінавачаны ў касмапалітызме і мусіў пакінуць Беларусь. У сувязі з гэтым вучоны-фалькларыст Яўген Фактаровіч звяртае ўвагу на наступныя абставіны: “*Л. Бараг оставил университет (БДУ – Э. І.) в 1949 году не по своей воле*”. В публикациях, появившихся в печати в 80-90-х годах XX столетия, имя Льва Григорьевича Барага приводится в связи с его изгнанием из БГУ во время кампании против космополитизма в 1949 году. При этом обращает на себя внимание скоротечность расправы над «безродным космополитом» Л. Барагом, события которой пришились на февраль – март 1949 года:

– 14 февраля в газете «Літаратура і мастацтва» опублікована статья “Носьбіты безроднага касмапалітызму” о «шкодніках савецкага тэатральнага мастацтва» в Белоруссии;

– 15 февраля, на следующий день, в отчётном докладе секретаря (першага сакратара – Э. І.) ЦК Н. И. Гусарова XIX съезду ВКП(б)Б (правільна – КП(б)Б – Э. І.) к именам театральных критиков-космополитов добавляются имена фольклористов Л. Барага и аспирантки Института истории АН БССР М. Меерович: “*у галіне літаратуразнаўства і літаратурнай крытыкі безродны касмапалітызм знайшоў сваё выяўленне ў пісаніне Барага і Меяровіч, якія абвясцілі, што беларускі фальклор ёсць не што іншае, як вынік разнастайных, перакрываваемых заходне-еўрапейскіх уплываў, у тым ліку нават нарвежскіх і дацкіх*”;

– 8 марта следует реакция ректората і партарганизации БГУ – в ўніверсітэцкай многотиражке “За сталінскія кадры” опублікована статья “Шкодная дзейнасць касмапалітаў”;

– 9 марта на открытом партийном собрании БГУ Л. Бараг подвергся сокрушительной критике, единственным преподавателем, выступившем в его защиту, был доцент, исполняющий обязанности заведующего кафедрой всеобщей литературы Д. Е. Факторович.

– в “Протоколе № 5 открытого партийного собрания БГУ имени В. И. Ленина 8 марта 1949 года” читаем: “*партийное собрание ПОСТАНОВЛЯЕТ: “...7. Партийное собрание считает недопустимым пребывание доцента Барага в стенах Белгосуниверситета в качестве преподавателя литературы. 8. Партийное собрание считает неправильным выступление Факторовича, по существу прикрывшим безродный космополитизм Барага, и поручает партийному бюро Унивеситета обсудить поведение Факторовича*”;

– 18 марта в университетской многотиражке “За сталинские кадры” публикуется подробный отчёт о партийном собрании: “Касмапалітам не месца ў нашым універсітэце”, который фактически подводит итог кампании по разоблачению космополитов на филологическом факультете БГУ;

– резолюция партийного собрания незамедлительно исполняется: Л. Г. Бараг из университета уволен, он покидает Белоруссию, Д. Е. Факторовичу объявлен строгий выговор по партийной линии”[3, с. 7–8].

Такім чынам, па вуснаму загаду ЦК Кампартыі Беларусі Л. Р. Бараг быў звольнены з БДУ. Яму далі дваццаць чатыры гадзіны, каб ён пакінуў Мінск. Леў Рыгоравіч быў вымушаны пакінуць не толькі Мінск, але і Беларусь. Фактычна, гэта былі вымушаныя ўцёкі. Каля дзвюх гадоў ён неяк перабіваўся – нідзе не мог уладкавацца на выкладчыцкую работу.

З 1951 года Л. Р. Бараг жыў ва Уфе, дзе працаваў дацэнтам і прафесарам Башкірскага педінстытута (з 1957 года – БашДУ), Башкірскага дзяржаўнага ўніверсітэта да канца свайго жыцця.

Дваццаць два гады (1966–1988) ён працаваў загадчыкам кафедры рускай літаратуры і фальклора БашДУ. Адначасова, з 1972 года Л. Р. Бараг быў навуковым супрацоўнікам Інстытута гісторыі, мовы і літаратуры Башкірскага навуковага Цэнтра Уральскага аддзялення АН СССР.

Будучы ўдзельнікам і кіраўніком фальклорна-этнаграфічных экспедыцый БашДУ, Л. Р. Бараг збіраў і даследаваў фальклор народаў Башкірыі, выкарыстаўшы багаты вопыт вывучэння беларускіх казак. Ён аказаў велізарны ўплыў на фалькларыстыку Башкірыі, выхаваў плеяду таленавітых вучняў. Льва Рыгоравіча па праву можна лічыць заснавальнікам школы башкірскай фалькларыстыкі.

Яго працы ў галіне фалькларыстыкі і літаратуразнаўства, яго ўклад у падрыхтоўку кваліфікаваных спецыялістаў-філолагаў дастойна ацэнены грамадскасцю і ўрадам рэспублікі: яму былі прысвоены званні заслужанага дзеяча навукі Башкартастана і лаўрэата Дзяржаўнай прэміі імя Салавата Юлаева Рэспублікі Башкартастан.

У 1969 годзе пасля сканчэння дактарантуры Інстытута этнаграфіі АН СССР ён абараніў доктарскую дысертацыю на тэму “Взаимосвязи и национальное своеобразие восточнославянских народных сказок” і стаў докторам гістарычных навук.

На жаль, барацьба з касмапалітамі на філалагічным факультэце БДУ у 1949 годзе як падзея “З гісторыі айчыннай філалогіі”, да сённяшняга дня не стала прадметам аб’ектыўнага даследавання ў падзеях і асобах, у тым ліку дакументальнага, аналагічнага публікацыям аб падзеях на філалагічных факультэтах Ленінградскага дзяржаўнага ўніверсітэта і Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта і замоўчваецца ў шэрагу выданняў, якія выйшлі ў Рэспубліцы Беларусь у сувязі з будучым стагоддзем Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

На думку Я. Фактаровіча, пасля кампаніі 1949 года, Л. Р. Бараг быў пазбаўлены магчымасці публікаваць у Беларусі сабраныя ім фальклорныя матэрыялы і даследаванні па ім. Аднак яго ганіцелі з БДУ пралічыліся: ім не

ўдалося ні адлучыць Льва Рыгоравіча ад беларускай казкі, ні выкрэсліць яго імя з беларускай фалькларыстыкі. Гэтаму садзейнічалі, як мінімум двое абставін. Па-першае, яму ўдалося за год працы ў БДУ запісаць і, што асабліва важна, захаваць вялікі масіў беларускіх казак. І, па-другое калегі па філалагічнаму факультэту БашДУ, па годнасці ацаніўшы ўклад Л. Барага ў башкірскі фальклор, з разуменнем адносіліся да яго навуковых інтарэсаў па даследаванню і падрыхтоўцы навуковых публікацый па беларускай народнай казцы.

У 1960-я гады Леў Рыгоравіч выступае ва ўфімскіх, маскоўскіх і ленінградскіх навуковых выданнях з артыкуламі па беларускай казцы. Такім чынам, Уфа, разам з Масквой і Ленінградам, стала цэнтрам публікацый па беларускай казцы.

Пасля выхаду ў 1966 годзе ў свет “Звода беларускіх народных казак” на нямецкай мове, Л. Р. Бараг атрымаў еўрапейскую і нават сусветную вядомасць як унікальны збіральнік і даследчык беларускай казкі. Дзякуючы гэтаму Леў Рыгоравіч атрымлівае доступ да мінскіх перыядычных выданняў, паляпшаюцца яго кантакты з беларускімі вучонымі-фалькларыстамі, развіваюцца “уфімска-мінскія адносіны”.

Я. Фактаравіч прыводзіць урыўкі з яго пісьма Лідзі Фёдараўне Фактаравіч ад 25 красавіка 1967 года: *“В последнее время у меня укрепились научно-деловые связи с Минском и Гомелем: получаю очень много писем и бандеролей от П. П. Охрименко (Гомель), от Г.В.Шкрабы («Польмя»), К. П. Кабашикова (Институт этнографии и фольклора (АН – Э. I.) БССР), аспиранта БГУ И. В. Саламевича, С. Шутникова (ЛіМ), М. Я. Гринблата, М. Хайновской (ССП БССР) и многих других. Сейчас за моё отсутствие у меня на столе накопилось 38 писем и бандеролей, из коих 12 из Минска. Получаю “ЛіМ”, “Польмя” и стал больше разбираться в курсе какой-то части минской жизни. Пишу даже сейчас рецензию для “Польмя””*.

На думку аўтара гэтых радкоў, першым з беларускіх фалькларыстаў і літаратуразнаўцаў кароткую, але аб’ектыўную ацэнку навуковай спадчыны Л. Р. Барага-фалькларыста даў Аляксей Ненадавец. Ён адзначыў, што ў манаграфіі “Беларуская вёска” (1969) вучоны ўсебакова паказаў нацыянальную самабытнасць беларускіх народных чарадзейных казак, што менавіта Леў Рыгоравіч першы ў беларускай фалькларыстыцы склаў і апублікаваў сістэматычны паказальнік “Сюжэты і матывы беларускіх казак”(1978), пабудаваны паводле агульна прынятай сістэмы класіфікацыі казачных сюжэтаў.

У той жа час Іван Саламевіч у “Прадмове рэдактара” першым падкрэсліваў важнае значэнне выдання “Паказальніка” для ўсяго ўсходнеславянскага эпасу: *“Треба адзначыць, што па ўкраінскай і рускай казках падобных паказальнікаў яшчэ няма. Выданне беларускага паказальніка будзе спрыяць падрыхтоўцы іншых усходнеславянскіх паказальнікаў сюжэтаў і матываў казачнага эпасу, а таксама*

зводнага параўнальнага славянскага паказальніка” [4].

Канстатуючы, што паказальнік Барага – карысны дапаможнік для параўнальнага вывучэння беларускіх і ўсходнеславянскіх казак, А. М. Ненадавец звярнуў увагу чытачоў, што Л. Р. Бараг падрыхтаваў каментарыі да многіх выданняў беларускіх, украінскіх, чувашскіх народных казак, стаў адным з аўтараў кнігі “Параўнальны паказальнік сюжэтаў усходнеславянскіх казак” (1979).

Характарызуючы творчую спадчыну Л. Р. Барага, беларускі фалькларыст Іван Саламевіч акцэнтаваў увагу, што ён падрыхтаваў навуковыя каментарыі да зборнікаў “Казкі пра жывёл і чарадзеіныя казкі” (1971), “Чарадзеіныя казкі” (ч. 1–2), 1973–1978, з К. Кабашнікавым), “Сацыяльна-бытавыя казкі” (1976), “Украінскія народныя казкі” (Берлін, 1972, на нямецкай мове).

У 1970-1980-я гады Л. Р. Бараг супрацоўнічаў з “Энцыклапедыяй казак”, якая выдавалася ў Берліне на нямецкай і ў Нью-Ёрку на англійскай мовах (над стварэннем амаль чатырох тысяч артыкулаў у складзе “Энцыклапедыі казак” працавалі восемсот пяцьдзесят аўтараў прыблізна з шасцідзесяці краін. Ён прадстаўляў у гэтым фундаментальным чатырнаццацітомным выданні, якое выдавалася з 1977-га па 2014-ты гады, беларускія казкі. Усяго ў “Энцыклапедыі казак” ім было зроблена трынаццаць публікацый, з 3 іх лванаццаць прысвечаны беларускаму фальклору, а адна – башкірскім народным казкам. Там жа быў надрукаваны артыкул Н. Новікава “Barag Lev Geigorievich” (спіс публікацый Л. Р. Барага ў “Энцыклапедыі казак” [5, с. 174–175].

Леў Рыгоровіч быў таленавітым літаратуразнаўцам. Яго асноўныя працы па рускай літаратуры прысвечаны творчасці Д. Фанвізіна, Д. Мамяна-Сібірака, М. Шолахава.

Шэраг яго прац прысвечаны творчасці М. Ламаносава, А. Радзішчава, А. Пушкіна, А. Міцкевіча, П. Чаадаева, К. Рылеева, А. Адоеўскага, М. Чарнышэўскага, М. Дабралоубава, А. Чэхава, М. Горкага, У. Маякоўскага, В. Брусава, Я. Купалы, Цёткі, М. Танка, М. Лынькова, М. Гафура, А. Тагілава, узаемазвязі літаратуры з фальклорам.

Да сённяшняга дня не страціла сваёй актуальнасці і каштоўнасці пераважная частка рэцэнзій Л. Р. Барага і Е. Янкілевіча на кнігу Янкі Купалы (“Избранные стихи”. – М., 1939. (Литературное обозрение, 1940. № 23), артыкулаў “Цётка” (“У дапамогу настаўніку”. – Мн., 1940), “Творчасць Максіма Танка” (“Савецкая школа”, 1940. – № 9), “Послеоктябрьское творчество Я. Купалы” (“Советская Белоруссия” (8 декабря 1940 г.). “Міцкевіч і Пушкін” (“Вольная праца”, 26 лістапада 1940 г.), “Апавяданні Міхася Лынькова” [6].

Леў Рыгоровіч быў арыгінальным педагогам, якога любілі і паважалі студэнты беларускіх і башкірскіх ВНУ. Да таго ж ён быў сціплым чалавекам. Які не жадаў прыпісваць усе вынікі экспедыцый сабе і замоўчваць заслугі асобных студэнтаў у збіранні фальклору, асабліва ў запісу беларускіх казак.

У сувязі з гэтым Я.Фактаровіч нагадвае: “Нельзя не отметить уважительное отношении Льва Григорьевича к студентам, участникам экспедиций, к их “собирательской работе”: при ссылке на конкретный текст в монографии “Беларуская казка” он обязательно подчёркивает, кем записан текст: “казка запісана намі і”, “казка, запісаная мною”, “тэкст, запісаны на маёй просьбе настаўніцай Я. П. Брых”, “у варыянцы, запісаным Т. Н. Альбіцкай і мною”, “мы чулі некалькі падобных апавяданняў...адно з іх, запісанае мною...” и т. п. В «Кратком отчёте» он пишет: “Ближайшее участие **в моей собирательской работе** во время поездок в Ганцевичский, Мостовский, Зельвинский и Любчанский районы принимали участники аспиранты и студенты Л. Томашова, М. Андреева, Т. Гутковская, Т. Альбицкая, Л. Шепелевич, Н. Ржевская, М. Ильюшонок, Е. Василевская” (даецца спасылка на “Краткие сообщения Института этнографии АН СССР. 1947. – Вып. 3. – с. 18–21) [3, с. 7).

Безумоўна, Леў Рыгоровіч Бараг быў і застаецца беларускім фалькларыстам сусветнага ўзроўню. Усёй сваёй творчасцю ён даказаў каштоўнасць, цікавасць і ўнікальнасць беларускай казкі, якую ён назваў “сувязным звязом паміж рускім і ўкраінскім, паколькі, мажліва, нярэдка міжнародныя казачныя сюжэты вусным шляхам пераходзілі з украінскай культурнай глебы на рускую і з рускай на ўкраінскую, не абмянаючы народнага беларускага асяроддзя” [7].

Л. Р. Барага не стала 4 верасня 1994 года, на восемдзесят трэцім годзе жыцця.

Яго ўклад ў вывучэнне беларускай культуры, асабліва беларускай казкі, дастойны таго, каб яго імя было ўвекавечана ў Рэспубліцы Беларусь, асабліва ў Беларускім дзяржаўным універсітэце, калектыў якога рыхтуецца адзначыць сваё стагоддзе, і ў Беларускім дзяржаўным педагагічным інстытуце імя М. Танка.

Літаратура

1. Саламевіч, І. З веданнем і любоўю. Беларускія казкі, выдадзеныя ў Берліне / І. Саламевіч // Літаратура і мастацтва. – 1967. – 18 ліпеня.
2. Краткие сообщения Института этнографии АН СССР – 1947. – Вып. 3.
3. Факторович, Е. Белорусский фольклорист Лев Григорьевич Бараг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/198939>. – Дата доступа: 29.02.2021.
4. Саламевіч, І. Прадмова / І. Саламевіч // Бараг Л. Р. Сюжэты і матывы беларускіх народных казак : Сістэматычны паказальнік. – Мінск, 1978.
5. Советская этнография. – 1987. – № 2.
6. Лынькоў, М. Выбраныя апавяданні / М. Лынькоў. – Мінск, 1941.
7. Бараг, Л. Р. Беларуская казка: пытанні і вывучэнне яе нацыянальнай самабытнасці параўнальна з іншымі ўсходнеславянскімі казкамі / Л. Р. Бараг. – Мінск : Вышэйшая школа, 1969. – 256 с.

Казакова В.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

РАСТИТЕЛЬНЫЙ КОД БЕЛАРУСИ: ПЕРСПЕКТИВЫ РЕАЛИЗАЦИИ В СФЕРЕ ТУРИЗМА

Одной из ведущих тенденций в современном обществе является экологизация человеческого сознания как такового. Бережное отношение к окружающей природе и осознание себя ее неотъемлемой частью сформировались у белорусов, как и у многих народов, еще в древние времена. Об этом свидетельствуют многочисленные фольклорно-этнографические материалы, в которых фиксируется феномен «экосознания» белорусов, бережное отношение к родной природе как к «отчиму дому», желание поддерживать ее и сохранять. В этой связи большой интерес представляет сохранившееся наследие белорусской культуры в области этноботаники, предмет которой «состоит в изучении рациональных и иррациональных ботанических знаний носителей традиции, их взаимодействий с миром флоры» [1, с. 48].

Как известно, растения в традиционных народных верованиях не только наделялись различными – как позитивными, так и негативными – свойствами, но и приобретали статус знаков-символов [2, с. 242]. Например, деревья и кустарники подразделялись на счастливые, «чистые» (дуб, липа, береза, яблоня, орешник и другие) и несчастливые, «нечистые» (осина, ель, бузина и некоторые другие) [2, с. 242]. Так, если дуб в славянских верованиях однозначно осмыслялся как дерево верховного бога Перуна и наделялся поэтому устойчивыми продуцирующими и обереговыми представлениями, то засохшие верба или бузина обычно ассоциировались с местами обитания нечистой силы [2, с. 243]. В представлениях древних славян дуб выступал прообразом Мирового древа, являлся символом вечной мудрости и выполнял функции медиатора. Дубовая древесина имела широкое применение в похоронной обрядности и народном целительстве. Липа, береза могли защитить от пожара и молнии. Осинкой лечили больные суставы, зубы и паралич. Освященной вербой окуривали больной скот, растирали ее в порошок и засыпали им раны [2, с. 248]. Грушевым отваром поили рожениц. В традиционных представлениях белорусов груша была тесно связана с небом, с локализацией икон Божьей Матери, но, в тоже время, и с миром хтоническим, с добычей «живого огня», с магией плодородия и здоровья.

Особое значение в знахарских практиках придавалось также деревьям, в которые ударила молния (грамабоі) или вырвал с корнями ветер (вываратні). Активно использовались и некоторые деревья, в частности, осина, береза, сосна, дуб, верба, которым было принято «передавать человеческую болезнь».

Широко известны апотропейные свойства рябины, березы, дуба, ели,

осины, груши, клена и освященной вербы. Апотропейные свойства осины применялись в похоронных обрядах, в знахарских практиках и т.д. Полынь использовали и как лекарство, и как средство борьбы с нечистой силой. В свою очередь, в традиционной культуре универсальным средством для защиты от нечистой силы был также мак.

Помимо целительных качеств, мир растений имел отношение к календарной и семейной обрядности белорусов. Так, в качестве обрядового дерева ель использовалась в колядных, масленичных, троицких и купальских празднествах [3, с. 162], а также являлась свадебным деревом у славян.

Для любовно-брачной ритуальности особенно характерно использование вишневого дерева. в контексте белорусского фольклора вишня символизирует эстетический идеал молодой незамужней девушки-невесты. с помощью вишни часто гадали на «суженого» в период коляд или весной, пуская венки из веточек вишни по воде. из веток вишни, как и из веток яблони, груши, делали «шишки» для свадебного каравая.

Дуб часто встречается в купальских и троицких обрядах, его древесину использовали, чтобы добыть священный огонь, а также в похоронных обрядах. Ветки березы и клена использовались как ритуальное украшение во время обрядов на Троицу и на Русальной неделе, в частности, во время «кумлений» или обряда «Вождение Куста». Согласно славянским поверьям, береза также имела связь с душами мертвых. Это особое «женское дерево» наделялось многими целебными и волшебными свойствами. Например, женщинам рекомендовалось использовать отвар из крапивы, а также сок из березы для сохранения молодости и красоты.

Согласно представлениям белорусов, помимо лечений разных недугов, знания о растительном мире можно было использовать с целью воздействия на образ жизни людей, сферу межличностных отношений. Так, траву под названием «кукушкины слезы» нередко употребляли «как магическое средство для обеспечения хороших отношений между супругами», отваром корня этого растения также «поят новобрачных, чтобы они жили в любви и согласии», а по форме корня кукушкиных слезок гадали, чтобы узнать пол будущего ребенка [2, с. 237]. В любовных гаданиях и ворожбе на территории Беларуси часто фигурируют также такие деревья, как ель и яблоня. В свою очередь, на Полесье, в любовной магии использовались ветки березы или рябины, которые срастались с дубом.

В народных представлениях белорусов яблоня, груша, вишня, рябина, береза, сосна, ель, липа, калина считались воплощением женских растительных образов, которые противопоставлялись мужским – дубу, клену и явару. Дифференциация деревьев на мужские/женские является следствием переноса модели человеческих отношений на мир деревьев, что выражается в тенденции к

созданию пар [3, с. 62]. Яблоня, береза, липа также нередко символизируют мать. Так, яблоня (=мать в дендроморфной ипостаси) способствует удачному замужеству дочери: опускает ветви, чтобы помочь ей сорвать яблоко для сватов [4, с. 255]. Яблоня, как и вишня, береза, сосна, реже другие «женские деревья» также символизируют счастливую влюбленную девушку, невесту [3, с. 216]. Яблоня является специфической репликой библиеского сада, понимается как дерево правды, справедливости и связанной с ними красоты [3, с. 219]. В фольклорных текстах обмен яблоками и их совместное поедание символизируют установление определенных связей между людьми, например, может служить знаком приязни между влюбленными.

Все эти аспекты дендрологических представлений имеют хороший потенциал для репрезентации в сфере туризма наряду с представлениями о том, что деревья (ель, верба, дуб, береза, осина, сосна, груша и другие) могут служить местом для обитания ведьм, русалок, леших, чертей, «трасц», водяных и прочих потусторонних существ. Все это дает дополнительные возможности для создания интересных и нестандартных туристских программ сдвоенной – эко-этнографической тематики с широкой долей анимационного интерактива. К примеру, осина служила проводником между мирами, при участии этого дерева происходил ритуал превращения в волколака. Яблоко, в целом, считалось предметом магическим, волшебным атрибутом змеи. В волшебных сказках в яблоню превращается дочка змея, а под дубом размещается подземное царство с владельцем-ужом [3, с. 97], под дубом или в дубе прячутся клады. Искать сокровища можно было и под сосной, а под яваром ворожили о будущей судьбе.

Деревья имели важное значение в народных обрядах. Сегодня эти представления о белорусской флоре также можно использовать в сфере туризма при формировании новых зеленых маршрутов, экологических троп, квестов, туристских событий и анимаций с уклоном в знакомство туристов с оригинальным растительным (в частности, дендрологическим) кодом Республики Беларусь. Собственно, для туризма особенно перспективными станут такие направления этноботаники Беларуси, как традиционная фитотерапия, использование дикорастущих растений в системе питания, семантика и символика растений, непосредственно растительный (в частности, дендрологический) код, растительная символика календарных праздников и обрядов, магические свойства растений. Для удобства разработки региональных этноботанических турпродуктов и брендов можно объединять всю потенциально интересную туристам и местным жителям информацию о локальной флоре, в так называемые, «фитопортреты» каждого региона, разрабатывать этноботанические региональные карты с указанием уникальной «брендовой» флоры каждого региона и составлять по ним туристические маршруты или отдельные туристические программы. В этой связи, только у ночной фиалки «любки», произрастающей в урочище Елово

Чаусского района, огромный «туристический потенциал». В старину клубни любки использовали для приготовления приворотных зелий и магических амулетов. Сегодня растение может стать полноценным этноботаническим туристическим брендом, на основе которого будет организован ряд событийных эко- и этно-туристических мероприятий, разработана линейка хэнд-мейд сувениров, серия парфюмов-афродезиаков «Любка» и так далее.

Литература

1. Воробьев, Д. В. Этноботаника: человек и мир флоры на американском континенте / Д. В. Воробьев // Сибирские исторические исследования. – 2019. – № 1 – с. 48–63.
2. Коваль, В. И. Мифологические верования восточных славян: Пособие по курсу «Славянская мифология» / В. И. Коваль. – Гомель : ГГУ имени Ф. Скорины, 2016. – 270 с.
3. Швед, І. А. Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору / навук. рэд. Фядосік А. С. ; Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна. – Брэст : УА «БрДУ імя А. С. Пушкіна», 2004. – 301 с.
4. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / укладальнікі В. Д. Ліцвінка, Г. Р. Кутырова. – Мінск : Універсітэцкае, 1995. – 477 с.

Квилинкова Е.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПОНЯТИЕ «РОДИНА» У МОЛДАВАН БЕЛАРУСИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПРОЦЕССА АДАПТАЦИИ

Налаживание процесса межэтнического взаимодействия и формирование национальной/гражданской идентичности является одной из важных задач национальной политики каждого полиэтнического государства. Изучение культурных особенностей живущих в государстве этнических групп позволяет решить вопросы этнокультурной компетентности и способствует интеграции национальных меньшинств в социально-экономическое и культурное пространство страны проживания.

В настоящей статье путем выявления особенностей восприятия молдаванами Беларуси понятия «родина» рассматривается степень адаптации данной этнической группы. Оно основывается на результатах полевого исследования, проведенного автором в 2021 году в Минске и некоторых областях республики. Путем углубленного интервью было опрошено более тридцати респондентов-молдаван, являющихся представителями двух поколений. Ввиду ограниченного объема статьи мы приведем лишь некоторые из их высказываний.

В дополнение к актуальности заявленной нами тематики отметим, что изучение этнической группы молдаван осуществляется в белорусской этнологии

впервые.

Начало формирования молдавской диаспоры в Беларуси относится к пятидесятым годам минувшего столетия (хотя появление отдельных представителей молдавского этноса на этих землях имело место ранее). Этот процесс условно можно поделить на два периода: *советский* и *постсоветский*.

Так, по Всесоюзной переписи населения 1959 года в БССР жило 727 представителей молдавской национальности, спустя чуть более 10 лет их число увеличилось более чем в 2,5 раза (в 1970 г. – 1 800 чел.). В 1979 году численность молдаван в республике составляла – 2 923 чел., а в 1989 г. – 4 964 чел. [3]. Наибольшее число молдаван в Беларуси пришлось на восьмидесятые годы XX века.

О представленности молдаван в БССР можно говорить с начала пятидесятих годов прошлого века, с того времени, когда в СССР активизировался процесс внутрисоюзной миграции. В основном, это были молодые люди, специалисты с высшим образованием, среди которых было немало военных врачей и др. Женившись, многие из них остались проживать в Беларуси постоянно. Женщины-молдаванки, оказавшиеся за пределами своей республики – МССР (работа, поствузовская учеба, освоение целины и др.), создавали семьи с представителями других национальностей, в том числе, с белорусами. Некоторые из них переехали жить на родину мужа – в Беларусь.

После распада СССР и образования независимых государств перед большинством граждан бывшего Советского Союза встал вопрос об определении страны-проживания и гражданства. С начала девяностых годов XX столетия число молдаван в Беларуси стало постепенно уменьшаться. По приводимым Белстатом данным, в 1999 году их численность составляла 4 267 чел., в 2009 году – 3 465 чел., а в 2019 году – 2 407 чел. [2].

Снижение числа молдаван в Беларуси лишь частично объясняется происходившей ремиграцией. Данные министерства статистики и анализа Беларуси, отражающие процессы взаимной миграции населения Беларуси и Молдовы за первые десять лет существования обоих независимых государств (до 2000 года), свидетельствует о том, что сокращалась как белорусская диаспора в Молдове (примерно на 10–12%), так и молдавская диаспора в Беларуси [6, с. 99–100]. Однако если численность белорусской диаспоры в Молдове сокращалась, в основном, в результате ремиграции, то уменьшение числа молдаван в Беларуси стало следствием протекавшего процесса добровольной ассимиляции. Эти выводы подтверждаются как приводимыми Белстатом сведениями, так и данными, полученными нами в ходе полевых исследований.

Спокойная межэтническая обстановка, толерантность белорусов, отсутствие в Беларуси национального вопроса и придание русскому языку статуса государственного усилили у представителей национальных меньшинств процесс

интеграции в этнокультурное пространство Беларуси и признания ее в качестве своей второй родины. Благодаря проводившейся Беларусью взвешенной национальной политике, шел процесс формирования у представителей этнических групп национальной/гражданской идентичности. Второе поколение молдаван (как правило, это дети, родившиеся в смешанном браке) однозначно идентифицируют себя как белорусы. При этом, совершенно не обязательно, чтобы один из родителей был белорусом. Используемая ими форма идентификации вобрала в себя одновременно и гражданскую, и этническую идентичность.

«Я и муж молдаване, но наши дети, которые родились в Молдове, но живут в белорусском пространстве, вряд ли будут целиком ощущать себя молдаванами. Внутренне старшая дочь в большей степени чувствует, что она молдаванка, но младший сын говорит о том, что он белорус. Когда мы переехали в Беларусь, ему было 7 лет, и его становление (школа и др.), проходило уже в Беларуси. Соответственно, его окружение из белорусов и, видимо, по этой причине он стал себя ощущать белорусом. Когда мы затронули этот вопрос, он заявил нам: “Я не молдаванин, а белорус”. В качестве аргумента сказал заглянуть в его паспорт, где указано, что он гражданин Республики Беларусь. Мы, конечно, такого отношения никогда своим детям не прививали и стараемся сделать все, чтобы дети не отказывались и не забывали свою родину. Сыну в этом году исполнится 15 лет» (Козарь А. В., г. Минск) [5].

Положительное протекание процессов интеграции и ассимиляции молдаван в Беларуси прослеживается также по сведениям, отражающим вопрос об употреблении ими внутри семьи белорусского языка. Так, в 2019 году из общего числа молдаван – 2 407 человек в качестве родного языка указали язык своей национальности 990 человек, а в качестве родного языка – белорусский – 74 человека. Отметим, что данный показатель у молдаван во много раз выше, чем, например, у проживающих в Беларуси гагаузов и болгар. Значительная часть молдаван признала родным языком русский – 1 246 человек (украинский – 22, польский – 1) [4, с. 37]. У подавляющего большинства молдаван (2 265 человек) общение в семье происходит на русском языке. На языке своей национальности дома разговаривает лишь 21 человек, в то время как на белорусском – 105 этнических молдаван (на украинском – 2) [4, с. 41].

Итак, согласно Переписи за 2019 год в Беларуси проживает 2 407 человек молдаван, но эта цифра отражает число представителей данной национальности, являющихся гражданами этой страны. На официальных приемах в молдавском посольстве число молдавской диаспоры озвучивается в пределах пяти тысяч человек. Сюда включаются и те молдаване, которые сохраняют гражданство своей родины, Молдовы.

Надо сказать, что с девяностых годов XX века «лицо» молдавской диаспоры в Беларуси стало меняться. Если в советский период у основной части

молдаван Беларуси были смешанные браки, то в последующие четверть века после распада СССР из-за тяжелой экономической ситуации в Молдове, молдаване стали переезжать в Беларусь целыми семьями. В Беларусь они ехали не на заработки, а на постоянное место жительства. У этой волны переселенцев семьи были, в основном, моноэтнические, но языком общения в доме являлся русский. Это, так называемые, «русскоязычные молдаване», которые хоть и считают молдавский язык родным, но не считают его значимым этническим идентификатором.

Если говорить об адаптации молдаван в Беларуси, то, независимо от того, в какой период они переселились – советский или постсоветский, практически все опрошенные и их дети демонстрируют высокую степень адаптации. При этом имеются некоторые различия в восприятии ими понятия «родина». Так, у первой волны молдаван, прибывших в БССР в советский период, Беларусь однозначно воспринимается как часть большой родины – Советского Союза и как вторая родина. При этом свою этническую родину они называют не иначе как Молдавия, а не Молдова.

«Мне понравилась Беларусь, и мы здесь остались. Родина и тут, и там... В Белоруссии дети и внуки есть...» (Турок Л. Н., Минская область, д. Кирмантово) [5].

«Родина уже и тут, и там. Я здесь уже больше времени живу. Тут мои дети и внуки. Беларусь уже стала для меня родиной, но и ту я не откидываю» (Козинец Т. В., Гомельская область, д. Челюшевичи) [5].

«Моя родина – это все-таки Молдавия, а Беларусь – это вторая родина» (Федоров Н. А., г. Минск) [5].

«Беларусь для меня уже моя вторая родина, а Молдова – первая. Я с 1972 года в Беларуси» (Капмоале П. А., г. Минск) [5].

Респонденты высказывали свою радость в связи с тем, что сама судьба связала их с Беларусью, где многое после распада Союза удалось сохранить, а не разрушить, как в Молдове, в результате чего ситуация для ее граждан и их родственников стала просто безвыходной.

«У нас/у меня две родины и Молдавия, и Беларусь. Я не пожалела, что выбрала эту страну для жизни, потому что здесь у меня семья – любящий муж, прекрасные дети и Беларусь – очень прекрасная страна. Живи и радуйся. Я здесь реализовалась... Молдавия – это родина, где я родилась. Несмотря на то, что там, в Молдавии, я прожила меньше времени (там 19 лет, а тут 30 лет), но я ее все равно люблю – это моя родина. Здесь, в Беларуси, я прожила большую часть жизни – это тоже моя родина, потому что она меня приняла, и я душой за нее болею. ... Но у меня в душе осталась та Молдавия, которую я помню – богатая: в магазинах – соки, все заводы работают... А теперь на нее без слез смотреть нельзя...» (Крентик М. С., г. Минск) [5].

«Для меня родина – Молдавия – это даже без разговоров. Мне там дорога каждая тропинка. ... Там родственников уже не осталось. ... Беларусь для меня – вторая родина. Мне очень повезло, что я вышла замуж за белоруса и живу в Беларуси, так как, Вы сами знаете, что у нас сейчас в Молдавии очень сложно, у меня душа болит за своих родных, за друзей, кумовьев, за всех. Родственники, конечно, остались, но очень многие уехали в Германию, Италию, Израиль, Грецию, Румынию, Россию. Они приезжают на родину в отпуск, достраивают свои дома. Если там остались дети, то помогают им. Переехать туда я не планирую. Я ничего не хочу менять» (Хмелевская Е. И., Дзержинский район, поселок Фаниполь) [5].

«Для меня сейчас родина – и Молдова, и Беларусь. Там я родилась, там мои родители, мои корни, а здесь прожила большую часть жизни. Я считаю, что Белоруссия тоже моя родина, так как я – гражданин Республики Беларусь. Мы приехали в августе 1991 года и автоматически стали гражданами Беларуси. ... Я ностальгировала не по родственникам, а по воздуху Молдовы, хотелось дышать воздухом родины. Здесь я привыкла и чувствую себя комфортно, но все равно хочу дышать воздухом родины. Я живу здесь, а как распорядится дальше судьба, не знаю» (Чеботарь Л. Г., Могилевская область, д. Михайлов) [5].

«Молдова – это страна, где я родился, где прошли мои детство и юность. А Беларусь – это страна, где прошла моя взрослая жизнь, это и семья, и служба. Я больше живу в Беларуси, чем в Молдове. ... В настоящее время получается, что моя родина – Беларусь: здесь я больше живу, чем там. ... Можно сказать, что у меня две родины. Беларусь для меня полноценная родина. Здесь я не почувствовал никаких сложностей. Все прекрасно. ... Но всегда тянет в Молдову, потому что там у нас родственники» (Осипов В. М., г. Минск) [5].

Данное восприятие ими страны проживания можно рассматривать как глубокую степень адаптации в белорусском пространстве, чему в немалой степени способствовало длительное проживание в этом пространстве («пустили корни, родились дети и внуки»), установившиеся родственные отношения с белорусами, положительное восприятие белорусской культуры.

Представители второй волны молдаван, которые сознательно всей семьей переехали в Беларусь на постоянное место жительства после 1991 года, очень тепло отзываются о белорусах и Беларуси, где их хорошо приняли и где они чувствуют себя комфортно. Однако родиной они называют только Молдову, а Беларусь – местом их дома и страной проживания.

Необходимо заметить, что на процесс адаптации влияет много факторов: пол, возраст, социальный статус человека, уровень его образования и социальное положение, этническая принадлежность, степень владения языками (в том числе, языком мажоритарного этноса), психологические особенности и другие. В качестве одного из важных критериев адаптации или неадаптации человека к

изменившимся условиям является то, насколько он удовлетворен теми условиями, в которых он живет, то есть, насколько комфортно он себя чувствует в этих условиях. Ощущение комфортности напрямую связано с социально-психологическим самочувствием человека.

«У нас гражданство Молдовы. Планируем принять белорусское гражданство. ... Для меня родиной является Молдова, а Беларусь – это страна, которая нас приняла, где мы не чувствуем себя чужими. Здесь у нас не было проблем, что вы приезжие, мы не хотим с вами работать, разговаривать. Это – страна, которая нас хорошо приняла, и мы ей благодарны за это. ... Для нас Беларусь – это место, где мы себя нашли. Молдова – это родина, но там мы себя не смогли найти. Мы здесь осели и пока мысли уезжать отсюда нет. Пока здесь все нравится, и я очень надеюсь, что не придется ничего менять в своей жизни. Психологически нам здесь очень комфортно... Эмоционально мы здесь быстро адаптировались. ... Наш дом – в Беларуси, в Молдове мы свой дом продали. Туда мы уже приезжаем как гости к моей маме и сестре» (Руснак Т. О., г. Минск) [5].

По разным причинам основная часть молдаван второй волны переселения сохраняет молдавское гражданство (в первую очередь, из-за свободного передвижения в Европу), но при этом они не планируют когда-либо вернуться в Молдову, так как не видят там свою жизнь и будущее своих детей. Респонденты однозначно высказываются о том, что для их детей родиной является Беларусь, несмотря на то, что они родились в Молдове. Об этом говорили и сами представители второго поколения молдаван Беларуси.

«Обратно в Молдавию не планируем. Наверное, я Вас ничем не удивлю, если скажу, что там нас не удовлетворяла жизнь, не нравилось то, что происходит в стране. Там люди не живут, а выживают; там нет работы, а у нас четверо деток. Я Беларусь полюбила с первого взгляда. Как только мы пересекли границу Беларуси, то я сразу же влюбилась в белорусские поля, леса, дороги (которые очень хорошие)... Любовь к Беларуси у меня появилась с самого начала. Я не могу и не хочу говорить что-то плохое про свою страну, но я ее люблю и здесь. Любовь к моей стране у меня проявляется на расстоянии. ... Поэтому на вопрос о том, хотела бы я вернуться жить в Молдавию, у меня однозначный ответ – нет» (Мунтяну Т. В., г. Минск) [5].

«Для меня родина – это Молдова, а Беларусь – страна, в которой я живу; здесь моим детям хорошо. У меня был вариант уехать в Америку и там остаться, я его на определенном этапе жизни также рассматривала. Но затем я познакомилась со своим будущим мужем, и мы решили переехать в Минск. ... О принятом решении мне не пришлось пожалела. Я просто подумала, что моя жизнь будет легче с мужем в Беларуси, чем на чужбине, среди людей с другим менталитетом. Я не была готова связывать свою жизнь с этими людьми и считаю, что сделала правильный выбор. ... Пока здесь меня все устраивает. Я

считаю, что Россия и Беларусь – это те страны, куда молдаване, такие как я (не могу говорить за всех), могут поехать и чувствовать себя как “в своей тарелке”. Конечно, это “не твоя тарелка”, но все равно европейские страны и Америка – это уже совершенно другое. Вот там как раз-таки тяжело адаптироваться. ... С белорусами и россиянами нам проще контактировать, чем с европейцами и американцами. И дело не в языке, а в менталитете, в поведении этих людей. ... Мне кажется, что у тех молдаван, которые едут в Италию, совсем безвыходная ситуация. У нас есть знакомые, которые там живут и работают. Они скучают по своим семьям, так как у многих из них разбитые семьи. Кто-то из близких остается в Молдове, а другой член семьи едет на заработки. Потом они разводятся. Там не так сладко... А сюда можно приехать всей семьей и, в соответствии со своими знаниями, быть кем-то. А там быть кем-то очень тяжело. То есть, полученные нами в Молдове знания (и образование – Е. К.), мы можем использовать и здесь, в Беларуси. При желании тут можно и реализовываться, и зарабатывать деньги» (Скачкова М. Г., г. Минск) [5].

Из ответов респондентов видно, что главным фактором при выборе молодым поколением страны проживания является вопрос трудоустройства, внутренней реализации, обеспечения семьи.

Подчеркнем, что любые процессы, особенно связанные с адаптацией этнических групп в ином этнокультурном пространстве, лучше высвечиваются при изучении их в сравнительно-сопоставительном аспекте. Если анализировать степень адаптации молдаван Беларуси в сравнении с белорусами Молдовы (которых мы также изучали и опубликовали по этой теме монографию [1]), то очевидно, что в постсоветский период она принципиально различается. Это объясняется различиями в подходах этих двух республик в реализации национальной политики, призванной обеспечивать необходимые условия для комфортного самочувствия этнических групп и способствовать их реальной интеграции в социально-экономическую и культурную жизнь страны.

Так, после провозглашения Молдовой независимости и признания государственным языком только молдавского языка белорусы, как и представители других национальных меньшинств, оказались в положении, когда необходимо было заново проходить процесс адаптации, несмотря на то, что прожили они в этом краю почти всю свою взрослую жизнь. Распад Союза принципиально отразился на положении белорусов Молдовы (как и всего русскоязычного населения в целом). Прежде они являлись высококвалифицированными специалистами и занимали высокие должности. В результате произошедших структурных изменений снизился их социальный статус, соответственно, и уровень заработной платы, что существенно сказалось на их социальном самочувствии и состоянии адаптации. Они почувствовали себя

социально незащищенными не только потому, что потеряли престижную работу из-за незнания государственного языка, но и в связи с тем, что обесценилась значимость трудового вклада, внесенного представителями белорусской этнической группы в развитие экономики Молдовы.

Многие из опрошенных нами белорусов Молдовы, высказывали доброе и теплое отношение к краю, в котором живут, к молдаванам, но при этом они подчеркивали, что родиной для них Молдова не стала. Объяснения этому давались самые различные: *«не чувствую себя достаточно комфортно»*; *«не вижу возможности для профессиональной реализации»*; *«беспокоит политическая нестабильность государства, его разделенность»* и т. д. Свое состояние часть белорусов Молдовы характеризовала следующим образом: *«оттуда оторвались, а здесь не прижились»* [1; 6]. И это несмотря на то, что в Молдове они прожили по сорок – пятьдесят лет. Нередко они называли эту страну местом своего временного проживания. Содержание записанных нами интервью, в котором отражается их внутреннее состояние, указывает на их неполную или добровольно-вынужденную адаптацию. Часть белорусов Молдовы высказала желание вернуться на свою этническую родину, но не сделала этого в силу разных причин, прежде всего, из-за проблем с жильем.

На основании содержащихся в углубленных интервью сведений, можно говорить о том, что для живущих в Беларуси молдаван характерна высокая степень адаптации. Основная часть молдаван старшего возраста называет Беларусь своей второй Родиной, которую они любят так же, как и Молдову. Для молодого поколения представителей молдавской диаспоры, живущих в Беларуси менее полутора десятков лет, родиной является Молдова, а Беларусь – это страна проживания, сознательно выбранная ими для жизни. Для их детей она является родиной (иногда независимо от того, что родились они в Молдове).

В процессе адаптации немаловажное значение имеют образ жизни, менталитет, языковая компетенция, бытовые традиции и др. Важным представляется то, что Беларусь воспринимается молдаванами как ментально близкая страна, а не характеризуется как чужбина.

Таким образом, на примере изучения молдавской диаспоры можно говорить о хорошей степени интеграции представителей этнических групп в местное сообщество, а также о положительно протекающем в Республике Беларусь процессе построения национальной / гражданской идентичности. Одним из значимых критериев оценки степени адаптации, на наш взгляд, является то, что в их планах на будущее нет намерения сменить страну проживания. По отношению к Беларуси и к белорусам они высказывают слова уважения, благодарности и любви за то, что здесь их хорошо приняли, и в этой стране они и их дети чувствуют себя комфортно.

Литература

1. Квилинкова, Е. Н. Белорусы в Молдове и Молдова в белорусах / Е. Н. Квилинкова, В. А. Сакович. – Минск : Беларуская навука, 2021. – 454 с.
2. Итоги Переписи-2019: Какие национальности живут в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belmir.by/2020/09/11/итоги-Переписи-2019-какие-национальность/>. – Дата доступа: 08.07.2021.
3. Национальный состав населения Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belstat.gov.by/informatsiya-dlya-respondenta/perepis-naseleniya/perepis-naseleniya-1999-goda/tablichnye-dannye/natsionalnyi-sostav-naseleniya-respubliki-belarus/>. – Дата доступа: 08.07.2021.
4. Национальный статистический комитет Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belstat.gov.by/upload/iblock/471/471b4693ab545e3c40d206338ff4ec9e.pdf>. – Дата доступа: – 08.07.2021.
5. Полевые материалы автора – Е. Н. Квилинковой за 2021 г.
6. Сакович, В. А. Белорусы в этнокультурном пространстве Молдовы / В. А. Сакович. – Минск ; Кишинев, 2011. – 844 с.

Ковалева Р. М.

(Республика Беларусь, Минск)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МАКСИМЫ «СОЗДАТЕЛЬ ФОЛЬКЛОРА – НАРОД» В ВУЗОВСКОЙ ПРАКТИКЕ

В истории восточнославянской фольклористики было время, когда фольклор наравне с религией вынужденно относили к пережиткам прошлого, реликту отсталой деревни, с которым следовало бороться, пробуждая массы к социалистическому творчеству.

Утверждение «Создатель фольклора – народ» сыграло свою положительную роль в том смысле, что позволило ученым XX века заниматься исследованием устного поэтического творчества, правда не всех жанров в одинаковой степени. В той или иной форме данная максима присутствовала в ряде университетских учебников советского времени и трактовалась с опорой на концепцию народа, разработанную в историческом материализме, где народ, народные массы преподносились в качестве подлинного субъекта истории, ее творца. В понимании и интерпретации максимы «Создатель фольклора – народ» допустимо исходить из ее буквального прочтения. Обратная трансформация выражения с использованием латинского и греческого языков приобретает следующий вид: «Автор (лат. *auctor*) фольклора – этнос (греч.)». Отсюда для теоретиков фольклора мог бы последовать вывод: теория фольклора – это, прежде всего, теория его автора. Однако этого не случилось. Фольклористы советского времени, принимая концепцию диалектического единства коллективного и индивидуального начал в фольклоре, обычно ссылались на талантливых людей из народа, но тщательно

избегали слова «автор», хотя в самом общем значении автор — это и есть «создатель, творец художественного произведения как целого». Так он характеризуется в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» 2001 года. Весьма показательным, что в «Словаре литературоведческих терминов» 1974 года статья «Автор» вообще отсутствует, следует ссылка на статью «Творческая индивидуальность писателя». В свете этого уже не удивляет игнорирование понятия «автор» в издании «Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии» (1993).

В учебнике Н. И. Кравцова и С. Г. Лазутина «Русское устное народное творчество» (1983) пояснение максимы опиралось на классовую концепцию фольклора, изложенную еще раньше в учебном пособии Н. И. Кравцова «Русское народное поэтическое творчество» (1971). Известные фольклористы, много лет отдавшие преподаванию фольклора в вузах, предлагали студентам понимать под народом исключительно трудовые массы, если точнее — трудовые слои крестьян, ремесленников, рабочих.

Еще до 90-х годов XX века стали переиздаваться отечественные научные исследования фольклора, относящиеся к XIX — началу XX века, но продуктивные для понимания специфики фольклорного творчества. Так, например, в начале века русский ученый Д. Н. Овсянко-Куликовский, развивая идеи А. А. Потебни о психологии творчества, разделял *индивида* как человека массы и *творческую личность*, дар речи для практических целей, для общения людей между собой и язык как орган умственного, то есть сознательного творчества [5, с. 50]. На этом фоне выражения «трудовые массы» и «народные массы» производит определенно не выгодное впечатление. А если учесть работу «Восстание масс» (1929) Хосе Ортеги-и-Гассета (1883–1955), препарировавшего феномен «массового сознания» и «массы», которая, по его убеждению, конституируется на основе разных социальных слоев, а не одного определенного, становится понятно, сколь осторожно современные преподаватели фольклора должны пользоваться прежними клише. В представлении испанского философа, идеи которого отвергались советской наукой, определяющая черта «человека массы» — социальная безответственность. Однако создатели фольклора как раз были социально ответственными, что резко выделяло их из «массы», а это значит, что разработка теории фольклорного авторства должна относиться к числу приоритетных задач. Но до сих пор не относится.

Любой учебник со временем устаревает и перестает соответствовать уровню развития науки. XXI век потребовал от вузовских преподавателей содержательной корректировки прежних постулатов относительно создателей фольклора. В 2001 г. вышел из печати учебник В. П. Аникина «Русское устное народное творчество», где профессор по-прежнему твердо придерживался концепции его неавторской природы, подтвердив верность ей в книге «Теория

фольклора» (2004) с подзаголовком «Курс лекций». По убеждению педагога и ученого, фольклор своеобразен именно как *массовое* народное творчество, развивающееся на основе заимствования опыта предшественников. Но кто были эти «предшественники» в теоретическом плане? Все те же массовые творцы?

Подобно В. П. Аникину, Т. В. Зуева и Б. П. Кирдан в учебнике «Русский фольклор» (2003, 5-е издание) все так же представляли фольклор массовым творчеством, произведения которого анонимны. Подчеркивалось, что в нем есть только исполнители и слушатели, а развитию способствуют «наиболее талантливые люди, наделенные художественной памятью и творческим даром» (с. 6).

Характеризуя фольклористику советского времени, Е. А. Костюхин совершенно справедливо отмечал ее идеологическую ангажированность и ограниченное понимание теоретических проблем: «Известно, что в создании фольклорных произведений принимали участие люди из разных социальных слоев. Но советская фольклористика не могла допустить мысли об этом: согласно марксизму-ленинизму, эксплуататорские классы ничего путного создать не могут» [6, с. 152]. В докладе, подготовленном для первого Всероссийского конгресса фольклористов, А. С. Каргин и С. Ю. Неклюдов оптимистично отмечали, что анализ ситуации, сложившейся в современной фольклористике, «дает основание говорить о наличии у нее необходимого потенциала для решения масштабных задач, отвечающих духу времени», а полуторавековой научный багаж позволит «поможет закрыть имеющиеся лакуны в области теории и методологии» [6, с. 26–27]. Однако у А. А. Панченко было иное мнение: «Думаю, вряд ли кто-то станет спорить с тем, что фольклористика в наши дни переживает серьезный кризис» [6, с. 72], «концепты *текст, жанр, творчество* более не относятся к базовым терминам европейской фольклористики» [6, с. 73], размывается и само понятие «фольклор» [6, с. 85]. Он полагал, что «российская фольклористика последних десятилетий характеризуется весьма низким уровнем инноваций и теоретико-методологической рефлексии» [6, с. 86].

Не беремся судить о фольклористике в целом, но то, что ученые не спешат заполнять лакуну, относящуюся к проблеме антропологии фольклорного творчества, – факт. Не рефлексруется также проблема фольклорного автора, а это значит, что преподаватели курса «Фольклористика» вынуждены или обходить острые углы стороной, или следовать старым концепциям, или разрабатывать собственную, ориентируясь на новейшие достижения гуманитаристики в целом.

В настоящее время представители школы фольклористики Белорусского государственного университета обращают особое внимание на осмысление антропологии фольклорного творчества. Это связано с тем, что имеющиеся учебники и учебные пособия по русскому устному народному творчеству не отвечают программе курса «Фольклористика», занявшей место прежних

дисциплин «Русский фольклор», «Беларускі фальклор», «Фольклор славянских народов». При этом мы четко различаем устное поэтическое творчество как процесс и фольклор как результат этого процесса.

В 2009 году нами было издано методическое пособие, адресованное преподавателям дисциплины «Фольклористика» [2], в 2017 – «Интегративная фольклористика» [3], а в 2021 году в издательстве БГУ вышли «Основы теории фольклора» – первая часть учебно-методического пособия «Фольклористика», где проблема авторства рассматривается в главах «Антропология фольклорного творчества» [4, с. 10–24], «Роль авторитета в фольклорном творчестве» [4, с.25–48] и в специальной - «Проблема авторства в фольклоре» [4, с. 96–111]. Естественно, что мы учитывали опыт теоретиков фольклора XIX–XXI вв., но в выяснении природы фольклора и характера творческих процессов опирались на более широкий пласт научной литературы, что нашло отражение в «Кратком словаре основных терминов и понятий».

Когда грянули 90-е годы, на книжные полки хлынули переводы трудов зарубежных авторов, практически оставшиеся не замеченными фольклористами. А между тем на некоторые из них стоило обратить внимание. Приведем только один пример. Еще в 1987 г. впервые выходит перевод работы Р. Барта (1915–1980) «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (1966), где ученый обосновывает универсальность «рассказывания». Оно «существует повсюду, во все времена, в любом обществе; ... все классы, любые социальные группы создают свои собственные произведения, и нередко случается так, что люди различной, если не сказать противоположной, культуры совместно внимают одним и тем же рассказам: повествование пренебрегает разницей между высокой и посредственной литературой» [1, с. 387]. К сожалению, фольклористика как раз не располагала фольклорным материалом «любых социальных групп», что и приводило к узким выводам. А ведь в 20-е годы прошлого века даже в работах исследователей детского фольклора Г. С. Виноградова и О. И. Капицы выдвигалась проблема дифференцированного авторства. Как известно, Р. Барту принадлежит разработка концепции «письма» - «третьего измерения» литературной формы наряду с языком и стилем. Но ведь точно так же существует и фольклорное «письмо», то есть идеологическое образование, материально закрепляющее общезначимые социокультурные смыслы, ценности, интенции. Однако эта идея не дошла до студентов даже через новейшие учебники по фольклору и вопрос, кто же все-таки закреплял в слове все эти важные для народа смыслы и ценности, повисал в воздухе.

В лекционном формате преподаватели БГУ предлагают студентам вопросы, ответы на которые находятся в дискуссионном поле или вовсе отсутствуют. Подчеркивается, что требует углубленной разработки само понятие «фольклорное творчество» - таинственный *процесс*, закрытый от внешних наблюдателей и даже

от самих носителей фольклора. Студентам предлагается концепция *тернарной* динамической суперсистемы словесного искусства, чрезвычайно сложно организованной и глубоко погруженной в стихию национального языка. Помимо фольклорного творчества, в ней присутствует инициарное (от лат. *initiare* - начинать), сопровождавшее движение словесного искусства от самого его зарождения до наших дней, и исторически более позднее литературное. До сведения студентов доводится, что соответственно выделяются три типа авторства и три типа дискурса. Фольклорный дискурс – это системно организованный художественный язык, особенностью которого является традиционность. Литературный дискурс — движение от традиции к богатству и разнообразию идиолектов. Инициарный дискурс, с одной стороны, вечный поиск, сдвиг, вливающий свежую кровь в словесное искусство, в том числе в фольклор, с другой – набор штампов, которыми пользуются художественно ограниченные, но очень активные индивиды.

Представители университетской школы фольклористики подводят студентов к выводу, что антропология фольклора имеет собственный предмет изучения, включающий следующие теоретические вопросы: 1) человек фольклорный, принципиальный носитель фольклорного сознания и мышления; 2) творческая личность и ее роль в зарождении, становлении, качественном развитии и количественном наполнении фольклора; 3) процесс движения фольклорного творчества от индивида, человека-массы, к авторитетной личности локального и общезначимого масштаба.

Свою задачу преподаватели видели в том, чтобы показать студентам антропологическую динамику фольклорного процесса. Подчеркивалось, что зарождение фольклора связано с гипотетической фигурой геноавтора, становление – с творческой деятельностью фольклорного «автора», развитие – с появлением новых исторически и эстетически обусловленных геноавторов, итоги творчества которых находят отклик в деятельности сонма фольклорных «авторов», обеспечивающих функционирование фольклора в народной среде. Было важно вводить в сознание студентов-филологов, что количественное и качественное наполнение фольклорного континуума совершается в диалектическом единстве их творческого тандема. Геноавтор и фольклорный «автор» - симбионты. Ни один не выводится из другого, ни один не может существовать без другого. Преподаватель подводит студентов к выводу, что в социальном плане фольклорное творчество многоканально, а нарушение симбиотического авторского единства ведет к замедлению фольклорного процесса, «хождению по кругу», затуханию традиции, укреплению — к жанровым подвижкам, восполнению пассивно-коллективных форм активно-коллективными (термины П. Г. Богатырева). Проблема в том, чтобы методологически убедительно довести до сознания студентов: фольклорный «автор» –

теоретический конструкт, необходимый для понимания специфики фольклорного творчества. Он не един на всю историю фольклора, жанрово многолик и в таком виде присутствует в любом произведении, в любом жанре. Иначе говоря, фольклорный «автор» – это жанровый голос подразумеваемого создателя устного народного творчества.

Иное дело геноавтор. По отношению к фольклору он выполняет роль катализатора, запускающего реакцию в виде модели новых жанров, но далее предоставляет разрабатывать новое жанрово-стилевое русло фольклорному «автору». Феномен древнего геноавтора трудового, бытового, площадного, мистического типа – в его реальности для современников. Столь же реальны были средневековые создатели устного эпоса и бытовых кантов. Реален, кстати, и автор «страшилок», модель которых получила широкое распространение благодаря активности современных фольклорных «авторов».

Если методологически правильно акцентировать историческую миссию фольклорного «автора», студенты приходят к следующему выводу: он тот, кто творит в верхах и в низах, перешагивает границы каких бы то ни было социальных слоев, отдельных коллективов, групп и вступает в область *общезначимых* смыслов и образов. В силу этого фольклорный «автор» представляет не массу, а именно народ. Рупором геноавтора и фольклорного «автора» является исполнитель, озвучивающий жизненные идеалы народа в обрядовой поэзии, нравственно-философские взгляды в поговорках, грани лукавого ума в смеховых формах, взгляды на историю и современность в песенном и прозаическом эпосе, художественные приобретения в области эстетически значимых жанров (сказок, загадок, балладных и лирических песен), сдвиги в социально-бытовом и политическом сознании народа, фиксируемые, в частности, анекдотами...

Таким образом, исследовательская лакуна, образовавшаяся в результате игнорирования проблемы автора в фольклоре, вполне устранима при учете триады геноавтор – фольклорный «автор» - исполнитель. Максима «Создатель фольклора – народ» вполне сохраняет свою актуальность при следующей интерпретации: создатель фольклора – народ в лице симбионта геноавтор/фольклорный «автор» как элемента системы «Фольклор»; носитель и хранитель фольклора — этнос в целом в лице исполнителей, обеспечивающих движение традиции в пространстве и времени; фольклорный «автор»-исполнитель – суперличность определенного психотипа, своеобразный «нормоконтролер», координирующий сдвиги внутри национальной традиции.

Литература

1. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. - М.: Издательство Московского университета, 1987. - 511 с.

2. Кавалёва, Р. М. Фалькларыстыка: метада. дапам. для выкладчыкаў дысцыпліны «Фалькларыстыка» ў выш. навуч. установах / Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка. - Мінск: РІВШ, 2009. - 72 с.
3. Ковалева, Р. М. Интегративная фольклористика: учеб.-метод. пособие / Р. М. Ковалева, О. В. Приемко. - Минск: БГУ, 2017. - 239 с.
4. Ковалева, Р. М. Фольклористика: учеб.-метод. пособие. В 3 ч. Ч. 1. Основы теории фольклора / Р. М. Ковалева, Т. В. Лукьянова, О. В. Приемко; под ред. Р. М. Ковалевой. - Минск: БГУ, 2021. - 203 с.
5. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. Литературно-критические работы. В 2-х т. Т. 1. / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. - М.: Худож. лит., 1989. - 542 с.
6. Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т. 1. - М.: Государственный центр русского фольклора, 2005. - 448 с.

Ковалева Р.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КОМИЧЕСКИЙ МОДУС ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ МАСЛЕНИЧНЫХ ПЕСЕН: СЛЕДЫ СКОМОРОХОВ

Активное присутствие скоморохов на народных игрищах, их участие в проведении обрядов, особенно свадебных, подтверждено определенным количеством исторических документов, на которые неоднократно ссылались исследователи. В основном это юридические и правовые источники, а также письменные материалы о гонениях на «веселых людей», об их высылке на окраины государства. Нельзя не признать продуктивной мысль Е. Ф. Карского о роли старинных скоморохов в географическом распространении и «в перенесении разной обрядности, а также отчасти песен, соединенных с последнею» (Карский, Е. Ф. Белорусы: В 3 т. Т. 3, кн. 1. Очерки словесности белорусского племени / Е. Ф. Карский. — Минск: БелЭн, 2007. — 584 с. — с. 154), правда, об этом в белорусской фольклористике предпочитали не упоминать. В нашем случае, когда речь пойдет о возможном участии «веселых людей» в масленичных развлечениях и влиянии их творчества на масленичный репертуар, особенно важно относящееся к 1649 г. свидетельство архимандрита Дмитриевского монастыря в г. Кашине Варлаама, упоминаемое исследователем скоморошества А. А. Морозовым. Архимандрит сообщал в Новгородскую четь о бесчинствах на ярмарке, которая проходила в понедельник первой недели поста, то есть в «чистый понедельник», следующий за Масленицей. «Героями» бесчинств были крестьяне, посадские и слободские люди, но также «веселые с медведи, с бубны, и с сурнами, и со всякими бесовскими играми» [цит. по: Морозов, А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов / А. А. Морозов // Историческая жизнь народной поэзии. Русский фольклор. XVI. — Л.: Наука, 1976. — 310 с. — с. 55).

Средневековые гонения на «бродячий народ» вошли в историю, но в

Восточной Европе скоморохам до поры до времени жилось вольготно. Они выступали везде, где только можно, вплоть до царского двора. Скоморошество считалось профессией, о чем свидетельствуют документы, где на вопрос о роде занятий некоторые горожане отвечали «скоморох». Следовательно, существовали не только странствующие группы артистов со своим репертуаром, но и оседлые, которые платили налог, как и другие профессионалы, в частности ремесленники (Каладзінскі, М. А. Беларускі народны тэатр / М. А. Каладзінскі // Народны тэатр [Уклад., уступ. артыкул і камент. М. А. Каладзінскага; Рэдкал. В. К. Бандарчык і інш.; Рэд. тома А. С. Фядосік, А. В. Сабалеўскі]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 511 с. – с. 6). Деятельность восточнославянских скоморохов естественным образом оживлялась во время ярмарок и торжищ, календарных и семейных праздников. Допустимо предположить, что именно тогда и происходил взаимообмен между репертуаром скоморохов и народных певцов. В особенности это могло иметь место в области смеховых жанров.

Ученые посчитали, что о скоморошьем репертуаре можно судить только предположительно, по косвенным данным. Со временем оказалось, что не все столь фатально: кое-какие следы сохранились. Во-первых, упоминание о скоморохах обнаруживается в фольклоре, в частности в масленичных песнях, что заставляет более внимательно присмотреться к их поэтике. Во-вторых, генетическую связь ряда песен с творчеством скоморохов позволяет предположить особый комический модус масленичных произведений. Под модусом понимается тип эстетического завершения произведений, сопрягающийся с типологией ситуаций, персонажей, их «способностью к действию» [12, с. 232]. При комическом модусе художественности мир теряет свои реальные очертания и обычные формы жизни, на первый план выходят балаганные действия, нелепицы, шуты, плуты, дураки, чудаки, то есть герои *низкого миметического модуса* [12, с. 233], герои-маски.

С семиотической точки зрения, Масленица — обрядовый текст в оболочке дохристианского праздника, охватывающего все половозрастные группы социума, масштаб которого сравним, пожалуй, только с масштабом Купалья. Предельно раскованной атмосфере действия соответствует поэтическая интерпретация праздничного времени как особенного. В одной из песен хронотоп Масленицы предстает в виде алогичной, гротескной картины с участием животных персонажей и явно опирается на комический модус художественности, свойственный творчеству скоморохов: *“У сераду на масленицу, / Ды на рускія загавіны, / Як пабіўся баран з казлом – / Замуцілася вада з пяском, / Парасёначак яечка знёс, На высокую палічку ўзнёс. / А бязрукі яечка ўкраў / І голаму за пазуху паклаў. / Без’языкі «Калавур!» закрычаў, / А бязногі у паход збяжаш. / А сляпы ўсё прысматрываець, / Без’языкі выгаварываець”* [7, с. 64].

Варианты скоморошней песни и другие небылицы помещены в томе БНТ

«Жартоўныя песні» (1974. – С. 519–522), но, к сожалению, нигде в комментариях не отмечается их календарная приуроченность. В томе БНТ «Масленіца. Абрад. Песні. Напевы» (2020) они включены в раздел «Жартоўныя песні» (с. 513–520).

Скоморошье «письмо» смогло вклиниться в масленичный контекст благодаря своеобразию разгульной языческой атмосферы праздника, оказавшейся одним из решающих обстоятельств включения в состав его поэзии песни о самих скоморохах и их роли на заключительном этапе обрядности – разжигании костра: *“Как ишли-прошли скоморошки, / Люли, люли, скоморошки. / Они срезали по пруточку, / Люли, люли, по пруточку, / И сделали по гудочку, по гудочку, / Люли, люли, по гудочку. / Они сеяли жар по полям, / Люли, люли, по полям. / Да пускали дым по дубровы, / Люли, люли, по дубровы”* [10, с. 94–95].

Образ скоморохов, сеющих жар по полям, – тот редкий случай опознавательного знака, который свидетельствует о заключительном священнодействии и прямом участии в нем людей «со стороны». Он подобен исторической печати, функционирующей в песне как показатель творческого пересечения двух автономных миров – мира профессионалов своего дела скоморохов и мира фольклорного «автора», результатом чего явился синтез индивидуального и коллективного творчества, сформировавшего масленичную комическую традицию.

Еще один путь закрепления скоморошин в масленичном контексте – контаминация с традиционными текстами. Причиной их соединения может послужить ассоциативный образ-мостик, завершающий скоморошину. Таким мостиком, к примеру, стал образ горящей хаты: *«Пайшоў чарнец па ваду, / Разьбіў жопу на ляду. / А ўстаў чарнец — срачка баліць, / Зірнуў назад — хатка гарыць»*.

Пылающий огонь вызывал в фольклорной памяти образ горящей дубровы, свойственный купальским песням, которую пытаются потушить парни и девушки. В контаминированном тексте сохраняется предзаданный смысл — правда на стороне девушек, но развитие традиционной темы чисто масленичное. Добавляются значимые для Масленицы персонажи — бабы, так и не сумевшие доказать свою состоятельность: *«Тушыця, бабы, тушыця, / Рэшаці ваду насіця. / Як у рэшаце вады нет, / Так у бабачак праўды нет»*.

Развитие темы парней содержит явные фаллические аллюзии: *«Тушыця, хлопцы, тушыця, / Штанаці ваду насіця. / Як у штанах праўды нет, / Так у хлопцаў праўды нет»*.

Мы не знаем, как долго ритуальное сознание участников масленичных действ было живым, действующим, продуктивным, насколько четко они видели поэтические знаки в их глубинном измерении. При сопоставлении трех тем – баб, парней и девушек вырисовывается общая семантическая парадигма и разные измерения «правды». В свете сказанного о бабах и парнях можно предположить,

что правда девушек связана с репродуктивным женским началом, символом которого является наполненный сосуд: *«Тушыця, дзеўкі, тушыця, / Вёдрамі ваду насіця. / Як у вёдрах вада ёсь, / Так у дзевак праўда ёсь»* [4, с. 519–520].

Синтагматическое сцепление столь гетерогенных частей – скоморошины и традиционной обрядовой песни, относящейся к другому календарному блоку, представляет собой функционально оправданный монтаж, соответствующий духу праздника.

Для осмысления состава масленичных песен продуктивно замечание З. Я. Можейко, что шуточные песни обязательно исполняются «на миру» [6, с. 99]. И, пожалуй, самой притягательной праздничной датой для всего мираних, как и для скоморохов, следует признать широкую, по-своему демократичную Масленицу.

Образ бродячих музыкантов-певцов появляется в песне, где дочь просит мать пустить ее «на вулку скрыпачак наслухацца, песенек наўчыцца»: *«Йшлі, пайшлі тры малайцы / У скрыпачкі йграючы, / Песенькі спяваючы. / Ой, люлі, палюлюшкі, / Песенькі спяваючы»* [7, с. 63].

С ним соотносится мотив найма музыкантов в песне о молодежи, которую муж пустил на гулянье поздно, когда все разошлись: *«Выйду на вулку, запяю. / Я ўсіх дзевачак сабяру, / Звонкіх музыкаў панайму. / Буду гуляць да свету / І да позняга абеду»* [7, с. 58].

Скоморошество – совершенно особый социально-культурный институт восточнославянского средневековья, истоки которого теряются в глубине веков. В античные времена это были недраматические актеры, выступающие на улицах и площадях: акробаты, жонглеры, канатоходцы, укротители зверей. Все это очень напоминает цирк под открытым небом. В Восточной Европе скоморошество представляло собой уникальную субкультуру, ориентированную больше на внутреннюю традицию, собственную *грамматику* и отличный от фольклорного свод правил, позволяющих создавать оригинальные, свободные от подражания тексты. Но этим культурно-историческая роль скоморохов не исчерпывается. Скоморошество значимо не только в плане культивирования творческой инициативы, наполнения знакомых моделей содержанием, отвечающим духу нового времени, но также в плане сохранения древних исполнительских традиций, связанных с народной смеховой культурой, тиражирования значимых для социума песенных структур.

Разумеется, собиратели всегда отмечали шуточные песни и сценки, присутствующие в традиционном фольклоре, но теория смеховой культуры и обрядового смеха в его созидательной функции стала серьезно разрабатываться только со второй половины XX века. Особо значимой оказалась книга В. Я. Проппа «Русские аграрные праздники» (1963), где сохранялся тот же структурно-типологический принцип анализа материала, в данном случае

фольклорно-этнографического, что и в других работах ученого. В главе «Смерть и смех» В. Я. Пропп объясняет истоки комического представления обрядовых похорон их магической функцией: считается, что через воскресение умерщвленных антропоморфных кукол, олицетворявших праздник, «воскресают» травы и злаки (Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования). / В. Я. Пропп. - СПб.: Терра-Азбука, 1995. – 176 с. – с. 114). Именно концепция обрядового смеха позволила ученому в ином, продуцирующем, свете представить всякого рода праздничные игры и увеселения в следующей главе – «Обрядовые игрища и увеселения». И только через двадцать с лишним лет, в 1984 году, тема смеха находит продолжение в книге Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и Н. В. Понырко «Смех в Древней Руси» (295 с.), хотя отдельные моменты смеховой культуры затрагивались в целом ряде статей.

Что касается скоморошества, итоги его изучения были подведены еще раньше, в 1975 году, в книге А. А. Белкина «Русские скоморохи», где автор очертил задачи исследования, вопросы, касающиеся происхождения скоморохов и их присутствия в русском обществе. Особое внимание он уделил рассмотрению искусства скоморохов как промежуточного звена между фольклором и профессиональным искусством, своего рода мостиком между ними. А. А. Белкин отводил скоморохам роль проводников «особого мироощущения народной праздничности» [1, с. 164]. Полагаем, что народная праздничность была вполне самостоятельна и не особо нуждалась в каких бы то ни было «проводниках», к тому же скоморохи сами включались в праздничные игрища. Исторические сведения о скоморошестве на территории Беларуси в 1983 году подытожил М. А. Колодинский. Он пришел к столь же неутешительному выводу, что и российские ученые: «На вялікі жаль, усе ўпамянутае вышэй матэрыялы паведамляюць галоўным чынам аб факце існавання скамарохаў на Беларусі і нічога не гавораць пра характар іх творчасці, пра рэпертуар папулярных у народзе акцёраў» (Каладзінскі, М. А. Беларускі народны тэатр / М. А. Каладзінскі // Народны тэатр [Уклад., уступ. артыкул і камент. М. А. Каладзінскага; Рэдкал. В. К. Бандарчык і інш.; Рэд. тома А. С. Фядосік, А. В. Сабалеўскі]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 511 с. – с. 7).

Было бы опрометчиво полагать, что скоморохи хранили «образцы и дух устного народного творчества всех жанров» [1, с. 165], как посчитал А. А. Белкин. Авторам свойственно преувеличивать значение исследуемого объекта. У фольклора были имманентно присущие ему свойства, способствующие сохранению собственных традиций и духа, что и доказала история его развития после принудительного изгнания скоморохов. Вместе с тем нельзя не учитывать роли скоморохов как катализатора фольклорного процесса, а их искусства как дополнительного источника художественных форм, образов, мотивов. В конце концов, как было отмечено выше, тема скоморошества пополнила тематику

праздничных увеселительных песен на Масленицу.

По-видимому, «веселые люди» скоморохи были желанными участниками не только русской, но и белорусской Масленицы, иначе они не оставили бы свой след в ее этнопоэтике. Так, в местной традиции, согласно современным записям, было принято исполнять около костра песню, стиль которой соотносится со стилем скоморошьих небылиц: *«Гары, гары гарка, / Прыедзе кухарка. / Кухарка – на карове, / Кухар – на кабыле, / Дзеці – на цялятах, / Слугі – на шчанятах»* [11, с. 97].

Но принадлежит ли этот текст скоморохам? Одни исследователи полагали, что наука не располагает надежными свидетельствами о репертуаре скоморохов и произведениях, относительно которых можно с уверенностью говорить как о скоморошьем творчестве. Другие считали, что именно скоморохам принадлежит авторство ряда комических и особенно сатирических произведений, бытующих в фольклоре. А. А. Морозов вообще отказывал скоморохам в «монополии на комическое». На наш взгляд, его мысль, что скоморохи «скорее усваивали близкие им мотивы и готовые речевые формулы, выработанные народом, а не были их создателями» (Морозов, А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов / А. А. Морозов // Историческая жизнь народной поэзии. Русский фольклор. XVI. – Л. : Наука, 1976. – 310 с. – с. 57), верна только отчасти и представляется данью принятой в его время апологетике народа как единственного коллективного создателя фольклора.

Модель небылицы действительно присутствует в разных жанрах фольклора – прозаических и поэтических. Вероятно, она появилась задолго до европейского средневековья как маркер особого, исключенного из реальности хронотопа. Можно только предполагать, насколько алогичный хронотоп в своем пограничном положении между профанным временем и сакральным был важен для календарной обрядности. Этот вопрос, как и культурные истоки универсальной небыличной модели, подлежит дальнейшему изучению и особому рассмотрению в связи с ритуальной значимостью песен-небылиц. Мы отметим только следующее: творческая инициатива не появляется сама по себе. Песня скомороха-геноавтора получала право на легализацию в масленичном тексте в случае ее прямой или ассоциативной связи с содержанием праздничного обряда, его общим духом. Очевидно, что в своем творчестве скоморохи ориентировались на ритуальный смысл Масленицы, потому их песни воспринимались участниками праздника как семиотически уместные. Они начинали повторяться, входить в традицию, служить моделью для фольклорных «авторов», короче – растворяться в фольклоре.

В песне «Гары, гары гарка» на основе комического модуса художественности соединены два мотива: производственный, связанный с кухаркой, а метонимически – с масленичной едой, и акциональный, включающий

ритуальную линию с мотивом «прибытие скота». Очевидно, что смеховой «воображаемой реальности» для своей материализации в слове была необходима опора в виде определенных представлений, относящихся к генезису Масленицы как празднику скотоводов. В таком случае целесообразно иметь в виду как фольклоризм творчества скоморохов, оседлых и бродячих, так и фольклоризацию их произведений. По-видимому, они имели все шансы на включение в мир обрядовой смеховой культуры и ритуальной эсхрологии (сквернословия), за которыми закреплялась магическая функция обеспечения плодородия. Так, русская исследовательница И. С. Попова приводит плясовую песню, исполняемую ряжеными: *«Как на нашей улицы / Ехал поп на курицы. / А попадьа шла пешком – / [П...] чесала гребешком. / Начесала волосей, / Наткала поясей. / Вынесла на улицу – / Все люди дивуютца. / Што за эты чудеса, / Ох, какие пояса!»* [8, с. 41].

Вполне очевидно использование приема антропоморфной символизации определенной птицы (петуха) через образ духовного лица и орнитоморфной – человека (попадья), причем в сочетании с обценной лексикой. Ссылаясь на ряд фольклорных примеров, Т. В. Володина с полным основанием отмечает в славянской народной культуре традицию «соотнесения мужских половых органов с петухом» [2, с. 29]. На Витебщине был отмечен обычай носить по улице живого петуха как, вероятно, живой символ мужского производящего органа.

П. В. Бессонов высказывался о белорусских «скакухах» весьма нелицеприятно. Приглушая откровенно эротический дискурс, присутствующий в праздниках других народов, он оказался в высшей степени несправедлив в отношении белорусов. Издатель белорусских песен утверждал, что по сравнению с другими народами масленичные «скакухи» белорусов «безчисленные, азартные, почти отвратительные: и мы Великоруссы грешим в этом роде, ...у нас нет и десятой доли того, что у Белоруссов собрано к одному моменту, концентрировано, беззастенчиво, плодовато, повторительно» (Бессонов, П. В. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. Первый выпуск / П. В. Бессонов. – М., 1871. – 176 с. – с. 138).

Белорусский исследователь календарно-обрядовой поэзии А. Лис отмечал, что небольшой группе масленичных песен с фривольными мотивами, обнаруженных в Белорусском архиве П. И. Киреевского и частично опубликованных П. Бессоновым в сборнике «Белорусские песни», вообще нет аналогов в других циклах поэзии белорусского земледельческого календаря. Он посчитал, что «масленкі фрывольнай тэматыкі не выяўляюць сувязі з Сырным тыднем на генетычным узроўні, аднак мастацкая прырода іх, асабліва рытміка і трохстопны памер верша з акцэнтам на апошнім слове ў радку, сведчаць аб залежнасці ад гульнёвай акцыянальнасці» [3, с. 40]. По мнению ученого, они

«ўзніклі ў атмферы карнавальнай раскаванасці, асвечанай традыцыяй» [6, с. 40]. Полагаем, дело не в карнавальной раскованности Масленицы, а в поэтической образности смеховых и фривольных песен, авторами которых вполне могли быть и скоморохи. Еще раз подчеркнем, что ни генетически, ни теоретически Масленица не имела отношения к карнавалу, а *озорные, срамные, некрасивые песни, похабщина* [8, с. 40], неважно, из чьих уст они исходили, находились в полном соответствии с продуцирующей функцией масленичной обрядности.

В восточнославянской Масленице выразительно представлены такие виды народной смеховой культуры, как обрядово-зрелищные и вербальные. Здесь и шуточные переодевания («Апраналіся то за цыганоў, то за Янаха», Пружанский район), и смешные забавы на гуляньях, и уничтожение под смех присутствующих чучела Масленицы (не повсеместно), и инвективные песни в адрес парней, девушек, старых баб, традиционно определяемые в белорусской фольклористике как «песні-дражнілкі» [4, с. 521]. Такова, например, следующая песня с приглушенным эротическим подтекстом, о чем сигнализирует образ зайца: *«Нашу Масленку кот надраў, / Нашых дзевачак чорт набраў. / На вуліцы туман сцэлеца, / Дзеўкі на зайца цэляца. / Злавілі зайца, злавілі, / У чугуночку зварылі. / Дзеўкі ядуць – смяюца, / А хлопцы сядзяць – грызуца»* [5, с. 29].

И более откровенная в плане символики потери, относящейся к самой Масленице и девушке. В первом случае речь идет о потере портков: *«Прощай, Масленица! / Что ты губы-то надула, / Без порток гулять удула!»* [9, с. 266].

Во втором акцент делается на фартуке: *«А, Масленая, вот и я йду, / Загубила фартушыну, / Да не найду!»* [9, с. 266].

В песне проводов намек на утрату Масленицей эротической силы соединяется с советом, как вернуть ее, — оказывается, через колоду: *«Ой, Масленица, потянися, / Ты за дуб, за колоду зацепися!»* [9, с. 268].

Данный пример лишний раз свидетельствует в пользу продуктивной семантики и трансфункциональности обрядовых атрибутов, относящихся к разноуровневым персонажам — Масленице и участникам праздника, парням и девушкам, по разным причинам оставшимся вне социально значимого брачного института.

В силу творческого симбиоза двух течений словесно-музыкального творчества — чисто фольклорного и скоморошьего часть репертуара скоморохов столь полно фольклоризировалась, что ее следы трудно отыскать, а часть исчезла, пропала безвозвратно. Геноавторы, певцы-исполнители, носители своей и фольклорной традиции — таковы восточнославянские скоморохи, похожие на средневековых западноевропейских певцов и поэтов, профессионалов и полупрофессионалов. Они действительно несли с собой своеобразное видение мира и устойчивый стиль комического модуса художественности, а потому были интересны широкой публике, заполнявшей рынки, площади, ярмарки, любые

торжища, что и позволило им оставить свой след в масленичном фольклоре.

Литература

1. Белкин, А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин. – М. : Наука, 1975. – 191 с.
2. Володина, Т. В. Телесный низ в традиционных представлениях белорусов / Т. В. Володина // Белорусский эротический фольклор. – М. : Ладомир, 2006. – 381 с.
3. Ліс, А. С. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў: Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / А. С. Ліс. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 188 с.
4. Масленіца. Абрад. Песні. Напевы / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; уклад., уступ. арт.: А. І. Ляшкевіч, В. М. Прыбылова ; навук. рэд. Т. В. Валодзіна. – Мінск : Беларуская навука, 2020. – 815 с.
5. Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічнага факультэта. – Мінск : БДУ, 2008. – Вып. 6. Масленічныя песні. – 34 с.
6. Можейко, З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья / З. Я. Можейко. – Минск, 1971. – 264 с.
7. Песні народных свят і абрадаў / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 464 с.
8. Попова, И. С. Новгородский масленичный фольклор : учебное пособие / И. С. Попова / под общ. ред. Г. В. Лобковой. – СПб. : Скифия-принт, 2017. – 196 с.
9. Поэзия крестьянских праздников. – Л. : Советский писатель, 1970. – 636 с.
10. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия : сборник / сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой. – Л. : Худож. лит., 1984. – 528 с.
11. «С любовью к родной земле...» – Т. 1. «Пад песні задуменныя Палесся...»: Народная духоўная культура Жыткаўшчыны / отв. ред. В. С. Новак, О. В. Солопова, А. А. Кострица, В. К. Шинкаренко. – М. : Исторический факультет Московского университета, 2017. – 710 с.
12. Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – С. 232–263.

Колединский Л.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О ПРЕДНАЗНАЧЕНИИ ОДНОГО ИЗ ПРЕДМЕТОВ ДОМАШНЕГО ОБИХОДА XVII В. ИЗ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ

*“Подвергай всё сомнению. И если кто-то будет говорить
чёрное или белое, не верь ему ...”*

Сократ, V в. до н. э.

Витебск один из ранних городов Беларуси, первое достоверное упоминание о котором относится к 1021 г. Древнейшая его историческая часть расположена в центре современного города. С севера она ограничивается р. Витьбой, с запада – р. Двиной. С юга – пересохшим руслом Пилатова ручья, а с

востока – ручьём Дунай, который впадает в Витьбу. Это и есть территории бывших детинца, позднее – Верхнего замка, и посада, а позднее – Нижнего замка Витебска. С 1977 и по 1997 гг. на этой территории проводились планомерные и крупномасштабные археологические исследования под руководством М. А. Ткачева, Л. В. Колединского, Т. С. Бубенько. В 1977 г. в шурфе на перекрёстке улиц Замковой и Ленина, порубежная территория бывших Верхнего и Нижнего замка Витебска был выявлен оригинального вида сосуд (рис. 1).

Приведём его подробное описание. Сосуд изготовлен в форме чаши с двумя ручками и массивным сливом. Внешний диаметр устья составляет 19 см, внутренний – 17 см. Диаметр сосуда по плечикам 20 см. Высота сосуда 11,5 см, глубина его 10,5 см. Чаша установлена на поддоне, высота которого 1,2 см.



Диаметр дна 12 см. Венчик сосуда отогнут наружу и слегка заострен. Высота венчика 2,7 см. При переходе венчика в туловище имеется небольшой рельефный выступ. Ручки у сосуда расположены симметрично и по верху имеют неглубокую канавку. Носик для слива – рыльце – длиной 10,5 см.

Рис. 1. Ендова, зелёнополивная керамика, XVII в. Витебск. Вид с тыльной стороны (Витебский областной краеведческий музей)

Внутри сосуда, с тыльной стороны рыльца, имеется мембрана, в которой сделано десять отверстий диаметром 4–6 мм, расположенных в три ряда: 3+4+3 (рис. 2). По туловищу, в области наибольшего его расширения, нанесён орнамент в виде острой волны, ограниченной снизу двумя полосами рельефных линий. Весь сосуд, как снаружи, так и изнутри, покрыт поливой яркого изумрудно-зелёного цвета. Объем сосуда около 2 л. Попутно отметим, что на территории Верхнего замка Витебска в слое конца XVI – начала XVII в. (пл. 19, кв. 11 раскоп 1980 г.) найден фрагмент 2,5х3 см зелёнополивной керамики толщиной 8 мм. Черепок слегка выгнут. В нём сохранилось шесть отверстий диаметром 6 мм. Вполне допустимо, что это часть мембраны от сосуда, подобного описанному выше. Однако относительно его предназначения есть вопросы.



Рис. 2. Ендова, зелёнополивная керамика, XVII в. Витебск. Вид спереди (Фото автора)

Так, находки сосудов, подобно витебскому, известны в Мстиславле, Полоцке, Минске и на Взгорском замке Витебска, где они атрибутируются как рукомои [7, с. 201; 5, с. 306, мал. 193: 1–3, 8; 9, 2010, с. 125, рис. 15: 11, 11, 12]. Заметим, что все сосуды подобного облика снабжены массивным рыльцем

для слива и мембраной с отверстиями в основании слива. Последняя деталь совершенно лишена смысла для рукомоя. К слову, о рукомое и мытье рук. Как следует из письменных источников, рукомой – это чаша для омовения рук, причём изготовленная из цветного металла. Например, в датированной 1555–1556 гг. описи имущества Зофеи Яновны Викторовны, земянки господарской Слонимского повета, называется «рукомья цыновая (оловянная – Л. К.) одна» [3, с. 156]. А в духовном завещании полоцкого мещанина Якова Фёдоровича Ходыки за 1626 г. упоминаются «рукомый две, одна цыновая, а другая мосендзова (латунная – Л. К.)» [1, с. 468]. И, что следует заметить, в средневековье рукомой предназначался не для мытья рук перед едой (как требует современная гигиена), а скорее для омовения рук во время или после трапезы, причем не у обычных горожан, а у людей с достатком, которые могут организовать прием «высоких гостей», собрать «пир». То есть это предмет скорее ритуальный, статусный (хотя формально – гигиенический).



Рис. 3. Ендовы, цветной металл, XVIII–XIX вв. Музеи России

Наш сосуд по своему облику весьма напоминает сосуд, известный под названием ендова – широкий сосуд, типа братины, со сливом, для разлива хмельных напитков: вина, мёда, пива и пр. во время определённых торжеств, например, пира, братчины, вообще какого-либо корпоративного застолья. Этимология названия этого предмета? Высказано мнение, что это слово «ендова» балтского происхождения. Например, в литовском языке слово «indauja» переводится как жбан с носиком, а в латышском языке слово «jadags» переводится как сосуд для питья [12, II, 19]. Под названием «janduia» и «яндолá» они встречаются и сегодня в современных польском и украинском языках. Как правило, такие сосуды изготавливались из цветного металла, реже – из глины. Упоминание о них встречаются в русских письменных источниках XVI–XVIII вв. [11, с. 142]. Продолжали бытовать такие сосуды и в XIX в. [6, с. 519]. Они сохранились в ряде российских музеев (рис. 3).

Имеется такой артефакт и в музее «Лошицкая усадьба» в Минске, куда он поступил от частного коллекционера и датируется XIX в. (рис. 4).



Рис. 4. Ендова, цветной металл, XIX в. Музей «Лошицкая усадьба». Минск (фото автора)

Но, что самое примечательное, известны они в XVI–XVII вв. и на территории Беларуси, причём именно под таким же названием. Например, «ендова великая одна» упоминается в «Инвентаре села Гатово и

Нового двора Минского повета, принадлежащих Кричовским старостичам Криштофу и Александру Николаевичам Служкам» под 1590 г. [2, с. 357]. И ещё один пример: «ендовы меденыхъ две» названы среди прочих предметов описи имущества Марии Митьковны Превальской в «Решении Витебского градского суда от 26 мая 1596 г.» [8, с. 400]. Допустимо-полагать, что такие сосуды служили и как цедило, поскольку имели с обратной стороны слива мембрану с отверстиями. В подтверждение этой мысли можно привести следующий факт. Так, среди домашней утвари русских крестьян середины XIX в. встречалось специальное приспособление – цедило – «снаряд» для процеживания чего-либо [6, с. 373]. А само явление, рабочий процесс, упоминается на территории Беларуси в документе за 1579 г., где говорится: «яко её (горелку – Л. К.) не цадил» [4, с. 350]. К сказанному добавим, что в середине XVII в. на землях Речи Посполитой бытовала технология улучшения вкусовых качеств спиртного напитка «горелки» путём настаивания её на различных травах [10, с. 184–185], после чего, вероятно, и возникала необходимость этот настой отцеживать с помощью такого сосуда.

Таким образом, данный вид посуды с полным основанием можно отнести к разряду столовой посуды, и даже в некоторой степени и к сосудам ритуального предназначения, но никак не гигиенической, как утверждалось до этого.

Литература

1. Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссиею (АВК). – Вильна : Тип. А. Г. Сыркина, 1878. – Т. 9 : Акты Виленского земского суда. – 665 с.
2. Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссиею (АВК). – Вильна : Тип. А. Г. Сыркина, 1888. – Т. 14 : Инвентари имений XVI в. – 727 с.
3. Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссиею (АВК). – Вильна : Тип. А. Г. Сыркина, 1895. – Т. 22 : Акты Слонимского земского суда. – 535 с.
4. Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссиею (АВК). – Вильна : Тип. А. Г. Сыркина, 1895. – Т. 39 : Акты, относящиеся ко времени войны за Малороссию. – 641 с.
5. Археалогія Беларусі : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т гісторыі. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 4 : Помнікі XIV–XVIII стст. / Ш. І. Бекцінэў [і інш.] ; рэдкал. : М. С. Сташкевіч [і інш.]. – 596 с.
6. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. И. Даль. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. – Т. 1 : А–З. – 699. – с. 519.
7. Здановіч, Н. І. Мсціслаўскі посуд / Н. І. Здановіч, А. А. Трусаў // Помнікі культуры: новыя адкрыцці / АН БССР, Ін-т мастацтва, этнаграфіі і фальклору ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск. – С. 195–201.
8. Историко-юридические материалы, извлеченные из актов книг губерний Витебской и Могилевской, хранящиеся в Центральном архиве в Витебске, и изданные под редакцией архивариуса сего архива Созонова. – Витебск : Тип. губерн. правления, 1891. – Вып. 21. – 500, XXXIX с.
9. Левко, О. Н. Витебск / О. Н. Левко ; Нац. акад. наук Беларусі, Ін-т гісторыі / редкол. : А. А. Коваленя (гл. науч. ред.) [и др.]. – Минск : Беларуская навука, 2010. – 335 с.
10. Похлёбкин, В. И. История важнейших пищевых продуктов / В. В. Похлебкин. – М. :

Центрполиграф, 2001. – 552, [1] с.

11. Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI–XVII вв. – Вып. 6 : Доучиваться – Заехать. – СПб. : Наука, 2014. – 360 с.

12. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – Т. 2 : Е – Муж : Более 4500 слов / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 672 с.

Корникова Н.В.

(Республика Беларусь, г. Гомель)

САДЫ И ПАРКИ ЛОНДОНА И ПАРИЖА ГЛАЗАМИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Кенсингтонские сады: среди памятников садово-паркового искусства Парижа опрошенные отметили Сад Тюильри, Люксембургский сад, Парк Ля Виллет, Парк Монсури, Булонский лес, Венсенский лес, Сад музея Родена в Париже и пр.

В качестве доминантных, наиболее впечатляющих составляющих садово-парковых ландшафтов Лондона и Парижа, которые посетили наши респонденты, были названы цветочные массивы, аллеи, оранжереи, малые архитектурные формы, дворцовые ансамбли и прочее. Так, например, учитель английского языка из г. Мозыря 1990 года рождения, отметила: *«Прогулка по Люксембургскому саду стала одним из ярчайших впечатлений во время посещения Парижа»*. На современном этапе сады и парки являются важнейшими элементами городского пространства, имеющими высокую степень аттрактивности не только в качестве ценных объектов природного наследия, но, также, как своеобразные социокультурные ландшафты. Особенно стоит отметить их потенциал, связанный с возможностью реализации досуга в природной среде, совместив отдых на природе с культурно-познавательным времяпрепровождением через приобщение к памятникам архитектуры и декоративного искусства, которые являются важной составляющей садово-парковых ансамблей. Таким образом, в XXI веке сады и парки крупных европейских городов выступают не только в качестве важного рекреационного пространства, дающего широкие возможности для отдыха и эстетического наслаждения, но, также, могут рассматриваться как популярные среди туристов достопримечательности, позволяющие реализовать культурный досуг. В данном контексте обращение к анализу восприятия памятников садово-паркового искусства Лондона и Парижа в XXI столетии представителями интеллигенции Гомельщины, видится актуальной исследовательской задачей.

Цель работы – характеристика садов и парков Лондона и Парижа в представлении интеллигенции Гомельщины в XXI веке.

Проблематика, связанная с туристическими поездками и посещением памятников историко-культурного наследия, а также достопримечательных мест Европейского региона интеллигенцией Гомельщины на современном этапе, получила отражение в ряде работ автора [1; 2]. Вместе с тем, аспекты, связанные с культурно-познавательным досугом представителей данной социо-профессиональной группы в рамках посещения парков и садов Европы, а также их восприятием как знаковых достопримечательных мест, пока не нашли широкого освещения.

Источниками для написания работы послужили материалы полевого исследования, в рамках которого были опрошены сто два человека в возрасте от двадцати четырех до шестидесяти восьми лет, представляющих различные профессиональные группы интеллигенции Гомельщины.

В подавляющем большинстве случаев знакомство с памятниками садово-паркового искусства Лондона и Парижа было связано с культурно-познавательным досугом в рамках туристических поездок. В ходе опроса респонденты отмечали, что садово-парковые ландшафты видятся им важными достопримечательностями указанных европейских столиц и представляются весьма привлекательными с туристической точки зрения объектами городского пространства.

Среди посещенных садов и парков Лондона респондентами были названы Гайд-парк, Ботанические сады Кью, Гринвич-парк, Риджентс-парк, парк Сейнт-Джеймс, парк Ричмонд: *«Мне запомнились не только пышные аллеи из каштанов и платанов, пальмы и цветники, но также красивейший фонтан Медичи и Люксембургский дворец. Мне кажется, в этом саду можно гулять часами, любуясь его видами и наблюдая за парижанами».*

Среди наиболее запомнившихся природных объектов в рамках садово-парковых ландшафтов Лондона и Парижа были названы Венсенский парк цветов, Сад Шекспира и оранжереи сада Отей в Булонском лесу, цветники и пальмы Люксембургского сада, розарий Риджентс-парка, озеро Серпентайн в Гайд-парке, круглый пруд и итальянские сады в Кенсингтонских садах, оранжереи «Дом кувшинки» и «Пальмовый дом» в ботанических садах Кью и пр.

Характеризуя времяпрепровождение при посещении парков и садов Лондона и Парижа, опрошенные называли такие его составляющие, как пешие прогулки, созерцательный досуг в специально оборудованных местах отдыха, кормление водоплавающих птиц и пр. Так, инженер-программист, 1985 года рождения, из города Гомеля рассказал: *«Гайд-парк стал для меня обязательным местом для посещения во время прогулок по Лондону. Неоднократно видел эту достопримечательность в фильмах и хотел побывать там лично. Поразили огромные просторные лужайки, многочисленные аллеи, отличная инфраструктура. Запомнилось озеро Серпентайн с большим количеством*

практически ручных водоплавающих птиц, которых можно было покормить. Ярким впечатлением стала также прогулка в Риджентс-парке, где мне повезло оказаться в период цветения роз. Такого количества разнообразных сортов и оттенков этих цветов мне никогда не доводилось видеть».

Отдельно стоит отметить, что по свидетельствам большинства респондентов самодостаточное направление их интереса в рамках знакомства с садами и парками Парижа и Лондона составлял осмотр историко-культурных объектов, расположенных на их территории, либо в непосредственной близости. Как наиболее запомнившиеся среди них были названы музеи (Город науки и техники Ля Виллет, Лувр, Музей Родена, Оранжереи в Париже, музей Мадам Тюссо, музей Шерлока Холмса, Национальный морской музей, Катти Сарк в Лондоне и пр.), зоопарки (Венсенский зоопарк в Париже, Лондонский зоопарк), замки, дворцы и дворцовые ансамбли (Венсенский замок, Люксембургский дворец, Кенсингтонский дворец, замок Богатель, Дворец Кью и пр.), скульптурные группы и фонтаны (Фонтан Медичи в Люксембургском саду, фонтаны Риджентс-парка, скульптурные группы «Верхом на Пегасе» и «Поцелуй» в саду Тюильри); научно-просветительские учреждения (Гринвичский планетарий в Лондоне и планетарий в Городе науки и техники Ля Виллет), мемориалы, памятные знаки и другие архитектурные объекты (мемориал принцу Альберту, Гринвичский меридиан, Пагода и пешеходный мост в ботанических садах Кью) и пр. К примеру, инженер-экономист из Гомеля, 1973 года рождения, отметил: *«Прогулка в парке Ля-Виллет оказалась очень познавательной, так как я посетил научный музей, планетарий, экспозицию «Арго», организованную на бывшей подводной лодке, а также оригинальный кинотеатр, где показывали любопытные научно-популярные видеоролики».*

Таким образом, посещение садов и парков Лондона и Парижа в рамках туристических поездок интеллигенции Гомельщины в начале XXI века способствует не только приобщению к памятникам природного наследия, но также дает широкие возможности для знакомства с историко-культурным ландшафтом городского пространства. Объекты садово-паркового искусства, увиденные представителями Гомельской области в городах Лондоне и Париже видятся респондентам аттрактивными достопримечательностями, составляющими неотъемлемый элемент туристического имиджа этих столичных городов.

Литература

1 Корникова, Н. В. Исторические центры столичных городов Европы глазами интеллигенции Гомельщины в начале XXI века / Н. В. Корникова // Современная туристическая индустрия: актуальные проблемы и перспективы развития : материалы Международной научно-практической конференции, Минск, 24–25 мая 2018 год. / БГУ, исторический факультет ; редакционная коллегия : Т. А. Новгородский, И. В. Олюнина (ответственный редактор). – Минск : БГУ, 2018. – с. 130–133.

2 Корникова, Н. В. Историко-культурное и природное наследие Италии глазами интеллигенции

Гомельщины в начале XXI века / Н. В. Корникова // Этнокультурное наследие Беларуси и его использование в туризме : материалы Международной научно-практической конференции, Минск, 17 октября 2019 года. / БГУ, Исторический факультет, кафедра этнологии, музеологии и истории искусства ; редакционная коллегия : Т. А. Новгородский, Минск : БГУ, И. В. Олюнина (ответственный редактор). – Минск, 2020. – с. 20–24..

Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л.
(Российская Федерация, г. Москва)

ВОСТОЧНОБЕЛОРУССКИЙ ИСТОК ЕВРЕЙСКО- РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Культурное наследие Беларуси многоязычно. На ее землях в течение многих веков создавались произведения, написанные на разных языках с помощью кириллицы и латиницы, еврейского и арабского письма. В последней трети XVIII в. белорусские земли включаются в состав Российской империи, причем их восточная часть – ещё в 1772 г. Один из крупных экономических и культурных центров этой восточной части – уездный город Шклов, затем преобразованный в местечко, дарованное Екатериной II в 1778 г. генералу С. Г. Зоричу, быстро стал и активной зоной еврейско-русского культурного взаимодействия. Вместе с тем на весь этот процесс самое непосредственное влияние оказывали изменения и борьба внутри местной еврейской жизни, экономической и духовной, когда «рационализм и просвещение с одной стороны, а мистицизм и религиозное благочестие с другой – стали непримиримо враждебными лагерями» [1, с. 44]. В 1790-е гг. значительная часть шкловской еврейской общины вступила в особо острый конфликт с С. Г. Зоричем, который «бил их жестоко, а у некоторых <...> имение себе забрал, выгоня из местечка» [2, л. 1-2].

Многочисленные жалобы пострадавших были услышаны в Петербурге самим императором Павлом I и 15 июня 1799 г. он подписал указ, обязывавший сенатора Г. Р. Державина немедленно отправиться в Шклов и разобраться в содеянном его владельцем: *«По дошедшим до нас неоднократным жалобам о самовольных поступках в прекословие законам Нашим, против еврей и прочих в Белорусской губернии обитающих учиненных, происходящих от отставного Генерал-Лейтенанта Зорича, для прекращения сих зловредных беспорядков и для законной защиты всех тех, кои от него Зорича и в делах его от участвующих притеснения потерпели повелеваем в оную Белорусскую губернию от лица Сената Нашего послать Сенатора Державина»* [3, с. 139]. 27 июля 1799 г. Г. Р. Державин был уже в Витебске, а через день в Шклове, где «шкловское дело», как именовал его сам сенатор, оказалось весьма запутанным и «много я должен буду употребить труда и времени, чтобы представить его в совершенной

ясности» [3, с. 142].

Тогда же, в июле и части августа 1799 г., сенатор-стихотворец становится соавтором местных шкловских евреев-интеллектуалов, предложивших ему подготовить перевод с иврита на русский язык их панегирического сочинения, посвященного императору Павлу I. Ранее подобные произведения в честь русских императоров от лица белорусских евреев, в том числе и шкловских уже создавались, но наряду с оригиналом на иврите параллельно помещался перевод на немецкий язык, набранный латиницей [4]. Задуманное в Шклове летом 1799 г. было без преувеличения феноменальной творческой задачей, воплотить которую и взялся своеобразный творческий тандем, включавший с русской стороны именитого государственного сановника и литератора. В результате появился уникальный печатный текст, выпущенный в Витебской губернской типографии в 1799 г., сохранившийся до наших дней в единственном экземпляре:

«ПРИМѢЧАНІЕ

Предлагаются здѣсь любопытнымъ охотникамъ Россійской Словесности два сочиненія Еврейскія, Рускими словами написанныя и по Руски переведенныя, для сравненія произношеній и звука словъ сихъ двухъ языковъ. – Тонкое ухо может почувствовать и примѣтить преимущество изъ нихъ въ доброгласіи.

ВЪ ВИТЕБСКѢ

1799 года» [5, л. 1].

На обороте этого же первого листа следовало заглавие, а затем на следующих листах весь текст панегирика на иврите, транслитерированный кириллицей:

«ШИРЪ ТЕГИЛО

аль шолымъ

Адунейну гакейсеръ гоадиръ вегахосидъ

ПАВЕЛЬ ПЕТРОВИЧЪ

горишаюнь

гамеушель беруссенъ кулемъ.

БЕІОМЪ

Юшевъ адунейну аль кейсъ гамлухо

шору гаіегудимъ есъ Гаширъ газе

Беиръ Шкловъ имъ колъ гакгилюсь свивсего

Брусламдъ галвано

ЛЕАДЪ

Аль шимхосомъ веомунъ либомъ

5557» [5, л. 1 об.]

Перевод Г. Р. Державина на русский язык этого панегирика следует за текстом на иврите, выполнен он, по словам самого стихитворца, благодаря немецкому переводу ивритоязычного оригинала, русскоязычному подстрочнику,

подготовленному для него шкловскими евреями и их же непосредственным пояснениям:

*«ПОХВАЛЬНАЯ ПѢСНЬ
при
ВОЗШЕСТВІИ НА ПРЕСТОЛѢ
Всепресвѣтлѣйшаго, Державнѣйшаго,
Великаго Государя
ИМПЕРАТОРА
ВСЕЯ РОССІИ
ПАВЛА ПЕТРОВИЧА
ПЕРВАГО
воспѣтая
шкловскими ЕВРЕЯМИ
и
съ ними сопряженнымъ Обществомъ
въ
БѢЛОРУССІИ.
1797» [5, л. 2].*

После подготовки русского перевода встал вопрос о месте печатания всего иврито-русского панегирического произведения. Шкловские типографии, деятельность которых, кстати, до сих пор почти совершенно не изучена, по всей видимости, не имели соответствующих гражданских шрифтов, что исключало всякую возможность печатания панегирика в Шклове. Необходимым набором гражданских шрифтов располагала губернская типография в Витебске, но там, видимо, не было еврейских. Возникла ситуация, когда в силу обстоятельств ивритоязычный текст специально транслитерировали кириллицей и затем напечатали гражданским шрифтом, создав культурный феномен, значение которого явилось, без сомнения, историческим.

Ивритоязычный текст панегирика начинался так:

*«Юмъ Порто КАТЕРИНА есъ еврюсего
Ватоефъ Лимръюмимъ елъ влаугего.
Зоакну нофло етересъ Роушейну
Кій Елъ амимъ Рабимъ коемъ гойосо
Улемалтомъ Мицаръ лилвіо домосо.
Ахъ Бозеусъ Гиснехамну бей гунейну.
КАТЕРИНА гашово мимеу неусего.
Лимеунъ елимъ лехоль мишири мейшего.
Лауракъ зихреунъ годло шоаръ пау мато.
Ахъ матасъ Елогимъ гиширо лону.
Лусхо ПАВЕЛЪ ПЕТРОВИЧЪ еви кулону.*

Имъ Имхо Кильвѣо гуръ Арїя Ато» [5, л.2 об.]
За ним следовал русский перевод Г.Р. Державина:
«Простря крылѣ ЕКАТЕРИНА
Лишь вознеслася къ Богу въ свѣтъ:
Увы! упала съ насъ корона
И Матери народовъ нѣтъ.
Защитницы нѣтъ равной Львицѣ
И въ скорби лишь отрада намъ.
Что въ домъ Она свой возвратилась,
Въ домъ Ангеловъ, вкусить Свой трудъ,
Что по Себѣ не только славу,
Оставила, но Божій даръ,
Отца Отечества намъ ПАВЛА.
Коль Львица Мать была, - сынъ Левъ» [5, л. 3].

Помимо собственно панегирика в честь Екатерины II и Павла I витебское издание содержит еще и транслитерированный кириллицей ивритоязычный 133 псалом с его вольным переводом на русский язык, выполненный Г.Р. Державиным [5, л.3 – 4]. Помещение в издании псалма дает повод для множества предположений и толкований, в том числе религиозно-философского свойства. Однако, как бы там ни было, неизменной остается принадлежность этого издания и к собственно белорусскому культурному пространству, в котором оно появилось в исходе XVIII столетия.

Литература

1. Цинберт, С. Шклов и его «просветители» конца XVIII века / С. Цинберт // Еврейская старина. – Л., 1928. – Т. 12.
2. Российский государственный архив древних актов. – Ф. 1239. – Оп. 3. – Е.х. 67734.
3. Шильдер, Н. К. К истории шкловской командировки Г. Р. Державина в 1799 году / Н. К. Шильдер // Вестник всемирной истории. – 1899. – № 1.
4. Lob- und Danklied der Judengemeine zu Mohilow beyrn Einzuge Ihzez Kayserlichen Majestdt Katharina II. Selbstbeherrscherinn aller Reussen. – Im Jahre, 1780.
5. Российская государственная библиотека. МК Витебск. – 2⁰/99-П.

Ламм М.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ САРМАТСКОГО МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. КАРПЮКА И С. ЯНОВИЧА

Алексей Никифорович Карпюк (1920–1992) и Сократ Янович (1936–2013) – писатели пограничья, люди, писавшие на изломе эпох и культур. Принадлежащие

к близким, хотя и разным поколениям, эти писатели стали свидетелями глобальных исторических событий, особенно остро отразившихся на жизни региона. К таким событиям в первую очередь относятся вхождение Западной Белоруссии в состав БССР, Вторая мировая война, распад СССР. Вследствие этих процессов Карпюк оказался жителем БССР, причем это был его осознанный выбор, а Сократ Янович – представителем белорусского меньшинства в Польше. Именно восприятие национальной истории и стратегии ее мифологизации особенно показательны, поскольку Карпюк и Янович жили и писали не просто на пограничье государств, но и культур, религий и идеологий.

Пространство пограничья всегда символически перенасыщено: так было в американской культуре с ее образами фронта, так было в советской традиции с ее логикой четко очерченного мира. Так было и на Кресах, где белорусская литература прошла собственный путь к созданию исторического мифа. Миф – это «особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное» [1, с. 136], «развернутое магическое имя» [2, с. 217–232], стратегия осмысления истории, пейзажа и человека. Подобный миф окончательно сложился в польской литературе в XIX в., в белорусской литературе его формирование происходило на протяжении XX в., этот процесс продолжается и в настоящее время.

Польский миф о Кресах, как представление о пространстве, и примыкающий к нему сарматский миф, характеризующий типического героя, разрабатывались в польской литературе со времен Средневековья, эстетической вершиной подобных представлений является эпоха Романтизма, когда был создан миф о Литве как о воплощении национального духа. В контексте Литвы огромное значение приобретает сарматский миф, «характеризующийся синкретизмом, объединявшим элементы латинско-польско-католические с византийско-русскими-православными, литовскими и другими» [3, с. 60]. Представление о сарматизме не было статичным, в течение времени оно менялось как в польской, так и в кресовой (украинской, литовской и белорусской) культурах, воспринимаясь то в позитивном, то в негативном аспекте. Идеал сарматской добродетели – это рыцарь, воин, защитник своей земли или же сельский помещик, сохраняющий традиции и веру отцов [4]. Сарматский миф включает в себя триаду «Бог, Отечество и Свобода» и в таком виде ложится в основу польской мессианской идеи [3; 4].

На территории польско-белорусского пограничья формирование такого мифа в силу исторических причин происходило иначе, чем на российско-белорусском пограничье или в центральной Польше. К середине XX в. в восточно-белорусской литературе была создана собственная версия национального мифа, наиболее ярко воплотившаяся в произведениях В. С. Короткевича (1930–1984). В творчестве писателя, по мнению белорусского литературоведа Л. Д. Синьковой, «романтизация, мифологизация реальности <...>

художественная правда <...> помогает реабилитировать национальный менталитет» [5, с. 14], самоидентификация героя «тутейший» отождествляется с самоидентификацией «белорус» в категориях сарматского мифа. Создается «ощущение неразрывной связи со своей землей и народом – залог национального и духовного возрождения» [6, с. 90]. Короткевич создавал романтическую версию национальной истории, которая не претендует на документальную точность, но в которой воплощался национальный дух. Как пишет Л. Д. Синькова, «именно Короткевич вновь создал для Беларуси образцы типологически "мицкевичевского" романтизма, также, как и соответствующее белорусское мифотворчество» [5, с. 75]. Таким образом, национальный миф в творчестве Короткевича структурно сближается с польским мифом.

Совсем другой подход к изображению и последующей мифологизации национальной истории у его современника, западнобелорусского писателя А. Н. Карпюка. Для творчества писателя значим исторический контекст, большинство своих произведений он начинает с региональной исторической ретроспективы, подчеркивая таким образом преемственность эпох («Данута», «Вершалинский рай», «Корни», «Белая дама»), исключением являются произведения, посвященные подчеркнуто советской ментальности («Свежая рыба», «Репортаж с перрона», «Моя Гродненщина»). Обращение к историческим сюжетам в творчестве С. Яновича встречается реже и нередко обусловлено выбором жанра. Наиболее характерны исторические сюжеты для позднего творчества писателя. Историческим темам посвящен роман «Серебряный всадник» (1978), где описывается восстание Калиновского 1863–1864 гг. Исторические образы косвенно затрагиваются в некоторых миниатюрах, но крайне редко становятся в них центральными сюжетами. Наиболее часто Янович обращается к историческим сюжетам в эссеистике, где в основном обращается к образам, семантически связанным с эпохой Великого княжества Литовского.

Писатель в принципе относится к истории настороженно, например, в миниатюре «Жалоба на Историю» он возмущается: *«пишу я жалобу на Историю, потому что она нам как та Пани великая. А мы ж так верно ей служим работой в поте лица, с полной самоотдачей и все, что нужно, делаем и делаем»* [7, с. 29]. Образ «великой пани» отсылает к фигуре польской писательницы Э. Ожешко. Не имея желания творить историю, жить в историческом контексте, нарушать устоявшуюся традицией цикличность, любимые персонажи писателя исключают себя из контекста, оставаясь от поколения к поколению носителями деревенских традиций. Исключением является роман «Серебряный всадник», где вихрь исторических событий XIX в. воспринимается автором в романтическом ключе; а также некоторые миниатюры, где герои встречают следы белорусско-литовского прошлого, но живут настоящим и будущим.

Одной из характерных особенностей творческого метода Карпюка является

включение сюжетов своих произведений в широкий исторический контекст, попытка осмыслить локальные события через призму глобального. Кроме того, в художественный текст автор вводит свидетельства из иных источников, как бы подкрепляя достоверность изложенного, сохраняя исторический код непростого белорусского быта. Например, в романе «Корни»: *«по книге Адама Мальдиса ("Беларусь в зеркале мемуарной литературы...") между сегодняшней гостиницей возле центральной площади и медицинской анатомичкой лет триста назад было топкое болото. Сейчас невозможно болото то себе и представить. Но как бы в подтверждение А. Мальдису, гродненский археолог М. А. Ткачев точно на том же месте выкопал недавно со студентами нашего университета аж шестидесятисантиметровый слой торфа»* [8, с. 115]. От документального утверждения Карпюк переходит к современному состоянию: *«а теперь там огромный, залитый асфальтом (на торфе), двор. В глубине его – глухая стена с бетонными навесами»* [8, с. 115], далее сюжет обращается к современности.

Через современный городской ландшафт прорастает народная культура. Несмотря на свою обыденность, место получилось исключительное: *«из всех почти концов города под эти навесы сходятся бетонные коллекторы центрального отопления. Здесь всегда царит парниковая жара. Даже в самые холода снег в этом месте тает, еще не долетев до земли. А через небольшие трещинки в старом асфальте продолжается всю зиму – даже в морозы и метели! – лезут вверх и блестят, аж переливаются густой порослью сочные султанчики осоки. Кажется, только и смотри, как выскочат оттуда и радостно заквакают не просто лягушки с раздутыми щеками, выпученными глазами, мокрыми спинками и со следами торфяного ила, а – княжны, очарованные злыми ведьмаками в лягушек еще в те времена, когда над Неманом пылали на кострах волшебницы и колдуны»* [8, с. 115]. Дальнейшая мифологизация пространства создается перечислением знаковых имен: Стефан Баторий, князь Меншиков и Карл XII, которые, возможно, *«бывали здесь»*.

В творчестве Короткевича, как и в позднем творчестве Яновича, можно видеть своеобразное возвращение к романтическому мифу и определенную реконструкцию польской традиции изображения героя и пространства. В творчестве Карпюка, напротив, происходит последовательная деконструкция подобного мифа, отход от романтизации древности в пользу современности. В сборнике «Моя Гродненщина» писатель рассказывает древнюю легенду: *«в Волковысском районе есть деревня Дубовцы. За деревней у дороги лежат два валуна. История их такова. Когда-то на этом месте встретились две свадьбы. Один молодой ехал в Волпе венчаться, второй с молодой возвращался из церкви. А тогда царило поверье: если молодой кому-нибудь уступит дорогу, будет несчастлив. Поэтому никто из них не захотел уступить. Начали драться. Упал мертвым один, погиб и второй. Сейчас на этом месте и лежат два валуна»* [9,

с. 28]. Далее Карпюк делает вывод: *«давно известно, что привлекательность и романтичность древности существует только в легендах, а на самом деле все выглядело куда хуже. Достаточно напомнить о валунах под Дубовцом»* [9, с. 29]. Романтическая мифологизация в творчестве Карпюка заменяется личным опытом и актуализацией событий, которым писатель был свидетелем.

К древней истории края Карпюк обращается и в других произведениях. В сборнике «Белая дама» есть эссе «Торговля живым товаром», история о продаже захваченных татарами славянских пленниц, которых им отдавали без боя в качестве дани: *«жаждали попасть в гарем для какого-нибудь шейха, где, говорили, легко в толпе таких же затеряться. Там живи себе припеваючи на всем готовом и, глядишь, твой муженек, отец или брат через купцов тебя найдет и выкупит, тем более, что что из-за выкупа их и забирали. Из-за выкупа их всех в основном и тащили аж в Палестину»* [10, с. 158]. Другая история – о «вечно молодых» кастратах, которых порой собственные родственники передавали *«человеку, который как покупал мальчиков, делал их "вечно молодыми", да продавал в монастырские, церковные, княжеские, королевские, а то и купеческие хоры»* [10, с. 141]. Этот сюжет описан Карпюком как часть национальной Голгофы. Интересно, что тему взаимодействия с исламским миром Карпюк практически игнорирует, хотя, как директор музея истории религии, был знаком с этим пластом белорусской истории.

Для белорусскоязычных текстов Яновича обращение к историческим сюжетам в принципе нехарактерно, как несвойственна обычная для Карпюка точность и детализация, последовательность изображения исторических планов: образы его творчества импрессионистичны, посвящены изображению мгновения, сегодняшнего дня. Тем не менее, исторические сюжеты, вплетающиеся в жизнь персонажей, порой встречаются и у него. Так, в сборнике «Законы» к подобным можно отнести миниатюру «Шахта», где главный герой находит следы ушедшего времени. Юноша *«приметил высеченный в камне след босой ноги, заросший мхом, а ниже, сбоку, крест литовско-белорусской Погони»* [11, с. 129–130]. Мать запрещает сыну ходить к этому камню, *«который должно быть памятник, поставленный на могиле какого-то князя!»* [11, с. 130]. Однако юноша не слушает совета матери и все-таки копает около загадочного камня, находит там две серебряные монеты и уже уверен, что найдет клад, который должен быть в богатой княжеской могиле. Наткнувшись на глубокий колодец, юноша вынужден обратиться к археологам, которые обнаружили там древние документы: *«шахта, прозванная Чертовой дырой, берегла вещи более ценные, чем золото и бриллианты, хранила очень важные документы, которые рассказали бы нам про неведомые прежде истории нашего народа. Эти документы, видать такие важные, что в XVI веке не заколебались обеспечить им непревзойденный тайник. А тот некто был наверное великим инженером, раз смог придумать и*

построить что-то такое, что невозможно сделать с помощью современной техники» [11, с. 131]. Стоит отметить, что подобный восторг перед творением человеческим рук более характерен для творчества Карпюка, а у Яновича встречается нечасто.

Более значим исторический план и соответствующие стратегии мифологизации для польскоязычного творчества Яновича. Так, в эссе «Беларусь, Беларусь», опубликованном в 1987 г. на польском языке, автор постоянно проводит исторические параллели, показывая, что со времен средневековья поляки и белорусы жили и взаимодействовали на этой земле, были частью единого государства [12, с. 13]. В своих текстах на польском языке Янович очерчивает основные границы национального мифа; как и Карпюк, привлекая знаковые имена: белорусского первопечатника и переводчика Библии Франциска Скорины, автора «Песни о зубре» Николая Гусовского и др. Историческая ретроспектива в этих текстах подчинена репрезентативной задаче, автор говорит об этом в первых строках своего эссе: *«поляки и белорусы обладают шестью веками общей судьбы, а стало быть и похожей истории»* [12, s. 5]. Яновича привлекает здесь тесное переплетение истории и культур на польско-белорусском пограничье.

Исторический контекст, как правило, очень четко связан с реальностью: конкретными объектами пейзажа или именами собственными. Не менее часто связь с историческим прошлым и, шире, духовными основами нации происходит через сон, к этому традиционно значимому для литературы мотиву обращаются оба писателя, однако не слишком часто. В обоих случаях это обращение происходит в дискурсе белорусской народной культуры, где снам придается пророческий статус. А. Богданович отмечал, что белорусы сохраняют древние представления о том, что *«во время сна душа выходит из тела и посещает разные места, в том числе и такие, которые недоступны человеку в бодрствующем состоянии, как например загробный мир <...> сны – это видения души во время ее странствования»* (Богданович, А. Е. Пережитки древняго міросозерцання у белоруссов / А. Е. Богданович. – Гродна : Губернская типография, 1895. – 186 с. – с. 48). Так и происходит в романе Карпюка «Корни», где герой видит основные вехи своей жизни – от детства и войны до финала, где он становится уже объектом действия [8, с. 194–195].

В творчестве Яновича сны персонажа становятся непреходящим кошмаром, хотя далеко не всегда в них происходят трагические события. Сны «мучают» персонажа (Яновіч, С. Сьцяна. Раман. Апавяданні / С. Яновіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1997. – 218 с. – с. 65). Кошмарные сны сняты и персонажам других рассказов, причем преимущественно в них происходит взаимодействие героя и исторической памяти. В этом отношении интересен рассказ «Скровба», названный по фамилии главного героя. Персонажу рассказа снится ужасный сон,

где «его позвал к себе сам великий князь Зигмунт Кейстутович, на коне рыцарском сидючи, в белом плаще с крестами черными почему-то на нем: "Скровба, Скровба! Конец владению белорусскому Свидригайлы-князя! Ко мне переходи же ты, нос собачий, денег тебе дам за это и пленницу покладистую тебе сам выберу тебе такую, что кровь с молоком в ней, и ни от кого еще не родившую..."» (Яновіч, С. Сыцяна. Раман. Апавяданні / С. Яновіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1997. – 218 с. – с. 153–154). А когда герой говорит, что всегда был с князем Зигмунтом и верен ему был, удивляется, что ж князь ему про Свидригайло, врага его, говорит – господин резко одергивает его: «замолкни, смерд ты, ни слова больше про господ так, ибо Свидригайло – брат мой и не ровня ты ему» (Яновіч, С. Сыцяна. Раман. Апавяданні / С. Яновіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1997. – 218 с. – с. 154), так национальная солидарность во сне уступает классовой. В этом рассказе возникает нечасто встречающаяся в миниатюрах Яновича отсылка к сарматскому мифу, такие образы и сюжеты более характерны для эссеистики писателя.

Интересно, что историческая тематика появляется в творчестве Яновича во второй половине 1980-х гг., как раз в тот период, когда в польской литературе происходит постепенный отход от исторических сюжетов, связанный с переосмыслением опыта XX столетия: *«итоги опыта века "истории спущенной с цепи" оказывается балластом, от которого нужно освободиться, поскольку он несет в себе энергию деструкции»* (Hull, L. Po kańdej wojnie ktoś musi posprzątać / L. Hull // W kontekstach kultury, historii i geografii. Prace literaturoznawcze rocznikowe pamiątki Doktora Mirosława Hwiłdeckiego. Olsztyn : Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2001. – 143 s. – с. 65). Можно предположить, что ослабление польского национального нарратива создает определенное пространство для возникновения польско-белорусского диалога. Обращение к историческому контексту в литературе польско-белорусского пограничья осложняется риском межнационального и межгосударственного конфликта, отсюда документальная точность изображения исторических событий, нередко подкрепленная ссылками на источник, в творчестве Карпюка; и эмоциональное повествование в стиле гавенды в творчестве Яновича.

Особенности изображения исторического связаны с существующей в регионе межнациональной напряженностью. Отсюда документальная точность изображения у Карпюка, часто подкрепленная в художественном тексте ссылками на исторические источники. Писатель нередко избегает указания на национальную принадлежность исторических фигур, часто прибегает к нейтральной формулировке «на этих землях», избегая прямого отнесения к польской или русской истории. Его персонаж может отправиться в Петербург к Иоанну Кронштадскому («Вершинский рай»), совершать «победы на улице Мицкевича» («Данута») или же иметь возможность знакомства с исторической

литературой («Корни»), но не может прямо претендовать на персоналии кресовых легенд, поскольку это вызывает отторжение у польских персонажей («Данута»). Подобную ситуацию прямо описывает Янович в эссе «Беларусь, Беларусь», вспоминая, что когда из польского журнала *«перепечатал материал о белорусских симпатиях Адама Мицкевича и Марыли Верещаки, в Белостоке обвинили меня в том, что я подло обкрадываю поляков»*[12, s. 31]. В ситуации изменения государственной принадлежности территории и, более того, возникновения нового государства, актуализация прежнего исторического прошлого воспринимается как неоправданное покушение на историческую сокровищницу другого центра. Для Яновича способом осмысления исторического стало обращение к сюжетам Великого княжества Литовского, что позволило писателю в более или менее социально безопасном поле осмыслить историю собственного народа. Не случайно именно эти сюжеты писатель разрабатывает в своей польскоязычной эссеистике и практически игнорирует в творчестве на белорусском языке, единственное исключение – книга «Под знаками Орла и Погони».

Мифологизация истории после Второй мировой войны была возможна в творчестве Короткевича, восточнобелорусского писателя, и в этом огромное достижение белорусской советской литературы. В творчестве западнобелорусских авторов того времени мифологизация исторического прошлого практически отсутствует, возникая лишь у писателей следующего поколения, причем обращение к подобным темам в контексте национального мифотворчества начинается во второй половине 1980-х гг. Так, в творчестве Д. Бичель присутствуют местные католические легенды и фольклорные персонажи, однако исключительно на уровне мифа – их изображение не предполагает какой-либо исторической точности. Обращение к исторической тематике в творчестве А. Чобата отчасти продолжает традицию С. Яновича, хотя подчеркнуто полемично. Белостоцкие беловежцы в большей мере сосредоточены на настоящем, хотя в их творчестве присутствует изображение образов Великого княжества Литовского, но в мифологическом, а не историческом плане.

Литература

1. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
2. Лосев, А. Ф. Миф – развернутое магическое имя / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1994. – 920 с.
3. Nadaczek, B. Historia literatury kresowej / B. Nadaczek. – Krakow : Universitas, 2011. – 452 s.
4. Лескинен, М. В. Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой / М. В. Лескинен. – М. : Институт славяноведения РАН, 2002. – 178 с.
5. Сінькова, Л. Д. Паміж тэкстам і дыскурсам: беларуская літаратура XX–XXI стст.: гісторыя, кампаратывістыка і крытыка (літ.-крыт. артыкулы, гутаркі) / Л. Д. Сінькова. – Мінск : Паркус плюс, 2013. – 296 с.
6. Крикливец, Е. В. Мифологический тип художественной условности в романах Ч. Айтматова

«Плаха» и В. Короткевича «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» / Е. В. Крикливец // Вестник ТГПУ. – 2014. – № 11. – С. 89–94.

7. Яновіч, С. Запісы веку / С. Яновіч. – Беласток : Бібліятэчка Беларускага літаратурнага аб'яднання “Белавежа”, 1999. – 97 с.

8. Карпюк, А. Н. Карані / А. Н. Карпюк. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – 351 с.

9. Карпюк, А. Н. Мая Гродзеншчына. Нарыс / А. Н. Карпюк. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1960. – 57 с.

10. Карпюк, А. Н. Белая Дама: Аповесці / А. Н. Карпюк. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 446 с.

11. Яновіч, С. Загоны / С. Яновіч. – Беласток : Выданне Галоўнага праўлення Беларускага грамадска культурнага таварыства, 1969. – 198 с.

12. Janowicz, S. Białogon, Białogon / S. Janowicz. – Warszawa : Iskry, 1987. – 169 s.

*Лапцёнак А.М., Ліпніцкая С.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

АСАБЛІВАСЦІ ЛЕКСІКАГРАФІЧНАГА АПІСАННЯ ЭТНАГРАФІЗМАЎ У НОВЫМ ТЛУМАЧАЛЬНЫМ СЛОЎНІКУ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ

Сёння ў Інстытуце мовазнаўства імя Якуба Коласа праводзіцца перавыданне тлумачальнага слоўніка беларускай мовы. Галоўная задача лексікаграфа – даць поўнае, дакладнае, несупярэчлівае і даступнае тлумачэнне лексічным адзінкам. Асаблівае месца ў слоўніку займаюць так званыя этнаграфізмы – словы ці выразы, якія абазначаюць этнаграфічную рэалію, з’яву ці падзею, звязаную з асаблівасцямі побыту таго ці іншага народа. У выніку працэсу ўрбанізацыі, развіцця і пашырэння сучасных тэхналогій сяродні носьбіт беларускай мовы сёння мае слабое ўяўленне аб прадметах і з’явах традыцыйнага побыту беларусаў у параўнанні з носьбітам мовы сяродзіны і другой паловы ХХ ст., часу складання першага выдання тлумачальнага слоўніка (далей – ТСБМ [5]). Са шматлікімі рэаліямі сёння можна пазнаёміцца толькі ў музеях, а састаўныя часткі прадметаў і прыстасаванняў, іх будова і функцыі часта застаюцца па-за ўвагай. Зыходам саміх рэчаў знікаюць і веды пра іх, яны застаюцца толькі прыналежнасцю спецыялістаў. Карэктная распрацоўка такіх адзінак у тлумачальным слоўніку выклікана не толькі іх выключнай роляй у адлюстраванні нацыянальнай спецыфікі, але і носіць прагматычны характар: знаёмства з класікай беларускай літаратуры вымагае валодання гэтай інфармацыяй калі не ў дэталях, то хаця б у асноўных рысах. Таму слоўнікавыя азначэнні лексем, якія абазначаюць этнаграфічныя рэаліі, сёння павінны быць удакладнены і пашыраны. Аналіз матэрыялу дазваляе вызначыць некалькі лексікаграфічных праблем, якія павінны быць вырашаны ў новым выданні пры падачы этнаграфізмаў.

Відавочна, што дэфініцыі некаторых лексічных адзінак павінны быць пашыраны, удакладнены і пададзены больш падрабязна, часам трэба дадаваць энцыклапедычную інфармацыю для таго, каб карыстальнікі слоўніка атрымалі дакладную інфармацыю аб знешнім выглядзе, форме, матэрыялах і функцыях этнаграфічных рэалій. Да прыкладу, лексема *атоснік* фіксавалася ў ТСБМ з азначэннем “драўляны або жалезны падцяжнік, які надзяваецца на вось і за які прымацоўваецца атоса”. Але калі мы можам знайсці ў слоўніку значэнне слова *атоса* (**атосы** “драцяныя або з жалезных пруты, рэменю і інш. цяжы ў возе”), то назоўнік *падцяжнік* у рэестры слоўніка адсутнічае. Гэта робіць лексему незразумелай, карыстальнік не можа ўявіць сабе дэталі і вымушаны звяртацца да іншых крыніц. Прапанаваная дэфініцыя ў новым слоўніку “драўляная або жалезная пятля на канцы атос для злучэння іх з воссю воза”, на наш погляд, дазваляе ўявіць форму гэтай дэталі, таксама больш дакладна вылучаецца яе функцыя – злучэнне атос з воссю.

Часам неабходнасць перапрацоўкі дэфініцыі можа быць выклікана тым фактам, што этнаграфічная рэалія ў розных рэгіёнах мае адрознае семантычнае напаяўненне, а ў ТСБМ прапанавана азначэнне, якое дэманструе ўжыванне этнаграфізмаў толькі на адной асобнай тэрыторыі. Так, *абшыванка* мае фармулёўку “лодка з дошак, у адрозненне ад чаўна, які выдзёўбаецца з суцэльнага ствала дрэва”. Семантыка слова раскрываецца праз супастаўленне з чаўном, аднак і з энцыклапедычных, і з шэрагу дыялектных слоўнікаў [6, с. 240; 3, с. 246] вынікае, што абшыванкай называлася лодка, “выдзёўбаная са ствала, з нашытымі для большай устойлівасці дашчанымі бартамі” [8, с. 19]. І толькі ў некаторых мясцовасцях так называлі “лодку, цалкам збітую (сшытую) з дошак”, пры гэтым дадаткова ўдакладняецца, што “ў цяперашні час абшыванкай называецца звычайная дашчаная лодка” [8, с. 19]. У такіх сітуацыях перад лексікаграфамі ўзнікае даволі складаная задача: перадаць праз дастаткова лаканічную ўніверсальную дэфініцыю інфармацыю, якая б ахоплівала ўсе магчымыя выпадкі рэалізацыі гэтага значэння. З улікам прааналізаваных кантэкстаў ужывання слова *абшыванка* і лексікаграфічных крыніц у новым тлумачальным слоўніку прапануецца наступная дэфініцыя – ‘лодка з дошак або абшытая дошкамі’.

Важную ролю пры ўдакладненні слоўнікавых дэфініцый адыгрываюць ілюстрацыі: менавіта на падставе аналізу кантэкстаў ужывання лексемы можна зрабіць вывад, што слоўнікавае азначэнне змяшчае толькі частку культурнай семантыкі лексемы. Так, слова *агледзіны* ў ТСБМ тлумачыцца як “бытавы абрад знаёмства жаніха і яго сваякоў з нявестай” і ілюструецца прыкладам з І. Мележа: “Была турбота [у Ганны] пра тое, каб не спатыкнуцца ў чым-небудзь на агледзінах, усё зрабіць так, як трэба, не паказаць сябе недарэкаю. Назаўтра, у нядзелю, былі змовіны”. Такое азначэнне не дае інфармацыі пра месца

правядзення абраду, дэталі і асаблівасці гэтай традыцыі. Згодна з энцыклапедыяй, менавіта бацькі нявесты са сваякамі ездзілі да жаніха, каб агледзець гаспадарку і пазнаёміцца з умовамі, у якіх будзе жыць маладая. Дадаткова адзначаецца, што толькі часам у агледзіны ездзілі бацькі жаніха [8, с. 19]. Такое апісанне рэаліі падмацоўваецца і прыкладамі, якія былі ўведзены ў новы слоўнік: *“Не имат пры двары пані Беаты было маладых людзей, а тыя, што прыязджалі на агледзіны, трымалі сябе з прыдворнымі жанчынамі часам нахабна, часам нямела (Вольга Іпатава). На агледзіны прыязджаюць браты нявесты.. Браты агледзелі скаціну, глянулі на ніву ў адзін і другі бок — усё як бы добра”*. З улікам прыведзенай інфармацыі было прапанавана наступнае азначэнне: ‘бытавы абрад знаёмства родных жаніха (нявесты) з жыллём, гаспадаркай будучых сватоў’. Па-першае, удакладненнем *родныя жаніха (нявесты)* пазначаецца, што выканаўцамі дзеяння могуць быць абодва бакі вясельнага абраду. Па-другое, падкрэсліваецца, што знаёмства ў першую чаргу адбывалася не з асобай, а з гаспадаркай, што было больш важна ў нацыянальнай традыцыі.

Лексікограф павінен уважліва аналізаваць наяўныя матэрыялы. Так, дастаткова поўна і зразумела падаецца ў ТСБМ значэнне слова *аблубіца*: лубяны абруч у ручных жорнах; бакавая сценка кругом жорнаў у млыне, дзе сыплецца мука. *“Там [у млыне] акрамя каменя было многа незвычайнага: і велізарнае кола з зубамі, і кош з жытам, аблубіца і іншыя цудоўныя рэчы”* (А. Кулакоўскі). Слоўнікавае значэнне пацвярджаецца і некаторымі крыніцамі [2, с. 280], але ў Корпусе беларускай мовы знаходзім такое ўжыванне з твораў Кузьмы Чорнага: *“Юз’ік, не маючы сапраўднага бубна, ішоў наперадзе ды бубніў у бубен «штацкі» — трымаў леваю рукою аблубіцу з старога рэшата і з усіх сіл лупіў па ёй меднаю качалкай з мажджыру”*. Пры гэтым у зноскы даецца тлумачэнне, што *аблубіца* – гэта абадок. Гэта дазваляе пашырыць дэфініцыю і адносіць адзінку *аблубіца* не толькі да часткі жорнаў.

Ілюстрацыі таксама дапамагаюць больш выразна раскрыць дэфініцыю, даць пэўную дадатковую семантычную інфармацыю пра слова, паказаць асаблівасці яго ўжывання і граматычную спецыфіку. У ТСБМ часта лексемы-рэаліі падаваліся наогул без прыкладаў. На гэта былі розныя прычыны, адна з якіх – адсутнасць патрэбных ілюстрацый у картатэцы. Сёння, калі распрацоўка ідзе з апорай на Нацыянальны корпус беларускай мовы, гэта праблема стала менш актуальнай, практычна для кожнай этнаграфічнай рэаліі магчыма падабраць ілюстрацыю. Адбылося гэта і за кошт пашырэння базы слоўніка за кошт тэкстаў навуковага, навучальнага, публіцыстычнага характару. Параўн. афармленне лексемы *абарог* у новым тлумачальным слоўніку, для якой у ТСБМ была прыведзена толькі дэфініцыя: **“абарог**. Збудаванне ў выглядзе стрэшкі, паднятай на чатырох слупах, якое служыць для складання сена, саломы і пад. *“У першыя дні акупацыі Волесь на балоце ў сваім абарозе знайшоў раненых байцоў з*

медсястрой, якая іх лячыла”. Аляксей Карпюк. “Сена ў стагах на балоце, а таксама пры сядзібах у абарогах зрыжэла”. Генрых Далідовіч. “Гарэў абарог сена на балоце”. З навук.-папул.”.

Яшчэ адна адметнасць пры афармленні этнаграфізмаў – гэта тое, што адбываецца пэўнае адступлення ад інструкцыі ўкладання слоўніка ў фармальным плане. Згодна з інструкцыяй, сінанімічныя лексемы падаюцца кожная на сваім месцы ў рэестры, але лексікаграфічную апрацоўку атрымлівае толькі адна з іх, больш пашыраная, а іншая падаецца праз адсылку *тое што і ...* Для этнаграфізмаў такія прынцып не можа быць рэалізаваны: словы маюць тоеснае значэнне, аднак часта адносяцца да рэгіянальнай лексікі і прадстаўляюць розныя дыялекты, ужывальныя ў розных рэгіёнах і не могуць замяняць адна адну, як гэта робяць сінанімы ў літаратурнай мове. Так, словы *адрына* і *пуня*, якія маюць значэнне “халодная будыніна для захоўвання кармоў, сельскагаспадарчага інвентару” згодна з дадзенымі “Дыялекталагічнага атласа беларускай мовы”, дастаткова шырока ўжываюцца на тэрыторыі краіны і выразна супрацьпастаўляюцца як адзінкі з розных дыялектаў. Таму выбраць нейкую адну, як асноўную, а другую пазначыць праз адсылку да яе немагчыма. У новым слоўніку абедзе лексемы атрымліваюць тлумачэнне, пры абедзвюх фіксуецца суадноснае слова як сінанімічнае. Не з’яўляюцца сінанімамі-дублетами і словы *асавік* і *падасінавік*, *аброжак* і *нашыйнік*, *аброць* і *вуздэчка*, адна з якіх з’яўляецца літаратурнай, а другая – дыялектнай. Лексема *аброжак*, напрыклад, зафіксавана ў гаворках паўночна-заходняй часткі Беларусі, у прыватнасці на Віцебшчыне і Гродзеншчыне [4, с. 40; 7, с. 7], адзінка *аброць* бытуе на Віцебшчыне [4, с. 40] і Чэрвеншчыне [1, с. 5]. Такія суадносныя словы ў новым тлумачальным слоўніку падаюцца па схеме, апісанай вышэй: для кожнага слова распрацоўваецца дэфініцыя і даецца сінанім. Акрамя таго, патрабуе ўдакладнення тлумачэнне да слова *аброць*, паколькі ў ТСБМ у дэфініцыі не раскрываецца значэнне лексемы дастаткова поўна, няма выразнага ўяўлення пра гэты прадмет: “прадмет вупражы, які надзяецца каню на галаву”. У новым выданні слоўніка прапанавана азначэнне “прадмет збруі ў выглядзе рамянёў з павадамі і цуглямі, які надзяваецца на галаву каню для кіравання ім; вуздэчка”. З новай дэфініцыі карыстальніку зразумела, што ўяўляе сабой аброць, з якіх частак складаецца, на якую частку цела каня надзяваецца і для чаго выкарыстоўваецца.

Перагляду разам з азначэннем падлягаюць і стылістычныя паметы некаторых лексічных адзінак. Так, пры лексеме *Багач* “свята ўвосень, 8 верасня” (а таксама пры варыянтных назвах *Багатнік*, *Багатуха*) стаіць памета *уст.* – устарэлае слова. Сёння з прычыны значнай цікавасці да нацыянальнай культуры, традыцыйных святаў і абрадаў адраджалася традыцыя яго святкавання. Назва *Багач* стала дастаткова пашыранай і распаўсюджанай, што ўскосна засведчылі таксама і новыя пераносныя значэнні гэтай лексемы. Таму памета *уст.* пры гэтай

лексеме не адпавядае яе статусу. У новым тлумачальным слоўніку была ўдакладнена і дэфініцыя: “абрадавае асенняе свята, якое заканчвала цыкл вырошчвання ўраджаю”, у якой, акрамя ўказання на час святкавання, быў вызначаны від свята, а таксама яго сутнасць, чаго не было ў папярэдняй дэфініцыі.

Такім чынам, укладанне новага тлумачальнага слоўніка беларускай мовы патрабуе пэўных змен пры апісанні этнаграфізмаў, якія закранаюць фармальны і зместавы бок. У значнай ступені перапрацоўцы падлягаюць дэфініцыі лексем, азначэнні патрабуюць больш поўнага і дэталёвага апісання і павінны суадносіцца з ілюстрацыйным матэрыялам. З мэтай захавання і адлюстравання семантычных асаблівасцей этнаграфізмаў як спецыфічнай групы лексічных адзінак, якія змяшчаюць у сабе рысы этнічнай адметнасці беларускага народу і з’яўляюцца неад’емнымі кампанентамі гісторыка-культурнай спадчыны беларусаў, дыялектныя словы і іх літаратурныя адпаведнікі ў новым тлумачальным слоўніку афармляюцца як асобныя самастойныя адзінкі, але з указаннем сінанімічных сувязей. Увагі патрабуе і адлюстраванне ў слоўніку функцыянальна-стылістычнай характарыстыкі этнаграфізмаў.

Літаратура

1. Краёвы слоўнік Чэрвеншчыны / М. Шатэрнік. – 3-е выд., стэрэатып. – Смаленск : Інбелкульт, 2015. – 317 с.
2. Локотко, А. И. Белорусское народное зодчество: середина XIX– XX в. / А. И. Локотко. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 287 с.
3. Плытніцтва : тэматычны слоўнік / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; навук. рэд. В. М. Курцова. – Мінск : Беларуская навука, 2019. – 297 с.
4. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча / рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Т. 1. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 512 с.
5. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т., 6 кн. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства ; пад агул. рэд. К. К. Атраховіча (К. Крапівы). – Мінск : БелСЭ, 1977–1984. – 5 т., 6 кн.
6. Тураўскі слоўнік / А. А. Крывіцкі, Г. А. Цыхун, І. Я. Яшкін. – Т. 3. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 311 с.
7. Цыхун, А. П. Скарбы народнай мовы: з лексічнай спадчыны насельнікаў Гарадзенскага раёну / А. П. Цыхун. – Гродна [Гродна] : Гарадзенская бібліятэка, 2014. – 325 с.
8. Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.

Ленсу Я.Ю.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

КАМУНІКАТЫЎНАЯ РОЛЯ АБ'ЕКТАЎ РЭЧАВАГА СВЕТУ Ў ЧАС ПРАВЯДЗЕННЯ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ АБРАДАЎ, ЗВЯЗАНЫХ З НАРАДЖЭННЕМ ДЗІЦЯ

Камунікацыя, г. зн. зносіны, сувязь паміж людзьмі, – вельмі важны момант жыцця грамадства. Чалавек не можа існаваць без адносін з іншымі людзьмі, інакш ён перастае быць чалавекам, ператвараецца ў дзікую жывёліну, адарваную ад цывілізацыі. З дапамогай сродкаў камунікацыі індывід узбагачаецца ўсімі каштоўнасцямі чалавечай культуры. Найбольш важнай тут з'яўляецца сацыяльная камунікацыя. Па вызначэнні Ф. Брэтона і С. Пру, “сацыяльная камунікацыя галоўным чынам ахоплівае паведамленні, што цыркулююць паміж групамі асоб або паміж асобай і групай” [1, с. 13].

У якасці аднаго са сродкаў сацыяльнай камунікацыі выступаюць і аб'екты рэчавага свету вакол нас. “Рэч, – адзначае Ж. Бадрыяр, – набывае статус паведамлення, бо функцыянуе ў кантэксце культуры. Стварэнне рэчы неабходна дапаўняецца спосабамі азначвання, камунікацыі...” [2, с. 151].

Менавіта такі працэс сацыяльнай камунікацыі з дапамогай сімволікі матэрыяльных аб'ектаў адбываецца і ў грамадстве з традыцыйнай культурай. Асабліва актыўна гэта адбывалася ў час розных традыцыйных рытуалаў, калі некаторыя рэчы неслі пэўную інфармацыю, звязаную з сутнасцю рытуала. Інфармацыйнае значэнне мелі многія аб'екты рэчавага свету, якія выкарыстоўваліся і падчас беларускіх народных рытуалаў, звязаных з нараджэннем дзіця як адной з важнейшых падзей у жыцці сям'і.

Адным з важных рытуалаў, якія праводзіліся з немаўляткам, было яго першае купанне. Для гэтага выкарыстоўваліся драўляныя начоўкі, якія спецыяльна прызначаліся толькі для гэтай мэты. Як мы адзначылі, гэтае купанне мела рытуальны характар і несла пэўную інфармацыю, якая заключалася ў тым, што такім чынам паказвалася прыняцце немаўля ў свет яго бацькоў, у свет яго сям'і, рода [3, с. 381]. Ужо неўзабаве пасля нараджэння ў хаце новага члена сям'і ў адносінах да яго пачынае праяўляцца і рытуальная роля печы. Ужо ў час першага купання немаўляткі ў вадку клалі вугальчыкі, узятыя з печы. Гэта з'яўлялася пажаданнем шчасця і здароўя дзіцяці. Калі купалі дзяўчынку, то пад начоўкі клалі грэбень, верацян, іголку, што гаварыла пра будучае яе прызначэнне як хатняй гаспадыні. На Палессі пасля купання дзяўчынкi вадку вылівалі за парог, што гаварыла пра тое, што яна хутка і ўдала выйдзе замуж. У час купання хлопчыка пад купель трэба было пакласці сякеру, цвік і г. д. Гэтыя рэчы расказвалі аб будучай ролі ў гаспадарцы новароджанага. У больш познія

часы пад ночвы, у якіх купалі немаўляці-хлопчыка, клалі таксама кнігу, часцей за ўсё Біблію, якая несла інфармацыю аб тым, што ён будзе пісьменным і самавітым чалавекам.

Цікава таксама, што калі ў адной сям’і нараджаліся толькі адны хлопчыкі, ў другой жа толькі адны дзяўчынкі, то бацькі мяняліся калыскамі, і гэты рытуал нёс інфармацыю, што адна сям’я жадае другой, каб адбыўся і “абмен” паламі дзяцей.

Былі пэўныя рытуальныя дзеянні з удзелам аб’ектаў рэчавага свету і ў выпадку, калі жанчына ніяк не магла нарадзіць дзіця. Тады парадзіха давала ёй панасіць сваю спадніцу ці пояс. Гэтым яна жадала бясплоднай жанчыне нарэшце зацяжарыць. З той жа мэтай цяжарная жанчына перадавала праз рот з рот кавалак хлеба бясплоднай жанчыне.

Пэўную інфармацыйную ролю ў час нараджэння дзіцяці адыгрываў і стол. Пасля купання немаўляці бабка-павітуха, трымаючы яго на руках, разам з кумам тры разы абыходзіла вакол стала, на якім ляжаў хлеб [4, с. 421]. З дапамогай гэтага рытуалу з удзелам стала тыя, хто яго праводзіў, перадавалі прысутным інфармацыю аб тым, што хата прымае ў свой свет новага члена сям’і. Важнае камунікатыўнае значэнне на радзінах меў і такі важны ў рытуальным плане аб’ект, як ручнік. У дадзенай сітуацыі ён выконваў функцыю дара. Так, парадзісе на гасцінец прыносілі розную ежу, абавязкова загорнутую ў ручнік, што несла інфармацыю пра тое, што гасці жадаюць ёй і немаўлятку здароўя і дабрабыту. Бабцы-павітусе дарылі хлеб разам з ручніком, што значыла падзяку за яе паслугі пры родах. Наогул ручнік у рытуальных падарунках часта ішоў “у тандэме” з хлебам. Так, па традыцыі, жанчына, якая была запрошана ў якасці кумы, нясла у падарунак хлеб, пакрыты ручніком. Каб падзякаваць святара, які хрысціў немаўляці, яму таксама дарылі хлеб і ручнік. Такім чынам, падараваны ручнік разам з хлебам нёс інфармацыю падзякі таму, каму гэты падарунак прызначаўся. Таксама хлеб, які спецыяльна выпякаўся да ўрачыстасці, прысвечанай нараджэнню дзіцяці, загортвалі ў ручнік (часам у намітку, якая лічылася “ручніковым” галаўным уборам). “Устойлівае знаходжанне ручніка побач з хлебам, – піша В. Фадзеева, – нельга тлумачыць толькі гігіенічнай функцыяй тканіны, якая засцерагала хлеб ад забруджвання. Гэты сакральны прадмет, чыё асноўнае месца на покуці, у хатнім алтары, несумненна, выконваў больш значную ролю. Яна была, відаць, паралельная ролі хлеба і асэнсоўвалася як благаслаўленне Бога, вышэйшых сфераў, што даруюць, па вераваннях селяніна, жыццё, здароўе і дастатак” [5, с. 41]. Такім чынам, пры ўдзеле ў традыцыйных рытуалах ручніка ажыццяўлялася камунікацыя не толькі непасрэдна з удзельнікамі гэтага рытуалу, але і з вышэйшмі боскімі сіламі, якія павінны былі адказаць на зварот сваёй прыхільнасцю да тых, каму быў прысвечаны рытуал.

Удзельнічаў ручнік і ў рытуале “ачышчэння” ўсіх прысутных на радзінах.

У час правядзення гэтага рытуалу бабка-павітуха налівала ў міску вады, насыпала аўса і гэтай сумяссю працірала ручніком твары парадзіхі, яе мужа, дзіцяці, кумоў і ншых прысутных. Пры гэтым яна прамаўляла наступныя словы: *“Дай жа, Божа, каб ты быў крэпак, як вада, багат, як зямля, вясёл, як пчала, а красён, як вясна”* [5, с. 41–44]. Спачатку гэты рытуал “ачышчэння” с выкарыстаннем ручніка праводзіўся толькі з новароджаным і нёс інфармацыю пра тое, што немаўляці далучаецца да сям’і. Пазней гэты рытуал распаўсюдзіўся на ўсіх прысутных на радзінах, і інфармацыя, якая ў дадзеным выпадку перадавалася, набыла сэнс таго, што цяпер усе ўдзельнікі рытуалу ў яго выніку будуць мець крэпкае здароўе і дабрабыт.

Пэўныя рэчы былі задзейнічаны і ў рытуальных адведках парадзіхі. Яе наведвалі толькі замужнія жанчыны, якія прыносілі розныя дзіцячыя рэчы і палатно “на пялёнкі”. Гэты рытуал з удзелам названых рэчаў нёс пажаданне парадзісе і дзіцяці здароўя і шчасця.

Значная была інфармацыйная роля рэчавага свету і ў час хрышчэння дзіцяці. Перад хрэсьбінамі кума па традыцыі клала немаўлятку, калі гэта быў хлопчык, у чырвоны кут, на “гаспадарчае месца”, а калі дзяўчынка – то каля печы, у “бабін” кут, бо лічылася, што *“жаночая дарога – ад печы да парога”*. З дапамогай гэтага рытуальнага дзеяння перадавалася інфармацыя аб месцы і ролі ў жыцці ў будучым новароджанага чалавека ў залежнасці ад яго пола. Пэўную інфармацыйную ролю ў час хрэсьбінага абраду адыгрывалі кашуля і печ: перад хрышчэннем дзіцяці хросная маці ў рукаў кашулі, у якую быў закручаны новароджаны, разам з хлебам-соллю і грашыма клала кавалачак “пячыны” (гліны з печы) — усе гэтыя прадметы неслі інфармацыю аб тым, што ў будучыні дзіця ні ў чым не будзе мець недахопу [6, с. 91]. На хрэсьбінах рытуальную ролю адыгрываў і пячны слуп. У гэты час кума вакол яго тройчы абносіла нямаўлятку. Гэтае дзеянне несла інфармацыю аб тым, што новароджаны прымаецца ў свет хаты бацькоў.

Важнае інфармацыйнае значэнне пры правядзенні рытуала хрышчэння меў фартух: менавіта на фартуху неслі дзіця на хрэсьбіны. Справа ў тым, што ён у жаночым строі, па народных уяўленнях, ахоўваў лона маці, таму і пасля нараджэння дзіцяці ў адказны момант хрышчэння нёс інфармацыю аб тым, што немаўля абаронены ад усялякага ліха.

У хрэсьбінным рытуале ўдзельнічалі і іншыя рэчы, якія таксама выконвалі значную ролю. Так, у сярэдзіне святочнага хрэсьбінага абраду клалі на падлогу перакрываваныя тры галінкі з веніка (атрымліваўся шасціканцовы праваслаўны крыж) [6, с. 92]. Гэтыя перакрываваныя часткі веніка гаварылі аб абароне нованароджанага ад сурокаў. У час хрэсьбін выкарыстоўвалі таксама і кажух – бабка-павітуха сустракала хросных, якія вярталіся з дзіцём з царквы, у выварачаным кажуху [6, с. 91], які ў дадзеным выпадку нёс інфармацыю аб тым,

што старажытны татэм мядзведзя абараняе новароджанага. Яшчэ адным аб'ектам, які ўдзельнічаў у хрэсьбінным абрадзе, была барана. Бабку-павітуху на другі дзень пасля хрэсьбін садзілі на барану і везлі на ёй з дому ў карчму, дзе працягвалася святкаванне [6, с. 91]. Тут барана павінна была трансліраваць інфармацыю аб жаночай пладавітасці.

У час хрышчэння ў тым выпадку, калі ў сям'і да таго ўсе дзеці паміралі, выконваўся дадаткова наступны рытуал. Немаўляці перадавалі хросным праз акно, тыя ж павінны былі даць некаторую колькасць грошаў, “выкупіць” дзіця. Увесь гэты рытуал нёс інфармацыю пра тое, што цяпер немаўлятка будзе жыць і будзе здаровы.

Калі ў час хрышчэння гасла свечка, гэта быў дрэнны сігнал, які пасылалі боскія сілы, і тады бацькам дзіцяці трэба было купіць сорок свечак і запаліць іх каля сарака ікон святых, пасля ж хрышчэння, як зойдзе сонца, ўмыць немаўля нагаворанай вадою і прачытаць такую малітву: *“Іван Хрысціцель і Сам Ісус Хрыстос. Выратуйце, захавайце і абараніце. У імя Айца і Сына і святога Духа. Амінь. Не дай, Госпадзі, лампадзе жыцця згаснуць. Амінь. Амінь. Амінь”* [3, с. 390].

Адзёжу, у якой было дзіця ў час хрышчэння, яму больш не апраналі, а захоўвалі да таго часу, пакуль не нараджалася наступнае дзіця, якому яе і перадавалі пры хрышчэнні. Гэтае рытуальнае дзеянне з'яўлялася наказам дзецям жыць ў міры і згодзе. Пялёнкі ж, у якія спавівалі немаўлятку пасля хрышчэння і першага рытуальнага купання, перадавалі потым з пакалення ў пакаленне як талісман.

Пасля хрэсьбін дома ладзіўся святочны абед, які заўсёды завяршаўся рытуалам “Бабіна каша”, у якім вядучую ролю адыгрываў такі прадмет, як гаршчок. Калі каша была гатова, перад тым як паставіць яе на стол, за яе прасілі выкуп. Госці таргаваліся, але заўсёды перамагалі хросныя бацькі. Далей хросны бацька павінен быў паставіць гаршчок на стол такім чынам, каб той раскалоўся на некалькі частак. Пасля гэтага ўсе прысутныя бралі сабе па лыжцы кашы. Усё гэтае дзеянне значыла, што з дапамогай разбівання гаршчка, які ў гэты час выступаў, можна сказаць, у якасці ахвярнай пасудзіны, людзі, прысутныя пры абрадзе, жадалі нованароджанаму здароўя і шчасця.

Выконваліся розныя абрады з выкарыстаннем рэчаў і ў час першага года жыцця дзіцяці. Так, калі дзіця ўставала на ногі, але доўгі час не адважвалася зрабіць першы крок, то бралі нож і тройчы праводзілі ім па падлозе паміж ног малога, прыгаворваючы: *“Разарвіцесья, пумы!”* [3, с. 398]. Лічылі, што пасля гэтага дзіця будзе хадзіць. Сам жа рытуал павінен быў адзначыць, што яму нічога ўжо не перашкаджае і ён можа свабодна зрабіць першыя крокі.

Калі ж малы хварэў, бралі ступу і таўклі ў ёй кашулькі дзіцяці. Справа ў тым, што ступа ў народным уяўленні прадстаўляла міфалагему першакрыніцы,

зямлі, жанчыны і была накіравана цераз смерць да новага жыцця [7, с. 569]. Таму апісаны рытуал паказваў, што праз такое дзеянне з гэтым аб'ектам ажыццяўляецца вяртанне дзіця да здоровага жыцця.

Такім чынам, з дапамогай рэчавых аб'ектаў у час правядзення вясельных рытуалаў перадавалася дастаткова багатая інфармацыя. Гэта звязана з тым, што ў традыцыйным грамадстве адным з важных сродкаў ажыццяўлення сацыяльнай камунікацыі з'яўляліся аб'екты матэрыяльнай культуры, аб'екты рэчавага свету. Гэта невыпадкова, бо чалавек мінулага, па выразу М. А. Някрасавай, бачыў “магчымасць у сузіранні рэчы сузіраць у ёй сваю асобу, як апрадмечаную пачуцёва-сузіраемую і таму абсалютна бяспрэчную сілу” [8, с. 62]. Таму не дзіўна, што менавіта з дапамогай рэчы, яе сімвалікі чалавек традыцыйнай культуры наладжваў працэс сацыяльнай камунікацыі ў найбольш адказных выпадках, адзначаных прыкметамі традыцыйнай сакральнасці, у тым ліку ў час нараджэння дзіця. У гэтым можна бачыць знак таго даверу, які аказваўся рэчы ў традыцыйнай культуры, той ролі, якую выконвала рэч у духоўным жыцці нашых продкаў.

Літаратура

1. Брэтон, Ф. Выбух камунікацыі. Нараджэнне новай ідэалогіі / Ф. Брэтон, С. Пру. – Мінск : Беларускі фонд Сораса, 1995. – 336 с.
2. Бодрийяр, Ж. Общество потребления / Ж. Бодрийяр. – М. : Республика ; Культурная революция, 2006. – 272 с.
3. Котович, О. Золотые правила народной культуры / О. Котович, Я. Крук. – 2-е изд. испр. и доп. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2008. – 592 с.
4. Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя / Рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.
5. Фадзеева, В. Беларускі ручнік / В. Фадзеева. – Мінск : Польша, 1994. – 327 с.
6. Беларускія народныя абрады / склад., навук. рэд. і прадм. Л. П. Касцюкавец. – Мінск : Беларусь, 1994. – 128 с.
7. Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры / М. А. Некрасова. – М. : Изобр. иск-во, 1983. – 344 с.

Лыкова О.Г.

(Украина, с. Опошня)

МИХАИЛ КИТРИШ И КОНКУРСЫ КЕРАМИКИ В ОПОШНЕ

Различные аспекты истории гончарства Опошни уже неоднократно привлекали внимание исследователей. Однако персоналии отдельных мастеров и влияние их творчества на развитие местных традиций почти не интересовали ученых до начала XXI века. Одним из гончаров, чье творчество начали

основательно изучать и популяризировать, является опошнянский мастер Михаил Китриш (1936 г. р.). Его работа отмечена многочисленными дипломами, похвальными грамотами, почетными званиями. Он один из украинских мастеров-гончаров, чье творчество является образцом утверждения новейших традиций в народном гончарстве, путем переосмысления древних традиционных форм и декоративных элементов опошнянской керамики. Его произведения стали классическими образцами современной народной керамики не только Опoшнi, но и всего государства. В частности, в конце XX века председатель Национального союза мастеров народного искусства Украины Владимир Прядка отмечал, что творчество Михаила Китриша – *«выдающееся явление украинского искусства. Его работы являются классическими образцами современной народной керамики...В произведениях Михаила Китриша ощущаются отголоски высокого стиля античности»* [2, с. 5].

Изделия Михаила Китриша хранятся во многих частных собраниях, музеях Украины и других государств. Большая коллекция произведений (более 200 предметов) собрана самим автором и хранится у него дома. Самая большая персональная коллекция работ гончара ныне сформирована в Национальном музее-заповеднике украинского гончарства в Опoшнi (более 320 предметов).

Одним из способов формирования творческого почерка любого мастера всегда было участие в художественных конкурсах. В них участники имеют возможность не только продемонстрировать свои достижения, но и сравнить свои работы с конкурентами. Это дает возможность научиться чему-то новому и сделать соответствующие выводы относительно своих произведений. Михаил Китриш всегда стремился к совершенствованию своих работ и поиску нового. Поэтому он с радостью принимал участие в различных мероприятиях. А когда в 1976 году у него появилось собственное горно (печь для обжига глиняных изделий), мастер старался не пропустить ни одной выставки народного искусства в государстве. В данном исследовании акцентируется внимание на конкурсах, проходивших в Опoшнi – столице украинского гончарства.

В 1986 году в Опoшнi основан Музей гончарства, который со временем перерос в Национальный музей-заповедник украинского гончарства. Это учреждение стало инициатором творческого и научной жизни поселка, который стал известен далеко за пределами Украины. Начиная с 1989 года, здесь постоянно проходили художественные акции, конкурсы, симпозиумы, научные мероприятия. Михаил Китриш всегда активно откликался на просьбу стать участником отдельных мероприятий. В частности, он непосредственно участвовал в I Республиканском симпозиуме гончарства в Опoшнi (1989), I Всеукраинском симпозиуме монументальной керамики в Опoшнi «Поэзия гончарства на площадях и в парках Украины» (1997), Национальном конкурсе художественной керамики (2000), II Национальном конкурсе художественной керамики (2001).

I Республиканский симпозиум гончарства в Опошне (1989) стал уникальной художественной акцией, которая позиционировалась как «новая форма общения народных мастеров» [1, л. 258]. Практикум проводили на базе опошнянского завода «Художественная керамика» в течение месяца. Во время творческого практикума гончары изготавливали столовую и кухонную, хозяйственную, ритуальную посуду, декоративную скульптуру, детскую игрушку и другие глиняные изделия, характерные для их гончарного центра. Изготовленные произведения на заводе и обжигались. Основная масса работ после конкурса попала в фонды опошнянского музея.

Кроме того, как уже упоминалось, Михаил Китриш – один из немногих гончаров, кто дома имеет собственное горно. Поэтому организаторы решили воспользоваться этим и включили в программу симпозиума обжиг посуды в горне мастера. И хотя по программе это действие было запланировано в течение двух часов (17⁰⁰–19⁰⁰), сам процесс заинтересовал большинство участников и они общались у горна гораздо дольше.

Особенностью симпозиума 1989 года, кроме творческого общения мастеров, стали керамологические лекции, которые читали ведущие украинские исследователи гончарства – Юрий Лащук, Наталья Мишутина, Леся Данченко, Виталий Ханко, Елена Клименко, Татьяна Романец, Михаил Селивачев, Орест Голубец.

И хотя произведения Михаила Китриша в том году не были отмечены никакой наградой, по решению жюри в конце симпозиума ему вынесена благодарность *«за активное участие в подготовке и проведении первого Республиканского симпозиума гончарства в Опошне, творческую и организаторскую деятельность по развитию богатых традиций украинского гончарства, личный вклад в дело совершенствования профессионального мастерства гончаров»* [1, л. 382].

Впоследствии Михаил Китриш стал участником еще одного длительного во времени конкурса в Опошне – I Всеукраинского симпозиума монументальной керамики в Опошне «Поэзия гончарства на площадях и в парках Украины» (1997). В том году гончар уже делал большие работы (около метра высотой) – подсвечники, вазы, зооморфные скульптуры. Совместно с художником-керамистом из Кременчуга Анатолием Котляром они даже создали садово-парковую скульптуру из пяти предметов «Зубр», которая стала единственным монументальным произведением в творчестве Михаила Китриша. И хотя Михаил Егорович и в этом году не получил призового места, жюри решило *«назначить поощрительную премию в размере 50 (пятьдесят) рублей за большую помощь в обжиге работ и подготовку к выставке»* [3, л. 59].

Несмотря на это гончар получил удовольствие от участия в симпозиуме, о чем свидетельствует его отзыв: *«Симпозиум, который состоялся в музее, на меня*

составил большое впечатление, поскольку все мастера, которые принимали активное участие в своем мастерстве, с большим удовольствием работали, не считаясь со своим временем, с самого утра и до позднего вечера. Все организовано было очень хорошо, за что очень благодарны всем работникам музея. Это общение мастеров даст большую возможность дальнейшего развития народного искусства» [3, л. 79].

В 2000 и 2001 гг. в Опoшне организовали художественные акции другого формата – Национальные конкурсы художественной керамики. Они были основаны с целью выявления и показа достижений украинских народных мастеров-гончаров и художников-керамистов. Все желающие могли подать до трех глиняных произведений, изготовленных в год проведения конкурса. На этих мероприятиях Михаил Китриш представил свое творчество разными работами – «Конь», «Баран», «Бык» (2000); подсвечник, декоративная посуда, «Петухи» (2001). Декоративная композиция из трех предметов «Петухи» была отмечена второй премией в номинации «Народная керамика».

Персоналия опoшнянского гончара интересна еще и тем, что на художественных конкурсах Опoшни Михаил Китриш проявил себя и как участник мероприятий, и как член жюри, и как руководитель авторских мастер-классов для конкурсантов. Начиная с 1999 года его приглашали в жюри как молодежных конкурсов, так и конкурсов опытных мастеров. В частности он был среди тех, кто решал судьбу участников на III Всеукраинском симпозиуме монументальной керамики в Опoшне «Поэзия гончарства на площадях и в парках Украины» (1999), Национальном симпозиуме гончарства «Опoшня-2000» (2000), II и III Всеукраинских гончарских фестивалях (2001, 2006), I–V Международных молодежных гончарских фестивалях (2007–2011). После 2011 года Михаил Китриш начал стремительно терять зрение, и теперь, к сожалению, ничего не видит. Это стало основной причиной того, что он отказался от дальнейшего участия в работе жюри.

Итак, персoна известного опoшнянского гончара Михаила Китриша достаточно разноплановая и интересная для изучения. Одной из форм проявления его творческого таланта стало участие мастера в гончарных художественных конкурсах, организуемых в Опoшне. Михаил Китриш в разные годы был как участником практикумов и конкурсов, так и членом жюри этих мероприятий. И всегда он проявлял себя достойно.

Литература

1. I Республіканський симпoзіум гончарства в Опішні «Традиції і сучасність» // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішньому, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 4. – Од. зб. 1. – 400 арк.
2. Прядка, В. Велети української кераміки / В. Прядка // Вечірній Київ. – 1999. – 6 лютого. – С. 5.
3. Симпoзіум-практикум «Поєзія гончарства на майданах і в парках України» // Національний

Мазурына Н.Г.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВАРЫЯНТЫ ВЕСНАВЫХ ПЕСЕНЬ У КАЛЯНДАРНА- АБРАДАВАЙ ТРАДЫЦЫІ ГРОДЗЕНСКАГА ПАНЯМОННЯ КАНЦА XX СТАГОДДЗЯ

Паводле меркавання даследчыкаў традыцыйнага фальклору розных краін свету, на працягу XX стагоддзя хуткімі тэмпамі адбываліся сацыякультурныя трансфармацыі, якія выклікалі шэраг бесперапынных змен ва ўсіх сферах жыцця сусветнага грамадства, і, безумоўна, у творах вуснай традыцыі. Як адзначае А. У. Марозаў, у самой унутранай структуры фальклорных ўзаемадзеянняў у выніку глабалізацыі і інфарматызацыі пачынае працаваць сістэма, што складаецца з трох базавых працэсаў: “прыбаўленне (перанясенне з’яў фальклору асобных народаў у іншыя культуры), ускладненне (якаснае ўдасканаленне фальклору адной культуры творчымі дасягненнямі творчасці іншых народаў), збядненне – эрозія (працэс, калі фальклор падвяргаецца моцнаму ўздзеянню звонку, які мае пераважна негатыўны характар). Па сутнасці, дыфузійныя працэсы ў фальклорнай творчасці з’яўляюцца адной з найбольш натуральных формаў яго прасторава-часовага функцыянавання, якая адлюстроўвае нераўнамернасць гістарычных умоў і магчымасцяў сацыякультурнага жыцця, якія кампенсуюцца (у тым ліку з дапамогай Інтэрнэту) пранікненнем неабходных культурных навацый у зоны, дзе па аб’ектыўных прычынах яны не з’явіліся” [4, с. 14–15].

Усведамленне факта пастаянных трансфармацый матывіруе вучоных-фалькларыстаў актывізаваць сваю дзейнасць у двух напрамках: 1) запіс і архівіраванне фальклорных твораў, 2) тэарэтычныя даследаванні. Вынікам становяцца серыі выданняў, над якімі працуюць навуковыя калектывы розных устаноў навукі і адукацыі Беларусі.

Веснавыя песні з’яўляюцца аднымі з самых старажытных і пашыраных у каляндарна-абрадавай традыцыі беларусаў. Мэта артыкула – прааналізаваць варыянты веснавых песень у каляндарна-абрадавай традыцыі Гродзенскага Панямоння запісу канца XX стагоддзя і параўнаць іх з больш раннімі запісамі, прадстаўленымі, у тым ліку, у акадэмічнай серыі “Беларуская народная творчасць”. Матэрыялам для аналізу сталі творы беларускага каляндарна-абрадавага фальклору, змешчаныя ў двух выданнях. Па-першае, гэта “Каляндарна-песенная традыцыя Беларускага Панямоння ў экспедыцыйна-палявых запісах Л. П. Касцюкавец” (аўтары-складальнікі Т. Канстанцінава,

Н. Даніловіч) з музычнай серыі “Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі”, што пастаянна папаўняецца дзякуючы рулівай працы выкладчыкаў і супрацоўнікаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Па-другое, – народная мастацкая культура Гродзенскага Панямоння серыі “Традыцыйная мастацкая культура беларусаў” у шасці тамах, створаная паводле ідэі Т. Б. Варфаламеевай.

Калекцыя “Каляндарна-песенная традыцыя Беларускага Панямоння ў экспедыцыйна-палявых запісах Л. П. Касцюкавец” [3] належыць да так званай “рэгіянальнай” лініі серыі аўдыятласа, а таксама доўжыць ідэю прадстаўлення рарытэтных экспедыцыйных запісаў, зробленых выбітнымі збіральнікамі фальклору. Два кампакт-дыскі на аснове палявых аўдыяфіксацый складаюць збор калекцыі. Калядныя песні і псалмы, валачобныя песні і велікодныя псалмы, юраўскія, купальскія, жніўныя, дажыначныя і восеньскія песні былі занатаваны Л. П. Касцюкавец, а таксама яе супрацоўнікамі і студэнтамі ў ходзе пяці экспедыцый, якія з 1978 па 1992 гады тэрытарыяльна ахапілі адзінаццаць раёнаў: Ашмянскі, Воранаўскі, Гродзенскі, Зэльвенскі, Іўеўскі, Мастоўскі, Навагрудскі, Свіслацкі, Слоні́мскі, Смаргонскі, Шчучынскі.

Валачобныя песні па сваёй сутнасці належаць да сістэмы адкрытага тыпу. Пра гэта сведчыць той факт, што ў сістэму вобразаў і матываў валачобных тэкстаў старажытнай язычніцкай культуры ўключыліся (дастаткова арганічна, як намі зараз гэта ўспрымаецца) вобразы і элементы хрысціянскага светасузірання. Новая духоўна-культурная рэальнасць, якая асімілявала ідэалогію і мастацкія вобразы хрысціянства, на многія стагоддзі стала ў беларускім фальклору традыцыйнай.



Мал. 1. Карта фальклорных экспедыцый пад кіраўніцтвам Л. П. Касцюкавец

У запісах канца ХХ стагоддзя, зробленых у рэгіёне Беларускага Панямоння ў сувязі з Вялікаднем, зафіксаваны велікодныя псалмы і валачобныя песні. Яны заснаваны на архаічным базісе, спалучаюць народныя працоўныя і хрысціянскія каляндары, за цыклічнасцю і законнасцю якога назірае не хто іншы, як сам Гасподзь Бог, імя якога гучыць у пераважнай большасці прыпеваў. У сістэме віншавальна-заклінальных і велічальных твораў песень пераважаюць велічальныя гаспадару і гаспадыні, дзеўке і хлопцу: “Добры вечар, пан коханы” (“wielkanosna хлопцам”), “Добры вечар, паненэчка” (“велікодная паненцы”) з пажаданнямі-рацэямі “Зелёна вёсна росквіта”, “Ой, дзень добры, паненэчка” (“вельканочная дзеўке”), “Ў канцы сля да стаяла вярба” (“валачобная дзяўчыне”), “Ой, хадзіла паванька дай па мураўцы” (“валачобная дзяўчыне”), “Добры вечар, млада Гэля” (“алалынка”), “Добры вечар, паненачка” (“валачобная паненцы”), “Дзень васолай і гадзінны” (“кавалеру, панічу”) з рацэяй “На гары Галгофі”.

Другая група веснавых песень і абрадаў, прадстаўленых у запісах канца

XX стагоддзя – юраўскія: “Ой, і выйдзьма, выйдзьма на гору”, “А дзе ты, Юр’я, расіўся”, “Дзе ты, Юр’я, радзіўся”, “Разгуляўся Юр’ёў конь”, “Святоя Юр’я, дзе ты было?”: “- *Святоя Юр’я, дзе ты было? / Рано-рано, а дзе ты было? / - Па мяжы хадзіла, жыта радзіла. / Рано-рано, жыта радзіла. / - А чыё жыта ядранейша? / Рано-рано, ядранейша. / - Прыцімска жыта ядранейша. / Рано-рано, ядранейша*” [5, с. 175–176], (2000, в. Прэціма, Шчучынскі раён).

Параўнаем з запісам “Святоя Юр’ея, дзе было?”, запісаным у 1966 годзе ў в. Маскалі Мастоўскага раёна [2, с. 170]: “- *Святое Юр’е, дзе было? Ран, да рано, дзе было? / - Па мяжэ хадзіла, жыта радзіла. Ран, да рано, жыта радзіла. / З каласочка – жыта бочка. Ран, да рано, ядранейша. / З каласінкі – паўасьмінкі. Ран, да рано, ядранейша...*”

Аналіз тэкстаў веснавых песень, іх структуры і рытмікі, вобразнай сферы і іншых характарыстык твораў вуснапаэтычнага фальклору, параўнанне з запісамі, зробленымі іншымі фалькларыстамі і прадстаўленымі ў тамах “Веснавыя песні” [2] і “Валачобныя песні” [1] серыі “БНТ” дазваляе сцвярджаць, што працэсы трансфармацыі і дыфузіі ўздзейнічалі на каляндарна-абрадавую песенную творчасць веснавога цыкла ў нязначнай ступені. Веснавыя песні і абрады, прадстаўленыя ў выданнях пачатку XXI стагоддзя былі запісаны Т. Б. Варфаламеевай і Л. П. Касцюкавец ад носьбітаў фальклору пераважна 1917–1935 гадоў нараджэння. Гэта адзін з фактараў таго, што фальклорныя творы ў іх памяці захавалі ўстойлівыя традыцыйныя змест, форму і вобразнасць. Захаваны спалучэнне розных гісторыка-стылявых пластоў, асаблівасці сістэмы і структура традыцыйных веснавых абрадаў, народная тэрміналогія, пераважаюць пэўныя формы і жанры вуснай творчасці, назіраецца іх мясцовае асэнсаванне ў варыянтах, асаблівасцях выканальніцкага стылю.

Літаратура

1. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, склад. муз. часткі В. І. Ялатаў ; рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 560 с, нот. іл.
2. Веснавыя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, склад. муз. часткі В. І. Ялатаў ; рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 608 с, нот. іл.
3. Каляндарна-песенная традыцыя Беларускага Панямоння ў экспедыцыйна-палявых запісах Л. П. Касцюкавец [Электронны рэсурс] / склад. Т. Канстанцінава, Н. Даніловіч. – Мінск : Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 2018. – 2 электрон. апт. дыска (CD-ROM): гуч., брашура (39 с.).
4. Морозов, А. В. Основные направления развития современной белорусской фольклористики / А. В. Морозов // Фалькларыстычныя даследаванні : Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. – Вып. 10 / пад нав. рэд. В. В. Прыемка, Т. В. Лук’янавай ; уклад.: Т. А. Марозава. – Мінск, 2013. – с. 5–19.
5. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. – Т. 3. Гродзенскае Панямонне. У 2 кн. – Кн. 1 / В. І. Басько [і інш] ; аўт. ідэі Т. Б. Варфаламеева ; агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2006. – 608 с.

Мешков Р.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРАЗДНИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ ЕВРЕЕВ МИНСКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1940-Х – 1980-Е ГГ. В ОТРАЖЕНИИ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ

В послевоенный период происходило возвращение евреев в БССР, восстановление прерванного цикла религиозной жизни. В этот период национальная и культурная жизнь евреев практически отсутствовала, соблюдение религиозных традиций носило негласный характер. В годы Великой Отечественной войны многие синагоги были уничтожены, а уцелевшие переданы в пользование культурно-просветительских и хозяйственных учреждений и жилищного фонда. Попытки еврейских общин по возвращению уцелевших синагог, получению помещений для богослужений, регистрации религиозных объединений, как правило, не имели успеха. Минское религиозное объединение евреев было зарегистрировано в 1948 году и оставалось единственной зарегистрированной еврейской общиной в БССР после того, как другие две общины в Калинковичах и Бобруйске были лишены регистрации к началу 1950-х годов [1, л. 58]. В 1944 году синагогу по улице Немиге в Минске передали общине; она была центром еврейской жизни города. В связи с реконструкцией Минска в 1964 году, синагогу снесли, вместо нее в 1965 году общину перевели в другую синагогу по улице Цнянской.

В Минской синагоге действовал исполнительный орган; его председатель контролировал проведение богослужений. В Минской синагоге разрешалось проводить только богослужебные моления и моления по умершим, однако совершение праздничных ритуалов не разрешалось. С начала 1960-х годов в синагоге не имелось раввина, поэтому его функции исполняли верующие, владевшие ивритом, они проводили богослужения поочередно. Некоторое время синагогальную службу вел шамес (служитель, руководящий хозяйственной и административной деятельностью синагоги). Кроме общих ежедневных молений и молений по умершим, в синагоге религиозные обряды не совершали. При синагоге производился пошив погребальной одежды – тахрихим [1, л. 74]. Источником содержания Минской синагоги выступали доходы от пожертвований (цдака), поминальных молитв за умерших и пошив тахрихим. До 1951 года в Минске по улице Сухой действовало еврейское кладбище. После его закрытия евреям Минска вместо него было предложено нееврейское кладбище возле Московского шоссе недалеко от деревни Слепянки [1, л. 62]. Также, несмотря на борьбу государства с традицией обрезания, в середине 1950-х годов отмечалось повышение количества желающих совершить обряд брит-мила.

С 1950-х годов зарубежные еврейские организации, в том числе «Джойнт», начали присылать советским евреям мацу. В адрес еврейских общин в БССР из США, Израиля, Канады, Англии и других стран приходили посылки с мацой, религиозной литературой и предметами культа. С конца 1950-х годов стали препятствовать распространению мацы среди евреев: часть посылок отправляли обратно или конфисковывали. С 1959 года на выпечку мацы были введены ограничения, в 1961 году ее выпечка при общинах была запрещена, однако в 1966 году этот запрет был отменен. Мацу выпекали в русских печах в частных домах для нужд еврейских семей и общины. Мацу покупали, в том числе, и нерелигиозные евреи. Сохранялась традиция приносить мацу на работу и угощать ею не евреев. В конце 1960-х – 1980-е годы Минская религиозная община занималась выпечкой мацы в нескольких частных домах Минска. Объем ее производства составлял от двадцати пяти до пятидесяти тонн. Мацу распространяли среди еврейского населения Минска и Минской области по фиксированной цене. В 1966 году в Минске на одного еврея приходилось в среднем по четыре килограмма мацы и двадцать литров кошерного вина на семью [1, л. 67]. Перед Песахом евреи заготавливали мацу, кошерное мясо и вино.

В начале 1950-х годов выпуск еврейской религиозной литературы, книг о традиции, молитвенников, календарей, других изданий на иврите, изготовление предметов культа не производились. Позже Минская община возобновила сотрудничество с Московской хоральной синагогой и стала получать от нее предметы культа: религиозную литературу, календари еврейских религиозных праздников и ханукии.

Минскую синагогу регулярно посещали иностранные еврейские туристы из США и Израиля, а также представители израильского посольства. Они проявляли интерес к религиозной жизни Минской общины, ее нуждам, делились с членами общины различными подарками (талесом, религиозной литературой, кошерным шоколадом, вином, сигаретами), участвовали в молитве.

В Минске, а также в Борисове, Ново-Борисове, Слуцке, Глуске, Червене действовали незарегистрированные группы верующих евреев – миньяны (кворум из не менее десяти взрослых мужчин-евреев). Причинами образования миньянов являлись удаленность синагоги или ее отсутствие в населенном пункте, ограничения в богослужении в контексте атеистической политики государства, отказ в регистрации религиозных объединений. Поскольку деятельность незарегистрированных религиозных объединений являлась нелегальной, миньяны в тайне проводили богослужения в квартирах и частных домах. Деятельность обнаруженных, как правило, в дни больших еврейских праздников, миньянов пресекалась. Незарегистрированные миньяны зачастую переустраивали жилое помещение в синагогу. Так, в 1958 году в Слуцке, в жилой квартире были установлены скамейки и Арон Кодеш (хранилище для свитков Торы) с

хранившимися в нем Торой и молитвенниками. В праздники там собиралось до ста человек [1, л. 81]. Как в синагоге Минска, так и в незарегистрированных миньянах, абсолютное большинство евреев облачалось в талесы. Половозрастной состав прихожан имел устойчивый характер: значительно преобладали мужчины пожилого возраста, чуть меньше – мужчины средних лет. Среди прихожан традиционно малую часть составляли молодежь и женщины. Молодежь посещала синагогу, но была мало вовлечена в религиозную жизнь общины. Наибольшая посещаемость синагоги наблюдалась в такие большие еврейские праздники, как Рош ха-Шана, Йом-Кипур, Суккот, Симхат Тора и Песах.

Литература

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы (ИИЭФ). – Ф. 6. – Оп. 14. – Д. 237.

Мілаш Я.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДАСЛЕДАВАННІ ПЫТАННЯ ПАХОДЖАННЯ БЕЛАРУСАЎ АЙЧЫННЫХ НАВУКОЎЦАЎ У КАНЦЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТСТ.

У азначаны храналагічны перыяд адбывалася станаўленне нацыянальнай беларускай гістарыяграфіі, здзяйсняўся поўны перагляд канцэпцый, метадалагічных трансфармацый, адбывалася ўзмацненне “этнізацыі” гісторыі краіны. Беларусь атрымала незалежнасць і пазбавілася савецкай ідэалогіі, адбываліся каласальныя змены ў беларускай навуцы. Перш за ўсё гэта праяўлялася ў з’яўленні новых версій этнагенеза беларусаў, узмацненні дыскусій паміж навукоўцамі, што прывяло да пераасэнсавання працэса пошуку сваёй нацыянальнай ідэнтычнасці.

Шырокае прызнанне ў беларускім навуковым свеце атрымала балцкая (субстратная) тэорыя паходжання беларусаў. Менавіта яна і ляжыць у аснове большасці сучасных падыходаў да праблемы этнагенэзу беларусаў. Аўтарамі балцкай тэорыі з’яўляюцца В. Сядоў і Г. Штыхаў, які звярнуў увагу на геаграфічны арэал старажытнабалцкіх паселішчаў ва Ўсходняй Еўропе. Ён папярэднічаў старабеларускаму насельніцтву на сучаснай тэрыторыі. Менавіта гэта, на думку даследчыка, прадвызначыла ўдзел балцкага субстрату (падасновы) ў далейшым фарміраванні тутэйшых папуляцый, тапаніміцы, антрапалагічных рысах [10, с. 323]. Славяне асімілявалі папярэдняе балцкае насельніцтва, адбылася змена этнічнай прыналежнасці нашчадкаў, сфарміравалася новая этнічная супольнасць [10, с. 324]. Менавіта балцкая тэорыя абаяваецца на археалагічныя і

антрапалагічныя даследаванні. Супастаўленне і аналіз разнастайных археалагічных крыніцаў і даследаванняў дазваляюць зрабіць вывады аб прыналежнасці да ўсходніх балтаў такіх археалагічных культур, як дняпроўская, штрыхаванай керамікі, банцараўская, тушамлянская. У V–VI стагоддзях на Заходнім Палессі з’яўляецца насельніцтва пражскай культуры, якое адносіцца да славянаў, і менавіта з гэтага часу пачынаецца асіміляцыя балцкага насельніцтва. Яе навукоўцы звязваюць з інтэнсіфікацыяй сацыяльна-эканамічнага жыцця. У выніку славяна-балцкага сінтэзу ў IX–X стагоддзі ў Верхнім Падзвінні і Падняпроўі сфарміраваліся новыя ўсходнеславянскія этнічныя супольнасці – крывічы, дрыгавічы і радзімічы [10, с. 325].

Таксама балцкая тэорыя паходжання беларусаў абавязана на вынікі даследаванняў антрапалагаў, а менавіта даследчыка А. Мікуліча, які вызначыў ступені радства паміж старажытнымі і сучаснымі грамадствамі. Было вызначана, што найбліжэйшымі прадстаўнікамі сучасных народаў Беларусі да гіпатэтычных продкаў з’яўляюцца беларусы і літоўцы. Вывучэнне матэрыяла па дванаццаці асноўным генам паказала, што літоўскі этнас адрозніваецца ад беларускага на два гены, украінскі – на чатыры, польскі – на шэсць, рускі – на восемь. Гэта пацвярджае наяўнасць і архаічнасць балцкага субстрату ў беларускім этнасе [6, с. 7–11].

Яшчэ ў 90-х гадах мінулага стагоддзя беларускі даследчык М. Піліпенка агучыў сваю тэорыю паходжання беларускага этнасу. Згодна з ёй, у перыяд з канца III тысячагоддзя да н. э. і да сярэдзіны I тысячагоддзя н. э. адбываўся працэс асіміляцыі індаеўрапейцамі (якія першапачаткова пражывалі на поўдні беларускіх зямель) фіна-ўграў (што месціліся ў Паазер’і). Славяне ж рассяліліся па тагачасным беларускім тэрыторыям у V–X стагоддзях, асіміляваўшы мясцовае насельніцтва (у тым ліку і балтаў), і кансалідаваліся з ім ва ўсходнеславянскія супольнасці. Так узніклі дрыгавічы, радзімічы і крывічы. Прычым аўтар адзначае, што названыя супольнасці не былі чыстымі славянамі, але мелі балцкую падаснову. Па сутнасці сваёй, гэта тэорыя добра стасуецца з балцкай (субстратнай) тэорыяй паходжання беларусаў. Праўда, значную ролю ў этнагенезе беларусаў, на думку аўтара, адыграла ўсходнеславянская дзяржава – Кіеўская Русь, якая садзейнічала згуртаванню ўсходнеславянскіх зямель [7, с. 4–9, 30–46].

Шмат сучасных беларускіх гісторыкаў цалкам падзяляюць балцкую тэорыю Г. Штыхава. Сярод іх Г. Сагановіч, які падкрэслівае, што стварэнне сваёй дзяржаўнасці заўсёды было натуральным і заканамерным этапам развіцця кожнага этнасацыяльнага арганізму. І на Беларусі ў зародкавай форме яе ўтварылі ўсходнеславянскія аб’яднанні – княствы. Тэрыторыі, занятыя крывічамі (полацкімі і смаленскімі), дрыгавічамі і радзімічамі, ужо тады акрэслілі зону будучай этнічнай тэрыторыі беларусаў. Спецыфікай жа, якая вылучала яе сярод іншых усходнеславянскіх тэрыторый, стаў выразны балцкі этнічны ўплыў,

зафіксаваны на антрапалагічным, этнаграфічным і лінгвістычным роўні, упэўнены даследчык [8, с. 16–20].

Балцкі субстрат у сэнсе асноўнага фактара беларускага этнагенеза бачыць і Г. Семянчук. Акрамя згаданых даследчыкаў апалагетамі “субстратнага” падыходу ў сучаснай беларускай гістарыяграфіі з’яўляюцца таксама І. Марзалюк, С. Марозава, А. Мядзведзеў, Л. Дучыц і іншыя даследчыкі.

На аснове тэорыі Сядова і Штыхава аб балцкім субстраце палягае і даследаванне А. Краўцэвіча, прысвечанае паходжанню і станаўленню беларусаў як нацыі. Яшчэ ў артыкуле “Асноўныя храналагічныя рубяжы этнічнай гісторыі Беларусі” за 2002 год даследчык звяртае ўвагу на тое, што перыядызацыя гісторыі Беларусі не можа быць нічым іншым, як храналогіяй этнічнай гісторыі Беларусі. Прычым разглядацца яна павінна абавязкова ў кантэксце гісторыі Еўропы. Навуковец падзяляе этнічную гісторыю Беларусі на тры важнейшыя храналагічныя рубяжы. Першы – з’яўленне славянаў і пачатак балта-славянскіх кантактаў. Пачаўся гэты працэс у VI стагоддзі і працягваўся паўтары тысячы год. Другі перыяд пачаўся сярэдзіны XIII стагоддзя і ўзнікнення ВКЛ, і скончыўся ў XV–XVI стагоддзі перыядам, які атрымаў назву “залатога веку” ў беларускай гістарыяграфіі. Трэці рубеж пачаўся 25 сакавіка 1918 года і доўжыцца да нашых дзён.

У 2011 годзе ў А. Краўцэвіча сумесна яшчэ з дзвума гісторыкамі А. Смалянчуком і С. Токцем выйшла манаграфія “Белорусы: нация Пограничья”. Беларусь тут разглядаецца як зона даўнішняга культурна-цывілізацыйнага канфлікта Захаду і Ёсходу Еўропы (адсюль і назва). На думку даследчыкаў, гэта становішча мела вялізны ўплыў на працэс этнагенэзу беларусаў [3, с. 5]. Асновапалягаючымі ў гэтым працэсе сталі балта-славянскія кантакты, якія працягваліся паўтара тысячагоддзі (з VI па XX стагоддзе), ахоплівалі ўсе слаі грамадства і ўсе сферы жыцця, распаўсюджваліся на тэрыторыю сучаснай Беларусі і суседніх дзяржаў. Славяне ў гэтых кантактах былі больш актыўныя, але адначасова з гэтым засвойвалі многія элементы культуры мясцовых балтаў. Храналагічна і геаграфічна гэты працэс быў нераўнамерным, але паступовым і насіў мірны характар. І балта-славянская мяжа перамяшчалася с паўднёвага Ёсходу на паўночны Запад. У X–XIII стагоддзі, на думку даследчыкаў, беларускія землі сталі паграніччам Еўропы, дзе перакрываўся візантыйскі і заходнееўрапейскі ўплыў. Больш моцным у гэты час быў уплыў Візантыі, што абумовіла прыняцце ўсходняга хрысціянства і распаўсюджванне кірылічнай пісьменнасці [3, с. 23]. Адчуваўся таксама і скандынаўскі ўплыў, але на думку аўтараў, ён закранаў толькі элітарную культуру, якая ахоплівала феадалаў, духавенства і гараджан [3, с. 27]. Прызнаюць даследчыкі і ўплыў стражытнаруускай дзяржавы Кіеўскай Русі, якая мела ў канцы X – пачатку XI стагоддзя адносна адзіную дзяржаўную структуру. Потым яна распалася на

некалькі самастойных княстваў [3, с. 31]. Стварэнне ў XIII стагоддзі ВКЛ прывяло да пераарыентацыі на Запад, а пасля экспансія Масквы прывяла да больш цеснага ўзаемадзеяння з Польшчай. Супрацьстаянне гэта толькі ўзмацнілася і набыло від расійска-польскага канфлікту, які працягваўся аж да пачатку XX стагоддзя і ўскладніў, на думку даследчыкаў, рэалізацыю беларускага праекта. Менавіта з-за перакрываванага ўплыву цывілізацый Захаду і Ўсходу беларусы с вялікімі цяжкасцямі ўсвядомілі сваю нацыянальную і цывілізацыйную сутнасць [3, с. 5].

Для прац сучасных беларускіх гісторыкаў характэрна таксама імкненне паглыбіць старажытнасць беларусаў (што, у прынцыпе, характэрна і заканамерна для любой нацыянальнай гістарыяграфіі, якая знаходзіцца на стадыі канцэптуальнага афармлення). Гэта можна патлумачыць слабай распрацоўкай у беларускай гістарыяграфіі пытання агульнаславянскага этнагенэзу і пытання паходжання тэрытарыяльна блізкіх нам народаў-суседзяў. Асабліва важна было б даследаванне пытання прарадзімы славян. Менавіта нявырашаснасць гэтай праблемы вядзе да таго, што даследчыкі ў сваёй працы кіруюцца проста меркаваннямі ці здагадкамі. Напрыклад, С. Марозава пры размове аб паходжанні беларусаў адзначае, што славяне вылучыліся з індаеўрапейскай супольнасці адначасова або крыху пазней за балтаў. Адносна прарадзімы славян даследчыца таксама адзначае, што адзінага адказу на гэта пытанне няма, і што на тэрыторыю Беларусі яны прышлі, хутчэй за ўсё, з міжрэчча Віслы і Эльбы [5, с. 305]. Але па сутнасці, меркаванне С. Марозавай адносна этнагенэзу беларусаў мае ў аснове сваёй усё тую ж субстратную тэорыю. У сваім артыкуле даследчыца кажа аб двух тысячагоддзях інтэграцыі і ўзаемнай асіміляцыі тубыльцаў, фіна-ўгорцаў і балтаў. А ў VI–VIII стагоддзях адбылося рассяленне славян, змяшанне іх з балтамі і фарміраванне крывічэй, радзімічаў і дрыгавічоў [5, с. 304–305].

За кропку адліку ў этнічнай беларускай гісторыі І. Марзалюк абірае IX стагоддзе як пачатак буйнамаштабнай славянскай каланізацыі на тэрыторыі будучай Беларусі. Да гэтага ж часу, на думку аўтара, узыходзяць і карані дыялектнай разнастайнасці ўсходнеславянскіх моваў. Высновы аўтара добра ўпісваюцца ў субстратную канцэпцыю паходжання беларусаў і трактоўкі крывічаў, дрыгавічаў і радзімічаў як этнічных новаўтварэнняў, паўстаўшых у выніку ўзаемадзеяння славянаў з мясцовым аўтахтонным насельніцтвам. Такім чынам, племянны перыяд IX – сярэдзіна XII стагоддзя стаў часам фарміравання параметраў будучай беларускай этнічнай супольнасці, найперш мовы [4, с. 148–154].

Альтэрнатыўных тэорый паходжання беларусаў у сучаснай беларускай гістарыяграфіі не так шмат, але тым самым яны выклікаюць вялікую зацікаўленасць сярод даследчыкаў. С. Віцязь працэс этнагенэзу беларусаў падзяляе на два этапы – даіндаеўрапейскі і індаеўрапейскі, а таксама праводзіць іх перыядызацыю і вылучае тут сем перыядаў: аўтахтонны, балцкі, іранскі,

германскі, славянскі, рускі і беларускі. Такім чынам, (згодна з Віцязем) у беларускім этнагенезе ўзялі ўдзел балты, іранцы, германцы (скандынавы) і славяне, а беларускі народ стаў захавальнікам старажытнага індаеўрапейскага генафонду [1, с. 28–33]. Яшчэ адной альтэрнатывай з’яўляецца версія Я. Філіповіча, згодна з якой беларусы паходзяць ад індаіранцаў Прычарнамор’я, як і ўсе народы, якія зараз з’яўляюцца славянскімі, і менавіта ад гэтых індаіранцаў пайшла наша беларуская мова – самая старажытная мова сярод славянскіх моваў [9, с. 23–28].

Асаблівай увагі заслугоўвае аўтахтонная тэорыя паходжання беларусаў С. Санька і А. Дзерманта, згодна з якой беларусы – беспасярэднія нашчадкі першанасельнікаў краю, а “меркаваныя” міграцыі істотным чынам не паўплывалі на фармаванне антрапалагічнага аблічча беларускага этнасу. Аўтары сцвярджаюць аб адсутнасці і недастатковасці доказаў (рэальных антрапалагічных слядоў славянскіх перасяленцаў) масавага рассялення славянскіх плямёнаў у канцы I – пачатку II тысячагоддзя на тэрыторыі Верхняга Падняпроўя і Падзвіння. А найбольшае падабенства беларусаў даследчыкі бачаць у балтыйскіх народаў і ў тых рэгіянальных груп суседніх славянамоўных этнасаў, якія займаюць часткі колішняга балцкага гідранімічнага арэалу. Цікава, што ў якасці доказаў свайго меркавання С. Санько і А. Дзермант выкарыстоўваюць тыя ж даследаванні генетыка А. Мікуліча, што і прыхільнікі субстратнай тэорыі паходжання беларусаў [2, с. 237–253].

Такім чынам, большасць сучасных падыходаў да пытання паходжання беларусаў палягаюць на ўсё той жа “субстратнай” (балцкай) тэорыі. А асноўныя накірункі крытыкі адносна гэтай тэорыі накіраваны ў большасці на вызначэнне меры і ступені ўплыву балцкіх субстратных элементаў культуры і мовы на этнічныя асаблівасці беларусаў. У сучаснай беларускай гістарыяграфіі недастаткова ўвагі надаецца даследаванню агульнаславянскага этнагенеза, бо ад гэтага шмат у чым залежыць поспех у даследаванні беларускага этнагенезу. Аналізуючы сучасныя падыходы да вывучэння паходжання беларусаў, адчуваем моцны недахоп новых аформленых поглядаў, канцэпцый і метадык. Разам з тым, даследчыкі разумеюць актуальнасць такіх даследаванняў, неабходнасць расшырэння межаў вобласці даследаванняў у гэтым накірунку і паглыблення ўзаемадзеяння паміж прадстаўнікамі розных гістарыяграфічных школ і навуковых дысцыплін.

Літаратура

1. Віцязь, С. Поліэтнічная (індаеўрапейская) канцэпцыя этнагенезу беларусаў і яго перыядызацыя / С. Віцязь // Беларусіка – Albaruthenica. Кн. 21.: Гісторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства: матэрыялы III Міжнароднага Кангрэса беларусістаў “Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый” (Мінск, 21–25 мая, 4–7 снеж. 2000 г.) / рэдкал. : В. Скалабан (гал. рэд.). – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – с. 28–33.

2. Дзермант, А. Этнагенез беларусаў: навука і ідэалогія / А. Дзермант, С. Санько // ARCHE, 2005. – № 5. – с. 233–253.
3. Кравцевич, А. Белорусы: нация Пограничья / А. Кравцевич, А. Смоленчук, С. Токть. – Вильнюс : Европейский гуманитарный университет, 2011. – 212 с.
4. Марзалюк, І. Ад этнасу да нацыі / І. Марзалюк // Гістарычны альманах. – Т. 7. – Гродна, 2002. – с. 145–174.
5. Крэнь, І. П. С. Этнагенез беларусаў, ці Этнічныя працэсы на беларускіх землях у XIII–XVI ст. / С. Марозава // Гісторыя Беларусі : у 2 ч. – Ч. 1. : Са старажытных часоў да канца XVIII ст. : Курс лекцый / І. П. Крэнь [і інш.]. – Мінск : РІВШ БДУ, 2000. – с. 302–330.
6. Мікуліч, А. Этнічная гісторыя беларусаў паводле антрапалагічных дадзеных / А. Мікуліч // Беларускі гістарычны часопіс. – № 2. – 1999. – с. 7–11.
7. Пилипенко, М. Возникновение Белоруссии: Новая концепция / М. Пилипенко. – Минск, 1991. – 143 с.
8. Сагановіч, Г. Нарыс гісторыі Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя / Г. Сагановіч. – Мінск : Энцыклапедыкс, 2001. – 412 с.
9. Філіповіч, Я. Маё бачанне этнагенезу беларусаў / Я. Філіповіч // Беларусіка – Albaruthenica. – Кн. 22. : Нацыянальныя пытанні: Матэрыялы III Міжнароднага Кангрэса беларусістаў “Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый” (Мінск, 21–25 мая, 4–7 снеж. 2000 г.); рэдкал. : Э. Дубянецкі (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – с. 22–29.
10. Штыхаў, Г. Вытокі беларускага этнасу / Г. Штыхаў // Гісторыя Беларусі : у 6 т. – Т. 1. : Старажытная Беларусь: Ад першапачатковага засялення да сярэдзіны XIII ст.; рэдкал. : М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 2007. – с. 323–330.

Мішына В.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Наваполацк)

**СІМВАЛІЧНЫ СТАТУС СІРАТЫ Ў КАЗКАВАЙ ПРОЗЕ
БЕЛАРУСКАГА ПАДЗВІННЯ І СУМЕЖНЫХ РЭГІЁНАЎ
(НА ПРЫКЛАДЗЕ КАЗАК ТЫПУ “МАЧАХА І
ПАДЧАРКА”)**

Праца выканана ў межах праекта № Г20Р-095 “«Субкультура дзяцінства ў дыскурсе усной гісторыі, мовы і фальклору Віцебска-Пскоўскага пагранічзя XX – пачатку XXI стагоддзя»

Казкі з сюжэтам тыпу “Мачаха і падчарка” (№ 480 паводле “Параўнальнага ўказальніка сюжэтаў” 1979 год) з’яўляюцца аднымі з самых распаўсюджаных на ўсходнеславянскай прасторы [6, с. 16]. Значная колькасць іх зафіксавана збіральнікамі XIX – пачатку XXI стагоддзяў і на тэрыторыі Беларускага Падзвіння, і сумежных рэгіёнаў, у прыватнасці, Віцебска-Пскоўскага памежжа. Агульны змест сюжэту добра вядомы: па ініцыятыве мачахі нелюбімую падчарку адвозяць у лес, дзе яна сустракае пэўных персанажаў і паспяхова праходзіць ініцыянаваныя імі выпрабаванні, за што атрымлівае ўзнагароду; родная дачка таксама імкнецца атрымаць падарункі, але выпрабаванняў не праходзіць і, як правіла, гіне.

Паводле меркавання Я. М. Меляцінскага, гістарычнай асновай

разгортвання казачнай канфліктнай сітуацыі паміж мачахай і падчаркай служаць трансфармацыйныя працэсы ў сферы сямейна-роднасных сувязей, а менавіта распад роду і вылучэнне малой сям’і, і абумоўлена гэтая сітуацыя тым, што мачаха “не можа замяніць падчарцы маці, таму што яна – прадстаўніца чужога роду”, а адсутнасць “роднасных адносін паміж мачахай і падчаркай – крыніца барацьбы паміж імі” [2, с. 158].

У дадзенай працы ажыццёўлена спроба разгледзець дадзены сюжэт у плоскасці традыцыйных міфапаэтычных уяўленняў, у сістэме якіх адну з важнейшых роляў адыгрывала паняцце “нормы”. З гэтага пункту погляду статус сіраты (то бок дзіцяці, у якога няма ў жывых кагосьці з родных бацькоў) сам па сабе ўжо з’яўляецца адхіленнем ад нормы. Гэта ставіць сірату на адзін узровень з такімі суб’ектамі, як старац, бяздзетная жанчына (або тая, што нарадзіла па-за шлюбам), уласна пазашлюбнае дзіця і да т.п., а менавіта, з людзьмі, у якіх парушаны нармальны ход выбудоўвання сямейна-сваяцкіх сувязей, што надае іх сацыякультурнаму статусу тую ці іншую ступень маргіналізацыі.

Адпаведна, сімвалічны статус сіраты ў межах традыцыйнага светаўспрымання набывае амбівалентны характар. З аднаго боку, пэўная “непаўнавартаснаць” жыццёвага лёсу сіраты (да прыкладу, характарыстыкі сіроцкага вяселля ў абрадавым фальклоры – “невясёлы пір”, “вяселля невясёла”, “парадачку нету”, “няма каму баславіць” [1, с. 134, 149, 165, 168]; або парэміі кшталту “*Сіраце заўсёды вецер у вочы*”, “*Каму месяц свеціць, а ад сіраты хаваецца*” [4, с. 102]), з другога – блізкасць да сферы сакральнага, знаходжанне сіраты пад асаблівай апекай вышэйшых сілаў (адпаведна тэксту тых жа вясельных песень, памерлых бацькоў у абрадзе часта замяняе сам Бог: “*Благаслаўляюць сірату добрыя людзі, / Надзеліць доленькай яе Божанька*”; “*Ай, сядзь, Божухна, на куце, / Ай, дай долечку сіраце*” [1, с. 80], або – у прыказках – “*Сірочыя слёзы дармо не прападаюць*”, “*Над сіратой Бог з калітой*” [4, с. 103, 104].

Такім чынам, галоўная гераіня разглядаемага казкавага сюжэту – сірата – персанаж са спецыфічным статусам і адметнай роляй у сістэме камунікацыі паміж рознымі ўзроўнямі светабудовы. Варта звярнуць увагу на тое, што ў тэкстах разглядаемага тыпу статус сіраты маюць фактычна абедзве дачкі, так як у дзедавай дачкі няма роднай маці, а ў бабінай, адпаведна – роднага бацькі. Разам з тым, становішча гераінь адрозніваецца, паколькі, адпаведна традыцыйным уяўленням, менавіта адсутнасць маці з’яўляецца найбольш драматычным варыянтам сіроцтва: “*Бацька ўмрэ – то палавіна сіраты, а як маці ўмрэ, то цэла сірата*” [4, с. 84]. Гэта, як можна меркаваць, здольна выклікаць большую спагаду ў звышнатуральных сілаў (да прыкладу, ў адным з разглядаемых тэкстаў падчарка (дзедава дачка) ў лесе просіць Мароза: “*не марозь мяне, я бедная сіротка, у мяне мамкі няма, жалець няма каму*”, а бабіна дачка дзёрзка заяўляе яму: “*Не баюся я цябе, у мяне мамка ёсць!*” [7, с. 229, 230]

Уразлівасць статусу сіраты-падчаркі падкрэсліваецца яшчэ і тым, што завязкай сюжэту служаць менавіта кепскія адносіны мачахі да дзедавай дачкі: *“Ну, абрыдзела мачасе ўжо дзедава дачка. Тады што яна, мачаха, сказала: – «Звязі ты гэту сваю дачку, дзед, каб яна не была. Так ужо яна мне надаела»”* [7, с. 232–233]; *“Мачеха не любіла не сваю дочь. И всё думала: как бы нам её сжить?”* [5, с. 97]

Такім чынам, матыў адвозу дачок у лес адрозніваецца (дзедаву адвозяць, каб зжыць са свету, бабіну – каб атрымаць падарункі), але да пэўнага моманту сітуацыя ў абодвух выпадках разгортваецца аднолькава: гераіня патрапляе ў локус, што ў той ці іншай ступені асацыюецца са сферай “чужога” (лес, хатку на курынай ножцы, лазню), дзе адбываецца камунікацыя з прадстаўнікамі “нечалавечага” свету (Марозам, мядзведзем (ваўком), чарцямі і да т. п.). Тут яна мусіць прайсці пэўныя выпрабаванні, ініцыяваныя названымі персанажамі. Пры гэтым, у сюжэтах, дзе фігуруе сустрэча з мядзведзем у хацты на курынай ножцы, выпрабаванні носяць характар імператыву: *“перастаў мне ножкі!... звары мне есці!... пасцялі пасцель!”* [7, с. 234], у той час як у варыянтах з Марозам ад гераіні патрабуецца хутчэй дэманстрацыя ўзроўню валодання маральна-этычнымі нормамі.

Як сведчаць тэксты казак, паводзіны гераінь у падобных абставінах адрозніваюцца дыяметральна процілеглым чынам. Як правіла, дзедава дачка пры сустрэчы з Марозам дэманструе ветлівасць, пакорлівасць, расказвае пра сваю няшчасную долю, а бабіна, наадварот, паводзіць сябе фанабэрыста, груба. У дадзеным варыянце сюжэта менавіта такіх паводзін дастаткова, каб адпаведным чынам ўзнагародзіць дзедаву дачку і пакараць бабіну, у той час як у тэкстах з мядзведзем ад гераіні патрабуецца выкананне пэўных дзеянняў. Загады мядзведзя іншы раз выглядаюць ірацыянальнымі, аднак дзедава дачка выконвае іх беспярэчна, у той час як бабіна адмаўляецца гэта рабіць у дастаткова абразлівай форме: *“Невялікі пан, можаш і сам!”* [7, с. 237]. У варыянтах гэтага тыпу фігуруе яшчэ і мышка – персанаж-памочнік, адносіны гераіні да якога іграюць ключавую ролю ў далейшым разгортванні падзей. Дзедава дачка праяўляе ўменне суперажываць і прыходзіць на дапамогу (корміць мышку кашай і выратаўвае яе), а бабіна дзейнічае цалкам процілеглым чынам. Вынікам падобных дзеянняў становіцца ўзнагарода дзедавай дачкі і вяртанне яе дадому: *“Ты мне служыла добра – я цябе адпускаю!”* [7, с. 235] і гібель бабінай дачкі (мядзведзь яе з’ядае).

Падарункі, што атрымлівае дзедава дачка, у розных тэкстах носяць варыятыўны характар, ад абстрактнага “багацця” да канкрэтнага пераліку рэчаў і дабротаў: *“куфар адзежы і чаравікі, пара коней і павозка такая ўбраная”*; *“і каня ж..., і карэту..., сукенкі і там багацтва ўсялякага цэлы сундук”* [7, с. 229, 235]; *“даў багацця і тройку коней ей даў”* [3, с. 19]. Апроч таго, у фінале казкі дзедава дачка часцей за ўсё ўступае ў шлюб, гэта таксама можа быць разгледжана як

частка ўзнагароды. У выніку спробы мачахі пазбавіць падчарку жыцця абарочваюцца, так бы мовіць, “кампенсацыяй” за перанесеныя апошнія нягоды, вяртаннем жыццёвага сцэнару падчаркі да адноснай нормы (атрыманне “долі”, уступленне ў шлюб). Аднак важнай умовай атрымання гэтай “кампенсацыі” з’яўляецца захаванне пэўнай лініі паводзін, якая ў цэлым адпавядае агульнай нарматыўна-каштоўнаснай сістэме традыцыйнай супольнасці. Верагодна, ірацыянальны характар некаторых патрабаванняў (пераставіць мядзведзю ножкі, сцяліць пасцель “з каменя і палення”) можа сведчыць аб тым, што першапачатковы змест тэксту ўказваў на іншы (рытуальна-магічны) змест выпрабаванняў, якія, аднак, з цягам часу набылі ў большай ступені менавіта маральна-этычную афарбоўку.

У святле сказанага цікавымі падаюцца асобныя варыянты сюжэту, зафіксаваныя ў разглядаемым рэгіёне. Так, у тэксце “Казка пра двух дзяўчынак і мядзведзя” ўказваецца, што адна з дзвюх сясцёр была няроднай як для дзеда, так і для бабы, то бок яе сіроцкі статус выяўлены максімальным чынам [5, с. 99], і менавіта гэтая гераіня становіцца любімай для прыёмных бацькоў. Сюжэт гэтай казкі развіваецца па іншым сцэнарыі: гераіні збягаюць ад мядзведзя, парушыўшы забарону зазіраць у месца, дзе знаходзіцца багацце (“дзе лыкам завязана і глінай замазана”) [5, с. 100], і забраўшы частку гэтага багацця сабе. Выпрабаванні тут заключаюцца не толькі ў прыслугоўванні мядзведзю, але і ў дапамозе сустрэчным персанажам (коней трэба распутаць і напаіць, авечак абстрыгчы, кароў падаіць, дуб трэба абмесці). Адпаведна, няродная дачка выконвае ўсе просьбы і застаецца жывой: “З дубу іна вылезла. Нихто іе не продаў: іна вси обязанности выполнила” [5, с. 101]; а родная ўсе просьбы ігнаруе і ў выніку гіне.

Таксама ўяўляюць цікавасцю сюжэты, дзе гераіні адпраўляюцца не ў лес, а ў лазню (локус з перыферыйнай сімволікай). У казцы “Мачаха, дачка і падчарка”, запісанай на Пскоўшчыне, мачаха адпраўляе падчарку ў лазню на цэлую ноч прасці, але тая адразу дэманструе дастатковы ўзровень дасведчанасці і бярэ з сабою пеўніка, што ў выніку іграе рашаючую ролю ў камунікацыі з прадстаўнікамі патойбочнай сферы (чарцямі ў вобразе хлопцаў) і становіцца крыніцай яе ўзнагароды. У размове з чарцямі дзяўчына таксама дэманструе ветлівасць і стрыманасць, у той час як бабіна дачка і пра пеўніка не ведае, і чарцям грубіяніць. У адрозненне ад папярэдніх, дадзены сюжэт не заканчваецца гібеллю бабінай дачкі, аднак узнагароды яна таксама не атрымлівае: дзедава дачка ў прыгожых уборах выходзіць замуж, а бабіна дачка, якую чэрці “збілі ўсю, страпалі. папэцкалі”, “з маткай так і засталася ў дзеўках” [5, с. 98].

Такім чынам, статус сіраты, будучы медыятыўным па сваёй сутнасці па прычыне парушэння сістэмы традыцыйных сямейных сувязей, сам па сабе яшчэ не абумоўлівае спрыяння з боку вышэйшых сілаў. Паводле прааналізаваных казак, узнагароду ад гэтых сілаў (увасобленых у вобразе персанажа-

дарыльшчыка) сірата атрымлівае толькі ў выпадку паспяховага пераадолення ініцыяцыйных выпрабаванняў.

Літаратура

1. Вяселле: Песні. У 6 кн. / рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980–1988. – Кн. 3 / склад. Л. А. Малаш ; муз. дад. З. Я. Мажэйка. – 1983. – 768 с.
2. Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский. – М. ; СПб. : Академия Исследований Культуры; Традиция, 2005. – 240 с.
3. Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 2. : Народная проза беларусаў Падзвіння : У 2 ч. / уклад., прадм. і паказ. У. А. Лобача. – Наваполацк : ПДУ, 2011. – Ч. 1. – 292 с.
4. Прыказкі і прымаўкі : У 2 кн. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.
5. Сказки Псковской области / под ред. Г. И. Плошук. – Псков : ПГПИ, 2004. – 620 с.
6. Сравнительный указатель сюжетов : Восточнославянская сказка / отв. ред. К. В. Чистов. – Л. : Наука, 1979. – 437 с.
7. Чарадзейныя казкі. У 2 ч. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч ; рэд. В. К. Бандарчык. – 2-е выд., выпр. і дапрац. – Мінск : Бел.навука, 2003. – Ч. 2 – 691 с.

Назарчук В.И.

(Российская Федерация, г.Красноярск)

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ФАКТОР ЕГО СОХРАНЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Проблематика функционирования детского фольклора в современных условиях в России является особо актуальной. Подтверждением этого есть снижение интереса младших школьников к детскому фольклору. Такая ситуация наблюдается не только в урбанизированной среде, но и в сельской, где сохранились некоторые пласты традиционной культуры (обычаи, праздники, обряды, песенный и игровой фольклор), в частности – в сельских районах Красноярского края.

Исследователи (этнографы, фольклористы, культурологи, педагоги) причиной такой ситуации считают процессы глобализации и формирование информационного пространства, которые влияют на изменения традиционного быта и уклада жизни населения, а он, по мнению Б. Путилова, является «одним из главных условий функционирования фольклора и поддержки живых фольклорных традиций» [5, с. 5].

Поэтому вопросам функционирования детского фольклора в традиционной культуре и современных условиях посвятили научные труды отечественные и зарубежные исследователи: М. Мельников, Г. Барташевич, Г. Довженко

(сущность и жанры детского фольклора), М. Мид, Н. Бондарь (традиционная культура и дети), А. Гаврилова (детский фольклор как исток сохранения русских народных традиций), В. Астафьев (детский фольклор Красноярского края), В. Григорьев (педагогика детского фольклора), М. Мухлынин, Т. Черниговец (детский фольклор и досуг младших школьников), Н. Шагаева, Б. Лукпанова, О. Михайлова, З. Явгильдина, В. Стрельчук, Л. Шемет (детский фольклор как компонент внеурочной деятельности учащихся младших классов).

Проанализируем сущность детского фольклора (традиционного). Исследователи относят к нему произведения детского репертуара, которые занимали ведущее место в детской субкультуре до середины XX в.: игры, считалки, загадки, скороговорки, небылицы, сказки, страшилки, пародии, песни, поэзия, танцы, музицирование, заклички и приговорки, прозвища и дразнилки, мирилки, поддевки и сечки, кукольный театр, обрядовые сценки. Они составляли игровой репертуар детей до 10–11 лет [3].

Внеурочная деятельность – это проявляемая вне уроков активность детей, обусловленная в основном их интересами и потребностями, направленная на познание и преобразование себя и окружающей действительности, играющая при правильной организации важную роль в развитии учащихся и формировании ученического коллектива [1]. Главной целью внеурочной деятельности в школе (или других учреждениях) является содействие интеллектуальному, творческому, духовно-нравственному и физическому развитию личности школьников.

В этом контексте отметим, что внеурочная деятельность с использованием детского фольклора выступает важной составляющей воспитательной работы с младшими школьниками (эта категория детей с интересом относится к «своим» фольклорным произведениям). Поэтому необходимо приучать школьников к традиционному наследию детской культуры, и через него развивать интерес к познанию и сохранению русских народных традиций, отмечает А. Гаврилова [2].

Исследуемая проблема должна решаться комплексно усилиями общеобразовательных школ, учреждений внешкольной работы и культуры. Эффективными направлениями их деятельности выступают: а) расширение знаний учащихся о народных традициях и детском фольклоре в системе внеурочной деятельности и досуге младших школьников; б) формирование опыта его исполнения в творческой, коммуникативной и игровой деятельности. Мы реализовали предложенное выше в системе внеурочной деятельности школьников младших классов СШ школы № 150 им. Героя Советского Союза В. С. Молокова г. Красноярска.

Изучая вопрос функционирования детского фольклора в среде младших школьников в наше время, мы обнаружили его заметное уменьшение по сравнению с 90-ми годами XX вв. в жанровом разнообразии (сейчас наиболее распространены: игры, считалки, загадки, сказки, обрядовые песни и поэзия).

Вместе с тем, дети мало знают народных игр (в среднем – до 5–6) и большинство названных выше жанров фольклора не являются составляющими детского досугового репертуара сегодня. Играющих народные игры детские группы еще можно увидеть в сельской среде, в городской – это явление отсутствует. Не исключение – город Красноярск, культурное пространство которого составляют компоненты городской культуры, а они не выступают почвой для естественного функционирования детского фольклора.

Кроме того, нарушен естественный путь передачи фольклора – конфигуративный, когда дети осваивали его от сверстников (исследование М. Мид) [4, с. 322]. Теперь этот процесс наиболее эффективно происходит в педагогически организованной внеурочной деятельности в детской группе с педагогом. Такая модель популяризации детского фольклора есть педагогически целесообразной.

Учитывая эту ситуацию, учителя музыки и технологий СШ № 150 г. Красноярска внедрили во внеурочную деятельность с младшими школьниками формы работы, предусматривающие популяризацию детского фольклора в условиях школы. В частности: автором статьи был создан фольклорный кружок младших школьников (30 человек, ученики 1–4 классов). Цель деятельности кружка – способствовать творческому и духовно–нравственному развитию личности ребенка, обладающей чувством национальной гордости, любви к Отечеству, своему народу путем приобщения к народным традициям и детскому фольклором.

Задачи кружка: а) *образовательные* (ознакомить детей с народными традициями и праздниками, детским фольклором; формировать навыки исполнения фольклорных жанров (песен, поэзии, танцев, обрядов, игр и др.); б) *воспитательные*: формировать социально-нравственные модели поведения детей; эстетические чувства; уважение к традициям своего народа, любви к родной земле; в) *развивающие*: развивать интерес учащихся к детскому фольклору; использовать малые формы фольклора для совершенствования речи у детей; развивать у них творческие и коммуникативные качества посредством участия в игровых программах, обрядовых действиях, праздниках, посиделках, фестивалях.

Учебно-тематический план кружка рассчитан на 144 часа на учебный год. Из них 72 часа – занятия с участниками фольклорного ансамбля «Застава», 17 часов – тематические беседы о народных праздничных традициях и жанрах детского фольклора, 55 часов – практические занятия со всеми участниками кружка, которые предусматривают подготовку и проведение публичных мероприятий на фольклорной основе.

Деятельность ансамбля «Застава» ориентирована на популяризацию детского фольклора на школьных мероприятиях и городских фестивалях.

С целью закрепления знаний и формирования практического фольклорного

опыта участников фольклорного кружка и других учеников младших классов, мы реализуем в школе проекты: «Посиделки в русской избе» и фестиваль национальных культур.

«Посиделки в русской избе» – групповая форма внеурочной деятельности, направленная на изучение, возрождение, развитие и сохранение традиционных обрядов, праздников и детского фольклора России и Красноярского края. Программу посиделок, которые приурочиваются традиционным праздникам, составляют: обычаи, обряды, традиции, игровые забавы, где ученики выступают исполнителями разных ролей в фольклорных произведениях. Таким образом дети получают фольклорные знания и практические навыки воспроизведения традиционного гостеприимства, обрядовых действий и произведений фольклора, становясь субъектами фольклорной традиции.

Фестиваль национальных культур предполагает популяризацию праздничных традиций и детского фольклора народов других стран (Азербайджана, Беларуси, Китая, Литвы, Молдавии, Турции, Украины) с участием учеников школы, семьи которых живут в Красноярске.

Цель фестиваля: воспитание у детей толерантного отношения к культурному наследию, традициям и фольклору своего и других народов, а также освоение ими этнокультурных ценностей. В программе фестиваля: выставка-ярмарка произведений народного творчества, традиционной кухни, игровая программа и концерт фольклорной музыки.

Кроме популяризации детского фольклора в школе, участники кружка, и в частности ансамбль «Застава», выполняют эту функцию и в городе, принимая участие в городских мероприятиях: традиционных праздниках, конкурсах, фестивалях, в частности в «Астафьевской весне».

Подводя итоги деятельности кружка за пять лет, отметим, что он является оптимальной формой внешкольной деятельности младших школьников, где они познают мир детства посредством «своего» фольклора. В результате занятий в кружке у детей стали богаче знания детского фольклора и народных традиций, сформировался фольклорный репертуар, навыки исполнения разных жанров, углубились эстетические и нравственные чувства, и что важно – дети сами стали носителями фольклора, предпочитая использовать его в сфере досуга, в игровой и творческой деятельности. А это способствует функционированию фольклора в детской среде в современных условиях.

Литература

1. Внеурочная деятельность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://school14klgd.ru>. – Дата доступа: 12.06.2021.
2. Гаврилова, А. Б. Детский фольклор – исток сохранения русских народных традиций / А. Б. Гаврилова // Интерактивное образование. – 2016. – Вып. 68.
3. Мельников, М. М. Русский детский фольклор: учеб. пособие. – М. : Просвещение, 1987. – 240

с.

4. Мид, М. Культура и мир детства: Избр. произв. / М. Мид. – М. : Наука, 1988. – 432 с.
5. Путилов, Б. И. Основные аспекты связей фольклора с традиционно- бытовой культурой / Б. И. Путилов // Сов. Этнография. – 1975. – № 2. – С. 3–8.

Паўлава Алена
(Рэспубліка Беларусь, Мінск)

АРНІТАМОРФНЫЯ ВОБРАЗЫ Ё СІСТЭМЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЯСЕЛЬНОЙ АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ (ГОМЕЛЬСКІ РЭГІЁН)

Як вядома, вясельная абраднасць з’яўляецца адным з найбольш устойлівых кампанентаў традыцыйна-бытавой культуры, што ў вядомай ступені абумоўліваецца замкнутасцю і кансерватыўнасцю сямейнага побыту. Традыцыйнае вяселле беларусаў усходняга Палесся прадстаўляе сабой сукупнасць звычаяў і абрадаў, якія складаюцца з умоўнага драматызаванага дзеяння, песень і маналогаў.

Сучасная навука ўсебакова даследуе вясельны фальклор, ахопліваючы шырокае кола пытанняў: апісанне абрадаў розных рэгіёнаў, гістарычныя і псіхалагічныя аспекты вяселля, змест і паэтыку абрадавай лірыкі і г. д. Вялікі ўклад ў вывучэнне вясельнай абраднасці ўнеслі: М. М. Нікольскі, В. К. Бандарчык, М. Я. Грынблант, К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, Л. А. Малаш, К. А. Цвірка, З. Я. Мажэйка, В. С. Новак, У. І. Коваль, А. З. Байбурын, А. В. Гура і іншыя. У аснову дадзенай працы быў пакладзены палявы матэрыял аўтара, які быў сабраны з 2010 па 2017 гг.

Кантэнт-аналіз песенных тэкстаў дае падставы сцвярджаць, што найбольшую частотнасць ў вясельных песнях Гомельшчыны складаюць арнітаморфныя вобразы (4 754 тэкстаў). Разам з дэндралагічнымі, зааморфнымі вобразамі і вобразамі-прадметамі яны ствараюць групу сімвалічных фальклорных вобразаў, якія маюць розную ступень набліжанасці да падзейнага шэрагу і вобразам рэальных герояў рытуальных дзеянняў

Тэрмін “вобраз” у праблемным полі даследавання абазначае фальклорны вобраз, што мае пэўнае значэнне: з аднаго боку, гэта “дзеючая асоба фальклорных твораў, якая валодае самастойным зместам” [8, с. 267], з другога – асоба, якая не валодае самастойным зместам. Назавем гэтую вобразную сферу камплементарнай. І галоўныя, і камплементарныя вобразы могуць быць элементамі ці часткай мастацкага цэлага. У параўнанні фальклорнага вобраза з мастацкім можна знайсці пэўныя адрозненні “мастацкі вобраз адлюстроўвае не толькі агульны сэнс з’явы, але і непаўторную індывідуальнасць, галоўная асаблівасць мастацкага вобраза ў тым, што ў ім сутнасць з’явы параўноўваецца

праз індывідуальныя рысы”[9, с. 46]. Першаснае значэнне гэтых двух паняццяў у слоўніках дае падставы меркаваць, што фальклорны вобраз разглядаецца ў больш вузкім сэнсе чым літаратурны.

Пры дапамозе сваёй семантыкі, сімволікі і праз вызначаныя функцыі (засцярогі, аховы, пераходу з аднаго ў іншы стан...) кожны з фальклорных сімвалічных вобразаў у зоне арніталогіі спрыяе найбольш поўнаму раскрыццю вобразаў галоўных дзеючых асоб вясельнай абраднасці – жаніха і нявесты. Аналізуючы тэксты песень можна зрабіць наступную выснову, прадстаўнікі двух сямейных “кланаў”, якія з’яўляюцца ўдзельнікамі вясельнай цэрымоніі, складаюць дзве вясельныя «партыі» – «партыю» жаніха і «партыю» нявесты. Кожную групу вобразаў можна падзяліць на тыя, якія адносяцца альбо да «партыі» жаніха альбо да «партыі» нявесты, прычым падзел будзе ісці не па мужчынскай і жаночай лініі, а па тых вобразах, якія па іх дзеяннем, функцыі, семантыцы і сімволіцы можна аднесці альбо да першай «партыі» альбо да другой. Менавіта такая карціна паўстае ў групе арніталагічных вобразаў, дзе выразна вылучаюцца **мужчынскія і жаночыя вобразы**:, напрыклад: *голуб, сокал, верабей–мужчынскія, галубка, перапёлка, зязюля–жаночыя*. Акрамя таго, аналіз тэкстаў вылучае **цэнтральныя і другарадныя** арніталагічныя вобразы. **Цэнтральнымі** можна лічыць парныя вобразы, якія часцей у песнях выходзяць на першы план: *голуб-галубка, зязюля-сокал (салавей), селязень-качка*, «Як табе, салавейка, ды на дуб узляцеці? // Ды сіву зязюльку з высаты дастаці? // Як табе, Ванечка, на двор уз’ехаці? // Маладу Галечку з каморы дастаці» [6, с. 74]. Да **другасных** вобразаў адносяцца: *певень-курыца, салавей-курапатка* і некаторыя іншыя: «... Тут, табе, шэра зязюлька, застацца, // З намі, пташкамі-курапаткамі, растацца. // Тут табе, Галечка, застацца, // З намі, дзеўкамі-паненкамі, растацца» [6, с. 215]. Такім чынам, падзел фальклорных сімвалічных вобразаў у арніталагічнай сферы на галоўныя і другарадныя сведчаць аб іх супадпарадкаванасці, гаворачы іначай, аб іерархіі, якая вызначе складнасць і узгодненасць усіх кампанентаў вясельнага абраду.

Варта адзначыць, што ў вясельнай паэзіі беларусаў кожны вобраз мае сваю спецыфічную семантыку. Так, вобразы птушак сімвалізуюць расстанне (*зязюля, салавей*), маральную «чысціню, цнатлівасць»(*голуб*), адданасць (*галубка, качар*). Таксама ўсе арніталагічныя вобразы абавязкова ўзаемадзеінічаюць з вобразамі-персанажамі (*жаніх, нявеста, сваты, дружкі* і г.д.), напрыклад, даволі часта дзяўчына перад вяселлем пасылае зязюлю на магілу да бацькоў, папрасіць благаславення: «Ляці Зязюля да бору, // спытаць у матулькі дазволу. // Ляці, зязюлька да магілы, // Дапамагі ўстаць бацьку з магілы...» [В.Л.И.]. Аналагічны варыянт сустракаецца з вобразам салаўя: «Ляці, салавейка да бору // Памагі ўстаць матулькі да столу...» [П.Р.Л.].

У дачыненні да арнітаморфных вобразаў можна зрабіць наступнае заключэнне: да «партыі» нявесты адносяцца тыя вобразы птушак, якія прама ці

ўскосна ўзаемадзейнічаюць з нявестай, напрыклад вобраз *зяюлі* сімвалізуе расстанне з бацькоўскім домам: «Кавала зяюлька, кавала, // Што табе, Настачка казалася? // Казала, баценьку вестанькі, // Прыедуць да цябе госценькі...» [7, с. 155]. Відавочная яркая узаемасувязь зяюлі і маладой дзяўчыны. Што тычыцца «партыі» жаніха, варта адзначыць наяўнасць наступных вобразаў: *голуб, селязень*. Кожны з гэтых вобразаў сімвалізуе маладога хлопца. Вобраз качкі мы адносім да злучнага, супадпарадкаванага вобраза, паколькі ён ўзаемадзейнічае з жаніхом ў вясельных абрадавых песнях: «А жаніх сакоча, а жаніх квахкоча, // Вутачку пасылае, даведацца пасылае, // Як там мая Галя, ці перажывае...» [П.Р.Л.].

Такім чынам, вобразы птушак, якія сустракаюцца ў беларускай вясельнай абрадавай паэзіі, з'яўляюцца часткай сістэмы, у якую таксама ўваходзяць зааморфныя і дэндралагічныя вобразы. Усе вышэйпералічаныя групы вобразаў спрыяюць найбольш поўнаму раскрыццю галоўных дзеючых асоб вясельнай цырымоніі: жаніха і нявесты, а таксама бацькоў, сяброў маладых, свата і каравайніц, абраду ў цэлым.

Літаратура:

1. Аникин, В. П. Теория фольклора : Курс лекций / В. П. Аникин. – 3-е изд. – М. : КДУ, 2007. – 432 с.
2. Потебня, А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Академия, 1990. – 181 с.
3. Паліеўскі, П. У. Тэорыя літаратуры: Асноўныя праблемы ў гістарычным асветленні / П. У. Паліеўскі. – М., 1962. – 217 с.
4. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы Т. 2 Г–К / рэд. тома А. Я. Баханькоў. – Мінск : Беларуская Савецкая энцыклапедыя, 1978. – 768 с.
5. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы Т. 5 – Кн. 1. : С–У / рэд. тома М. Р. Суднік. – Мінск : Беларуская Савецкая энцыклапедыя, 1982. – 663 с.
6. Вяселле: Песні ў 6 кнігах / Склад. Л. А. Малаш ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Кн. 4. – 733 с.
7. Вяселле: Песні ў 6 кнігах / Склад. Л. А. Малаш, рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 680 с.
8. Беларускі фальклор.энцыклапедыя.
9. Лазарук, М. А. слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў / М. А. Лазарук, А. Я. Ленсу. – 3-е выд. – Мінск : Народная асвета, 2003. – 239 с. – С. 46.

Інфарматыры:

1. Пярмінава Раіса Леанідаўна, 1938 г.н., в. Азершчына, Рэчацкага раёна Гомельскай вобласці
2. Васілец Ларыса Іванаўна, 1937г.н., г. Мазыр Гомельскага раёна, перасяленка з Уржумскага р-на, Кіраўскай вобласці.

Патошина А.Ю.
(Российская Федерация, г. Москва)

САКРАЛЬНЫЕ ХРИСТИАНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛОРУССКОГО НАРОДА

Важнейшим событием, повлиявшим на развитие истории и культуры белорусского народа, стало официальное принятие в 988 году Древнерусским государством христианства византийского обряда как единой и обязательной для всего населения официальной религии. Уже спустя четыре года во времена правления киевского князя Владимира Святого на нынешних белорусских землях была основана Полоцкая епархия. В конце X – начале XI столетий начали строиться и первые монастыри, ставшие центрами христианской культуры [5, с. 47].

Распространению христианства способствовали усилия государственной власти, выражавшиеся в уничтожении языческих капищ и идолов, строительстве храмов и просветительская деятельность духовенства. В условиях низкого уровня грамотности подавляющего большинства населения процесс постепенного принятия новой идеологии, шел, прежде всего, благодаря устной форме передачи основ христианского вероучения от священнослужителей к пастве.

В получении знаний об основах христианской веры большую роль играл визуальный и слуховой опыт, который прихожане приобретали во время посещения богослужений. Интерьеры храмов, украшенные фресками и иконами с изображениями персонажей ветхозаветной и новозаветной истории, сценами из житий святых, образами ангелов и чертей, грешников и праведников; тексты, произносимые и поющиеся во время церковных служб, способствовали формированию христианских представлений о взаимоотношениях между людьми и существами из невидимого мира. Однако, в условиях сохранявшегося глубинного языческого мировоззрения, канонические представления претерпевали коррекцию, и постепенно формировался некий синкретизм, известный как «народная» религия.

После принятия христианства, к злой силе, старающейся всячески навредить живым людям, стали причислять падших демонов, знания о которых были почерпнуты из библейских текстов, а также персонажей низшей языческой мифологии (леший, водяной, персонифицированные духи болезней и др.). Считалось, что зло несут в себе и некоторые представители человеческого рода: ведьмы и колдуны, продавшие свои души черту, а также покойники, умершие неестественной или преждевременной смертью.

Знания о светлых силах, помогающих людям в противостоянии с темными, пришли в народную культуру из текстов канонической и апокрифической

христианской литературы. По сравнению с каноническими образами в народных представлениях Бог, Христос, Богородица, ангелы, архангелы, пророки и святые стали более приближены к простым людям с их повседневными трудами и заботами. В текстах белорусских песен и легенд сакральные христианские персонажи ходят по дорогам, встречаются с людьми и гостят у них, пашут, сеют и жнут, живут в теремах, пируют за столами. В свадебных песнях встречается мотив печения каравай для молодоженов самим Господом: *«Ясны месячык на дварэ свеціц, / Сам Бог каравай месіц»* [2, с. 84].

Обращения за помощью к Иисусу Христу, Богу, Божией Матери, пророку Илье, различным святым встречаются в текстах заговоров от болезней, кровоточащих ран, сглаза, испуга, укусов змей, нашествия насекомых.

Рассказы о спасительной помощи и чудесных исцелениях породили народные культы, нашедшие разные внешние формы выражения. В честь наиболее любимых и почитаемых святых белорусы проводили традиционные праздники, включавшие в себя совместные молитвы, трапезы и исполнение народных песен. «Вера в святых полностью отвечала магическим навыкам и склонностям простого человека, не разбиравшегося в христианских таинствах и богословских тонкостях, но охотно верившего в чудеса, жаждавшего их» [1, с. 297–298]. Народная вера наделила святых ролью помощников и покровителей в различных житейских нуждах. Считалось, что одни святые заботятся о людях, особенно нуждающихся в чудесной помощи (детях, роженицах, больных, воинах, путешественниках и др.), другие помогают сохранить домашний скот, пчел, повелевают поведением диких животных, третьи покровительствуют представителям разных профессий. При этом у белорусов существовало твердое убеждение в том, что святые могут наказать людей болезнями или неурожаем в случае непочтительного отношения к себе или нарушения запретов, связанных с днями празднования их памяти.

В ряде случаев в честь святого по обету сооружались храмы. Так, например, разрушенный в XVIII веке кафедральный собор святого Николая в Брест-Литовске, по преданию был построен купцом, который чуть не утонул в местной реке и сумел спастись только благодаря чудесной помощи святого Николая Чудотворца. Народная легенда гласит, что бездетный мужчина стал отцом нескольких сыновей после того, как по повелению святого Николая установил несколько деревянных крестов на перекрестках дорог.

Важное место в народной культуре занимает почитание икон, которое находит внешнее выражение в чтении перед ними молитв, зажжении свечей, целовании, поклонах. Крестьяне называли иконы «богами», а вышитые полотенца, которые вешали на них для украшения – «набожниками» [3, с. 302]. Домашние иконы играли важную роль в традиционных обрядах календарного и семейного циклов. С надеждой на чудесную помощь их помещали в домах,

хозяйственных постройках и на пасеках.

На протяжении многих столетий в храмах разных христианских конфессий на территории Беларуси находятся особо почитаемые чудотворные иконы, к которым стекаются многочисленные паломники. Некоторым из них поклонялись (и продолжают поклоняться в наши дни) представители как «руської» (православной), так и «паньской» (католической) вероисповеданий независимо от того, в православной церкви или костеле находятся эти иконы: «*Усё роўно... усюды хвала Боска*» [4, с. 173]. У белорусских крестьян был обычай заказывать в случае необходимости изображения болящих у них частей тела – ног, рук, глаз, ушей и т. д. Их относили в храмы, клали перед чтимыми иконами, а затем священник или ксендз по просьбе прихожан служил молебен о здравии [3, с. 309].

С давних времен у белорусов существует традиция совершения паломничеств и к природным объектам - деревьям, водным источникам, камням, которые, согласно легендам, были местами чудесного явления сакральных христианских персонажей или у которых были найдены иконы с их изображениями.

Сложившиеся в народной белорусской культуре представления о Христе, Божьей Матери и святых, а также внешние формы поклонения им несут в себе несомненные пережитки языческих верований и обрядов. На наш взгляд, это обусловлено несколькими важными причинами: достаточно толерантной религиозной политикой, проводившейся в течение нескольких столетий на белорусских землях Великим княжеством Литовским, Русским и Жмудским; отдаленностью части поселений от храмов, из-за чего многие крестьяне не имели возможности посещать церковь по нескольку месяцев подряд; невысоким уровнем просвещенности сельского духовенства. Как писал выдающийся исследователь белорусской культуры Н. А. Янчук после возвращения из этнографической экспедиции по Минской губернии в 1887 году: «*Белорусский батюшка часто сам разделяет с народом все его предрассудки*» [5, с. 82].

Различие между каноническими христианскими образами и их восприятием носителями традиционной белорусской культуры связаны и с другими факторами. Письменные тексты религиозного содержания, попав в народную среду, стали функционировать по принципу фольклорных текстов устной традиции и приобрели многочисленные варианты, ярко расцвеченные народной фантазией. Кроме этого, после официального принятия христианства на территории Киевской Руси появились не только признанные церковью сочинения, но и апокрифическая литература, которая также оказала свое влияние на народные представления о христианских сакральных персонажах.

Литература

1. Гуревич, А. Я. Избранные труды: в 2 т. / А. Я. Гуревич. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1999. – Т. 2 : Средневековый мир. – 633 с.

2. Лобач, В. А. Эрос в белорусской традиционной культуре / В. А. Лобач // Белорусский эротический фольклор ; под ред. Т. В. Володиной, А. С. Федосика. – М., 2006. – С. 53–109.
3. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Вильна : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8 : Быт белоруса. – 730 с.
4. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. 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, суеверия, приметы и т. д. – 539 с.
5. Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. Викт. Гурко ; Нац. акад. наук Беларуси, Центр исслед. белорус. культуры, языка и лит., Фил. «Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы». – Минск : Беларуская навука, 2016. – 539 с. : ил.

Попело А.В.

(Российская Федерация, г. Воронеж)

О ВОЗМОЖНОСТИ РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ «ОБЩЕСТВА» («СОЦИУМА») БРОДНИКОВ И СХОЖИХ ГРУПП НАСЕЛЕНИЯ НА ОСНОВАНИИ СОПОСТАВЛЕНИЯ ИМЕЮЩИХСЯ О НИХ ДАННЫХ

Для лучшего понимания истории как Российской Федерации в целом так и ее регионов важно изучение этнических общностей существовавших на данных территориях в Древнем мире и в Средневековье.

Их культура повлияла на существующую ныне культуру современного населения.

Одной из таких этнических общностей были населявшие в период Средневековья в частности изучаемую нами территорию Подонья – бродники [1, 2]

Бродники размещались обычно на территориях соседних с относительно сильными государственными образованиями. В Средневековье (в частности XII–XIII вв.) бродники расселялись, как правило, вдоль границ Киевской Руси. Вероятно, большое количество бродников было на Среднем и Нижнем Дону. На границе с Галицким княжеством – территория Берладь – берладники. Так же как правило, бродники граничили с кочевым миром. Географически территории, которые населяли бродники, располагались в природных зонах: лесостепь – степь.

У бродников, вероятно, было упрощенное «административное» государственное устройство. Во главе бродников были воеводы – военные вожди, совмещавшие в себе функции вероятно выборной административной и «военной власти». В летописях упоминается воевода бродников – Плоскыня (Плоския) [3,

4] и Галицкий князь Иван Ростиславович (позже прозванный Берладником), бежавший на территорию Берладь [5].

Целью данной работы является рассмотрение возможности реконструирования, лучшего понимания социальной жизни, «экономики», административного устройства территорий, населенных бродниками и группами населения, похожими на бродников, на основании дополнения и сопоставления имеющихся данных в письменных и/или археологических источниках.

Отметим, что для исследований правильно привлекать имеющиеся письменные данные, например, такие как научные монографии по данной проблематики.

В 1158 году князь Иван Ростиславович Берладник «сколотив половецкий отряд, а по сути банду, шайку разбойников, атаманствующий князь, грабит торговые суда на Дунае, захватывает прибрежные города, преследует галичских рыболовов <...>. Даже отправился воевать против галицкого князя Ярослава – вместе с половцами захватил город Кучельмину, осадил Ущицу» [5, 6]. В городе Берлади в частности было население – берладники – по своему образу жизни похожее на бродников [5, 7].

Вероятно, можно исходить из того, что в частности территории населенные бродниками в Подонье и Берладь, расположенная в Карпато-Подунавье, прошли примерно схожий путь развития.

Представляется вероятным возможность реконструкции лучшего понимания хозяйственного, социального и административного уклада как бродников, так и берладников и похожих групп населения в первую очередь на основании сопоставления имеющихся о них письменных источников и данных, археологических данных.

Для изучения и лучшего понимания проблемы бродников и схожих этнических групп дадим определение понятия «территориальное пограничное население». Территориальное пограничное население – это население приграничных территорий между сильным государственным образованием со сложившейся экономикой, ведущим определенный хозяйственный уклад, с определенным административным (законодательная и исполнительная власть) управлением и граничащими территориями с отличающимся хозяйственным укладом, административным управлением (исполнительная и законодательная власть).

Итак, и бродники и берладники относятся к территориальному пограничному населению.

Отметим, что в истории известен, например, такой оригинальный случай борьбы конкретной страны со страной/странами – конкурентами. Например, конкурировали Англия и Франция. В XVIII веке одним из первоначальных пунктов Англии при продвижении в Латинской Америке в частности была

Ямайка, а Франции – о. Тортуга. Часть их населения была задействована в каперских/рейдерских операциях, в том числе для этого использовались эмигранты из вышеназванных стран.

Таким образом, в работе рассмотрена возможность реконструкции на основании сопоставления имеющихся данных о бродниках и схожих группах населения. Дано авторское определение понятия «Территориальное пограничное население».

Литература

1. Попело, А. В. Обоснование методов мониторинга земель и объектов историко-культурного назначения (на примере территории Верхнего и Среднего Дона / А. В. Попело / диссертация на соиск. учен. ст. канд. географических наук. – Воронеж : ВГПУ, 2006. – 177 с.
2. Попело, А. В. К концепции мониторинга земель и объектов историко-культурного назначения / А. В. Попело // Вестник ВГУ. – Сер. : География, Геоэкология. – Воронеж : ВГУ, 2013. – № 2 – С. 44–47.
3. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М. ; Л. : Академия наук СССР, 1950. – 561 с.
4. Феннел, Д. Кризис Средневековой Руси 1200–1304 / Д. Феннел. – М. : Прогресс, 1989. – 296 с.
5. Возчиков, В. А. Бродники. Обаяние авантюризма / В. А. Возчиков // Культура. Духовность. Общество. – 2014. – № 9. – С. 57–62.
6. Соловьев, С. М. Сочинения в 18 кн. / С. М. Соловьев. – М. : Мысль, 1988. – Кн. 1. – 798 с.
7. Рабинович, Р. А. Призрачная Берладь. О достоверности одной фальсификации / Р. А. Рабинович // Stratum plus. – Кишинев, 1999. – № 5. – С. 357–378.

Поўх І.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ПРАСТОРЫ І ЧАСУ Ў ПОСТСТРУКТУРАЛІСЦКАЙ І ДЭКАНСТРУКТЫВІСЦКАЙ АНТРАПАЛОГІІ

*Праца выканана пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда
фундаментальных даследаванняў у межах задання “Беларуская фалькларыстыка ў сучасным
свеце: метадалагічны, праблемна-тэматычны дыяпазон, тэарэтычныя навацыі”; дамова
№ Г20У-004, нумар дзяржаўнай рэгістрацыі 20201112 ад 26.06.2020*

У другой палове ХХ стагоддзя постструктуралісцкая – найперш, дэканструктывісцкая – крытыка ўводзіць у еўрапейскую і амерыканскую гуманітарыстыку новыя асноватворныя канцэпцыі хаосу, бязладдзя, стахастычнасці і неўпарадкаванасці. Квінтэсенцыяй тэорыі хаосу выступае, у прыватнасці, выказванне амерыканскага літаратуразнаўцы бельгійскага паходжання Поля дэ Мана (*Paul de Man*) ў артыкуле “Знявечаны Шэлі” (*Shelley Disfigured*), прысвечаным аналізу верша П. Б. Шэлі “Трыумф жыцця”: “нічога – ні ўчынак, ні слова, ні думка, ні тэкст – ніколі не адбываецца ў дачыненні –

станоўчым ці адмоўным – да нечага, што папярэднічае яму, ідзе за ім альбо існуе дзе заўгодна, а з’яўляецца выключна выпадковай падзеяй, моц якой... у выпадковасці яе ўзнiкнення” [1, с. 122]. Падобна да тэорыі хаосу, дэканструктывізм, які атаясамліваецца з нелінейнай дынамікай, разбурае межы традыцыйных сістэм, прапаноўвае новыя падыходы да іх інтэрпрэтацыі: бяладзе ўяўляецца больш прадуктыўным за ўпарадкаванасць, няпэўнасці надаецца перавага перад прадказальнасцю, а фрагментацыя разглядаецца як аб’ектыўная рэчаіснасць у супрацьвагу адвольным дэфініцыям замкнёнай сістэмы [3].

Фрагментарнасць, нелінейнасць і цыклічнасць часу і прасторы мела вынікам сцвярджэнне немагчымасці ўсталявання паходжання і першакрыніцы ўсяго існага, а таксама паяднанне хаосу, цыклічнасці і нявызначанага паходжання ў агульную сістэму ўяўленняў, якая грунтавалася на карэлятыўных канцэптах. Апісваючы постструктуралісцкую тэарэтычную мадэль сістэмы канцэптаў, польскі пісьменнік, філосаф і літаратуразнаўца Станіслаў Лем (*Stanisław Lem*) адзначае, што любая канструктыўная творчая дзейнасць ажыццяўляецца ў тэарэтычна замкнёнай канфігурацыйнай прасторы з тапалагічнымі ўласцівасцямі, у аднолькавай ступені залежнымі ад яе непераадольных межаў і ад аб’ектаў, якія ў іх ствараюцца [4, с. 59].

У сваю чаргу, тапалогія прасторы абмяжоўвае дыяпазон магчымых форм існавання і паядноўвае абраныя формы агульнымі ўласцівасцямі адпаведнай прасторы. Такім чынам, тапалогія прасторы выступае вызначальным фактарам, які дазваляе антраполагам, фалькларыстам і культуролагам прадказаць верагодную прысутнасць на той ці іншай тэрыторыі пэўных культурных форм і іх праявы.

Французскі філосаф Мішэль Сер (*Michel Serres*) разглядае пераход да постструктуралісцкай інтэрпрэтацыі прасторы і часу як адмову ад лінейнай храналагічнай эстэтыкі, у аснову якой кладзецца ідэя нязменна аднолькавага руху часу і адзінак яго вымярэння, на карысць эстэтыкі прасторавых дэфармацый і зон лакальнай турбулентнасці [5]. Даследчык вызначае прастору як крыніцу адрозненняў і неўпарадкаванасці, тады як час увасабляе нязменнасць, выступаючы непасрэднай і найпрасцейшай эстэтычнай праекцыяй упарадкаванай структуры [5, с. xiii]. У якасці ілюстрацыі такой неўпарадкаванасці Мішэль Сер прыводзіць спарадычную арганізацыю прасторы старажытнай Грэцыі, прыпадабняючы разрозненыя, ізаляваныя адзін ад аднаго гарады да астравоў, унутры якіх знаходзяцца людзі, а звонку – хаатычнае мноства сацыяпалітычных прастор, населеных жывёламі і варварамі. Адпаведна, прасторы не ўласцівыя такія якасці, як аднароднасць альбо шчыльная ўзаемасувязь паміж кампанентамі; лакальнае больш не з’яўляецца неад’емным унутраным складнікам глабальнага, а далучаецца да яго з дапамогай тых ці іншых пераходных элементаў. Гэта стварае

своеасаблівы дыскурсіўны ланцужок, у якім сінгулярнасць прасторы праяўляецца ў пэўны момант і выступае злучальным элементом, што, у сваю чаргу, узнімае праблему вызначэння сутнасці сінгулярнасці як адной з дыскрэтных адзінак камбінаторнага шляху альбо пераменнай з комплексам сувязяў, якія складаюць набор магчымых функцый.

Уяўленне пра прастору як разрозненую і неўпарадкаваную існасць абумовіла ўзнікненне тэорыі множнасці прастор, кожная з якіх мела ўласную складаную структуру і комплекс узаемасувязяў з іншымі прасторамі. Чалавек як біялагічны від і прадстаўнік соцыуму існуе і функцыюе на перакрываванні шэрагу прастор: яго праца належыць трохмернай Эўклідавай прасторы, абранай за асноўную працаарыентаванымі культурамі чалавецтва; бачанне – праекцыйнай, фізічныя адчуванні – тапалагічнай і г.д. У выніку разнастайных гістарычных працэсаў на скрыжаванні прастор складаецца культура як своеасаблівы цэнтр міжпрасторавых узаемасувязяў [5].

Адпаведна, існуе безліч шляхоў і спосабаў абмену інфармацыяй паміж фрагментаванымі прасторамі лакальных культур. Мішэль Сер падкрэслівае, што інфармацыйная, культурная і любая іншая прастора, складзеная з фрагментаваных лакальных прастор, уяўляе сабой хутчэй перапляценне шляхоў, а не абмежаваны рэгіён. Веданне, на думку даследчыка, – гэта вандроўка паміж лакальнымі фрагментамі прасторы, адмаўленне ад падзелу і класіфікацыі на карысць пошуку адзінак, якія перамяшчаюцца ад аднаго фрагмента да іншага; засваенне кампаратыўнай і плюралістычнай эпістэمالогіі, а таксама зварот да філасофіі руху ў супрацьстаянні догмам уніфікаваных і сістэматызаваных ведаў. Такім чынам, новая інтэрпрэтацыя інфармацыйнай прасторы – ці прастораў – стварае філасофію камунікацыі як адначасовага ўвасаблення аб'ектыўнай рэчаіснасці і тэарэтычных ведаў пра яе.

Камунікатыўныя прасторы, у межах якіх перадаюцца, трансфармуюцца і множацца разнастайныя інфармацыйныя паведамленні, уяўляюць сабой своеасаблівую сетку кодаў, якія знаходзяцца ў бесперапынным руху і паядноўваюць разнастайныя часы і прасторы, культурныя формы і тэксты [5]. Такія камунікатыўныя прасторы змяшчаюцца між сферамі міфаў, легенд, гісторыі, філасофіі і навукі, судатыкненне і ўзаемапранікненне якіх значна ўскладняе іх размежаванне і спрыяе стварэнню т. зв. “полімарфічнага дыскурсу”, у якім прастата, выразнасць і адназначнасць замяняюцца канцэптамі і логікай нявызначанасці, складанасці і полівалентнасці [5]. Персанажы міфаў (Адысей, Уліс і інш.) падчас сваіх вандровак праходзяць праз безліч прастор, паядноўваючы, падзяляючы і зноў паядноўваючы іх. Адпаведна, міфічны дыкурс уяўляе сабой перапляценне, перакрываванне і ўзаемасувязь адасобленых, замкнёных, ізаляваных, непарушных і недаступных прастор, паяднанне якіх, як сцвярджае Мішэль Сер, стварае навуку.

Прастора і дыскурс некаторых іншых жанраў – напрыклад, байкі – вызначаецца як “прастора гульні” (*game space*) [5, с. 19] і мае ўпарадкаваную нелінейную структуру, якая грунтуецца на канцэптуальна антанімічных парах (прычына – вынік, уверх – уніз, варона – лісіца і інш.). Наяўнасць пэўнага комплексу ўпарадкаваных адзінак – абавязковая ўмова стварэння прасторы гульні, аднак уласна структура гульні не з’яўляецца, а выступае асновай для яе канструявання. Прастора байкі мае дрэвападобную арганізацыю, у межах якой нязменныя структуры і дыялектычныя працэсы ствараюць непадзельнае адзінства. Вылучаюцца тры асноўныя элементы байкі як фальклорнага наратыву: прастора, упарадкаваная ў кола комплексам узаемасувязяў, гульня з хадамі і канцоўкай, і пераможца [5].

Сімвалам адзінства супрацьлегласцяў – жадання паказаць прастору як безліч раскіданых аб’ектаў і імкнення паяднаць адрозненні ў падабенстве – становіцца спіраль. Узыходны рух спіралі ўвасабляе імкненне да адрозненняў, якія ператвараюцца ў падабенства, калі траекторыя руху ўтварае акружнасць. Адначасова, далейшае разгортванне спіралі зноў выводзіць на першы план адрозненні – і так да бясконцасці [3]. Як сцвярджае Мішэль Сер, прастора і час знаходзяцца ў бесперапынным хаатычным руху, а ўсё навакольнае асяроддзе – і нават сусвет – мае форму не прамой ці акружнасці, а спіралі [5].

Канцэпцыя “тэмпаральнага сінтэзу”, прапанаваная французскім філосафам Жакам Дэрыда (*Jacques Derrida*), усталёўвае ўзаемасувязь паміж катэгорыямі часу і стану. Даследчык адзначае, што ўсё маўленне як увасабленне “духоўнага адбітку” таго, хто гаворыць, вызначаецца залежнасцю і адначасова прыналежнасцю да мінулага часу. Сказанае “заўжды ўжо там” [2, с. 66], і ніякае аднаўленне яго першакрыніцы не можа перавесці яго ў прастору цяперашняга часу. Абсалютнае мінулае дазваляе прасачыць з’явы і працэсы, якія немагчыма абагуліць з пункту погляду сучаснасці.

Нягледзячы на канцэптуальнае падабенства інтэрпрэтацыі часу ў тэорыі хаосу і дэканструктывісцкай крытыцы, варта заўважыць, што ў той час як дэканструктывісты імкнуцца разарваць сувязь з мінулым, прыхільнікі тэорыі нелінейнай дынамікі падкрэсліваюць пераемнасць гістарычных працэсаў. Адзначаная дыхатамія абумоўлівае, апроч іншага, дынаміку моўнага, культурнага, грамадскага і гістарычнага развіцця. Аднароднаму, размеранаму і ўпарадкаванаму часу Мішэль Сер супрацьпастаўляе канцэпцыю часу як шматвектарнага, комплекснага, непрадказальнага і стахастычнага феномена [5]. Створаная французскім навукоўцам мадэль увасабляе дыскурс новай гісторыі, якую немагчыма ўявіць у выглядзе прамой альбо крывой лініі. Гісторыя падаецца як шэраг выпадковых падзей, арганізацыйная логіка якіх не грунтуецца на першаасновах грамадскага ладу, а ствараецца ў выніку паўтаральнасці выпадковых падзей.

Адной з канцэптуальных праяў інтэрпрэтацыі прасторы і часу ў постструктуралісцкай і дэканструктывісцкай крытыцы выступае ўсведамленне непарыўнай сувязі паміж імі, немагчымасці існавання часу без аб'ектаў, змешчаных у прасторы, без іх стварэння, руху і распаду.

Такім чынам, ключавыя аспекты дэканструктывісцкай інтэрпрэтацыі прасторы і часу ахопліваюць сутнасць і аб'ём паняццяў “замкнёнасць”, “адкрытасць”, “злучальны шлях”, “разрыў”, “перарывістасць” і “бесперапыннасць”, “парогавая велічыня”, “зваротны і незваротны час”, “ліміт”, “мяжа” і інш. Пераход да постструктуралісцкай інтэрпрэтацыі прасторы і часу маркіруецца адмаўленнем ад лінейнай храналагічнай эстэтыкі, у аснову якой кладзецца ідэя нязменна аднолькавага руху часу і адзінак яго вымярэння, на карысць эстэтыкі прасторавых дэфармацый і зон лакальнай турбулентнасці, тэорыі множнасці прастор і канцэпцыі тэмпаральнага сінтэзу. Даследчыкі падкрэсліваюць фрагментарнасць, нелінейнасць і цыклічнасць часу і прасторы, з чаго вынікае немагчымасць ўсталявання паходжання і першакрыніцы культурных артэфактаў і з'яў.

Літаратура

1. De Man, P. The Rhetoric of Romanticism / P. de Man. – New York : Columbia University Press, 1984. – 327 p.
2. Derrida, J. Of Grammatology / J. Derrida. – Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1997. – 360 p.
3. Hayles, K. N. Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science / K. N. Hayles. – Itaca ; London : Cornell University Press, 1990. – 328 p.
4. Lem, S. Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction / S. Lem // Science-Fiction Studies, 1981. – P. 54–71.
5. Serres, M. Hermes: Literature, Science, Philosophy / M. Serres. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982. – 208 p.

Рахно К.Ю.

(Украина, с. Опшное)

ПУЧОК СОЛОМЫ С КРЫШИ КАК МАГИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО

Этнограф Александр Сержпутовский подробно описывает белорусский обряд «запасвания гаўяда», в конце XIX – начале XX века, обычно приуроченный ко дню святого Юрия (23 апреля). Хозяин переодевался в чистое белое белье и чистую праздничную свиту, обувал новые лапти с белыми онучами, вешал через плечо пастушьей торбу, в которую клал краюху хлеба, соль, «хрэшчык» – крест из хлеба, выпеченный на Хрэсцы – в среду на четвертой неделе Великого поста, три

небольших камешка, нож, замок, безмен, топор, куриное яйцо, «грамничную», то есть освящённую 2 февраля свечу, и торжественно, с непокрытой головой шёл к хлевам выпускать во двор весь домашний крупный рогатый скот, лошадей, овец и свиней. Затем хозяин выдёргивал из крыш сараев три пучка соломы, набирал в колодце полное ведро воды, обходил с ним по солнцу вокруг скота, перебрасывал через все стадо камень, а водой обливал скот. Потом опять шёл за водой и во второй раз обходил вокруг стада. Этот обряд хозяин повторял трижды. После чего он закапывал в землю у ворот замок, безмен, топор и яйцо, и разводил на этом месте небольшой костер, в который бросал вытянутую из крыш солому. Когда всё было готово, хозяин передавал торбу пастуху, который, пощёлкивая кнутом, выгонял через огонь весь скот со двора на улицу, оттуда – в поле или лес. Хозяин и почти вся семья следовали за скотом за околицу. В первый день скот оставался в поле совсем недолго, из-за чего хозяин и вся семья в скорости встречали скот, возвращающийся с пастбища [2, с. 32].

А. Сержпутовскому удалось установить прагматику некоторых обрядовых символов. Через огонь перегоняли скот для того, чтобы освятить его и предохранить от нечистой силы и лихих людей. Если закопанное в землю яйцо оказывалось целым, то это была хорошая примета: в течение лета весь скот будет цел и невредим. Замок клали для того, чтобы запереть пасти волкам и медведям. Безмен ложился с той целью, чтобы скот жирел и прибавлял в весе. Какое значение имел топор, белорусские крестьяне не могли объяснить. Но этнограф заметил, что простой народ берёт с собой топор на все обрядовые мероприятия сельскохозяйственного цикла. Скот обливали водой для того, чтобы он был чистым от лишаев и струпьев, и чтобы не боялся комаров, мошек, оводов и здрок. Вытянутая из крыш солома имела силу тянуть скот домой. Переброшенные через стадо камни ограждали скот от зверей и нечистой силы [2, с. 32].

Если о магическом значении топора написано много работ, то о соломе с крыши подробных исследований нет. Тем не менее, её издревле наделяли большой силой в магических ритуалах, начиная с древнеиндийской «Каушика-сутры», где говорится о действиях индоарийского жреца с компонентами жертвы: «дальнейшие (с поклоном сливает он) в старую яму, в которую он положил солому (с крыши) (упомянутого) жилища» [4, с. 82]. Голландский индолог Виллем Каланд отмечал, что ему известны только скудные сведения о соломе с крыши в ритуалах или народных обычаях других народов. Тем не менее, из них видны представления о целительной силе крыши и, соответственно, соломы с крыши [4, с. 82]. Будучи воплощением крыши по принципу *pars pro toto*, пучок соломы с крыши наделялся прогностическими свойствами, играл важную роль в целительных, приворотных, обеспечивающих счастье обрядах. Когда у сельской женщины над рекой Вярм в юго-восточной Польше случались тяжёлые роды, то

повивальная бабка вытягивала из стрехи в трёх местах по пучку соломы, поджигала её и окуривала роженицу [3, с. 324]. В Эстонии ещё в начале XX века для преодоления причинённой сглазом болезни ребёнка чисто вымывали; на огне нагревали железный казан до горячего состояния, после чего на дно казана наливали небольшое количество воды. Затем снимали казан с огня и накрывали его перевёрнутым ситом. Сверху на сито, через которое проходил пар, клали ребёнка и одновременно окуривали его чабрецом и тремя соломинами, которые брали с северной стороны свеса крыши [10, с. 242]. В Сокальском уезде в Галиции сон ребёнку возвращался следующим способом: мать ребёнка подкрадывалась вечером к дому, в котором был здоровый ребёнок, становилась под стрехой между двумя окнами, выдёргивая из-под стрехи трижды по три стебелька. Принеся их домой, она сжигала их под колыбелью своего дитя, а несгоревшие остатки прятала под подушку ребёнка. Мать должна была при этом быть осторожной, чтобы её никто не видел, поскольку таким способом она отбирала сон у здорового ребёнка. По этому поводу между женщинами не раз бывали склоки и даже драки [11, с. 249]. В Борщёвском уезде, чтобы излечить постоянно плачущего ребёнка от сглаза, знахарь вырвал пучок соломы из стрехи, сжёг и велел искупать в воде с пеплом, а если плач повторится, вырвать солому из чужой крыши, лучше той, под которой есть ребёнок. Супруги побоялись причинять вред чужому ребёнку и воспользовались соломой из дома, где жила бездетная чета старых евреев. Ребёнок прекратил плакать, а вот обитатели того дома не могли уснуть до утра и ссорились [1, с. 182].

Если у южных славян считали, что кого-то сглазили, то пожилая женщина, которая должна была снять порчу, бросала в горшок пять тлеющих угольков. После заговоров, которые должны были установить природу сглаза, больной клал в воду серебряную монету и умывался этой водой. После омовения женщина вынимала монету, прятала её и выливала воду вместе с угольками на крышу дома, приговаривая заклинание. После этого она клала на черепок раскалённые угли, на них – расплавленный воск и муравейник (что напомнило Виллему Каланду про землю из муравейника в индийских ритуалах) или прелую солому с крыши и окуривала больного [6, с. 51; 9, с. 372].

В давние времена среди западно-балтийской народности куршей распространённой была вера в рыбацье счастье, которое можно было приобрести за счёт магии. В частности, считалось, что это счастье можно добыть, ежели отрезать кусок от швартова или от каната корабельного колокола судна везучего рыбака и привязать к собственной сети. Или же, отрезали ночью кусок сети счастливого рыбака, сжигали этот кусок и посыпали пеплом собственную сеть. Хорошая рыбалка была гарантирована, если только потерпевший не был таким же умным и не залатал повреждённые места левой рукой. Если вышеупомянутые методы не были успешными, то с крыши счастливого рыбака брали солому либо

камыш, которыми окуривали собственные сети [12, с. 164]. В Украине, в округе Белой Церкви, бытовал также способ любовного колдовства, когда девушка вечером на молодой месяц разжигала печь, то при первом дыме, несущемся в дымоход, изрекала слова: *«Как тот дым вверх летит, чтобы так ты ко мне летел, крещённый, рождённый Иван (или Грыць)»*, – и прибавляла при этом своё собственное имя. Промолвив это, она должна была трижды обежать вокруг хаты, во время бега выдернуть солому с каждого угла стрехи, и эту солому каждый раз бросать в печь, а когда всё сгорит, повторить слова заклинания» [7, с. 184].

В Мендзыжеце-и этиу слому Подляском (Межиречье) на Люблинщине собирали мох с семи колодез, солому с девяти стрех, мусор из-под девяти кроватей, дабы подкуривать от болезни, причинённой ветром [3, с. 336]. В центральных провинциях Индии, когда вспыхивала холера, каждый шёл после захода солнца в свой дом. Потом жрецы проходили шествием по улицам, взывая с крыши каждого дома солому, которая сжигалась с жертвоприношением риса, топлёного масла и куркумы, в каком-то храме, на восток от села. Кур, обмазанных киноварью, выгоняли в направлении дыма, и, как считалось, те забирали болезнь с собой. Если терпели неудачу, пробовали применить коз, и последними из всех – свиней [5, с. 190]. Галицийские евреи в конце XIX века считали, что для лечения эпилепсии необходимо с чужой крыши украсть три соломинки, закипятить их в воде, не говоря ни одного слова при этом, а потом омыть этой водой больного [8, с. 142]. Таким образом, солома из крыши выполняла в ритуалах роль символического воплощения кровли и осеняемого ею жилища в целом, со всеми его необходимыми качествами. С её помощью можно было сконцентрировать и надёжно закрепить желаемые блага в своей усадьбе, а порой и позаимствовать их из чужой. С той же целью в ритуалах могли применяться: мох с крыши, гонт, а впоследствии и черепица.

Литература

1. Міти і вірування // Житє і слово. – Львів, 1895. – Т. IV. – с. 182–187.
2. Сержпутовский, А. Очерки Белоруссии / А. Сержпутовский // Живая старина. – СПб., 1908. – Год XVII. – Вып. I. – с. 25–33.
3. Biegeleisen, H. U kolebki. Przed oitarzem. Nad mogii / H. Biegeleisen. – Lwów : Nakładem Instytutu Stauropigjaskiego, 1929. – III, 572 s.
4. Caland, W. Altindisches Zauberritual. Probe einer Uebersetzung der wichtigsten Theile des Kaṇḍika Sūtra / W. Caland. – Amsterdam : Johannes Müller, 1900. – XII, 196 s.
5. Frazer, J. G. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion / J. G. Frazer. – London : MacMillan and Co., Limited, 1913. – Vol. 9 : The Scapegoat. – VI, 453 p.
6. Krauss, F. S. Sitte und Brauch der Sýdslaven / F. S. Krauss. – Wien : Alfred Hýldler k. k. Hof- und Universitýts-Buchhýndler, 1885. – XXVI, 683 s.
7. Moszyńska, J. Zwyczaje, obrzky i pieńni weselne ludu ukrajskiego z okolic Biaiej Cerkwi / J. Moszyńska // Zbiyr wiadomoñci do antropologii krajowej. – Kraków, 1878. – Т. II. – S. 183–208.
8. Schiffer, B. W. Alltagsglauben und volktýmliche Heilkunde galizischer Juden / B. W. Schiffer // Am Ur-Quell. – Hamburg, 1893. – IV. Band. – s. 141–142.

9. Seligmann, S. Der böse Blick und Verwandtes: ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker / S. Seligmann. – Berlin : Hermann Barsdorf Verlag, 1910. – Erster Band. – LXXXVIII, 406 s.
10. Seligmann, S. Der böse Blick und Verwandtes: ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker / S. Seligmann. – Berlin : Hermann Barsdorf Verlag, 1910. – Zweiter Band. – XXII, 526 s.
11. Sokalski, B. Powiat sokalski pod względem geograficznym, etnograficznym, historycznym i ekonomicznym / B. Sokalski. – Lwów : nakładem Wi. Dzieduszyckiego, z drukarni ludowej pod zarz. St. Baylego, 1899. – XVI, 496 s.
12. Tetzner, F. Die Slawen in Deutschland / F. Tetzner. – Braunschweig : Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1902. – XI, 520 s.

Суслова Н.В.

(Российская Федерация, г. Москва)

БЕЛОРУССКИЙ ФОЛЬКЛОР НА УРОКАХ МУЗЫКИ В РОССИЙСКИХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ: ИГРЫ, СКАЗКИ, ПЕСНИ, ИСПОЛНИТЕЛИ

Развитие современной российской системы общего образования происходит по нескольким направлениям. Одно из них – это продолжающийся поиск компромисса между сохранением традиций советской образовательной системы и необходимостью обновления содержания образования, его форм, приоритетов и смыслов. Ключевую роль в этом процессе играют Федеральные Государственные Образовательные Стандарты (ФГОС), которые призваны гарантировать каждому школьнику получение бесплатного общего образования, обеспечить единство образовательного пространства всей страны.

Главным содержательным ориентиром ФГОС является такое развитие учащихся, в котором предметные результаты обучения были бы тесно связаны с метапредметными и личностными результатами. Готовность к взаимопомощи, уважение к другим народам; осознание важности художественной культуры как средства коммуникации и самовыражения; понимание ценности отечественного и мирового искусства, роль этнических культурных традиций и народного творчества – такие формулировки присутствуют во ФГОС начального и основного общего образования наряду со знаниями, навыками и компетенцией по отдельным предметам. При этом текст ФГОС является основой для разработки программ, учебников, методических пособий; на него опираются школьные учителя в своей непосредственной работе при подготовке и планировании уроков.

Задачи сохранения и развития межкультурной коммуникации, воспитания уважения к традициям других народов наиболее органично решаются в рамках предметов гуманитарного, эстетического циклов, таких как история, литература,

изобразительное искусство, музыка. Очевидно, что в этом контексте культура белорусского народа – как партнёра России по договору о Союзном государстве – должна рассматриваться в приоритетном порядке.

Однако, при анализе российских школьных учебников по музыке, мы находим лишь разрозненные факты, одиночные упоминания о белорусской культуре в целом, и национальном фольклоре в частности. Мелодии песен «Перепёлочка» [1, с. 38] «Реченька» [2, с. 56], текст сказки «Музыкант-чародей» [2, с. 62–63], фотографии участников ансамбля «Песняры» [4, с. 108–109] – на этом перечень соответствующих примеров, с которыми знакомятся российские школьники, заканчивается. Разумеется, этого недостаточно для формирования адекватного представления о музыкальных традициях белорусского народа.

Данное наблюдение касается большинства учебно-методических комплектов (УМК) по музыке, включенных в Федеральный перечень учебников, рекомендованных для использования в общеобразовательных школах России. На этом фоне несколько выделяется УМК «Перспектива», в котором белорусской музыке посвящён отдельный параграф, даётся краткий обзор песенных и танцевальных жанров, традиционных музыкальных инструментов [5, с. 68–69]. В хрестоматии нотного материала, входящей в состав данного УМК, представлены около десятка белорусских народных песен, игр, инструментальных наигрышей. Благодаря этому учитель может реализовать вариативный подход, выбирая те образцы белорусского народного творчества, которые наиболее полно соответствуют целям и задачам урока, уровню общего и музыкального развития учащихся конкретного класса. Объём музыкального материала, включённого в хрестоматию, позволяет использовать его не только на самом уроке, но и для организации различных форм досуговой, внеурочной деятельности – концертов, фестивалей традиционной культуры, исследовательских и творческих проектов.

Несомненным подспорьем в работе учителей музыки является и разработка видеоурока, посвященного музыке Украины и Беларуси, размещенная на портале «Российская электронная школа» [3]. Данный урок изначально создавался в соответствии с УМК «Перспектива» (к сожалению, сам этот учебно-методический комплект пока так и не включён в Федеральный перечень учебников, что существенно ограничивает возможности педагогов по его использованию в учебном процессе).

Концептуальной основой УМК «Перспектива» стал тезис, известный со времён СССР, когда в программе Д. Б. Кабалевского присутствовала тема *«Между музыкой моего народа и музыкой других народов нет непреходимых границ»*. Таким образом, сам принцип межкультурного взаимодействия опирается на методические основания, сложившиеся в музыкальной педагогике ещё в XX веке. Однако, репертуар, упоминаемые исполнители, общие подходы к освещению белорусской культуры с тех пор совершенно не изменились.

Справедливости ради необходимо признать аналогичный консерватизм, свойственный отечественной системе образования, и в отношении других музыкальных культур. Существует не так много факторов, которые могли бы способствовать его преодолению. В частности, одним из них может быть появление на общемировом музыкальном горизонте яркого произведения или творческой фигуры. Например, успех французского мюзикла Ж. Пресгурвика «Ромео и Джульетта: от ненависти до любви», или всемирное признание таланта казахского певца Димаша Кудайбергенова не прошли незамеченными ни для авторов школьных учебников, ни для учителей музыки.

В наш цифровой век другим доступным механизмом преодоления стереотипов является создание просветительских видеофильмов, электронных учебных материалов, посвящённых музыкальной культуре Республики Беларусь. Упомянутый выше урок, размещённый на портале «Российской электронной школы», – проба пера, вслед за которой может и должен появляться более развёрнутый и содержательный учебный контент. Совершенно очевидно, что белорусские специалисты могут рассказать о собственной национальной культуре намного ярче и содержательнее, нежели любой российский педагог. При этом ключевым фактором успеха в такой работе является содержательное взаимодействие между соответствующими органами управления образованием как РБ, так и РФ. Такие материалы должны быть не просто созданы, но (что представляется ещё более важным!) имплементированы в российское образовательное пространство. Как минимум, информация об их существовании, месте виртуального хранения, режиме интернет-доступа, должна быть доведена до сведения российских учителей музыки.

Третьим фактором, на который следует, на наш взгляд, обратить внимание, является более корректное рассмотрение отдельных проявлений традиционной культуры в рамках существующих программ и школьных учебников. Некоторые из них российские учителя склонны демонстрировать ученикам как образцы русской музыкальной культуры. Однако, это не совсем так. Например, колёсная лира, канты, волочёбные песни, троицкие обряды, колядки и многие другие культурные артефакты – являются не чисто русским фольклорным наследием. Бытование этих жанров, традиций, музыкальных инструментов – неотъемлемая часть культуры сразу нескольких славянских народов. Недостаточное внимание к подобным аспектам является не только искажением научной картины мира, но и создаёт препятствия для диалога культур там, где сама фактура учебного материала предоставляет возможность взаимопонимания и сотрудничества. Более ответственная расстановка смысловых акцентов при изучении фольклора не требует значительных затрат, однако, она способна привнести в образовательное пространство наших стран дополнительные аргументы для воспитания взаимного уважения и развития содержательной межкультурной коммуникации.

Литература

1. Бакланова, Т. И. Музыка. 2 класс: учебник / Т. И. Бакланова. – 6-е изд., стереотип. – М. : Просвещение, 2021. – 126 с.
2. Критская, Е. Д. Музыка. 4 класс: учебник для общеобразовательных организаций / Е. Д. Критская, Г. П. Сергеева, Т. С. Шмагина. – 7-е изд., переработанное – М. : Просвещение, 2017. – 127 с.
3. Переверзева, И. А. Музыкальное путешествие к нашим соседям. Урок музыки для 1 класса на портале «РЭШ» [Электронный ресурс] / И. А. Переверзева. – Режим доступа: <https://resh.edu.ru/subject/lesson/5227/start/226793/>. – Дата доступа: 22.08.2021.
4. Сергеева, Г. П. Музыка. 1 класс : учебное пособие для общеобразовательных организаций / Г. П. Сергеева. – М. : Просвещение, 2018. – 95 с.
5. Сергеева, Г. П. Музыка. 1 класс : учебник для общеобразовательных организаций / Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская. – 6-е издание, переработанное. – М. : Просвещение, 2017. – 128 с.

Sadanowicz Ewelina

(Республика Польша, г. Белосток)

НАРОДНАЯ МЕДИЦИНА В ПОДЛЯШЬЕ КАК ЧАСТЬ РЕЛИГИОЗНО-МАГИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

Исследуемая нами территория расположена в восточной части Подляшья, в ее состав входят хайновский, бельский и семятыцкий поветы. В этом небольшом районе наиболее прочно сохранились древняя русская культура и старинные обычаи; доминирующей религией в деревнях является православие, и до сих пор многие местные жители используют в разговорной речи архаичный восточнославянский говор.

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 дифференцировано – 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 волыньское население из района реки Буг и из Бреста.

Подляшье в последние годы активно рекламируется как мультикультурное, так как испокон веков здесь вместе живут (или жили) поляки, белорусы, украинцы, литовцы, русские, евреи и татары. Православные, определяющиеся как белорусы, украинцы и туземцы, а иногда как «православные поляки», – это автохтонное население Подляшья, которое формировалось тут уже с раннего средневековья.

Бабки-шептухи как феномен в своей оригинальной, народной форме

выступают только в трех описываемых нами поветах. В других регионах Польши можно встретить знахарей и целителей, но это все-таки редкое явление, и их деятельность часто не имеет народного происхождения. В своих поисках мы старались доказать, что бабки-шептухи – это часть восточнославянской народной культуры, связанной с православным вероисповеданием – они с ней выводятся и их надо исследовать, исходя из этой перспективы.

Шептухи не говорят по-польски, а в восточнославянском говоре, которым, хотя он хорошо известен местному населению, в настоящее время им ежедневно пользуются исключительно представители старшего поколения деревень. На исследуемой нами территории, это говор украинского языка, который здесь появился, благодаря русскому населению из Волыни в XI–XII веках.

На наш взгляд, 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 неестественно. Это может быть причиной того, что во 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 себя «шептунами». На исследуемой нами территории слово «шептун» не применяют даже к целителям-мужчинам, для которых также используется общее название «шептуха».

В рамках религиозно-магической системы мышления или картины мира шептуха обращается к разным силам, становится посредником между миром человека и неизвестным, зловещим сакрум. Для осуществления и благополучного завершения медиации шептуха использует магические заговоры, специальные жесты и предметы. Самый важный элемент ритуала – это слово. Подляшские шептухи почти никогда не пользуются травами, иногда своим пациентам дают кусок хлеба или велют пить специальную воду. Знахарки говорят, что лечат любые болезни, причем и у детей, и у взрослых. Иногда их просят заговорить даже домашний скот. Отказывать человеку, особенно ребенку, в помощи – это большой грех, даже в Пасху и в другие большие церковные праздники.

В настоящее время на Подляшье лечением занимаются около тридцати – сорока 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.

Большинство шептух 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. 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 о помощи.

Несмотря на то, что больные обращаются к бабкам-шептухам с самыми разнообразными просьбами и проблемами, сами знахари выделяют несколько главных болезней или причин заболеваний – это испуг (прежде всего, у ребенка), колтун, рожа, нерв, злой ветер, а также порча или сглаз.

Лечение этих болезней совершается, прежде всего, магическим словом – 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. 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.

Приведем 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 сухой лес, / Там де людей нема, / Там нехай та хоруба останется».* Или: *«Все страхи, уроки, перелеки, лишае, нервы, (...), вжоды, наросли, / З рабы Божей Верки (имя больной) – на дым, на лион, на свечку».*

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».

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. Многие уже пророчествовали конец народной медицины, а все-таки она еще существует, даже в самое непростое время. 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.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И ТЕХНИКИ СОЗДАНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ КИТАЙСКИХ ВЫРЕЗОК ИЗ БУМАГИ

Вырезание из бумаги – разновидность декоративно-прикладного искусства, обладающая особой художественной выразительностью. За более чем двухтысячелетнюю историю развития этот вид народного искусства стал неотъемлемой частью многогранной традиционной культуры Китая, а также преемником идеологической основы и важной духовной составляющей древней китайской нации. Данная статья посвящена анализу основных видов и техник традиционных китайских вырезок из бумаги.

Вырезанные из бумаги ажурные узоры представляют собой чрезвычайно древнее традиционное искусство Китая. Оно приобрело популярность ещё в период правления династии Хань (III в. до н. э.). Этот вид искусства, имея долгую историю развития, завоевал в Китае огромную популярность [1, с. 190]. Композиции из бумаги производят не меньшее эстетическое впечатление, чем выдающиеся произведения китайской живописи. Вырезание возникло из необходимости удовлетворения духовных и эстетических потребностей людей и обладает яркими художественными особенностями. Как и другие виды искусства, бумажные орнаменты способны вызывать ощущение радости жизни и дарить чувство прекрасного. Искусство вырезания – это воплощение активного отношения к жизни, оно отображает условия жизни народа, эстетические концепции и философские взгляды, присущие китайскому народному искусству, а также такие драгоценные качества духовной культуры народа, как искренность и простота [2, с. 28]. Вырезание из бумаги – это не просто вид искусства, это – эстетическое явление, отображающее отношение человека к Богу, его преклонение перед высшими силами. Теснейшая связь с жизненным укладом народа, широкая популярность среди огромного количества людей и опора на богатство традиционной культуры выработали в китайском искусстве вырезки из бумаги уникальный и неповторимый стиль.

К основным видам бумажных вырезок относятся: одноцветные, многоцветные, а также трехмерные объемные композиции.

1. Одноцветные вырезки из бумаги. Одноцветные вырезки – это базовый тип бумажных композиций, которые изготавливаются из листов бумаги красного, зеленого, коричневого, черного, золотистого и других цветов. Этот тип вырезок обычно используется как эскизы для вышивки либо декоративные оконные наклейки. К основным приёмам создания одноцветных бумажных композиций относятся гравировка, рельефные и комбинированные узоры [3, с. 12]. В

вырезках, используемых в качестве эскизов для вышивки, техники вырезания и прокалывания часто комбинируются. Метод прокалывания предполагает создание деталей узора при помощи прокалывания кончиком иглы миниатюрных точек. В некоторых случаях, при создании трафарета для вышивки, оставляются специальные метки для смены нити при вышивке – «аньдао». Техника симметричной вырезки *чжэде*, силуэта *цзяньин*, техника разрывов *сычжи* – всё это разновидности одноцветной вырезки из бумаги.

1.1 Симметричная вырезка *чжэде*. Симметричные композиции создаются посредством вырезания узора из сложенного листа бумаги.

1.2 Силуэт *цзяньин*. Силуэт – древний прием искусства вырезания из бумаги, благодаря которому создается изображение силуэта человека или иных физических объектов. В данном случае основной акцент делается на красоте и выразительности внешних контуров. Такой прием часто требует изображения объектов в профиль.

2. **Многоцветные вырезки из бумаги.** В процессе развития этого вида искусства и поиска новых форм, постоянно появляются новые техники создания многоцветных вырезок из бумаги: техника ретуширования *дяньжань*, техника комбинации базовых цветов *таосэ*, техника вырезки из разноцветной бумаги *фэньсэ*, техника комбинирования вырезания и заполнения краской *тяньсэ*, техника оттиска деревянной заготовкой *муинь*, техника распыления краски на бумажный узор *пэньхуэй*, техника бумажного трафарета *гоухуэй* и техника плетения разноцветными бумажными лентами *цайбянь* и др. [4, с. 12]. У каждой из этих разнообразных техник есть своя специфика: к примеру, ретуширование создает эффект влажной краски, что является важным выразительным средством; при комбинировании базовых цветов делается акцент на сочетании красок; для техники вырезки из разноцветной бумаги *фэньсэ* характерно четкое разделение цветов и обилие оттенков; а при методе заполнения краской *тяньсэ* используются простые, светлые и яркие тона. Каждая из описанных техник обладает своими особенными изобразительными чертами и выразительностью.

2.1 Техника ретуширования (раскраски) *дяньжань*. Ретуширование осуществляется посредством нанесения краски на вырезанный бумажный узор. Среди особенностей выразительных средств можно назвать немногочисленность светлых линий, акцент на выгравированном рисунке, занимающем небольшую часть композиции, при этом основная площадь отведена плоскостям для раскраски по лицевой стороне. Изображение по своему эффекту напоминает новогоднюю гравюру на дереве.

2.2 Техника комбинации базовых цветов *таосэ*. Техника вырезки *таосэ* основана на создании рельефного узора. В отличие от техники ретуширования при комбинации базовых цветов большие фрагменты заполняются ажурной вырезкой, а частично оставляют цельные плоскости для раскраски. С изнаночной

стороны ажурной вырезки приклеиваются кусочки цветной бумаги, широко используется фольга или черная бумага. Отдельно приклеиваются фрагменты различных цветов, передающие цвет кожи персонажей, аксессуаров, утвари, растительности и др.

2.3 Техника вырезки из разноцветной бумаги *фэньсэ*. Технику *фэньсэ* основана на комбинации в одной композиции двух и более одноцветных вырезок [5, с. 66]. Вырезанные узоры различных цветов komponуются в завершённую композицию и приклеиваются.

2.4 Комбинированная техника вырезания и заполнения контура краской *тяньсэ*. Техника ажурного вырезания и заполнения вырезанного контура внутри краской *тяньсэ* также известна под названием «узор кистью». Применяется следующий метод: вырезка из черной бумаги приклеивается на белую подложку, которая раскрашивается внутри контура вырезанного узора. Цветная раскраска выполняется кистью.

2.5 Техника оттиска деревянной заготовкой *муинь*. Техника оттиска деревянной заготовкой *муинь* – разновидность вырезки из бумаги, в которой гармонично сочетаются методы вырезания и печати. Ее техника предполагает нанесение вырезанного рисунка на деревянную заготовку (или «взаимное нанесение») и последующую гравировку. Затем делается оттиск с печатной формы на бумаге. Полученный узор вырезается, окрашивается и приклеивается на бумажную основу.

2.6 Техника распыления краски на бумажный узор *пэньхуэй*. Данная разновидность представляет создание из бумаги вырезанного трафарета для последующего тиражирования узора. Для этого используют окраску аэрографом (краскопультом). Краска может разбрызгиваться по бумажной подложке либо только внутри вырезанного ажурного узора. При помощи аэрографа можно создавать особые выразительные эффекты, к примеру, эффект туманной дымки, инея, капель росы или дождя. Капли могут быть большими или маленькими, густо расположенными или рассредоточенными.

2.7 Техника бумажного трафарета *гоухуэй*. Трафаретная техника *гоухуэй* представляет собой комбинированную технику бумажной вырезки и живописи [6, с. 30]. Для данной техники характерно сочетание вырезания и использование кисти для нанесения рисунка. При создании композиций возможно полное прорисовывание изображения с последующей вырезкой пустых мест фона ножницами. Среди приёмов техники также есть способ вырезания внешнего контура из золотой фольги таким образом, чтобы отдельные фрагменты оставались незаполненными.

2.8 Техника плетения разноцветными бумажными лентами *цайбянь*. Техника *цайбянь* – это комбинированное использование вырезки из бумаги и плетения. При помощи полосок разных цветов и различных способов вырезки и

плетения создаются разнообразные геометрические узоры, а также изображения цветов, трав, животных, людей и т. д.

2.9 Техника разорванной бумаги *сычжи*. Это новая техника, появившаяся в результате трансформации традиционных вырезок из бумаги. Здесь используются различные виды бумаги, разрываемой вручную, которые затем наклеиваются на бумажный фон.

3. **Трехмерная вырезка.** Трехмерные вырезки – это новый тип бумажных композиций, в котором используются непосредственно приемы вырезки, складывание, склеивание и другие способы. Это сближает трехмерные вырезки из бумаги с произведениями скульптуры и рельефными изображениями. Трехмерные вырезки могут быть как одноцветными, так и многоцветными, что достигается посредством раскраски и живописи. В трехмерных вырезках задействованы современные приёмы моделирования, которые в полной мере воплощают особенности реализма и романтизма, свойственные изящным искусствам. Этот тип вырезки превращает плоское изображение в объёмную скульптуру, что может приносить дополнительное эстетическое удовольствие в процессе художественной работы с бумагой. Трехмерными вырезками могут заниматься не только взрослые, но и дети.

Китайское народное искусство вырезания из бумаги передает древние ритмы китайской культуры, отражает художественные достижения человеческой цивилизации и обладает незаменимой практической и эстетической ценностью. Передаваясь из поколения в поколение, искусство вырезания из бумаги в Китае обогатилось значительным арсеналом художественных техник и приемов создания композиций, которые органично сочетаются с приемами раскраски, живописи, печати и другими техниками. Это позволило ему занять важное место в развитии национальной культуры Китая.

Литература

1. Ван, Аньлян. Взгляд на эстетические особенности народного искусства с точки зрения стиля и формы бумажных орнаментов / Ван Аньлян // Мэй юй шидай. – 2013. – № 12. – С. 190–210. (王安良。从纸饰的风格与形式看民间艺术的审美特征/王安良//梅雨时代。 - 2013 年。 - 第 12 期。 - 第190页—共210页)
2. Чэнь, Вэй. Формы выражения народного искусства вырезания из бумаги / Чэнь Вэй // Хуай бэй сюэ юань сюэ бао. – 2013. – № 12. – С. 28–109. (陈伟。民间剪纸艺术的表现形式/陈薇//淮北雪元雪宝。 - 2013 年。 - 第 12 期。 - 第 28页—共109页)。
3. Люй, Янь. Краткий анализ художественных особенностей искусства вырезания из бумаги / Люй Янь // Мэй шу да гуань. – 2014. – № 5. – С. 12–110. (陆燕。剪纸艺术的艺术特色浅析/吕燕//梅树大观。 - 2014。 - 第 5 期 - 第 12 页。 - 共110页)。
4. Чжан, Фэнцин. Техника вырезания из бумаги / Чжан Фэнцин, Ван Сюэ. – Пекин : Чжун го лао дун шэ хуэй бао чжан чу бань шэ, 2010. – С. 12–90. (张凤琴。剪纸技术/张凤琴, 王雪。 -

北京：中国老东社会报张楚办社，2010年。—第12页—共90页).

5. Сун, Цзяньмин. Генезис традиционных китайских концепций цвета / Сун Цзяньмин // Чжуан ши. — 2008. — № 2. — С. 66–130. (宋建明. 中国传统色彩观念的起源 / 宋建明 / Chuang shi. — 2008. — 第2期 — 第66页—共130页).

6. Ян, Сяоянь. Дух кисти и туши — кисть, тушь, цвет живописи в жанре «гунби» // Мэй юй шидай. — 2005. — № 4. — С. 30–160. (杨小燕. 笔墨之魂——笔墨、“滚笔”流派中的绘画色彩//梅雨时代. — 2005年。—第4期。—第30页—共160页).

Улейчик Н.Л.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ПОЛЬСКАЯ ЭТНИЧЕСКАЯ ГРУППА БЕЛОРУССКО- ПОЛЬСКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСИ 2019 Г.)

Зона компактного проживания польского населения, фактически разделившая собой белорусскую и литовскую этнические территории, сформировалась в конце XIX — начале XX вв. Исследователи по-разному подходят в оценке общей численности польского населения, однако никто не оспаривает тот факт, что большинство польского населения Беларуси сконцентрировано именно в ареале белорусско-польско-литовского пограничья, условно рассматриваемом в административных границах современной Гродненской области.

Период, прошедший между двумя последними переписями населения 2009–2019 гг., характеризуется абсолютным снижением представителей польской этнической группы белорусско-польско-литовского пограничья (в 2009 г. — 230 810 чел., в 2019 г. — 223 119 чел.). В 2019 г. поляки по-прежнему занимают второе место среди этносов Гродненской области (21,7%) и составляют 77,6% от общей численности поляков Беларуси и 2,9% в этнонациональной структуре Республики Беларусь [3, с. 7, 10].

В значительной степени сокращение польского населения Гродненского региона (на 7 691 чел.) связано с миграционными процессами в Польшу, чему способствовало введение в 2007 г. «Карты поляка» и что особенно актуально для польской молодежи (выезд на учебу). Уменьшение доли поляков обусловлено и спецификой культурной идентичности польского населения, в которой практически отсутствует культурно-языковой компонент, так же, как и неоднозначной интерпретацией самих терминов «поляк», «польский» в повседневном сознании как самих поляков, так и их соседей.

Количественные параметры польского населения Гродненского региона,

выражающие его специфику, уместно дополнить их качественными характеристиками. Обратим внимание на данные переписи 2019 г., чтобы выяснить систему размещения польского населения. Как и в 2000-е годы, характер расселения поляков можно определить как сочетание компактности (территориальности) и дисперсности (проживание в диаспоре):

1) районы с преобладанием польского населения – *Вороновский* (80,8% – в 2009 г. и 76,7% – в 2019 г.);

2) районы с близким соотношением белорусского и польского населения – *Щучинский* – 49,8% и 42,2% соответственно (для сравнения: в 2009 г. – 40,2% белорусов и 46,4% поляков); *Лидский* (54,5% и 32,4%, в 2009 г. – 51,4% и 35,3%). Уменьшилось почти вдвое число поляков в Гродненском районе (56% и 33,6% в 2009 г. соответственно и 60,8% и 30,1% – в 2019 г.);

3) районы с преобладанием белорусского населения, но выше среднего показателя численности поляков Гродненской области – *Волковысский* (67,5% белорусов и 23,2% поляков), *Зельвенский* (71,5% белорусов и 22,5% поляков) и г. Гродно (22%). В 2009 г. Волковысский район насчитывал 63,4% белорусов и 25% поляков, Зельвенский – 70,7% и 23,6% соответственно;

4) в *Берестовицком, Ивьевском, Мостовском, Свислочском* районах доля польского населения колеблется от 10% до 20%;

5) в *Островецком, Ошмянском, Дятловском, Новогрудском, Слонимском, Сморгонском* районах поляков насчитывается до 10%. Наименьшее количество поляков проживает в *Кореличском районе* (3,8%) [3, с. 56].

Анализ поселенческой структуры польской этнической группы белорусско-польско-литовского пограничья 2019 г. свидетельствует о том, что в сельской местности проживает 65 839 поляков, что составляет 25,7% сельских жителей Гродненской области. Среди городских жителей поляков насчитывается 78 246 чел. (20,4%) [3, с. 57, 58]. Для сравнения: среди сельских жителей Республики Беларусь поляки составляют 3,9%, среди городского населения – 2,8% [2, с. 5, 6]. Городское население преобладает и в самой польской этнической группе Гродненской области (70,5%), 29,5% поляков – это сельские жители. Стоит отметить, что впервые численность городского польского населения превысила численность сельского в 1999 г. – 54,3% и 45,7% соответственно. В 2009 г. городскими жителями являлись 140 367 чел. (60,8%) поляков, сельскими жителями – 90 443 чел. или 39,2% [4, с. 9].

Таким образом, эти данные свидетельствуют, что в Гродненской области сохраняется компактное размещение польского населения вдоль польско-белорусско-литовской границы, так как здесь оно наименее подвержено ассимиляционным процессам. Причем поляки предпочитают жить в городах.

Важное место в демографических процессах принадлежит половозрастной структуре населения, которая является результатом эволюции режима

возобновления населения в прошлом, и одновременно определяет тенденции будущего демографического развития.

С начала 2000-х гг. в республике наблюдается нарастание диспропорций мужского и женского населения. Эта тенденция характерна и для польской этнической группы Гродненской области. Если в 2009 г. на 1000 женщин приходилось 797 мужчин, то в 2019 г. – 1150 женщин на 1000 мужчин [1, с. 98; 2, с. 8]. Среди городского населения на 1000 женщин-полек – 784 мужчины в 2009 г. Среди сельского населения в 2009 г. на 1000 женщин приходилось 817 мужчин [1, с. 98].

Половозрастная структура польской этнической группы Гродненской области по-прежнему характеризуется превышением численности женского населения. Эти процентные показатели сохранились в 2010-е годы. В 2019 г. 100 070 чел. или 45% поляков Гродненской области составляли мужчины, 123 049 чел. или 55% – женщины [3, с. 45]. Среди польского городского населения мужчины составляют 70 070 чел. (44,6%), женщины – 87 210 чел. (55,4%); среди польского сельского населения – 30 000 мужчин (45,6%), 35 839 женщин (54,45%) [3, с. 46, 47]. По сравнению с 2009 г. эти показатели практически не изменились (44,7% и 55,3% женщин в составе городских поляков и 45,6% мужчин и 54,4% женщин среди поляков-сельских жителей) [1, с. 79, 93].

По методике ООН, население, в котором доля лиц в возрасте 65 лет и старше составляет более 7%, считается старым. Динамика возрастной структуры польской этнической группы Гродненской области характеризуется противоречивостью. Если в 2009 г. доля детей и лиц, моложе трудоспособного возраста среди поляков составляла 14,1%, лиц трудоспособного возраста было 57,9%, старше трудоспособного возраста – 28,0%, то в 2019 г. – 16,7%, 55,3% и 28,8% соответственно. Рост лиц моложе трудоспособного возраста является следствием увеличения рождаемости в 2000-е гг. В свою очередь, лица, моложе трудоспособного возраста, являются источником формирования трудовых ресурсов. Однако, по прогнозам экономистов, численность трудоспособного населения в трудоспособном возрасте к 2023 г. уменьшится во всех регионах Беларуси, за исключением г. Минска и Минской области. При этом, в 2023 г. в связи с завершением пенсионной реформы значение данного показателя по сравнению с предыдущим годом сократится на 0,3% и составит 5 339,3 тыс. чел.

Сокращающаяся численность трудоспособного населения польской этнической группы в трудоспособном возрасте, которая является основой формирования трудовых ресурсов страны, при необходимости может компенсироваться населением, находящимся за пределами трудоспособного возраста, – в первую очередь лицами старше трудоспособного возраста. Учитывая их трудовой опыт и навыки, а также увеличение продолжительности жизни населения, это более предпочтительный как с экономической, так и социальной точки зрения

источник формирования трудовых ресурсов по сравнению с привлечением в страну внешних трудовых мигрантов [7].

Таким образом, статистические данные переписи населения 2019 г. позволяют выявить некоторые отличительные демографические признаки представителей польского этноса Гродненской области.

Литература

1. Национальный состав населения Республики Беларусь [Электронный ресурс] / Т. 3. Статистический сборник / под ред. В. И. Зиновского. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2011. – 323 с. – Режим доступа: <http://belstat.gov.by/homep/ru/perepic/2009/itogi1.php>. – Дата доступа: 20.05.2021.
2. Национальный состав населения Республики Беларусь. Статистический бюллетень – Минск, 2020. – 26 с.
3. Общая численность населения, численность населения по возрасту и полу, состоянию в браке, уровню образования, национальностям, языку, источникам средств к существованию по Гродненской области. Статистический бюллетень. – Гродно, 2020. – 72 с.
4. Бюллетень г. Гродно по итогам переписи населения Республики Беларусь 2009 г. Национальный состав населения Гродненской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belstat.gov.by/homep/ru/perepic/2009/itogi1.php>. – Дата доступа: 09.10.2013.
4. Пилуй, М. П. Трудовые ресурсы Беларуси: прогноз формирования и использования / М. П. Пилуй, М. В. Вышникова (сентябрь 20219) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://aqm.by/stati/economika-tryd-buh/trudovye-resursy-belarusi-prognoz-formirovaniya-i-ispolzovaniya/>. – Дата доступа: 22.09.2021.

Федоренко О.Б.

(Украина, г. Кривой Рог)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ УКРАИНСКИХ РОМАНОВ О КАЗАКАХ-ХАРАКТЕРНИКАХ

История украинской романистики второй половины XX века отмечена всплеском внимания к социально-политическим, духовно-эстетическим и национально-культурным движениям казачества, которыми начиналась государственная парадигма художественных исканий и находок украинской литературы – и древней, и современной. Многоаспектное изучение того, как образ-тип казака-характерника входит в художественный мир романа соответствующей тематики, как меняется сам со временем и какие изменения в художественном произведении вызывает, позволяет понять некоторые аспекты развития украинского исторического романа второй половины XX века.

Цель исследования: определить специфику функционирования художественных образов казаков-характерников в художественных мирах украинских романов второй половины XX ст.

Поставленная цель предполагает реализацию следующих задач:

- определить фольклорные и исторические аспекты формирования образа казака-характерника;
- охарактеризовать общую специфику реализации казацкой тематики в украинской романистике второй половины XX века.

Рассказывая о казаках, романисты прежде всего опираются на фольклорную основу – непосредственно включают в сюжетную канву своих произведений мифы, легенды, предания о казаках-характерниках. Так, в романе «Иван Сирко» (1992) В. Кулаковский подал фольклорно-легендарную интерпретацию образа героя. Устами образованного летописца автор «предполагает», что память о таком выдающемся человеке, как Иван Дмитриевич Сирко, будет жить вечно, потому что при его жизни о народном любимце рассказывают легенды, а вскоре будут и сказки составлять и думы петь [3, с. 6]. Характерничество героя писатель раскрыл, дополнив сюжет вставными легендами – рассказами летописца Михаила Дидаскала. Вот вернувшись домой из Сечи, летописец (доверенное лицо кошевого) рассказывает детям и внукам сказки и легенды о необычном появлении Ивана Сирко на свет – с зубами: по легенде, когда баба-повитуха проносила новорожденного мальчика мимо стола, он схватил и сразу съел пирожок. Люди увидели в том знамение, что этот парень, когда вырастет, сможет преодолеть врагов родного народа [3, с. 258]. Известно несколько фольклорных и литературных версий этой легенды (в записях Д. Яворницкого, Д. Федоренко).

Разделы «козак Сірій» и «Сірій з товариством» в народных песнях могут служить доказательством веры людей в перевоплощение казацкого предводителя в волка. Как видим, именно эти песенные мотивы применил Л. Горлач в стихотворном романе «Чистое поле» (1990), в частности в эпизоде допроса пленного ассоциации с волком вызывает характеристика Ивана Сирко: *«Розповідай, – як тільки вийшов джура, / Сірко звернувся до татарчука. – / Кажи про все, допоки ціла шкура. / У мене на татар важка рука»* [1, с. 35].

Добавив в художественный текст романа «Иван Сирко» вставные легенды, В. Кулаковский прибегает к их фактическому пересказу: *«А ще розповідають, що коли хто ударить Сірка шаблею по руці, то й шкіри не розрубає – тільки синяк буде»* [3, с. 259]. Так, романисты художественно интерпретировали легенды «Сила Сіркової руки», «Сіrentій праворучник» и другие.

В романе «Яса» (1987) Ю. Мушкетик применил ведущий мотив народной «Песни о Роме Сирко» – художник раскрыл душевные страдания убитого горем отца-Сирко. Когда погиб Роман, Ивану Сирко показалось, что от него отступил мир. Он едва шел, покачиваясь и пригибаясь к земле. Тогда Ивану Сирко мерещилось страдальческое лицо Сирчихи и бледное, почти детское лицо сына. От этого Сирко тяжело застонал. После смерти Романа его уже ничто не радовало,

с тех пор никто не слышал его веселого смеха. Ватаг чувствовал острую настойчивую боль, словно в его душу воткнули черный гвоздь. Казацкое дело вернуло Ивана Сирко к жизни [5, с. 504–505].

Включив в художественную канву романа «Чистое поле» фольклорные сведения о сыне кошевого Петре, Л. Горлач додумал информацию о его способностях – своими делами сын умножает славу Ивана Сирко [1, с. 127], то есть писатель высказал мнение о генетической наследственности характерничества. Интерпретируя народную песню о гибели сына Сирко, Л. Горлач эмоционально, как и Ю. Мушкетик в «Ясе», показал душевное состояние горя казацкого предводителя и отца Ивана Сирко, используя такие художественные средства, как сравнение, метафоры: *«Він був би упав, та тримала холодна ворина, / він був би заплавав, та сльози вогнем запекло. / Отак і хитався, як всохла стара яворина, / і серце стогнало, і в скронях надсадно гуло»* [1, с. 135].

В романе-хронике «Гетман Кирилл Разумовский» (Мюнхен, 1961) Н. Лазорский нагрузил основную сюжетную линию внефабульными элементами – вставными легендами о казаках-характерниках. Малый Кирик слушает в родном селе Лемеша рассказы старого деда Афанасия о таких чрезвычайно сильных казаках, что как один развернет усы, то не зайдет в дом. Дед уверяет парня, что непобедимые богатыри действительно жили в давние времена на Сечи, например, Григорий Горбатый, которому прислуживали три черта. Так повелось потому, что этот характерник был очень сильный, мог свалить человека с ног [4, с. 91]. Поэтому романист подал народное определение понятия «характерник» – это такой запорожец, который прочитает молитву – его не возьмет оружие (когда пуля ударит характерника в грудь, то сплющится, а казак устоит). По преданию, таким был сечевик Семен Вышкварка. Дед рассказал и о важности сохранения характернических тайн: ведь если открыть ту молитву, то сразу отойдет ее сила, и характерник станет обычным казаком. В то же время дед заметил, что далеко не все могли стать характерниками – это определено Богом [4, с. 91, 92, 428].

Далее Н. Лазорский возвращается к этим эпизодам – свое детство последний гетман вспоминает в ссылке. Кроме того, автор отмечает, что легенды о казаках-характерниках вызвали у парня настолько сильные эмоции (восхищения, страха, удивления), что, став гетманом, Кирилл Разумовский во время своего правления дает некоторые поблажки казачеству. Писатель показал представление простых людей о гетмане Кирилле Разумовском: он якобы действует совместно с казаками-характерниками с целью восстановления Гетманщины и Запорожской Сечи. Для этого гетман вместе с полковниками якобы ночью летают на волшебных конях к задунайским казакам, договариваются с ними о дальнейших действиях, а утром возвращаются домой [4, с. 486]. Дополнив сюжет вставными легендами, Н. Лазорский показал казаков-

характерников непобедимыми защитниками Запорожской Сечи. Так, один из казаков, участник тех событий, рассказывает, что характерники не смогли противостоять многочисленному московскому войску. Их убили солдаты, как, например, Сову: его не брала пуля, так напали на него неожиданно два десятка гусар, отрубили ему голову и наткнули на копья [4, с. 459].

Как видится, этот сюжет далее разработал Р. Иваничук в историческом романе «Журавлиний крик» (1988). В кульминационном эпизоде романа (при угрозе разрушения Запорожской Сечи) автор показал чрезвычайную решительность и силу духа казаков, которые предпочитали насмерть защищать Сечь, и в то же время – нерешительность и покорность кошевого атамана Калнышевского, который решает не противостоять царскому войску. Более того, кошевой предложил встретить вражеское войско хлебом-солью и положиться на Бога [2, с. 194]. Все это вспоминает Калнышевский на Соловках. После раскрытия исторического факта (разрушения Сечи) художник представил его фольклорную интерпретацию, при которой казаки и их атаман Калнышевский наделены чрезвычайными характерными способностями. «Потемка подошел с несметным войском к Сечи и лупит из пушек, а казаки хватают ядра и попадают ими в гусар. Следовательно, обессилев, казаки-характерники пошли за Дунай. Остался на Сечи один Калныш, и схватить его не могли» [2, с. 271]. О героической обороне Сечи старый казак (участник или просто современник тех событий) за Дунаем рассказывает детям сказки, ибо узнав правду, они могут осудить и отречься от своих казацких прадедов.

Став частью художественного мира украинского романа второй половины XX века, образ казака-характерника претерпел определенные трансформации по сравнению со своим фольклорным прототипом, чтобы оставаться узнаваемым читателями, которые, конечно же, не могли сформировать его из собственного жизненного опыта. Следовательно, в этих литературно-художественных условиях его вполне можно рассматривать как в известной степени устойчивый тип, в основном фольклорного происхождения.

Литература

1. Горлач, Л. Н. Чисте поле : історичний роман у віршах / Л. Н. Горлач. – Київ : Радянський письменник, 1990. – 236 с.
2. Іваничук, Р. І. Журавлиний крик : іст. Роман / Р. І. Іваничук. – Львів : Каменяр, 1989. – 375 с.
3. Кулаковський, В. М. Іван Сірко : роман / В. М. Кулаковський. – Київ : Молодь, 1992. – 320 с.
4. Лазорський, М. Гетьман Кирило Розумовський : роман-хроніка 18 віку / М. Лазорський. – Київ : Обереги, 2003. – 656 с.
5. Мушкетик, Ю. М. Яса : роман / Ю. М. Мушкетик. – Київ : Рад. письменник, 1987. – 597 с.

Хамутова І.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СУІСНАВАННЕ Ё МЕЖАХ КАЛЯДНАЙ АБРАДНАСЦІ ЯЗЫЧАСКАЙ І КАНТАВАЙ КУЛЬТУРЫ ЯК АСАБЛІВАСЦЬ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАГА КАЛЯДАВАННЯ

Суіснаванне ё межах абраднасці язычаскай і кантавай культуры з'яўляецца натуральным для заходнепалескага калядавання.

Сёння, ва ўмовах глабалізацыі, асабліва востра паўстае пытанне аб стварэнні прадуманай канцэпцыі палітычных, сацыяльных, псіхалагічных і культурных умоў пазнання духоўных каштоўнасцей у іх лакальна-рэгіянальных варыянтах. Таму актуальна вызначыць асаблівасці суіснавання ё межах каляднай абраднасці язычаскай і кантавай культуры на прыкладзе калядавання ё невялікім заходнепалескім аг. Хаціслаў.

У Хаціславе калядоўшчыкі на двор да гаспадара заходзілі з кантам *“Добры вэчур тоби, панэ гасподарю”*, функцыя якога – прывітанне гаспадарам. Дарэчы, кант беларуска-ўкраінскай традыцыі, як падкрэслівае доктар мастацтвазнаўства, выбітны этнамузыкалаг і гісторык музыкі, М. Касцюкавец, ўжо на першапачатковай стадыі фарміравання адрозніваўся не проста дэмакратызмам, а цеснай сувяззю з народна-песеннымі вытокамі. Такая ўласцівасць калядных кантаў спрыяла іх фалькларызацыі і шырокаму распаўсюджванню ў народным побыце [4, с. 3], пацверджаннем чаго слугуе песенны рэпертуар хаціслаўскага калядавання.

Абавязковая песня абыходу – *“Рай развывся”*: *“А в нашого хазяіна / Стоить явор у дворі. / Рай, рай, рай развывся, / Хрыстос народывся, / Вэсь світ звэсэлывся. (Рэфрэн «Рай, ...звэсэлывся» паўтараецца пасля кожнай страфы). / Воли, вівці і ягнята / Хрыста грілы уночі. / А ты, панэ гасподару, / Застылай жэ нам столы”*.

Яе адметнасць у спалучэнні хрысціянскіх і язычаскіх матываў. Цалкам звязаны з хрысціянскай міфалогіяй яе рэфрэн. Выраз *«Рай развывся»* адсылае да росквіту райскага саду, а пачатак песні з матывам *«явар у двары гаспадара»* – да міфалагемы Сусветнага дрэва. Паводле *«Міфалагічнага слоўніка»*, явар – альбо, як яшчэ яго называлі, ягор – белы клён з сямейства псеўдаплатанавых, прыгожае, велічнае дрэва, улюблёнае дрэва беларускага фальклору, хоць у прыродзе Беларусі яно адсутнічае. Важнае месца явара ў нашай духоўнай спадчыне тлумачыцца незвычайным яго паходжаннем. У беларускіх баладах явар – гэта моладзец, ператвораны ў дрэва праз праклён маці (часам бацькі) або па сваёй воле пад ціскам абставін. Явар вырастае на магілцы чалавека, і па асобных прыкметах людзі здагадваюцца, што ў ім жыве душа палеглага. Міф пра паходжанне явара

з’яўляецца асновай некалькіх баладных сюжэтаў. Таксама явар часам выступае ў пары з жаночым дрэвам, у якое ператварылася жанчына – ліпай, бярозай, вярбою. Явар і бяроза вырастаюць на магілках атручаных маткай сына і нявесткі. Яны схіляюцца адзін да аднаго, злучаюцца галінкамі, зліпаюцца лісточкамі, паказваючы што каханне іх несмяротнае [1, с. 575].

Дарэчы, рай лінгвісты звязваюць з авестыйскім gāu – “багацце, шчасце”. Згодна са Старым Запаветам, гэта месца, дзе знаходзіліся першыя створаныя Богам людзі і куды трапляюць пасля смерці праведнікі. Рай – адзін з сакральных локусаў культуры старажытных цывілізацый. Беларусам уласціва успрымаць рай як сад, у якім “заўжды шмат усяго, што толькі душа прымае”, заўсёды цёпла, бо стаіць вечнае лета. У гарызантальнай плоскасці, на зямлі, рай лакалізуецца ў сістэме апазіцыі “блізка – далёка”: ён месціцца “дзесці вельмі далёка на зямлі, за гарамі да за хмарамі” [1, с. 421]. Такім чынам, яшчэ бачна бінарная апазіцыя па вертыкалі “верх-ніз”, “неба-зямля” [3, с. 4].

Прыпеў каляднай песні ўзнаўляе ў памяці слухачоў біблейскую гісторыю. Першапачаткова ў раю жылі Адам і створаная з яго рабра Ева, прычым стварэнне жанчыны адбылося за яго межамі. У раю Адам і Ева пакаштавалі вінаграду (“аггал падкасаўся к Еве і змусіў яе”) з “непаказанага дрэва”. Як тлумачыцца ў “Біблейскай энцыклапедыі”, яны не здолелі праглынуць плод і таму ён да нашага часу сядзіць у чалавека костачкай у горле. Паводле іншай версіі, Адам паспрабаваў у Раю «ліхое яблыка», ад чаго ў мужчын дагэтуль “з горла тырчыць гегайка”. Характэрна, што міфема адведвання забароненага плода іншым разам не звязваецца найпрост з грэхападзеннем. Часам кажуць, што чалавек саграшыў і быў выгнаны з рая. Першыя людзі, па народных уяўленнях, мелі спецыфічны выгляд: іх цела было пакрыта цвёрдаю “шкарупаю” ці наогул іх скура была падобная на пазногці. Пасля саграшэння і выгнання з рая гэтая абалонка засталася толькі як пазногці на руках [2, с. 87].

Магчыма, прыпеў хаціслаўскай калядкі ўзбуджаў думкі аб вяртанні страчанага раю: ён “розвывся”, адрадзіўся, зноў квітнее для людзей, калі нарадзіўся Выратавальнік. У беларускіх паданнях існуе ідэя страчанага рая: людзі просяць Бога вярнуць іх назад, у рай. Тады Бог даў магчымасць людзям сніць, што яны зноў у раю; людзі, здагадаўшыся пра гэта, прыйшлі да высновы, што калі чалавек спіць, дык яго душа выходзіць з цела. Тут складанае пытанне аб наведванні рая пры жыцці развязаецца праз традыцыйны анімітычны дыскурс: наведванне рая анімістычным дваініком падчас сну. Такое развязанне праблемы сакральнага кантэксту знаходзіць аналогіі ў медытацыйнай практыцы брахманізму, індуізму, будызму, у шаманізме. Прыжыццёвае падарожжа ў рай у сувязі з субстанцыяльнай спецыфікай матэрыяльнай арганізацыі душы прызнавалася раннехрысціянскімі тэалагамі.

Характэрнай рысай беларускай калядкі з’яўляецца, такім чынам, злучэнне

рая зямнога і нябеснага.

З вяртаннем страчанага раю звязаны замкнёна-цыклічны рух міфалагічнага жыцця і часу. Бог абяцаў людзям, што калі яны не будуць грашыць, дык па смерці вернуцца ў рай, дзе будуць жыць разам з ім: кола чалавечай гісторыі замкнецца – людзі зноў зробіцца шчаслівымі і несмяротнымі [1, с. 422]. Адсюль зразумела ўстойлівасць прыпеву “*Рай, рай, рай развыся*” у калядных песнях аг. Хаціслаў.

На Каляды у аг. Хаціслаў абавязкова адбываецца абрад ваджэння «казы», які цалкам мае язычаскія карані і выразна звязаны з міфалогіяй жывёлы і яе значэннем для старажытнага ахвярадаўства.

Напрыканцы калядавання у Хаціславе пераходзілі з хаты ў хату пад песню з кантавай традыцыі “*Нова радасць стала*”. Тут бытуе больш ранні мінорны варыянт – пранікнёна-лірычны, ярка індывідуалізаваны. Лірызм і перавага мінорнага ладу ў гэтым канце абумоўлены як зместам, так і евангельскім паданнем. Гэта своеасаблівае прадбачанне будучых трагічных падзей укрыжавання Хрыста.

Такім чынам, бачым на прыкладзе аднаго лакальнага рэгіёна Заходняга Палесся, аг. Хаціслаў, што ў ім цесна суіснуюць ў межах каляднай абраднасці дзве традыцыі: язычаская і хрысціянская, – якія цесна перапляліся паміж сабой, што яскрава адлюстравана ў тэкстах мясцовых песен.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўн. / склад. І. Клімковіч ; рэдкал. : С. Санько [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 2004. – 591 с.
2. Библийская энциклопедия : тр. и изд. архим. Никифора. – М. : Терра, 1990. – 902 с.
3. Ковалева, Р. М. Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины : учеб.-метод. пособие / Р. М. Ковалева. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2020. – 151 с.
4. Костюковец, Л. Ф. Фольклоризация канта / Л. Ф. Костюковец. – Минск : Респ. ин-т высш. шк., 2014. – 178 с.

Чарнякевіч І.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

ДА ПАРТРЭТА САВЕЦКАГА АКТЫВІСТА Ў ПАСЛЯВАЕННАЙ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАЙ ВЁСЦЫ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ЭКСПЕДЫЦЫІ 2015 ГОДА)

Гаворачы пра постаць савецкага актывіста ў пасляваеннай палескай вёсцы, безумоўна, немагчыма намаляваць нейкі абугульняючы партрэт, рысам якога адпавядала б любая асоба, што мела тут дачыненне да кіраўніцтва (“начальства”). У гэтым артыкуле я паспрабую на падставе даступнага мне матэрыялу абазначыць не столькі тыповыя рысы прадстаўнікоў гэтай групы, колькі паказаць іх так, як

яны праступаюць праз успаміны – уласныя і навакольных.

Падчас палескай экспедыцыі 2015 года пад кіраўніцтвам прафесара А. Ф. Смаленчука, арганізаванай “Беларускім архівам вуснай гісторыі”, сабрана шмат успамінаў пра змены ў заходнебеларускай вёсцы з прыходам “саветаў”, ўсталяванне калгаснай сістэмы. У гэтым корпусе вылучаецца некалькі ўспамінаў людзей, што ўдзельнічалі ў гэтых падзеях ў якасці савецкіх актывістаў. Кіраваліся яны рознымі матывамі: былі людзі, якіх даслалі сюды з Усходняй Беларусі; сярод мясцовых былі тыя, хто ўзяліся за справу з энтузіязмам, вітаючы змены і верачы ў іх слушнасць, былі людзі, што трапілі ў гэты вір выпадкова, не асабліва падзяляючы ані веру, ані энтузіязм папярэдніх.

Вось як запамніла прыход савецкай улады ў 1939 годзе адна з маіх гераінь, спадарыня Ганна з Валішчаў: *“Як прыйшлі саветы, Господзі, такіе дэманстрацыі! Я помню, я помню в Логішынской школе і мы это самой з флагами, дэмонстр... Это такая радость была! В 39-м году. Ведзь мы ж воссоедзініліся з Беларусіей. Вы панімаеце, велікое дзело было. Тут все кінуліся ўчыціся, усе кінуліся в образование”* [2].

Гісторыя спадарыні Ганны – гэта гісторыя чалавека, які з энтузіязмам рынуўся ў вір будаўніцтва новага жыцця, шчыра верачы ў слушнасць пераменаў: *“Што мне было ешчо гдзе-то дзелаць, еслі надо было тутакі. Во-первых, надо было востанавліваці савецкую власць. У нас, значыт, я первая комсомолка, потом 18 лет кончылось – первый комуніст. І ў нас парційная арганізацыя была ўжэ. <...> Дак, вы знаеце, чэрэз нашу спіну перэкінулось всэ: і калекцівізацыя і сселеніе з хуторуў. Вы прэдаўляеце, сколькі нам прыйшло?! А потом жэ ж надо было і культуру вводить <...> Ну, так. Значыт, партарганізацыя ў нас есць. Я, значыт, роботаю в ізбе-чытальне заведуюшчая. Первая бібліоцекарша, между прочым. Заведуюшчая ізбой-чытальней. Мы тут такую завіруху здзелалі. Такая ў нас, такая эта самодзеляцельносць у нас была”* [2].

Нягледзячы на адданасць справе і сапраўдныя камуністычныя пераканні, спадарыня Ганна, як кажуць, “цвёрда стаяла на зямлі”, што да адносінаў да сям’і, здаючы сабе справу з наступстваў такога выбару: *“Потом в партшколу взяли. Я 4 года в райкоме работала. А потом хату вот эту зробілі. Меня трыжды на бюро райкома вызывалі. “Вы дом строіце” – “Да, – говорю, – строю дом”. А ў меня ўжэ чэтверо дзецей: две дочкі і два сына. І хочу, штобы моі дзеці жылі в своём доме. “Я, – говорю, – нікуда не собіраюсь.” Во-первых, у меня мужа ўвезлі пры немцах у Германію. І мне в райкоме поставілі ўсловія: ілі сем’я, ілі партработа. Потому што... А я говорю: “А шо он просіўся, шоб яго ў Германію вывезлі на каторгу? Он жэ не просіўся об этом, – говорю, – сем’я і нікакіх разгаворуў не можа быць”. Ну, потом всё-такі меня із парційной работы на савецкую. Я 14 лет в сельском савеце. І прэседацелем была, і секретарём была. І на пенсію ўшла с сельского совета. Так, што, так – я дзеляцель была савецко-парційны”* [2].

Дзейнасць сваю спадарыня Ганна ацэньвае станоўча, звяртаючы уважлівую ўвагу на вынікі культурных пераўтварэнняў: “Всё надо, вы понимаеце, вот было время такое, когда мы культуру в дзевне внедряли. Комисия. Ходим от хаты до хаты. Пришли в эту хату. Тут грязно, не замечено. “Ты чего ж сидишь, вышиваешь ручника? Ты посмотри, в какой ты берлоге сидишь. Ты посмотри, какая у тебя наволочка на этом. Мы следующие раз придем...” <...> А тут же ж под заборами теперь то цветы растут, а раньше ж то крапива росла. Вот иду с работы: “Ты подывился у тебя вужы уже тутакі в этой крапиве завялися! Чаму ты не скосишь крапиву”. “Васильевна, ціхо-ціхо, завтра скошу”. Вот так внедрялась культура. А сейчас зайдёшь у хату, вот бачишь, вы розулишь, не хочешь даже и ходишь уже в этих самых... <...> Да у нас есть еще чышчэ. Я уже старая, дык я и не так и дивлюсь на эти все. У нас сейчас зайдёшь, дык в пороге постоишь, да и страшно иći – так красиво у людей. Внедрились все-таки мы культуру. Сейчас под окном не растут картошка, а цветы растут” [2].

Зрэшты, спадарыня Ганна ўпэўнена ў слушнасці і іншых пераўтварэнняў – арганізацыі калгасаў, ссяленні хутароў: “А вы думаете, а вы думаете, так просто было у колхозы согнать людей? <...> Да потом, когда уже перестройку зацел Горбачоў, то я говорила когда-то эім самым нашим колхозникам. Приехали, значить, колхоз раскідать, разобрать колхоз. Я говорю, то вас треба было с грабником загонять у колхоз, а теперь, кожу, треба хіба с грабником выгонять с колхоза. “Васильевна, заглохни! Спасибо вам, шо вы загнали нас в колхоз, то мы побачили, шо можно легче жыць на свеце”. Я говорю, дак мы ж вас агіціровали, говорили, шо легче будзе жыць. Попробуй розжэні теперь колхоз. Ні в коем случае” [2].

Нават успаміны аб пагрозах і небяспецы прасякнуты ў яе гумарам і аптымізмам: “А в комсомол я вступала, постоишь, в 44-м году я вступала в комсомол. <...> Страшно было! Если б вы знали, как это было уступаць у комсомол. При том же ж дезерцеры каждый дэнь записку: “Мы цёбэ, комсомолка, задушимо!” <...> Ну, дык тут приехаў мой Цэван ужэ. Провожаў всегда с работы до дому. Ну как же, я забіць, то я ж забіць, да она комсомолка, а за шо ж Цэвана забіць? Вы знаете, шо вот не веру я в это все. Но, мне кажэцца, шо ўсё-таки некая сіла е. Вы понимаеце, некая сіла мне дала ангела-хранителя, который менэ всю дорогу охраняў. Был такой случай. Есть такая дзевня Липники. Вот когда я была в райкоме, мы там обобществляли лошадей в конюшню колхозную. Нас 4 человека там было. Ну, ведзь эти липничане знали, шо придет Лаврэн із бандою. И меня одна цётка, одна цётка, я ночевала у неё, говоришь: “Пошли, я тэбэ на Почынскую грэблю сжежкою выведу”. Цех побілі банда. А я осталась жива. Иду, а там едет істрэбительный батальён, и мой муж едет: “Казали, шо вас всіх там побілі”. Я как же: “Не, менэ цётка вот тутакі на Почынскую дорогу провела”. И сколько было таких случаев! Вот уже в сельсовете работала в Валішчанском. З

хутороў сселялі. А тада нада было з хазяйстве́ннымі кнігамі ходзіць. Захожу на хутор до дзядзька. Э́тот дзядзько вот как э́тая бумага белы. Я говорю: “А чо Вы так злекалісь, дзядзько? Я прыйшла доведа́цца Вас, чы Вы жывы, здоровы, шо Вы в хазяйстве дзержыце. Вон роспішы́цеса тутакі, шо я ў Вас была”. Пошла. Ну, потом он всё-такі перэселя́лся ў Тросцянку. Я говорю: “Вот, скажэце, Вакулін, скажы, чого ты так і злекаўся, як я прыйшла?” – “Ох, дзіця, дзіця, чы ж я цебэ злекаўся, я за цебэ злекаўся, у менэ на печы Лаврэн лежаў і на тэбэ рэвольвер наставіў”. Ну, почэму ж то не выстрэліў вон! Вот наставіў наган, но не выстарэліў. Ну, не забілі ж, ну, не забілі. А я ж тутакі такі дзеяцель была, о! Брат ты мой, якая прадві́нутая баба была” [2].

Ад гэтых успамінаў самым кардынальным чынам адрозніваюцца ўспаміны спадара Антонія з в. Востраў Пінскага раёна. Ён даволі скептычна ставіцца да сваёй ролі ў савецкіх пераўтварэ́ннях, як і да самога факту прыналежнасці цягам пэўнага часу да “начальства”, рэзюміруючы сваю тагачасную дзейнасць наступным чынам: “Я колхоз арганізоўваў <...> тожэ трэба было расстрэляты, а остаўся жіў” [3].

У інтэрвію спадар Антоній распавядае: “Я буў сэкрэтар камсомольскай арганізацыі. А тогда молодёж, знает. Я з арміі прышоў, тожэ молоды, поговарылы, тэе молодэе – поступалы ў камсомольцы. Як кубомэтры вывозылі з лесу, 40 кубоў трэба было вывэзты. Я пріхожу, поговору, а мне кажуць: “Піші, шчо э́то камсомольска арганізацыя робыць. І я пішу, шчэ камсомольска арганізацыя. Мне далі похвальну грамоту. <...> Крэспондэ́нт спрашы́вает: “Як камсомольцы столько дэ́рева вывэзлы?” А як? Камсомольцы столько нэ вывэзлы. Але піші. Я напысаў, подпысаў. А потом чэ́рээ врэ́мя кажу́ть: “Іды, гроші получи”. Якіі грошы? А то “Комсомольска праўда напысала, шчэ наша камсомольская арганізацыя – да вона первая. От як робылось!” [3]

Не менш крытычнае стаўленне гэтага чалавека і да сваёй дзейнасці па пашырэнню камсамольскай арганізацыі: “Або як я прынімаў у камсомол. Крывы хлопэц... Я вэду. Маты догнала – одобрала. Прошло кільки днів. Я іду ў райком камсомола, а там крычаць: “Дай рост!” Шоб прыбыль була. Батько [таго хлопца] забылы партізаны. Нада анкету запо́лніты на ёго. Я бэру ў того сэкрэ́тара, кажу: “Так і так, нада прі́няты ў камсомол, а партізаны батька забылы – бульбоўцом быў чі шчэ. А він кажэ: “Антон Навумовіч, ... с нім. Э́тэ не піші, а піші тэе, шчэб ёго пры́нялы. А после, Антон Наумовіч, пусть розбыраю́цца. После нас хай розбырае, хто хоче. А нам... А мэ́нэ грызут: дай рост, поступле́нье дай” [3]. “Я быў дэ́путатом. Бригади́ром 6 лет. Уся шваль начальнікамі. <...> Раньчэ тёмных людэ́й ставылы, коб а́ргінізова́ты: заткну́ты дырку нада” [3].

Зрэшты, апошніяе адзначае і спадарыня Ганна з Валішчаў: “Первы прэ́дс... О! Первы прэ́дседа́цель. Мы выбра́лі первого прэ́дседа́целя, его хату спалілі. Дак вон

отказался быць прэсэдацелем. Другі прэсэдацель буў Олехновіч Александр Павловіч. Неграмотны дзядзько. Тоды ж бандзіты ходзілі, білі. Ну, заб'юць там <...>, ну, нехай заб'юць собе. Якая беда! У нас два прэсэдацеля сельсовета ўбілі бандзіты, бандэраўцы, і тут такія тры банды ходзілі, кромё бандэраўцаў” [2].

Берасцейскі гісторык А. Ю. Бодак так піша пра тагачасную сітуацыю з заняццем пасады старшыні калгаса ў Дзівінскім раёне Брэсцкай вобласці (існаваў з 1940 да 1959 года): *“Пасада старшыні калгаса была небяспечнаю, і далёка не кожны на яе пагаджаўся. Так, загадчык раённага аддзела сельскай гаспадаркі з выдатнымі да гэтага характарыстыкамі быў выключаны з партыі, у якой ён быў з 1932 года, за адмову ехаць старшынём у калгас “Зара” ў Дзівінскім сельсавеце, дзе на 310 гаспадарак калгаснікаў прыпадала 330 гаспадарак аднаасобнікаў, настроеных вельмі рашуча. Да лютага 1953 года ў гэтым калгасе памяняліся сем старшыняў, і такая плыннасць кадраў была для сельскай мясцовасці Дзівінскага раёна тыповая” [5, с. 455].*

З успамінаў, што пакінуў Ф. І. Вячорка, жыхар вёскі Гарадная Столінскага раёна, таксама вынікае, што пасада старшыні калгаса не была папулярнаю і прывабнаю прынамсі для людзей, якія карысталіся аўтарытэтам у аднавяскоўцаў: *“Па рэкамендацыі майго дзядзькі Шэйгеца (за што я яго потым праклінаў да самай яго смерці) хацелі з мяне зрабіць старшыню калгаса. Але ад гэтай прапановы я адмовіўся наадрэз, ведаючы, што доўга на гэтай працы не пратрымаюся, а толькі страчу рэпутацыю сярод свайго мясцовага насельніцтва” [7, с. 79].*

А з рэпутацыяй у вясковага “начальства” былі праблемы. Аб гэтым сведчаць не толькі сённяшнія ўспаміны кшталту: *“А колхоз жэ як арганізоўваўся, шчо робылося. Позахваторвалы ўсэ должности бідныя, гультыя. Зэмя ў іх була своя, но воны не хотілы робыты. А гэтых жэ высылалы ўсіх. Усіх людэй грамотных, хыстрых одправылы, нэ було іх тут. Стаў у нас прэсэдателем колхозным такый чоловік, шо він, ну, до нычого – ны пісаты, ны чытаты – до нычого, і стаў прэсэтатаэлем колхоза” [4].*

З аналізу архіўных дакументаў таксама вынікае, што “кіраўнікі калгасаў падчас выканання сваіх абавязкаў часта дзейнічалі вельмі жорстка. Вядомыя шматлікія выпадкі збівання імі калгаснікаў і прысланых адмыслоўцаў” [5, с. 453–454].

Акрамя таго, мясцовае начальства часта карысталася службовым становішчам дзеля ўласных патрэбаў, што таксама не давала ім павагі з боку аднавяскоўцаў. Так, А. Вячорка ў артыкуле пра калектывізацыю ў в. Гарадная Столінскага раёна піша, што *“на старшыню Гараднянскага сельсавета ў верасні 1944 года [яшчэ да стварэння калгасаў] у Столінскі райкам і райвыканкам <...> паступіла дакладная. Старшыня, узяўшы трох коней у грамадзян для адпраўкі збожжжа, сабранага для сельгаспаставак, у Столін, карыстаўся гэтымі конямі*

сам, ягоная цешча і іншыя сваякі, нарыхтоўваючы сабе сена, дровы і іншае. <...> Адчуваючы сябе поўным гаспадаром, забраў каня ў жыхара хутара Лука Шэлеста Ф. Н. і аддаў яго свайму дзядзьку. Тамсама, у Луцэ, у Пешка Іосіфа, разам з упаўнаважаным па займу Богнатам Рыгорам, забраў дзве авечкі, маўляў у фонд паставак. Насамрэч мяса гэтых авечак апынулася на ягоным стале” [6].

У корпусе ўспамінаў ёсць таксама інтэрв’ю спадара Васіля, жыхара в. Фядоры Столінскага раёна. Спадар Васіль родам з Ушацкага раёна Віцебскай вобласці, а на Заходняе Палессе быў накіраваны на працу напрыканцы вайны. “Маладзёж, астаўшаяся з парцізан, каторыя не раненыя былі, наравілі, забралі ў Мінск пры ЦК КПБ гатовіць кадры для Заходняй Беларусі. В смысле учыцелей, у каго образование было, на работу камсамольскую, в общём, сюда на кадры. <...> Группу 30 чалавек разбілі па Пінскай абласці. А ў Столінскі раён нас чацвёрка паслалі: я, Вэнжык, Трышын і Памазкоў. <...> Памазковага [насамрэч Трышына] у Асоўскай сельсавеце цераз недзелю ўбілі бандзіты. <...> Трышына, значыць, убілі. Памазкоў збежаў. Быў у Гарадэнскім сельскім савеце. Там банда яго абстрэла. Он пайшоў у райком, саказалі, значыць: “Атмецьце, ілі на фронт пайшліце, я так не магу службыць. У парцізанах не ўбілі, дак тут банды заб’юць. Я тут не хочу быць” [1].

Пра першыя гады сваёй працы ў Заходнім Палессі спадар Васіль распавядае наступным чынам: “Упалнамочаным ездзіў па сельсаветах: арганізоўваў школы, хазяйства. В общём, учот населения. <...> Ну, всё-такі в январэ месяцы пры Пінскім абкоме парціі адкрылі філіял партшколы этай жэ самай мінскай. <...> Эта гадзічная школа. Прабыў і я. І тут і вайна кончылася ў Пінске. Я пры абкоме ў Пінске, жыў там у абшчэжыці, і ўчыўся, эта прадалжалі эту парційную школу. Акончыў я эту парційную школу ў іюлі месяцы ў 45-м гаду. Ну, куда ехаць? У знакомый Столінскі раён. Паехаў у Столінскі раён у райком камсамола. Работаў я інструктарам. <...> У январэ месяцы 47-га я ўшоў на службу ў міліцыю. У міліцыі власць у руках, аўтамат. А то ездзі па сельсаветах з голымі рукамі. А я ж парцізан, мне аружэе інцэрэснее” [1]. Адпрацаваўшы трыццаць восем гадоў у міліцыі, спадар Васіль так і застаўся ў Фядорах.

Такім чынам, успаміны малююць нам розных людзей, якія кіраваліся рознымі матывамі і рознымі шляхамі трапілі да той групы, якую прынята называць мясцовым “начальствам”. Аднак, аб’ядноўвае гэтыя ўспаміны, на мой погляд, адно: спроба адшукаць раўнавагу ў тых падзеях, дзе гэтыя людзі, з аднаго боку, выступалі ў якасці прадстаўнікоў, няхай сабе і самага нізкага ўзроўню, але ўлады, а з іншага – заставаліся членамі вясковай супольнасці, дзе жылі (а часцей за ўсё – і выраслі).

Літаратура

1. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1004–4614. Аудыяінтэрв’ю Ключэнка Васіля Захаравіча, 1925 г.н. 17.07.2015; в. Фядоры, Пінскі раён, Брэсцкай вобласці. Запісана

Н. Мяшковой, А. Мастыкам.

2. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1006–4635. Відэаінтэрв’ю Цэван (Гладун) Ганны Васільеўны, 1928 г. н. 17.07.2015; в. Валішча, Пінскі раён, Брэсцкай вобласці. Запісана І. Чарнякевіч, Я. Бойкам.

3. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1012–4700/01. Відэаінтэрв’ю Калошвы Антонія Наумавіча, 1924 г. н. 17.07.2015; в. Востраў, Пінскі раён, Брэсцкай вобласці. Запісана Т. Кедорык, Т. Касатай.

4. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1025–4759. Відэаінтэрв’ю Пракопчык (Дзямчыла) Еўдакіі Раманаўны, 1928 г. н. 13.07.2015; в. Парэчча, Пінскі раён, Брэсцкай вобласці. Запісана Я. Бойкам, І. Чарнякевіч.

5. Бодак, А. Народ і ўлада на Заходнім Палессі ў першыя пасляваенныя гады / А. Бодак // ARCHE Пачатак. – 2011 – № 3. – с. 446–456.

6. Вечорко, А. Городная 1939–1956. Коллективизация [Электронный ресурс] / А. Вечорко. – Режим доступа: <https://horodno.blogspot.com/2015/11/kalektyvizacyja.html>. – Дата доступа: 25.02.2021.

7. Вечорко, Ф. И. Записки западно-белорусского полешука / Ф. И. Вечорко. – Пинск : ПолесГУ, 2012.

Чжан Иньлин

(Республика Беларусь, г. Минск)

О РОЛИ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ В СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ КИТАЙЦЕВ В БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ АССОЦИАЦИИ КИТАЙСКИХ КОМПАНИЙ)

Общественные организации являются важной формой реализации социальной связи для человека. Они понимаются как «совокупность людей и групп, объединённых для достижения цели на основе управления кооперативной деятельностью и формализации социальных и деловых отношений» [1, с. 196].

На современном этапе общественные организации играют существенную роль в социальной структуре китайцев в Беларуси. Они обеспечивают китайцев Беларуси поддержкой для выживания и развития в принимающем их обществе. Для изучения роли общественных организаций в социальной структуре китайцев в Беларуси дальше мы рассмотрим особенности деятельности наиболее важной для социальной структуры общественных организаций китайцев в Беларуси – Ассоциация китайских компаний.

На основе использования собранных полевых материалов, мы представляем подробное описание организационной структуры, обязанностей членов изучаемых организаций. Для выявления функций данных организаций мы также рассмотрим проведенные ими мероприятия.

Ассоциация китайских компаний в Беларуси была создана под

руководством отдела экономики Посольства Китая в Беларуси. По состоянию на декабрь 2019 года число членов ассоциации уже достигло сорока восьми [2].

Цели создания Ассоциации заключаются в следующем: укреплять связь между китайскими компаниями; заниматься законным бизнесом и создавать положительный имидж китайских компаний в принимающем обществе; устанавливать контакты с белорусскими бизнес-сообществами и способствовать взаимному развитию.

Ассоциация китайских компаний состоит из четырёх главных отделений – почётные председатели, совет, секретариат и профессиональный комитет. В качестве почётного председателя должностное лицо, зачастую, обладает большими финансовыми средствами и социальным капиталом. Его существование позволяет Ассоциации увеличивать своё социальное влияние.

В принципе, совет управляет всей организацией и планирует направление развития. В состав совета входит председатель и шесть заместителей председателя. Должностные члены избираются сроком на два года, один из заместителей совмещает должность начальника секретариата.

Секретариат отвечает за управление повседневными делами Ассоциации: подготовку рабочего плана и различных документов, упорядочение архивных материалов, управление членами и их взаимными отношениями, координацию внешней связи Ассоциации с правительством принимающего общества и братскими организациями, управление финансовыми средствами (членские взносы, закупка оборудования и офисной техники).

Профессиональный комитет выступает в качестве исполнителя в Ассоциации. Например, экономический комитет Ассоциации выполняет такие обязанности: укрепляет взаимную коммерческую связь между членами, устанавливает внешнеэкономическое сотрудничество с белорусскими правительственными органами, предоставляет новейшую информацию об экономической политике Беларуси, связанную с преференциями и поддержкой для иностранных предприятий.

Основная обязанность правового комитета состоит в распространении знания новых законов Беларуси в области экономики, инвестиций, торговли, труда и т.д. Помимо этого, правовой комитет сотрудничает с белорусскими профессиональными учреждениями с тем, чтобы предоставлять членам Ассоциации бесплатные консультации и оказывать необходимую помощь и поддержку.

Комитет по вопросам культуры регулярно организует мероприятия в области культуры и спорта. Для того, чтобы способствовать включению членов в белорусскую культуру, комитет по вопросам культуры регулярно организует выставки, посвященные белорусской истории и культуре.

Благотворительный комитет объединяет членов для участия в

мероприятиях по социальному обеспечению, выполнения своих социальных обязательств и создания позитивного имиджа в принимающем обществе.

Мандатный комитет, в основном, выполняет в организации ревизионную и контролирующую функции.

Социальное значение Ассоциации китайских компаний в Беларуси отражается в организованных ею мероприятиях при помощи соответствующего профессионального комитета. Более подробную информацию о деятельности Ассоциации можно получить на её официальном сайте [3]. Выделим следующие основные направления деятельности Ассоциации:

В сфере экономики Ассоциация регулярно проводит курсы, деловые семинары и конференции, затрагивающие инвестирование, логистику, строительство инфраструктуры, машиностроение, налогообложение и другие для повышения профессионального уровня членов Ассоциации в области экономической деятельности. Ассоциация довольно часто организует посещение белорусских компаний и заводов в процессе их трудовой деятельности, что способствует организации дружеских отношений с предприятиями принимающего общества. Ассоциация также активно принимает деловые делегации компаний или правительственных органов из материкового Китая, предоставляет им информацию о белорусской экономической ситуации, и оказывает им необходимую помощь в исследовании потенциала инвестирования Беларуси.

Вместе с тем, внимание Ассоциации фокусируется в области применения права и правовой информации. Ассоциация регулярно распространяет знания о финансовой и налоговой политике Беларуси и новейшую информацию о правовом регулировании деятельности иностранных компаний в Беларуси. Более того, ассоциация пригласила китайского специалиста для перевода экономических законов Беларуси, издала соответствующие материалы и подарила всем членам. Однако, в том случае, если отдельные её члены нарушают законы и правила принимающего общества, Ассоциация применяет в отношении нарушителя соответствующие меры реагирования, например, объявляет замечание либо выговор.

Ассоциация китайских компаний также проявляет активность в культурной деятельности. Ассоциация регулярно организует мероприятия на открытом воздухе. На этих мероприятиях бизнесмены укрепляют взаимные отношения и, одновременно, имеют возможность ближе познакомиться с белорусской культурой. Следует отметить, что Ассоциация вносит свой вклад в сохранение этнокультурных традиций китайцев Беларуси и её популяризации в Беларуси. Например, в 2017 году Ассоциация провела первый конкурс китайского кулинарного искусства.

В Беларуси Ассоциация китайских компаний также принимает участие в

благотворительной деятельности. Так, в 2015 году одному из столичных детских домов была подарена новая мебель, современная техника и художественные принадлежности; в 2018 году представители Ассоциации привезли детям-инвалидам Ивенецкого дома-интерната предметы быта и одежду.

На основе анализа проведенных Ассоциацией китайских компаний мероприятий, мы сделаем выводы о её роли в социальной структуре китайцев в Беларуси.

Во-первых, Ассоциация китайских компаний выполняет функции защиты и представительства, способствующие первичной адаптации китайцев в Беларуси. Она выражает стремление китайцев Беларуси к самоорганизации высокого уровня и объединению диаспоры в единый упорядоченный институт. Деятельность Ассоциации укрепляет этнокультурную идентификацию и способствует распространению элементов китайской культуры в принимающем обществе, что, в свою очередь, благотворно сказывается на процессах интеграции. Деятельность Ассоциации способствует преодолению свойственного мигрантам чувства маргинальности или изоляции в принимающем обществе. Благотворительная деятельность Ассоциации также в определённой степени помогает китайцам создать лучший социальный имидж, что способствует их сосуществованию с принимающим обществом.

Во-вторых, Ассоциация выполняет функцию моста для китайцев в Беларуси. С одной стороны, они связывают китайцев с белорусским обществом. Например, Ассоциация китайских компаний позволяет китайским бизнесменам лучше адаптироваться к экономической и культурной среде Беларуси, а также устанавливать тесную деловую связь между китайскими и белорусскими предприятиями.

С другой стороны, Ассоциация китайских компаний усиливает контакт китайцев в Беларуси с родиной. Ярлык «зарубежная общественная организация китайцев» здесь понимается как группа, члены которой взаимодействуют на основе коллективного опыта эмиграции с общим происхождением этнической культуры. Когда посещают Беларусь, с помощью этого ярлыка администрация или организации из материкового Китая сразу узнают и принимают членов этих организаций как «свои».

Несмотря на то, что история китайской миграции в Беларуси началась по-настоящему только в конце прошлого века, и китайские общественные организации в Беларуси сравнительно молоды, но, в общем, они уже оказывают влияние и стабильно выполняют свои функции в социальной структуре китайцев в Беларуси. С развитием белорусско-китайских дружественных отношений в Беларуси ожидается рост количества выходцев из Китая и появление организаций с новыми функциями. Нам стоит уделить внимание трансформации роли общественных организаций в будущем изучении.

Литература

1. Лимаренко, А. П. Социальные институты и социальные организации / А. П. Лимаренко // Социология : учеб. пособие / А. Н. Данилов [и др.] ; под общ. ред. А. Н. Данилова. – Минск : Вышэйшая школа, 2014. – с. 184–254.
2. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Ф. 6. – Оп. 14. – Д. 258. – Материалы полевых исследований Чжан Иньлин по теме «Китайцы в Беларуси: этнологическое исследование (1991–2010 гг.)».
3. Официальный сайт Ассоциации китайских компаний [Электронный ресурс] / – Режим доступа: <http://www.cnakk.by>. – Дата доступа: 30.07.2021.

Швед И.А.

(Республика Беларусь, г. Брест)

К ВОПРОСУ О ГЕНДЕРНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ФОЛЬКЛОРА

*Работа выполнена при финансовой поддержке БРФФИ по заданию «Беларуская
фалькларыстыка ў сучасным свеце: метадалагічны, праблемна-тэматычны дыяпазон,
тэарэтычныя навацыі»
(проект № 20201112)*

Реализация эмик-этик-эмик подходов в современных фольклористических исследованиях, использование актуализированного представителями школы «Анналов» этнографического метода, «который описывает культуру и ее «мудрость» в том виде, в котором ее члены разделяют подразумеваемые общие значения в их обычаях, взглядах, убеждениях и ценностях, системах и символах, то есть, во всем, что составляет их культуру» [1, с. 541] предполагает гендерно-чувствительную интерпретацию «неоднородно-процессуальной» фольклорной реальности. Практическое и теоретическое поле фольклористического исследования, при котором рефлексии поддаются не только сами излагаемые фольклорные факты (с учетом субъективности аналитика), но и их контексты, эффекты времени (в том числе, субъективного), места, аудитории (то есть, материальная и эмоциональная среда), не может игнорировать постановку и решение вопроса об использовании категорий и методов «гендерной этнографии», что, в свою очередь, способствует «уменьшению разрыва между ожиданиями исследователя и реальностью» [1, с. 541]. Соответственно, в фокусе внимания оказывается сексуальность, которая в самых разных дискурсах долго оставалась незамеченной. Именно сексуальность, как настаивает С. С. Лансер, должна рассматриваться в качестве определяющего фактора социального и исторического процессов, ее необходимо учитывать при исследовании различных культурных форм [2]. По словам Дж. Раднер, фольклористы, работающие в этой области, «видят группу изнутри, уделяя внимание мировоззрению, индивидуальному

творчеству и адаптивным стратегиям» [3, с. 9].

Развитию исследований белорусского фольклора в его гендерном измерении может поспособствовать использование подходов, предложенных зарубежными учеными, в первую очередь, работающими в русле «феминистской этнографии». Сразу оговоримся, что хотя «феминизм» нередко продолжает ассоциироваться с исключительным вниманием к женщинам, феминистские исследования (как и квир-теории) фольклора, в частности его повествовательных форм, рассматривают пол, гендер и сексуальность как конструкты, относящиеся к женщинам, мужчинам, би-, транс- сексуалам, представителям различных культур, рас, этносов, классов, возраста, религии, национальности [4], при этом члены группы не рассматриваются как «идентичные носители» «общей культуры», например, как «белорусские женщины вообще»), и большое внимание уделяется отношениям власти.

Использование метода «феминистской этнографии» в фольклористике основывалось на «двойном» статусе женщин-исследователей как фольклористов и женщин. Женщинам-исследователям удалось привлечь внимание к жизни женщин в традиционных сообществах и фольклорных группах, следствием чего стало «переопределение мужской жизни» [5]. В то же время женщины-фольклористы, интегрируя женский опыт в изучение народной культуры, предложили теории, альтернативные «мужским» концепциям. Они также подчеркнули важность этнографических исследований фольклора с использованием терминов «гендер» и «сексуальность» как аналитических категорий, что, в свою очередь, связано как с изменением метода исследования, так и его предмета [1, с. 543] (реальный и символический мир сообщества, обычаи, ритуалы, сети сотрудничества, обмена, власти и другие, с точки зрения самих акторов). Этнография при этом рассматривается как продукт сотрудничества исследователя и его собеседников-субъектов, акторов (а не пассивных «носителей» фольклора – объектов), и ее содержание должно оцениваться и приниматься субъектами исследования как разумное и адекватное описание [6], само же исследование фольклора характеризуется междисциплинарностью [1, с. 543].

Результаты таких работ свидетельствуют о том, что в большинстве изученных сообществ социальная и семейная роль женщин сильно недооценивалась и контролировалась их семейным окружением, в первую очередь, мужьями. Женщины в традиционных сообществах большую часть своей жизни посвящали тому, чтобы мужчинам-«производителям» обеспечить общественное признание и престиж [7]. Это, как отмечает М. Гасука, являлось частью более широкого социального контроля над женщинами и включало систему методов, с помощью которых сообщество принуждало своих членов принять поведенческие образцы, предписания, правила морали и т. д.,

считающиеся социально «нормальными» («хорошими») и имеющие выразительное гендерное измерение. Кроме того, установлено, что в традиционных (и в некоторых современных) обществах ритуалы (целью которых было приобщение девочек и мальчиков к приемлемым данным сообществом практикам и ценностям), коллективные представления и их различные репрезентации (мифы, сказки и другие виды фольклора, предлагающие модели осмысления мира, примеры установления причинно-следственных связей), «выступают важными инструментами общественного контроля и глубоко политичны» [1, с. 542].

В фокусе внимания фольклористов, реализующих гендерный подход к конкретному эмпирическому материалу, находятся различия в традиционных трактовках феминности и маскулинности, гендерные аспекты этики, концепции чести и стыда, в связи с представлениями конкретного сообщества о мужском превосходстве, а также насилие в отношении женщин, в частности, их похищения (которые часто приводили к необходимости вступить в брак со своим насильником), контроль над девственностью со стороны семьи и общества, и ее функции как материальной ценности во время свадебных переговоров и т. д. Предполагается, что после таких исследований фольклористы больше не станут рассматривать сексуальность как табу или как несуществующий в народной культуре феномен [8].

Для формулировки гипотез, имеющих непосредственное отношение к гендерно-чувствительному анализу фольклорной реальности, полезны результаты антропологических исследований конструирования гетеро-сексуальности посредством фольклора, обычаев и ритуалов, связанных с беременностью, родами и послеродовым периодом. Так, финский фольклорист Л. Старк-Арола в своей диссертационной работе «Магия, тело и социальный порядок» [9], рассматривая практикуемые женщинами магические ритуалы и верования, которые были (и нередко по сей день остаются) важной частью повседневной жизни в сельской Финляндии, их «гетеросексуальную матрицу» и мотивы, которыми руководствовались женщины, прибегая к магии, раскрывает гендерную динамику и символизм в традиционной финской культуре. Применив антропологический подход к фольклорным материалам, Л. Старк-Арола предложила новое понимание концепций тела и загрязнения, женской сексуальности и гендерного неравенства, и сделала заключение о том, что гетеросексуальность не возникает «естественно», а является социально сконструированным, не самоочевидным феноменом, который должен стать «очевидным» с помощью магии и различных ритуалов. Вероятно, эта тема социально-культурного конструирования гетеросексуальности, в связи с «традиционной» трактовкой женщин как жен и матерей (либо как стремящихся стать ими или как-то иным образом «привязаться к мужчинам») имеет первостепенное значение в дискурсе, артикулированном

членами и других сообществ, в том числе, Беларуси. Небезынтересным было бы провести подобное исследование на соответствующем региональном материале.

Вместе с тем, в гендерно ориентированных исследованиях фольклора женщины не предстают исключительно пассивными жертвами патриархальных отношений. Напротив, они занимают (и занимали ранее) важное место в традиционных сообществах. Соответственно, как отмечает М. Гасука, место и роль женщины в народной культуре рассматривается в категориях диалектического контраста: с той стороны, они соглашаются с господством окружающих людей, принимают его, а с другой стороны, они не остаются пассивными и не участвующими в жизни коллектива. Женщины включены в создание и обогащение культуры сообщества, влияют на ее формирование и трансформацию, выступая не только операторами культуры, но и ее «трансляторами» будущим поколениям [1]. Работы различных исследователей, а также наш полевой опыт свидетельствуют о том, что женщины играют решающую роль в формировании и функционировании общественных структур, таких как соседские сети связи или женские сети, исполняющие определенные религиозных практики. В связи со сказанным важно отметить, что, как утверждает греческий социальный антрополог С. Деметриу (раскрывший глубокое противоречие между быстрым ростом технологий и столь же быстрым ростом неравенства и социальных патологий: бедности, насилия, депрессии, торговли женщинами и др.), если в реальном мире активность женщин подавляет преобладающая «андроцентричная» идеология сообщества, совокупность гендерных предрассудков, то в сфере магии и метафизике женщины доминируют [10]. Предполагается, что женщины, вытесненные из мира рационализма (то есть, из логики социальной организации, в которой доминируют мужчины), обращаются к миру иррационального и трансцендентного, к миру религии, снов, бунтов, заклиний, и обеспечивают посредничество с трансцендентным, заботу о мертвых, обряды перехода, особенно в «потусторонний мир» [11]. Религиозные функции женщины справедливо трактуются как эффективный способ проникнуть в общественное пространство через другую дверь, управлять своей жизнью, более полноценно реализовывать свои креативные возможности, разделять совместный «женский опыт», создавая свои собственные символически коммуникативные группы, творческие сообщества (ср. формирование женскими группами субкультур в своих храмах, в также популярность персонажа (возможно, вымышленного) средневековой «папы Иоанна/ы»). Женские группы могут также формировать субкультуры в своих церквях, мечетях, храмах или синагогах [1, с. 542].

Утверждается, что у женщин в условиях всепроникающего действия патриархата и капитализма имеется больше шансов сохранить контроль над своим самовыражением (в первую очередь, эстетическим, художественным) в

спонтанных, массовых ситуациях, чем в «высоких» формах культуры (в широком понимании) с мощным потенциалом прибыли. Вместе с тем, формы фольклора и поп-культуры, созданные женщинами и/или о женщинах/для женщин либо женщинами для мужчин (и в иных сочетаниях категорий), остаются противоречивыми даже в академических исследованиях [1, с. 11]. Оценки таких форм колеблются от высмеивания до возвышения, а в результате гендерно-чувствительного анализа выясняется, что созданные или выбранные женщинами тексты могут транслировать выразительные патриархальные убеждения либо, наоборот, сопротивляться «андроцентричной» культуре. С такой неоднозначностью положения женщин и его трактовок исследователи связывают непрекращающееся сопротивление женщин и соответствующие конфликты. «Подгоревшая» еда, шитье «скандальных» одеял, «жесткие» разговоры в мире рэп-музыки, где доминируют мужчины, интерпретируются как примеры кодирования или скрытого выражения недовольства и сопротивления женщин «андроцентричным» общественным нормам. При этом подчеркивается, что, хотя «кодирование в женской фольклорной культуре» может быть преднамеренным или бессознательным, оно является широко распространенным, обычным явлением в женских рассказах, творчестве и повседневной жизни. Неоднозначность понимания кода, вариативность «декодирования» защищают женщин от потенциально опасных для них ответов со стороны тех членов сообщества, у кого их сообщения могут вызывать беспокойство [3].

Культурное сопротивление женщин, как показывают современные зарубежные исследования, включает различные социальные практики, составляющие «поэтику культурной периферии»: импровизированные анти-фонические причитания, разгадывание сновидений, приверженность культу мертвых, выражение эмоций и чувств в «сферах социума, вещей и мест». Соответственно, этнографы, антропологи, реализуя гендерные исследования на локальном фольклорно-этнографическом материале, уходят от редуccionистских бинарных аналитических моделей и разрабатывают альтернативные подходы, в частности, само-рефлексивную «местную антропологию».

Феминистские этнографические подходы в современных фольклорных исследованиях, как подчеркивает М. Гасука, основываются на следующих положениях: а) признание гендерного разнообразия, б) необходимость и важность исследования, ориентированного на женщин, с их точки зрения, в) начало исследования с углубленного изучения социального статуса женщин и преобладающих гендерных установок в культуре сообщества; изучение факторов, обуславливающих неполноценность и подчиненность женщин или форм власти, которыми они обладают, г) учет исторической эволюции и возможных различий в социальных ролях полов и отношениях между ними; е) критическая оценка данных, полученных, с точки зрения, гендерного подхода. При этом отмечается

сложность выполнения поставленных задач из-за отсутствия необходимой информации, факто-логических данных для сопоставительного анализа, а также из-за проблем, связанных с реализацией намерений этнографа в полевом исследовании определенных членов сообщества или фольклорной группы [1, с. 543].

Однако, как отмечает Сакс (Sachs, C. *The Invisible Farmers: Women in Agricultural Production*), исследуя группы сельских женщин (всегда игравших исключительно важную роль в сельском хозяйстве, натуральном производстве), изучая невидимое, рассматривая простое, можно попытаться выяснить, почему ряд событий (многие из которых связаны с крестьянками) систематически игнорируются, недооцениваются, и почему по-прежнему мужчины контролируют землю, производственные культуры, технику и рабочих. Благодаря анализу глубинных интервью с современными женщинами-фермерами и кропотливому историческому исследованию, Сакс раскрывает степень участия женщин в сельском хозяйстве в качестве фермеров, наемных рабочих и производителей натуральной продукции. В связи актуализируется значение этнографии «забытых знаний», которая, как отмечает М. Гасука, среди прочего, исследует, как и почему знание, ассоциируемое с женской реальностью, не является полноценным предметом фольклористических (этнографических) исследований. Ценность феминистской этнографии как раз заключается именно в том, что она делает невидимое видимым, помещает женщин на свою «сцену» в качестве достойных «актеров», подходит к ним как к субъектам, а не объектам [1, с. 543]. В этом плане характерен интерес современных фольклористов к гендерно-возрастным аспектам повседневности (основанной на символических способах понимания себя и другого, и связанных с распределением властных полномочий в сообществе).

Таким образом, гендерный подход к исследованию фольклора позиционирует гендер как фундаментальную категорию изучения культурного опыта и специфики его воплощения в фольклоре (при этом поле «женского фольклора» не ограничивается «типичными» сферами, такими, как рождение и воспитание детей, ведение домашнего хозяйства, рукоделие, народная медицина и кулинария), отрицает существование универсального «женского» и/или «мужского» фольклора, культуры, использует теоретические инструменты социальных и гуманитарных наук, а также результаты исторических изысканий в связи с проблемой гендера. Не вызывает сомнения перспективность гендерного подхода в области фольклористического исследования культурно-символических систем и их ценностной компоненты, специфики традиционных моделей поведения и ментальных, эмоциональных характеристик «типичных» мужчин и женщин, демографических взглядов и гендерных стереотипов, особенностей (и трансмиссии) социальных и семейных ролей и форм деятельности, а также

психологии творчества и памяти, вербализации определенного опыта (в том числе, травматического) и др. (по «классическим» жанрам фольклора и другим источникам, которые совсем недавно попали в поле зрения восточнославянских фольклористов).

Литература

1. Gasouka, M. The Importance of Feminist Ethnography in Modern Folklore Studies / M. Gasouka // International Journal of Scientific and Research Publications. – 2017. – Vol. 7. – № 12. – p. 541–543.
2. Lanser, S. S. The Sexuality of History: Modernity and the Sapphic, 1565–1830 / S. S. Lanser. – Chicago : Univ. of Chicago Press, 2014. – 344 p.
3. Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture / ed. J. N. Radner. – Urbana : Univ. of Illinois Press, 1993. – 309 p.
4. Warhol, R. A Feminist Approach to Narrative / R. Warhol // Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates. David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson, and Robyn Warhol. – Columbus : The Ohio State UP, 2012. – p. 9–13.
5. Mills, M. Feminist Theory and the Study of Folklore: A Twenty-Year Trajectory toward Theory / M. Mills // Western Folklore. – 1993. – Vol. 52. – № 2, 4. – p. 73–192.
6. Marcus, G. Ethnography through Thick and Thin / G. Marcus. – Princeton : Princeton University Press, 1998. – 288 p.
7. Yocom, M. Woman to Woman: Fieldwork and the Private Sphere / M. Yocom // Women's Folklore, Women's Culture / ed.: R. Jordan, S. Kalcik. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1985. – p. 45–53.
8. Collins, A. Folklore Fieldwork: Sex, Sexuality, and Gender / A. Collins. – Kentucky : Univ. Press of Kentucky, 1990. – 90 p.
9. Stark-Arola, L. Magic, Body and Social Order : The Construction of Gender through Women's Private Rituals in Traditional Finland / L. Stark-Arola. – Helsinki : Finnish Literature Society, 1998. – 327 p.
10. Δημητρίου, Σ. Κοινωνική εξέλιξη και σχέσεις δύναμης: Η μεθοδολογία των επιστημών του ανθρώπου / Σ. Δημητρίου. – Αθήνα : Αλεξάνδρεια, 2017. – 296 p.

Шевченко Я.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ДИКОРАСТУЩИХ РАСТЕНИЯХ СРЕДИ МОЛОДЁЖИ ГРОДНЕНЩИНЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО САМОСОЗНАНИЯ И ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ БЕЛОРУСОВ

Актуальность исследования роли растительных символов в формировании этнической идентичности и экологического самосознания белорусов Гродненской области обусловлена широким распространением народных представлений о растениях и их образах в традиционной культуре белорусов. Популяризация

традиционной белорусской культуры через растительные символы способствует укреплению этнического самосознания и формированию идентичности белорусов.

Традиционные представления о растительных символах белорусов связаны, прежде всего, со спецификой природных условий, в которых территория Беларуси находилась с древних времен. Согласно этим условиям страна покрыта огромными лесами (более 1/3 всей территории), что однозначно свидетельствует о важности и масштабе использования дикорастущих растений в повседневной жизни, а также в ритуалах и церемониях Белорусы. Кроме того, показательным является то, что сегодня в Беларуси нет территории, хотя бы частично покрытой лесом. К сожалению, состояние растительного мира Беларуси с развитием промышленности и городов, мелиорации и дорожного строительства претерпевает тревожные изменения. Количество видов дикорастущих растений, не относящихся к культурной флоре, с каждым годом постепенно сокращается, некоторые виды пополняют Красную книгу Республики Беларусь. Однако широкое использование дикорастущих растений в народном хозяйстве, по мнению автора, должно пробудить интерес к сохранению первозданной флоры в соответствии с древними народными традициями и улучшить ситуацию в будущем.

Дикие растения издавна использовались не только в хозяйственных целях, но и играли важную роль в духовной культуре белорусов во время важных праздников и обрядов: календарных, семейных, свадьбы, похорон. Именно дикорастущие растения с давних времен играли большую роль в быту - кормили его, одевали, обеспечивали жильем.

Углубляясь в пространство представлений о растительных символах, отметим, что мир диких растений представляет собой столь же сложную иерархическую структуру, как и мир людей, что отражено во многих верованиях. Соединение народных представлений и понимания традиционного мировоззрения белорусского растительного мира способствует не только сохранению духовного наследия народа, но и воспитанию экологического поведения человека, бережного отношения к растительному миру.

Так, большая часть информантов (около 60%) отмечают такие праздничные традиции народного календаря как купальские, рождественские, масленичные, колядные, как наиболее ассоциируемые с домом и родной семьей. Значимыми являются представления о символах родной земли жителей Гродненщины. Именно в контексте данных представлений широко распространены растительные символы.

Около 30% информантов среди опрошенной молодежи Гродненщины отмечают в качестве образов и символов родной земли отдельные растения или части растительного мира (лес – 30%, василёк – 20% информантов). Также среди

отдельных ответов встречаются такие символы как Беловежская пуца, клевер и сосны, а также полевые цветы и луга. Популярность отдельных растительных символов (василёк, лес, поле ржи и т. д.) в виде образных преставлений о родной земле может объясняться их широкой популяризацией как образов родной земли в массовой культуре, а также в СМИ. В XXI в. с ростом уровня технологизации и популяризации данных образов в сети Интернет и средствах массовой информации, как образов, репрезентирующих Беларусь на международной арене, происходит и изменение способа передачи традиционных представлений. Происходит ретрансляция этнических традиций и возобновление их благодаря использованию сети Интернет. Сохранение данных представлений до сегодняшнего дня свидетельствует о силе традиций рационального природопользования и экологичного воспитания в среде белорусов Гродненщины.

Открытие в Беларуси музеев, посвящённых растениям и традициям их использования, может служить отличным средством популяризации традиционной духовной культуры, а также способствовать повышению экологической осведомленности всех слоев населения. В свою очередь, приобщение к данным традициям способствует формированию этнической идентичности белорусов. Примером может служить музей ароматов трав и растений в г. Гродно, созданного на базе Гродненского эколого-биологического центра детей и молодежи. Главная цель экспозиции – познакомить с миром целебных и ароматических трав и растений, правилами их сбора, применением для оздоровления организма. В музее представлено более 70 видов растений, которые растут на полях и лугах Гродненской области и всей страны. Многие выращены на аптекарском огороде эколого-биологического центра. Музей делится на несколько зон: кухня, баня, лекарственные растения на подоконнике, гербарий. Каждая зона сопровождается своими растениями: например, на кухне – специи, а в бане – березовые веники. Экспозиция представляет собой не только гербарий: часть растений представлены в форме маленьких тканевых подушечек саше, а также в виде кукол-травниц. Подготовлены несколько видов ароматического мыла из натуральных ингредиентов, собрания влажных препаратов, представлены живые растения. Самые распространенные в музее растения: ромашка, шалфей, душица, тысячелистник, пижма, мята, просо. Сейчас в центре проводятся экскурсии в форме игры-путешествия по страницам альманаха «Лекарственные растения вокруг нас». Гости узнают о многообразии лекарственных растений, их применении в медицине, косметологии, кулинарии, смогут познакомиться с ароматами для бани и кухни [1].

Открытие такого рода музеев и создание тематических выставок говорит о том, что интерес населения к традициям использования растений со временем не только не ослабевает, но даже продолжает расти и воспроизводиться в новых

формах.

Особой формой воспроизведения белорусских народных знаний о растениях можно считать местные праздники и фестивали. Таким образом, благодаря таким мероприятиям происходит не только восстановление народных традиций использования дикорастущих растений, но и передача опыта подрастающему поколению. Фестивали, опять же, способствуют повышению экологической осведомленности населения и расширяют общественный резонанс в отношении сохранения как природных ресурсов, так и национального культурного наследия. Данные процессы способствуют укреплению этнической идентичности белорусов.

На современном этапе национальные традиции использования дикорастущих трав находят свое отражение в индивидуальной продукции молодых белорусских мастеров, которые используют дикорастущие растения в своих изделиях в эстетических целях, как элемент декора. Например, Анастасия Скалабан создает уникальные женские украшения, сочетая натуральные засушенные цветы и травы с органическим стеклом. Сама дизайнер объясняет выбор дикорастущих растений для своей работы тем, что *«растения сохраняют сильную энергию и помогают своим хозяевам»*. Анастасия отмечает, что ее всегда интересовали древние знания, особенно травничество. Знания о свойствах растений и традициях их использования дизайнер приобрел из печатных источников. [2]

Символика растений используется брендом pollihands для создания серии орнаментов, выпустив орнаменты «Васильки» и «Васильки Марии». Основная тема украшения – цветы василька. Следует отметить, что из всех представителей растительного мира Беларуси василек – самое популярное растение, которому давно негласно присвоен статус национального символа страны.

Следует отметить, что среди населения Гродненщины, опрошенного автором в ходе анкетирования, большинство информантов упоминают василек как самое популярное растение, символ. По мнению автора, история василька как национального символа Беларуси может начаться не ранее начала XX века. Начинается она с того, что классик белорусской литературы М. Богданович в своей знаменитой поэме «Слуцкие ткачихи», описывая тоску по Родине, описывает василек так: *“І тчэ, забыўшыся, рука / Замест персідскага ўзору / Цвяток радзімы васілька”*. С того времени василек начинает ассоциироваться с символом страны. Со временем ассоциация растения с национальным колоритом и самобытностью традиционной культуры прочно вошла в сознание белорусов. Цветок василька обозначает в рамках страны те явления, которые необходимо обозначать словом «национальный». Символом национальных авиаинициатив «Белавиа» является василек. Сеть ресторанов национальной кухни Беларуси также носит название «Васильки». Перед Европейскими играми 2019 года

пищевая промышленность страны наладила производство мороженого, которое действительно должно стать национальным брендом – васильковое мороженое готовят с использованием варенья из лепестков василька и семян льна. Совершенно уникальный по вкусу продукт по праву может называться пищевой визитной карточкой Беларуси.

Также стоит отметить, что пищевая промышленность страны, идя по стопам народных традиций, сегодня продолжает производить чай с популярными дикорастущими травами - васильком, тимьяном, ромашкой, отдельно производит иван-чай. В этой области стали широко известны такие чайные бренды, как «Белтея», «Калі ласка» и многие другие.

Современные белорусские традиции продолжают активно использовать народные знания предков об использовании лечебных трав не только в пищевой промышленности, но и в косметике. В настоящее время сложно найти национальный косметический бренд, который бы не использовал в своем производстве дикорастущие травы. Так, все 12 самых известных косметических компаний Беларуси, кроме производителей макияжа, используют растительные экстракты для изготовления масел, кремов, шампуней и масок. Среди популярных используемых трав – мята, крапива, ромашка, сирень, подорожник, василек, мать-и-мачеха и другие. Масштабы использования растительного сырья действительно впечатляют, что свидетельствует о преемственности многовековых традиций использования растений.

Таким образом, исследование роли современных представлений о дикорастущих растениях в формировании этнической идентичности и экологического самосознания белорусов Гродненской области обусловлена широким распространением народных представлений о растениях и их образах в традиционной культуре белорусов, и является необходимым для понимания этнических процессов на территории Беларуси.

Литература

1. Музей ароматов трав и растений [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://museums.by/muzei/muzei-g-grodno-i-grodnenskoj-oblasti/muzey-aromatov-trav-i-rasteniy/>. – Дата доступа: 20.06.2021.
2. «Жить за счет ремесла реально». Белоруска показывает, как она создает уникальные украшения ручной работы [Электронный ресурс] // Белорус. портал. – Режим доступа: <https://lady/news/style/623773.html>. – Дата доступа: 11.06.2019.

**К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ТРАДИЦИЙ ПОКЛОНЕНИЯ
ХРИСТИАНСКИМ СВЯТЫНЯМ НА ТЕРРИТОРИИ
БЕЛАРУСИ В XVII–XVIII ВВ.**

На эволюцию традиций паломничества к христианским святыням на территории Беларуси в течение XVII–XVIII веков значительное влияние оказали процессы, осуществление которых предопределило сложность, многогранность, а зачастую и драматичность, конфессиональной истории нашей страны в этот период. Вехой, обозначившей новый этап в развитии конфессий, явились решения церковного Собора, который проходил в Бресте в период с 6 по 10 октября 1596 года. 9 октября 1596 года был провозглашен акт (уния) об организационном объединении православной и католической церкви на территории Речи Посполитой. Акт был утвержден королем Жигимонтом III Вазой. В соответствии с унией, православная церковь признавала верховенство Папы римского и католический догмат о сошествии Духа Святого не только от Бога Отца, но и от Бога Сына. Таким образом, православная церковь трансформировалась в греко-католическую (униатскую). Со временем униаты приняли и другие догматы католической церкви. При этом, униатская церковь функционировала как самостоятельный институт. Она сохраняла собственную организационную структуру и иерархию, почти все православные обряды, традиции паломничества к святыням. В богослужении, религиозной литературе, проповедях первоначально приоритет отдавался церковнославянскому и старобелорусскому языкам [1, с. 55].

Наряду с греко-католической, продолжала действовать самостоятельная православная церковь. Однако мероприятия по переводу православных приходов, храмов и монастырей в униатство в течение XVII–XVIII веков привели к значительному ослаблению позиций православия в Речи Посполитой. Православная и протестантская конфессии в рассматриваемый период были вынуждены отстаивать свои права и выступали как диссидентские (оппозиционные) институты по отношению к католикам и униатам. Часть православного населения пыталась противостоять распространению унии, но особого успеха достичь не удалось. Конфессиональная структура белорусского общества за XVII–XVIII века претерпела значительные изменения. В конце XVIII века основную массу верующих-христиан Беларуси составляли униаты. Они представляли, главным образом, сельские приходы, принадлежали к сословию крестьян. Наибольшим влиянием обладала католическая церковь, по отношению к которой униатская занимала подчиненное положение. Решение важнейших вопросов функционирования униатской церкви находилось в

компетенции Ватикана. Лидирующие позиции католицизма в Речи Посполитой были обусловлены тем обстоятельством, что политическая элита общества в значительной степени была представлена католиками.

О растущем влиянии католической церкви можно судить по количеству функционировавших на белорусских землях монашеских орденов. В своей монографии «Ватикан и католическая церковь в Белоруссии (1569–1795)» (Мн., 1971.) историк Я. Н. Мараш отметил, что в течение XVI–XVIII вв. в Беларуси развернули деятельность восемнадцать мужских (иезуиты, бернардинцы, францисканцы, доминиканцы, бенедиктинцы, кармелиты, каноники латеранские, цистерцианцы, миссионеры, пиары, мариане, рохиты, картузы, камедулы, августинцы, реформаты, тринитарии, бонифратры), семь женских (бернардинки, доминиканки, кармелитки, цистерцианки, мариавитки, бенедиктинки, бригитки) католических монашеских орденов. Созданная обширная сеть монастырей была призвана содействовать дальнейшему укреплению позиций католической церкви в белорусском обществе, распространению католического вероучения среди униатов и православного населения.

В XVII веке на территории Беларуси наблюдалось дальнейшее распространение культа католических чудотворных икон. В первую очередь, это относилось к образам Пресвятой Девы Марии. Чудотворные иконы Богоматери становятся главными святынями костелов в Шклове (1619), Бельничках (1624), Глубоком (1639), Бресте (1635), Борисове (1642), Красностоке (1652), Эйсмонтах (1660), Гродно (1674), Новогрудке (до 1673), Минске (до 1672), Княжичах (1681), Василишках (1683), Дуниловичах (1683), Ольковичах (1698) [9, с. 389]. Стоит отметить, что о благополучии тех костелов, в которых имелись особо чтимые образа, забота проявлялась и на государственном уровне. Так, Логишинский костел был известен на Пинщине чудесами, явленными по молитвам перед хранившейся там иконой Богоматери. Согласно «конституции» (постановления сейма ВКЛ) 1667 года, костельные владения в Логишине освобождались от всяких налогов «ради умножения хвалы Божьей» [3, с. 298].

В XVIII веке на белорусских землях осуществлялось расширение сети святых для католиков мест. Верующих привлекают чудотворные иконы в Оссово (1706), Забялах (1716), Долгах (1737), Ходимле (1754), Несвиже (1758), Костеневичах (1763), Гудогае (1764), Ушачах (1799), Василишках и других местах [9, с. 389].

Костел и монастырь ордена кармелитов в Бельничках являлся одним из крупнейших марио-логических центров на территории ВКЛ. Образ Пресвятой Девы Бельничской был также хорошо известен верующим, как иконы Богоматери в Вильно и Жировичах. Паломничество католиков и униатов Восточной Беларуси в Бельничский монастырь имело массовый характер. Верующие стекались в монастырь в установленные дни: праздники Вознесения Господня, Сошествия

Святого Духа, Шкаплерной Богоматери (проходил с первого после Сошествия Святого Духа воскресного дня по 16 июля), в день св. пророка Ильи и на восьмидневный праздник («октаву») Рождества Пресвятой Богородицы. В эти дни в Бельниччи направлялись процессии верующих из Головчинского доминиканского монастыря, Кудина, Церковища, Тетерина, Белевич, Княжич и других мест. Важной потребностью паломников в монастыре было таинство исповеди с последующим отпущением грехов. Для исповеди и отпущения особо тяжких грехов в Бельниччах постоянно находился папский нунций, что свидетельствовало о привилегированности монастыря [5, с. 10].

Праздник Шкаплерной Божьей Матери в Бельниччах характеризовался, помимо удовлетворения духовных потребностей верующих, мероприятиями по их консолидации. В день праздника паломникам раздавали шкаплеры (вид скапулярия, который часто именуют малым либо вотивным) – особого рода нательное украшение с вышитыми начальными буквами Иисуса Христа и Девы Марии. Лица, принявшие шкаплеры, становились членами шкаплерного братства. Они были обязаны посещать все «фесты», то есть праздники, проходившие в Бельничском монастыре, исповедоваться только в этом святом месте [5, с. 8–9].

В течение XVII–XVIII веков распространенным обычаем при совершении паломничеств в Бельниччи, как и к другим святым местам Беларуси, было принесение к чудотворному образу Девы Марии разного рода вотив (приношений по обету). Множество вотив (серебряных и золотых пластинок, имеющих форму человеческой головы, руки, ноги, сердца) размещалось вокруг киота с иконой и на карнизах алтарной стены. Приношения Деве Марии фактически демонстрировали, об исцелении каких недугов возносили молитвы верующие, или же благодарили Божью Матерь за чудесное избавление от болезни, ранения, смертельной опасности.

В первой половине XVII века начинается паломничество католиков к чудотворной иконе Божьей Матери в Бернардинском костеле и монастыре в Буде (позже Будславе). Первоначально образ принадлежал минскому воеводе Я. Пацу. В 1598 году он совершил паломничество в Рим и получил икону от Папы Климента VIII. После смерти Я. Паца образ перешел ксендзу И. Салакаю. В 1613 году последний пожертвовал образ Девы Марии костелу монахов-бернардинцев в Буде [6, с. 78]. Икона в Буде практически сразу становится широко известной среди верующих, благодаря рассказам о чудесных исцелениях.

Передача униатской церкви вместе с храмами многих известных православных святынь предопределила паломничество к ним верующих обеих конфессий. Строились также изначально униатские храмы, организовывались монастыри, в которых со временем появлялись собственные почитаемые святыни.

Наиболее ощутимой потерей для православной церкви стала передача Жировичского монастыря, где хранилась особо почитаемая чудотворная икона

Божьей Матери. С начала XVII века монастырь в Жировичах представляет собой главную святыню базилианского ордена униатской церкви на белорусских землях. На поклонение знаменитому образу Жировичской Богоматери прибывали не только крестьяне и духовенство. Паломничество в Жировичи совершали представители шляхты, магнатских фамилий и даже короли Речи Посполитой. Так, в 1644 г. в монастыре побывал Владислав IV с супругой, в 1651 г. – Ян Казимир перед выступлением в поход против украинского гетмана Б. Хмельницкого, в XVIII в. – Август II и Станислав Август Понятовский [4, с. 13–14].

Важным событием не только для Жировичского монастыря, но и для верующих всех белорусских земель, стала церемония коронации чудотворного образа золотыми коронами, освященными Папой римским. Католический обряд возложения корон проводился в отношении лишь тех икон, чудотворность которых признавалась папской комиссией несомненной. В 1726 году Папа Бенедикт XIII удовлетворил ходатайство генерального прокуратора базилианского ордена Б. Трулевича о коронации образа в Жировичах. 15 апреля 1726 года вышло и папское бреве с индульгенцией, в соответствии с которой паломники, пришедшие на празднование коронации, получали полное отпущение грехов [2, с. 18–19].

На коронационные торжества в Жировичах, которые проходили с 8 сентября 1730 года (праздник Рождества Богоматери) в течение восьми дней («октавы»), прибыли не только паломники белорусских земель, но из Польши, Волыни, Подолии, Ливонии. Обряд возложения корон к чудотворному образу совершил 9 сентября 1730 года митрополит А. Шептицкий в присутствии представителей униатского и католического духовенства, князей и магнатов, при стечении десятков тысяч паломников. Службы в храмах и каплицах монастыря проводились во все дни «октавы», ежедневно тысячи паломников (униатов и католиков) исповедовались и причащались [2, с. 43, 62].

27 ноября 1755 года виленский епископ М.-И. Зенькович представил через провинциала ордена кармелитов М. Бучинского Апостольскому Престолу в Риме прошение от духовенства и верующих о коронации почитаемого чудотворного образа в Бельничках. К ходатайству прилагался протокол назначенной епископом комиссии из духовных и светских сановников, которая проверила и подтвердила подлинность показаний верующих о чудесах и Божественной благодати, исходящих от образа Пресвятой Девы Бельничской. 13 апреля 1756 года капитул римской базилики св. апостола Петра, в компетенции которого находилось рассмотрение подобных дел, на официальном заседании признал возможным коронование иконы в Бельничках. Знаменательное для белорусских католиков решение 1756 года было принято в шестнадцатый год правления папы Бенедикта XIV. На освященных коронах для Бельничского образа был вырезан

герб Папы, также гербы княжеских фамилий Радзивиллов и Огинских, пожертвовавших на украшение святыни [7, л. 2]. Икона Пресвятой Девы Марии Бельничской была коронована смоленским епископом Г. Гильзеном 8 сентября 1761 года в присутствии духовенства и массы паломников [8, л. 1 обр.].

Как отмечалось выше, позиции православия на белорусских землях после образования униатской церкви были значительно ослаблены. В меньшей степени процесс перехода православных в униатство затронул территорию Восточной Беларуси.

Преобразование православных монастырей в униатские ставило под вопрос дальнейшее распространение православия в народной среде. Ответной мерой было основание новых православных монастырей при активной поддержке меценатов-верующих. Так, в пределах Могилевской епархии возникли Оршанский, Кутейнский, Богоявленский мужской монастырь в 1623 году; Оршанский, Успенский женский – в 1631 году, Буйничский около Могилева в 1633 году, Барколабовский в Быховском повете в 1641 году, Мазоловский в Мстиславском повете в 1665 году [10, с. 70].

Таким образом, можно констатировать, что эволюция христианских традиций паломничества на территории Беларуси в XVII–XVIII веках характеризуется как сложный процесс. В этот период наблюдалась трансформация традиций поклонения святым местам у белорусов под влиянием изменений в поли-конфессиональной структуре общества. После проведения в 1596 году Брестского церковного Собора, в Беларуси была образована новая конфессия – униатская, соответственно, формировалась униатская традиция паломничества к святыням. Происходит дальнейшее распространение культа белорусских чудотворных икон Божьей Матери. В XVIII веке в Беларуси состоялись торжественные церемонии коронации чудотворных икон Жировичской и Бельничской Божьей Матери, что для белорусского общества того времени стало особо значимым событием. Эти иконы идентифицируются как обще-почитаемые святыни, паломничества к которым совершали представители всех основных христианских конфессий.

Литература

1. Грыцкевіч, А. П. Брэсцкая унія / А. П. Грыцкевіч // Рэлігія і царква на Беларусі: энцыкл. давед. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2001. – с. 55.
2. Диковский, Н. Коронавание Жировичской чудотворной иконы Богоматери. 1730 год / Н. Диковский. – Гродно : Губернская Типография, 1902. – 63 с.
3. Ельскі, А. Выбранае / А. Ельскі ; уклад. Н. Мазоўка, У. Казберука ; прадм. У. Казберука, К. Цвіркі ; пер. з пол. Н. Мазоўка, У. Казберука, Г. Кісялёва. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 496 с.
4. Жировичская чудотворная икона Божьей Матери и Жировичская обитель. – Вильно : Типография Осипа Блюмовича, 1867. – 30 с.
5. Жудро, Ф. А. Бельничский Рождество–Богородичский монастырь / Ф. А. Жудро. – Могилев на

Днепре : Скоропечатня и Литография Ш. Фридланда, 1894. – 21 с.

6. Завальнюк, У. Узняліся крыжы над святынямі / У. Завальнюк. – Мінск : Касцёл св. Сымона і св. Алены, 1999. – 204 с.

7. Историческое описание Бельничского костела // Национальный исторический архив Беларуси в г. Минске (НИАБ). – Ф. 2380. – Оп. 1. – Д. 8. – Л. 1–6 обр.

8. Историческое описание Бельничского костела за 1819 год // Национальный исторический архив Беларуси в г. Минске (НИАБ). – Ф. 2380. – Оп. 1. – Д. 9. – Л. 1–9.

9. Корнилова, Л. А. Чудотворные католические иконы Богоматери в Белоруссии / Л. А. Корнилова // Наш Радавод: материалы международной научной конференции по региональной истории Восточной Европы «Культура народов Великого Княжества Литовского и Белоруссии. XIII – начало XX вв.», Гродно, 22–24 окт. 1991 г. – Гродно, 1991. – Кн. 3. – Ч. 2. – с. 387–393.

10. Краснянский, В. Г. Город Мстиславль (Могилевской губернии). С 50 автотипиями / В. Г. Краснянский. – Вильно : Типография Иосифа Завадского, 1912. – 100 с.

Яценко О.Г.

(Республика Беларусь, г. Гомель)

ТОВАРЫ ИЗ ФРАНЦИИ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЫ ГОРОЖАН БЕЛАРУСИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Бытовая культура начала XX века представляла собой структурно сложное явление, которое постоянно пополнялось как социальными и духовными новшествами, так и принципиально новыми вещественными компонентами. Одни из них получали распространение исключительно в элитарных кругах городского сообщества, другие становились достоянием широкой публики. Многие новации имели европейские корни. Влияние Франции не ограничивалось сферой искусства, языкового контекста, оно было заметно и в развитии бытовой культуры. Этому способствовала и активизация промышленности, транспорта, торговли в европейском регионе. Научную значимость для описания городской культуры имеет характеристика внедрения в повседневность горожан предметов из Франции, улучшавших качество их жизни.

Традиционно знание иностранных языков, в том числе французского, считалось необходимым элементом воспитания детей городской верхушки. Чтение французской литературы – учебной, художественной, научно-популярной и пр., подтверждают сохранившиеся фрагменты списков книг и журналов в библиотеках. Выписку иностранной литературы предлагали книжные магазины, в рекламе периодики встречаются предложения выписывать издания, публиковавшие для обывателя французские любовные и приключенческие романы не только в переводе, но и отдельные отрывки на языке оригинала.

В рацион питания горожан на протяжении многих лет включались блюда,

родиной которых являлась Франция. По-прежнему практиковалось приглашение французских поваров для обслуживания потребностей городской элиты.

Способами приобретения товаров во Франции являлись реальная торговая сделка, покупка серии или единичных предметов. Товары выписывались, заказывались, доставлялись в подарок.

Наблюдалось очевидное хронологическое отставание во внедрении ряда французских, как и других европейских, новинок в культурно-бытовые процессы в провинциальных городах Беларуси. Стажировка настройщиков роялей в Париже, прохождение курсов кройки и шитья портными в Париже, получение наград на различных парижских выставках и т. п. ассоциировалось с высоким качеством изделий, профессионализмом мастеров в той или иной области и престижностью обладания подобными товарами или пользования услугами такого рода.

Высокое качество предметов и, соответственно, высокие ценовые категории влекли за собой стремление к недобросовестной наживе за счет реализации неоригинальных товаров. Фиксировались факты подделок различных импортных вещей и средств для ухода за телом и т. п. Также распространенным явлением в мещанском быту было изготовление и носка предметов гардероба, стилизованных по французской моде.

Горожанам были доступны некоторые марки знаменитого французского вина, например, «Сен-Рафаэль». Во избежание покупки подделки следовало обращать внимание на наличие утвержденной Департаментом торговли таможенной печати, которая располагалась на каждой бутылке [1, с. 4]. Торговое заведение «Франко-русский базар» Л. М. Кацнельсона в Бобруйске снабжало жителей русскими и иностранными винами, в их числе были шампанское, коньяк и другие спиртные напитки из Франции [2, с. 2]. Кондитерская Л. Шуссер в Витебске предлагала витеблянам «*французские глазированные фрукты*» [3, с. 4], были популярны и другие десерты французской кухни (безе, эклер и др.).

Хотя только часть одежды, попадавшая на прилавки магазинов, производилась непосредственно во Франции, многочисленные журналы мод и руководства по рукоделию тиражировали для провинциальных горожан новые модели из законодателя моды города Парижа. Именно подражание французским (и иным иностранным) образцам являлось преобладающим при выборе костюма для небогатого дворянства и купечества, зажиточных мещан. Указание на французское происхождение товаров или кройку и шитье элементов костюма местными портными, но с ориентиром на французскую моду, уже обеспечивало благосклонность покупателей, клиентов и убеждало их в правильности выбора, в престижности покупки, заказа. Например, мастерская мехов в Мозыре изготавливала «по последней парижской моде» воротники, муфты, горжетки, жакеты [4, с. 4].

Примером товаров для женщин, связанных с Францией и/или называвшихся на французский манер, является косметическое средство «Ренессанс» (De la Reine), распространявшееся из Санкт-Петербурга в крупных и малых провинциальных городах России. На нескольких всемирных выставках оно было удостоено золотых медалей. Реклама продукта гласила, что благодаря его применению каждая женщина может *«сделаться красивой и надолго сохранить свою красоту. Крем созидает, поддерживает и возвращает красоту, молодит и делает лицо юношески свежим, уничтожает угри, прыщи, веснушки, морщины, гусиные лапки»* [5, с. 4].

Таким образом, прослеживается преемственность в авторитете культурных традиций Франции для состоятельных горожан и городской элиты Европы разных регионов. Появление многих французских товаров в начале XX века было стабильным продолжением процессов, укрепившихся на рынке товаров и услуг в XIX столетии. Вместе с тем ряд изделий и услуг, попадавших в повседневное использование горожан в быту, либо обновили свой облик за счет технических и технологических усовершенствований, либо являлись абсолютно новыми изделиями. Особенно заметным было приобщение горожан к модным тенденциям в одежде, использовании аксессуаров и косметических средств, предназначенных для создания и поддержания внешней привлекательности. Безусловно, очевиден факт социальной дифференциации в применении импортных французских изделий, стирание в этом процессе этноконфессиональных различий.

Литература

1. Западный Буг. – 1909. – 18/31 марта.
2. Бобруйская жизнь. – 1913. – 11 февр.
3. Витебский курьер. – 1906. – 5 мая.
4. Мозырянин. – 1914. – 12 ноября.
5. Западный Буг. – 1909. – 25/7 янв.

КРУГЛЫЙ СТОЛ
«МАТЕРИАЛЬНАЯ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ:
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ МОЛЧАНОВОЙ»

Навагродскі Т.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НАВУКОВАЯ СПАДЧЫНА Л. А. МАЛЧАНАВАЙ І ЯЕ
ВЫКАРЫСТАННЕ ПРЫ ПАДРЫХТОЎЦЫ ЭТНОЛАГАЎ У
БЕЛАРУСКІМ ДЗЯРЖАЎНЫМ УНІВЕРСІТЭЦЕ

Лідзія Аляксандраўна Малчанава зрабіла вялікі ўнёсак у этналагічнае вывучэнне Беларусі. Пасля заканчэння філалагічнага факультэта Ленінградскага дзяржаўнага ўніверсітэта, перажыўшы блакаду, яна прыехала ў Мінск і ўсё сваё жыццё прысвяціла даследаванню этнакультурнай спадчыны беларусаў. Яна вядома ў першую чаргу як спецыяліст у галіне матэрыяльнай культуры. Працы даследчыцы напісаны на аснове самых разнастайных крыніц, у тым ліку палявых этнаграфічных матэрыялаў, сабраных ёю ў экспедыцыях у розных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах на працягу амаль трыццаці год.

Л. А. Малчанава выкарыстоўвала ў сваіх даследаваннях стацыянарны метад, які заключаецца ў доўгатэрміновым знаходжанні даследчыка сярод вывучаемага насельніцтва. Разам з М. Я. Грынблатам на працягу шасці месяцаў ў 1950–1951 гг. яны глыбока вывучалі культуру насельніцтва калгаса “Бальшавік” Хойніцкага раёна Палескай вобласці. У вёсцы Веляцін быў зафіксаваны матэрыял па зменах у традыцыях мясцовых жыхароў пасляваеннага перыяда. Вынікі свайго стацыянарнага вывучэння яны надрукавалі ў 1958 годзе ў Беларускай этнаграфічным зборніку пад назвай “Новыя з’явы ў быце калгаснай вёскі (Спроба этнаграфічнага вывучэння калгаса “Бальшавік “ Хойніцкага раёну Гомельскай вобласці) [1]. Тут мы знаходзім звесткі па эвалюцыі розных элементаў культуры адзначанага перыяду. Так, напрыклад, аўтары паказваюць змены, якія адбыліся ў харчаванні калгаснай вёскі, прыводзяць апісанне спосабаў і прыёмаў прыгатавання страў па групах: хлеб і мучныя стравы; бульба і бульбяныя стравы; крупы і крупяныя стравы; малако і малочныя прадукты; мяса і мясныя стравы; гародніна і стравы з гародніны; напоі. Этнографы падкрэсліваюць, што ў меню палешукоў з’явіліся новыя, раней не вядомыя ў вёсцы стравы: мясныя катлеты і вінегрэт. Дастаткова поўна апісаны штодзённыя трапезы, час і парадак іх

выканання, колькасць; прыводзяцца стравы, якія калгаснікі ўжываюць на снеданне, абед, вячэру; даследуюцца прадметы хатняга начыння; паказаны асаблівасці ў харчаванні, якія ўзніклі ў пасляваенны перыяд.

Гэтыя матэрыялы і сёння выкарыстоўваюць студэнты як важнейшую крыніцу для напісання курсавых, дыпломных і магістарскіх прац. Для студэнтаў важна таксама пазнаёміцца з метадыкай палявых даследаванняў, якую ў сваёй працы выкарыстоўвала Л. А. Малчанава. У наш час стацыянарны метада збору палявога этнаграфічнага матэрыялу ўжываецца вельмі рэдка, у выключных выпадках, калі трэба сабраць звесткі аб тых элементах культуры, якія патрабуюць працяглага назірання і вывучэння. Тым больш карыснымі для пачынаючых этнографіў з'яўляюцца вынікі стацыянарнага даследавання, якія праводзіла ў свой час Л. А. Малчанава і якія захоўваюцца ў архіве ДНУ “Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры” НАН Беларусі.

У 1958 годзе быў выдадзены альбом Л. А. Малчанавай “Беларуская народная архітэктурная разьба”, у якім паказана мастацкае аздабленне беларускага сялянскага жылля на аснове прадстаўленых 278 узораў архітэктурнай разьбы з розных рэгіёнаў Беларусі [2]. Усе яны ў альбоме размешчаны па наступных раздзелах: агульны выгляд дамоў і вёскі, франтоны і карнізы, ліштвы, вуглы, ганкі і вароты. Гэты альбом абверг сцвярджэнне, якое існавала ў той час у этнаграфічнай літаратуры – аб неразвітасці і беднасці ўпрыгожвання жылля беларусамі. Даследчыца падкрэслівала, што ў разьбе ліштваў і карнізаў, ва ўпрыгожваннях франтонаў і вільчака праявілася багацце фантазіі, тонкі густ і высокае майстэрства народных разьбяроў.

Першай работай абагульняючага характару па матэрыяльнай культуры ў пасляваенны перыяд стала манаграфія “Матэрыяльная культура беларусаў”, якая была выдадзена ў 1968 годзе [3]. Для яе напісання Л. А. Малчанава працяглы час працавала ў архівах, музеях, глыбока вывучала фальклорна-этнаграфічныя працы беларускіх вучоных XIX – пачатку XX ст, а таксама шырока выкарыстала палявыя матэрыялы, сабраныя ёю ў маршрутных і стацыянарных этнаграфічных экспедыцыях на працягу 19 год. За гэты час была даследавана ўся тэрыторыя Беларусі. У адпаведнасці з асаблівасцямі матэрыяльнай культуры і ступенню распаўсюджанасці асобных яе элементаў, даследчыца выдзеліла на тэрыторыі Беларусі тры гісторыка-этнаграфічныя вобласці (паўночна-усходнюю і паўднёва-заходнюю Беларусь, Падняпроўе) і дала ім падрабязную характарыстыку. У кожным з трох рэгіёнаў выдзелены лакальныя вобласці, асаблівасці якіх даследчыца тлумачыла мясцовай спецыфікай або запазычаннямі ад суседзяў. У працы змешчана многа чарцяжоў, фотаздымкаў, планаў вёсак, сядзіб, жылля, гаспадарчых пабудоў, выкраек касцюма і інш. У выніку этнограф прыйшла да высновы, што нацыянальныя беларускія рысы больш яскрава прасочваюцца ў агульным комплексе культурных з’яў і матэрыяльнай культуры ў цэлым. Такія

яскравыя этнічныя рысы маюць беларускае жыллё, касцюм, традыцыі харчавання і інш. У працы на аснове фактычнага матэрыялу паказаны ўзаемасувязі культуры беларусаў з культурай суседніх народаў.

Пазней з’явілася яшчэ адна манаграфія, прысвечаная матэрыяльнай культуры беларусаў эпохі позняга сярэднявечча – “Нарысы матэрыяльнай культуры беларусаў XVI–XVIII стст.”, якая выйшла ў выдавецтве “Навука і тэхніка” у 1981 годзе [4]. Гэта была першая спроба даследавання элементаў матэрыяльнай культуры беларускім этнографам на аснове архіўных матэрыялаў. Разнастайныя матэрыялы архіўных фондаў дапаўняюць дадзеныя апублікаваных актаў і інвентароў, якія дазваляюць паглыбіць ўяўленні па ўсіх вывучаемых у дадзенай працы праблемах. Важнай крыніцай у манаграфіі сталі такія помнікі старажытнабеларускай пісьменнасці як дамоўныя граматы, сказанні і аповесці духоўнага і свецкага зместу, пісцовыя кнігі, Літоўскі статут, Літоўская метрыка і інш. Л. А. Малчанавы ў гэтай працы дала характарыстыку беларускіх сельскіх пасяленняў і жылля XVI–XVIII стст., апісала ежу і прадметы хатняга начыння, прывяла звесткі па асобных элементах касцюма адзначанага перыяду. У выніку праведзенай працы даследчыца прыйшла да высновы аб устойлівасці элементаў матэрыяльнай культуры беларусаў. “Сфармаваўшыся пад непасрэдным уплывам гаспадарча-эканамічных і гістарычных умоў, яна пераважала на працягу многіх стагоддзяў і ў шэрагу праяў дажыла ў народа да XX ст.”, – адзначала этнограф. Гэта праца можа выкарыстоўвацца студэнтамі ў якасці прыкладу ўжывання архіўных крыніц для даследавання этналагічных праблем.

У калектыўнай працы беларускіх і ўкраінскіх этнографаў “Палессе. Матэрыяльная культура”, выдадзенай у 1988 годзе, падрабязна ахарактарызавана рэгіянальная спецыфіка матэрыяльнай культуры гэтага гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна [5]. Раздзелы, напісаныя Лідзіяй Аляксандраўнай, прысвечаны вывучэнню земляробства, жывёлагадоўлі, касцюму, ежы і хатняму начынню. Агульныя і спецыфічныя палескія рысы з наяўнасцю лакальнай разнастайнасці былі прасочаны аўтарам у аналізуемых ёю кампанентах традыцыйнай матэрыяльнай культуры насельніцтва Палесся. У выніку на тэрыторыі Беларускага і Украінскага Палесся былі выдзелены тры вялікія падрэгіёны. Гэтыя матэрыялы шырока выкарыстоўваюцца ў вучэбнай рабоце ў наш час пры распрацоўцы дысцыплін спецыялізацыі для вывучэння праблем раянавання матэрыяльнай культуры, рэгіянальнай спецыфікі тэрыторыі Беларусі.

Л. А. Малчанавы прымала ўдзел у напісанні калектыўных навуковых прац. Яна з’яўляецца адным з аўтараў манаграфіі “Беларускае народнае адзенне”, якая з’явілася ў выніку шматгадовай працы па стварэнню гісторыка-этнаграфічнага атласа. Даследчыца напісала цэлы шэраг навуковых артыкулаў аб розных кампанентах матэрыяльнай культуры беларускага этнасу, сярод якіх можна адзначыць: “Да гісторыі земляробчых прылад беларусаў”, “Прылады ўборкі

збожжавых і вытворчыя пабудовы беларусаў у канцы XIX – пачатку XX ст.”, “Комплекс жаночага адзення беларускіх сялян XIX ст.”, “Характэрныя асаблівасці сучаснага сялянскага адзення ў Беларусі” і інш. [6].

Навуковая спадчына Л. А. Малчанавай не страціла навуковай вартасці і ў наш час. Студэнты, магістранты і аспіранты выкарыстоўваюць яе ў сваёй навуковай працы пры падрыхтоўцы курсавых і дыпломных работ, магістарскіх і кандыдацкіх дысертацый; знаёмяцца з метадыкай працы ў этнаграфічных экспедыцыях, выкарыстоўваюць яе ілюстрацыйны матэрыял. У якасці тэматыкі рэфератаў на дысцыплінах спецыялізацыі будучыя этнолагі часта выбіраюць тэму “Унёсак Л. А. Малчанавай у этнаграфічнае вывучэнне Беларусі”. Па гэтай праблеме некалькі год таму была абаронена дыпломная работа, якая выклікала вялікую зацікаўленасць сярод студэнцкай моладзі.

Літаратура

1. Грынблат, М. Я. Новыя з’явы ў быце калгаснай вёскі / М. Я. Грынблат, Л. А. Малчанава // Беларускі этнаграфічны зборнік / Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал. : І. С. Краўчанка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1958. – С. 5–121.
2. Малчанава, Л. А. Беларуская народная архітэктурная разьба / [Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; склад. Л. А. Малчанава ; пад рэд. М. Я. Грынבלата; маст. С. Ц. Гунько]. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1958. – 90 с.
3. Молчанова, Л. А. Матэрыяльная культура беларусов / Л. А. Молчанова. – Мінск : Наўка і тэхніка, 1968. – 231 с.
4. Молчанова, Л. А. Очерки материальной культуры беларусов XVI–XVIII вв. / Л. А. Молчанова. – Мінск : Наўка і тэхніка, 1981. – 112 с.
5. Полесье. Матэрыяльная культура / В. К. Бондарчык [і др.] ; редкол. : В. К. Бондарчык (отв. ред.) [і др.]. – Кіев : Наўк.думка, 1988. – 446 с.
6. Беларусы : у 13 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. наўка, 1995–2012. – Т. 3 : Гісторыя этналагічнага вывучэння / В. К. Бандарчык [і інш.]. – 1999. – 365 с.

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ЭТНОГРАФЕ ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЕ МОЛЧАНОВОЙ

С Лидией Александровной Молчановой я работала много лет в отделе этнографии, начиная с 1971 года (Л.В. – позже он изменил название и стал называться отделом этнологии, народоведения). Работали мы с ней в одном кабинете много лет, и для меня она была добрым наставником, который всегда мог дать хороший совет, помочь разобраться в каком-либо вопросе. Лидия Александровна занималась материальной культурой белорусов и в этой области преуспела, написав много работ. С коллегами, которых она ценила, была приветлива, внимательна, доброжелательна. Мы знали, что она россиянка, родилась в селе Бузаново Костромской области 15 июля 1921 года в семье военного. Она показывала нам фотографии отца Александра Васильевича Молчанова, который до революции нес службу по охране царя Николая II, а во время войны 1919 года воевал на фронте. Ее отец был патриотом, воевал за Родину, и получил 4 георгиевских креста за мужество, в более раннее время это позволило бы получить дворянство. Лидия Александровна бережно хранила фото отца с наградами и показывала его нам.

Перед началом Великой Отечественной войны Лидия Александровна переехала в г. Ленинград к тете, там закончила общеобразовательную школу, а затем и 1-й курс филфака в 1941 году. Началась Великая Отечественная война, а с ней и блокада г. Ленинграда. Лидия Александровна долгое время носила печать этого трудного времени, связанного с голодом. В памяти возникали эти картины голодовки, когда не хватало хлеба. Вместе с другими студентами Лидия Александровна работала на создании оборонительных сооружений, испытывая голод и холод. С отвращением она вспоминала, что кормили их дрожжевым супом. Когда появилась «дорога жизни» через Ладогу, студентов эвакуировали в Саратов, где они продолжали работу на уборке урожая. Ночевали на скирдах соломы в нечеловеческих условиях. Лидия Александровна получила медаль «За доблестный труд в ВОВ 1941–1945 гг.». Окончив с отличием университет и аспирантуру в г. Москва, уехала по приглашению работать в г. Минск в августе 1948 года. Стала работать в Академии наук БССР в секторе этнографии, где и проработала всю свою жизнь.

Нам, своим коллегам, она рассказывала о блокадном Ленинграде, ужасах военного времени для жителей, голоде и огромном количестве смертей людей. Была человеком открытым, обаятельным. На работу всегда приходила вовремя: консультировала аспирантов, читала работы коллег и участвовала в их

обсуждениях в отделе, давала коллегам полезные жизненные советы и при этом любила отстаивать свою точку зрения по разным аспектам культуры белорусов. Много читала. Когда мы навещали ее дома после ухода на пенсию, старалась угостить чем-то вкусным. Сохраняла оптимизм, присущий ей: шутила, рассказывала истории своей жизни. Отличалась обаянием, уважением к коллегам, друзьям и близким.

Лидия Александровна несомненно была одаренным человеком. Ее отличала эрудиция, широкий диапазон интересов, важное место в ее исследованиях занимала материальная культура белорусов: быт, особенности бытования в различных регионах Белоруссии одежды, орудий труда и пр. Она была участницей более 30 маршрутных и стационарных экспедиций. Это был непростой труд, требующий не только подхода к респондентам: умения разговорить их, увидеть образцы одежды воочию, узнать об утилитарном значении тех или иных орудий труда и пр. А по итогам исследований определить границы бытования различных явлений материальной культуры. Для получения исторических сведений о материальной культуре белорусов она много работала в рукописных фондах академических университетов и музейных библиотек не только в нашей стране, но в сопредельных странах – во Львовском, Вильнюсском и других архивах. Обнаруженные ею архивные материалы легли в основу работы Л. А. Молчановой «Очерки материальной культуры белорусов XVI–XVIII веков» (1981 г.). Лидия Александровна много ездила на международные научные конференции, где выступала с докладами, в том числе и зарубежные (г. Токио). 20 лет неутомимый исследователь Л. А. Молчанова являлась членом художественного совета Министерства местной промышленности БССР, экспертного совета Министерства торговли СССР, членом специального совета по защите диссертаций и др.

Лидия Александровна Молчанова несомненно внесла большой вклад в изучение белорусской этнографии, а ее труды являются до сих пор источником для дальнейших исследований материальной культуры белорусов. Этот опыт несомненно будет иметь большое значение для последующих авторов, для новых поколений этнологов, заботящихся о раскрытии богатейшей культуры белорусов.

Научные труды Л. А. Молчановой

1. Новые явления в быту колхозной деревни. Опыт этнографического изучения колхоза «Большевик» Хойницкого района Гомельской области. – Минск, 1958.
2. Беларуская народна архітэктурная разьба / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; склад. Л. А. Малчанова ; пад рэд. М. Я. Грынבלата ; маст. С. Ц. Гунько. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1958. – 90 с.
3. Материальная культура белорусов / ред. В. К. Бондарчик, А. И. Залесский. – Минск : Наука и техника, 1968. – 231 с.: ил.
4. East-Slav and national traits : the material culture of the Byeloruss : [XIII Intern. Congr. of Antropol. a. Ethnographical Sciences, Tokyo, Sept. 1968] / Lidia A. Molchanova.

5. Материальная культура белорусского колхозного села: (материал в помощь лектору) / Минская обл. орг. о-ва «Знание». Науч.-метод. совет по пропаганде вопросов лит. и искусства. – Минск, 1969.
6. On the genesis of tilling implements in Byelorussia : [I Europ. Congr. of Ethnologic Sciences, Paris, Aug. 1971] / Lidia A. Molchanova.
7. Die Landwirtschaftliche Gerate der Belorussischen Bauernschaft im 19. Jahrhundert / von L. A. Moltschanowa. – Minsk, 1972.
8. Народная метрология (к истории народных мер длины) / ред. З. Ю. Копыцкий. – Минск : Наука и техника, 1973. – 83 с.
9. Беларускае народнае адзенне / Л. А. Малчанова [і інш.] ; рэд. В. К. Бандарчык ; Акадэмія навук БССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 94 с.
10. Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии.
11. Коллект. авт.: В. К. Бондарчик, Э. Р. Соболенко, Л. И. Минько, Л. А. Молчанова, В. С. Гурков, А. Н. Курилович, Н. С. Лобач ; под ред. чл.-кор. АН БССР В. К. Бондачика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 144 с. (АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора).
12. Очерки материальной культуры белорусов XVI–XVIII вв. – Минск : Наука и техника, 1981. – 112 с.

Шыдлоўскі С.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

САЦЫЯЛЬНАЯ СТРАТЫФІКАЦЫЯ НА ПАМЕШЧЫЦКІХ ДВАРАХ БЕЛАРУСІ (К. XVIII – ПЕР. ПАЛОВА XIX СТСТ.)

Памешчыцкія двары Беларусі канца XVIII – першай паловы XIX стст. мелі складаную сацыяльную арганізацыю з шматузроўневай сістэмай стратыфікацыі. Пад тэрмінам «сацыяльная стратыфікацыя» ў дадзеным кантэксце разумеецца іерархічная дыферэнцыяцыя людзей на падставе пэўных крытэрыяў (эканамічнага, палітычнага, прафесійнага і інш.). Насельніцтва памешчыцкіх двароў складалася з трох галоўных груп: сям'і памешчыка, афіцьялістаў і чэлядзі. Найбольш разгалінаваную ўнутраную дыферэнцыяцыю мела група афіцьялістаў (служачых).

Адпаведна традыцыі, якая ўзыходзіла да часоў Рэчы Паспалітай, у асяроддзі прывілеяванага саслоўя Беларусі дварская служба карысталася прэстыжам, узровень якога суадносіўся з памерамі рэзідэнцыі, дзе выконваліся службовыя абавязкі. У сваю чаргу магчымасць памешчыка ўтрымліваць шматлікіх службоўцаў шляхецкага паходжання разглядалася як пацверджанне яго высокага грамадскага статусу. Акрамя таго, памешчык у асобе шляхціцаў-афіцьялістаў атрымліваў адносна кваліфікаваных работнікаў і павялічваў квазімілітарную сілу свайго двара.

Дварскую службу абіралі як выхадцы з асяроддзя дробнай шляхты, так і прадстаўнікі сярэдніх па заможнасці памешчыцкіх колаў. Адрозніваліся аднак

мэты і матывы іх выбару: дзеці заможных землеўладальнікаў здабывалі на магнацкім двары свецкую навуку, а дзеці беднай шляхты – зараблялі на жыццё. У любым выпадку найбольшай каштоўнасцю дворскай службы з'яўляліся тыя асабістыя адносіны, якія завязваліся ў служачага з панам. Гэта выдатна ілюструе старажытны звычай, калі па выслуге трох гадоў (навіцыяту) дворскага пад час банкету пан біў па твару, каб той “помніў панскую ласку”, потым падвязаў яму на бок шаблю, піў за яго здароўе і даваў каня з сядлом. Гэта была плата за тры гады службы, і найбольшай узнагародай для служачага ў кантэксце дадзенага звычайна з'яўлялася ўвага пана. У некаторых дварах падобная працэдура адбывалася, калі афіцыяліст пераходзіў з статуса «хлопца» на пасаду пакаёвага. У выпадку зыходу пасля першых трох гадоў службы шляхціц мог разлічваць на дадатковую суму грошай і ліст з рэкамендацыямі. Калі ж ён заставаўся служыць далей, то атрымліваў лепшы пакой і стол, а таксама большую аплату. Аплата залежала ад віду службы, напрыклад, “падвойны дваранін”, які служыў з двума канямі і адным пахолкам, зарабляў прыкладна ў два разы больш, чым “паедынчы дворскі”, які служыў з адным канём. Акрамя грошай аплатныя дваране забяспечваліся касцюмам, сядлом, зброяй, фуражом. Аднак кожны адданы свайму патрону шляхціц мог разлічваць на большае. За добрую службу, вернасць сваім палітычным і эканамічным інтарэсам пан аддаваў у арэнду фальваркі за памяркоўную цану, складаў пратэкцыю для далейшай кар'еры, выплачваў пажыццёвую пенсію, выгодна жаніў. Усё сямейства шляхціца ўступала пад апеку больш магутнага панскага роду [1, с. 600–606; 2, с. 65–66; 3, с. 221, 223].

На вялікіх памешчыцкіх дварах існавала складаная наменклатура дворскіх пасадаў, што прыводзіла да дубліравання службовых функцый і празмернага ўскладнення сістэмы кіравання. Пасады класіфіцыраваліся паводле сувязі са “службай” (гаспадарчым падраздзяленнем) або сферай прафесійных кампетэнцый. У асобныя службы вылучаліся, напрыклад, кухня, крэдэнс (буфетная, кавярня), спіжарня (прадуктовыя запасы), шатня (гардэроб), стайня, псярня, сад (аранжарэя). Сферамі кампетэнцый маглі з'яўляцца рэлігія (капелан, духоўнік), медыцына (доктар, цырульнік), адукацыя (гувернёр, настаўнік), палітыка і юрыспрудэнцыя (сакратар, юрыст, пісар), гаспадарка (камісар, маршалак, эканом), ахова (камендант, ротмістр). Колькасць, склад і функцыі дворскага штату дэтэрмінаваліся не толькі эканамічнымі магчымасцямі памешчыка, але і яго захапленнямі. Напрыклад, двор Тышкевічаў у Любаве складаўся з сакратара, капелана, наглядчыкаў і дваран, а таксама “шматлікіх музыкантаў, якія штовечар гралі ў парку” [4, с. 173]. У Свіслачы на панскім двары служылі маршалак, канюшы, камердынер, загадчык віннага sklepa, буфетчык, два ліўрэйных слугі, столькі ж палацёраў, кухмістр і чацвёра кухараў [5, с. 32–33].

Л. Галамбёўскі адрозніваў дзве катэгорыі афіцыялістаў (служачых): дворцаў ці дворскіх (слуг шляхецкага паходжання на дварах небагатых паноў) і дваран

(шляхціцаў-слуг – рэспектовых або аплатных – на вялікапанскіх дварах) [3, s. 206–207]. 3. Глогер у сваю чаргу апісаў наступныя групы: 1) дваране-чыноўнікі (маршалак, сакратар, канюшы, падскарбі, піўнічы, шатны, падчашы); 2) рэспектовыя дваране (дзеці заможных памешчыкаў), якія атрымлівалі ад пана толькі фураж для коней і сталаванне для аднаго-двух сваіх пахолкаў; 3) дваране-служачыя з беднай шляхты, якія служылі за аплату, атрымлівалі фураж і “барву” ад пана, маглі мець на скарбовым утрыманні пахолка і службу [2, s. 66].

Дворскую службу шляхціцы пачыналі ў юнацтве. Маладыя людзі спачатку выконвалі абавязкі “хлопцаў” (венгрыкаў, турчат, карлікаў, пажоў, казачкоў). Набываючы вопыт, моладзь пераходзіла на пасады “пакаёвых”: дзверных, варотных, казакаў, пахолкаў, гайдукоў, лёкаяў (ці камер-лёкаяў), палацёраў. Пакаёвыя развозілі панскія лісты, падарункі, запрашалі госцяў, вызывалі на паядынкі, атрымліваючы за свае паслугі прэзенты. Хлопцы і пакаёвыя, якіх аб'ядноўвалі пад назвай “дворскія”, акрамя пана і яго гасцей прыслужвалі таксама дваранам. Дваране суправаджалі пана ў кавалькадзе, служылі пад час банкету, выконвалі на двары адміністрацыйныя функцыі. Дворскія і дваране падначальваліся маршалку [2, s. 67; 3, s. 223].

Турчата, венгрыкі, казачкі не толькі мелі адпаведную форму (“барву”) — штодзённую і святочную ў радавых колерах панскага двара, але атрымлівалі таксама экзатычныя імёны (мянушкі былі распаўсюджаны і сярод вышэйшых адміністратараў маёнтку), а таксама выдуманая біяграфія. Казачкі, напрыклад, адрозніваліся наяўнасцю “селядца” – чуба, у які ўпляталася чырвоная стужка. Варотныя ў старасвецкіх дварах апраналіся ў турэцкі касцюм, а ў модных рэзідэнцыях – у касцюм швейцара. Вышэйшыя адміністратары насілі, як правіла, традыцыйны шляхецкі строй, аднак на некаторых пасадах патрабавалася адпаведная форма (напрыклад, камердынеры насілі “нямецкі” касцюм). Дворскія жылі ў “станцыях” – вялікіх памяшканнях, дзе магло знаходзіцца некалькі ложкаў з агульным сталом. Дваране (рэспектовыя афіцыялісты) маглі жыць у адным доме з гаспадарамі. Так, рэспектовыя пані, аптэкаркі, ключніцы звычайна размяшчаліся ў бакоўках панскага дому. Насельнікі двара мусілі рана прачынацца. Дзень пачынаўся з наведвання царкоўнай службы, пасля якой наступаў час сьнядання. Рацыён для дворскіх быў дастаткова аднастайны — на сьняданне звычайна падаваўся гультайскі бігос, смажаніна па-гусарскі і піва. Афіцыялістаў на высокіх пасадах маглі запрашаць за панскі стол. Налічвалася да пяці розных сталоў, за якімі збіраліся жыхары двара адпаведна свайму месцу ў дворскай іерархіі (камердынеру, напрыклад, належала садзіцца за кухмістэрскім). Пасля сьнядання дваран паасобку выклікалі да пана ці маршалка і выдавалі персанальныя заданні [5, с. 33; 3, s. 206, 219; 2, s. 65; 6, s. 109].

Першыя тры гады службы на панскім двары былі для шляхецкай моладзі часам інтэнсіўнага засваення патрабаванняў дысцыпліны, норм паводзін, правіл

этыкету, гігіенічных навываў. Шляхціцаў каралі плягамі за “невывасаную чупрыну”, “неабрэзаныя пазногці”, за гульню ў карты, каштаванне панскага віна. Сярод распаўсюджаных відаў пакарання былі грашовыя штрафы, 24-гадзінны пост, стаянне на каленях. Выхаванне прыносіла свой плён, моладзь набывала знешні полер і пераходзіла на больш высокую ступень службы – “пакаёвых”, дзе свецкая адукацыя працягвалася, аднак акцэнт ставіўся ўжо на пытанні маральнага выхавання [5, с. 33; 2, с. 67; 3, с. 223].

У буйных памешчыкаў на дворскіх пасадах знаходзіліся прадстаўнікі радавітай шляхты. Напрыклад, маршалак, які непасрэдна кіраваў дваранамі і наглядаў за гаспадаркай двара, пажадана мусіў займаць адміністрацыйную пасаду. Аднак лоўчымі (заведвалі службаю, звязанымі з арганізацыяй палявання), а таксама канюшымі і падканюшымі, якія кіравалі справамі стайні, шорні, вазоўні і табуна, прызначаліся як правіла найбольш заслужаныя стральцы і старэйшыя конюхі, што дазваляла на гэтых пасадах зрабіць кар’еру чалавеку нязнатнаму. Да высокіх адміністрацыйных пасадаў адносіліся таксама сакратары (адказвалі за перапіску і архіў пана), падскарбіі (фінансы), шатныя ці камердынеры (адказвалі за гардэроб). Аднымі з найбольш блізкіх да пана персон двара былі блазны ці дзівакі. У маёнтках дробных памешчыкаў дворскія пасады былі нешматлікімі і іх маглі займаць прыгонныя, якія за сваю службу мелі агарод. Памешчыкі з меркаванняў прэстыжу, здаралася, аправалі іх як шляхціцаў [7, с. 43; 5, с. 32–33; 3, с. 205–209; 2, с. 66; 8, с. 73, 78, 281; 6, с. 107, 110].

На думку А. Заянчкоўскага, у “вялікую сям’ю” шляхецкага двара, акрамя родных гаспадара, уваходзіла дамовая і гаспадарчая служба, мясцовы карчмар і ксёндз, а таксама чэлядзь (парабкі, лёкаі, пакаёўкі, дворскія рамеснікі) [9, с. 59]. Найбольш распаўсюджанымі прафесіямі, прадстаўнікі якіх прысутнічалі на дварах нават самых дробных землеўладальнікаў, былі калёснікі, сталяры, кавалі, што забяспечвалі маёнтка будаўнічай сталяркай, мэбляй, выраблялі брычкі. Рамеснікамі часта служылі былыя салдаты. У вялікіх дварах налічвалася надзвычайна шырокая наменклатура рамесных спецыялізацый – напрыклад, толькі на адной стайні маглі прысутнічаць вакансіі стангрэта (кіраваў возам з казлоў), фарэйтара, фурмана, жакея, авёснага (карміў), раструхара (выкладаў і лячыў коней), берэйтара (аб’язджаў). Запатрабавана была праца і малакваліфікаваных работнікаў – падмятальшчыкаў, дворнікаў, камінараў, вартаўнічых. Фальварковыя дзеўкі (незамужнія сялянкі-служанкі) палолі агароды, даглядалі кароў і авечак [8, с. 199; 3, с. 183, 207; 10, с. 3].

Двор быў цэнтрам прыцягнення і для дробнай шляхты — жыхароў бліжэйшых засценкаў ці арандароў панскіх зямель. Напрыклад, у маёнтку Гомель Полацкага павету на 1845 г. налічвалася 182 наяўныя душы прыгонных (з іх дваровых – 15) і 32 душы дваран і аднадворцаў, якія знаходзіліся ў маёнтку на пазямельным становішчы [11, арк. 6 аб]. Дробная шляхта як правіла арандавала

зямлю, батрачыла, або працавала на разнастайных пасадах у памешчыцкіх маёнтках. Выконваць абавязкі чэлядзі маглі не толькі сяляне, але і прадстаўнікі дробнай шляхты, якія здаралася наймацца працаваць да памешчыкаў на сенакосах і жніве. Ад сялян дробную шляхту адрознівала саслоўная самасвядомасць, а таксама асобныя дэталі побыту, якія закліканыя былі служыць маркерам больш высокага сацыяльнага статусу. Напрыклад, жанчыны-шляхціцкі не ўжывалі тканін з вышыўкай, як у сялянах, пацеркі і пярсцёнкі выбіралі таксама адрозныя ад сялянскіх; палескія шляхціцы падвязвалі лапці раменьчыкамі, а не вярхоўкамі, як сяляне. Дробная шляхта саромелася ўсякага падабенства з ладам жыцця і звычаямі сялянства і капіявала як разумела панскія манеры, аднак без належнага поспеху. Насіла шляхта шэры або чорны кафтан падобны да даўгога сурдута, такога ж колеру картуз; вусы, бараду галілі. Аднак шляхта раздзяляла сялянскія павер'і і забабоны, хоць, як правіла, не захоўвала фальклорную традыцыю, згадкі аб мінулым ці мясцовыя легенды. Светапогляд дробнай шляхты складаўся з эклектычных уяўленняў, якія яны называлі «веданнем свету» [1, с. 600–602; 4, с. 218, 221].

Такім чынам, супольнасць панскага двара мела выразную іерархічную структуру. Крытэрыямі стратыфікацыі на памешчыцкім двары былі саслоўнае паходжанне, маёмаснае становішча, узроставы і адукацыйны цэнз, прафесійная прыналежнасць. Паводле саслоўнага паходжання вылучаліся дзве буйныя групы: прыгоннае сялянства (чэлядзь) і шляхта (пасэсары, рэзідэнты, афіцыйлісты). Узроставы падзел вызначаў таксама дзве выразныя супольнасці: тых, хто праходзіў навіцыят («хлопцаў») і сталых служачых. Вертыкаль кіравання падзяляла персанал на выканаўцаў («дворскія», якія дзяліліся ў сваю чаргу на «хлопцаў» і «пакаёвых», «рэспектовых» і «аплатных») і адміністратараў («дваран»). Суаднясенне з пэўнай дворскай стратай азначала доступ да дакладна вызначанага аб'ёму матэрыяльных даброт (умоў харчавання і пражывання, наяўнасці абслугі, колькасці аплаты). Аб займаемай пазіцыі на двары сведчыла форма (барва), якую насіў служачы. Кожнай страце дворскіх было вызначана сваё месца на прасторы двара для пражывання, харчавання, утрымання коней.

Межы сацыяльных страт не з'яўляліся непераадольнымі нават для прадстаўнікоў непрывілеяванага саслоўя. Кар'ера пры панскім двары садзейнічала агульнаму павышэнню статусу асобы ў соцыуме. Сацыяльная мабільнасць на памешчыцкім двары з'яўлялася перад усім магчымасцю прафесійнай кар'еры. Паспяховасць выканання сваіх абавязкаў, назапашванне вопыту, ведаў, удасканаленне ўменняў з'яўляліся ўмовай прасоўвання па іерархічнай лесвіцы. На шэрагу нізавых пасадаў існаваў дакладна вызначаны тэрмін іх выканання, пасля чаго прадугледжвалася павышэнне. Універсальным фактарам, які скасоўваў усе абмежаванні, з'яўлялася воля гаспадара маёнтка, – ступень блізкасці да пана вызначала месца асобы ва ўнутрыдворскай іерархіі.

Літаратура

1. Опыт описания Могилёвской Губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях : В 3 кн. – Кн. 1 / под ред. А. С. Дембовецкого. – Могилёв : Типография губернского правления, 1882. – [6], 782, [2] с.
2. Gloger, Z. Encyklopedia staropolska : w 4 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900–1903. – Т. 2. – 1901. – 332 s.
3. Goikbiowski, J. Domy i dwory / J. Goikbiowski. – Warszawa : Druk. N. Gkьcksberga, 1830. – [4], 296 s.
4. Tyszkiewicz, K. Wilija i jej brzegi : pod wzgłkdem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym / K. Tyszkiewicz. – Drezno : drukiem i nakładem Jyzefa I. Kraszewskiego, 1871. – XVI, 362 s.
5. Патоцкі, Л. Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружану / Л. Патоцкі ; пер. з пол. І. У. Саламевіча. – Мінск : Полымя, 1997. – 270 с.
6. Kitowicz, A. Opis obyczajyw i zwyczajyw za panowania Augusta III : w 4 t. / A. Kitowicz. – Poznań : W drukarni Walentego Stefackiego, 1840–1841. – Т. 3. – 1840. – [4], 227 s.
7. Охотский, Я. Д. Рассказы о польской старине. Записки XVIII века / Я. Д. Охотский ; пер. с пол. Н. С. П. – СПб. : Тип. П. П. Меркулева, 1874. – 319 с.
8. Gloger, Z. Encyklopedia staropolska : w 4 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900–1903. – Т. 3. – 1902. – 350 s.
9. Zaj№czkowski, A. Szlachta polska : Kultura i struktura / A. Zaj№czkowski. – Warszawa : Semper, 1993. – 116 s.
10. Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu borysowskiego pod wzgłkdem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemyslowo-handlowym i lekarskim, z dodaniem wiadomo¶ci : o obyczajach, spiewach, przysioiach i ubiorach ludu, gusiach, zabobonach itd. / E. Tyszkiewicz. – Wilno : Druk. A. Marcinowskiego, 1847. – 489, IV s.
11. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ в г. Минске). – Ф. 2635. – Оп. 1. – Д. 1140. – Л. 1–38.

ЧАСТЬ 4 ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Ашуева В.Я.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

ДА ПЫТАННЯ АБ АКТУАЛІЗАЦЫІ НАВУКОВАЙ СПАДЧЫНЫ МІКОЛЫ ПРАШКОВІЧА Ў МУЗЕІ БЕЛАРУСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ

З 1994 г. у Полацку дзейнічае мемарыяльная экспазіцыя, прысвечаная славу таму асветніку, беларускаму і рускаму пісьменніку, педагогу Сімяону Полацкаму – Музей-бібліятэка Сімяона Полацкага. Размясцілася яна ў будынку былога жылога корпуса Богаяўленскага манастыра, на тым самым месцы, дзе ў XVII ст., у драўляным на той час будынку, знаходзілася брацкая школа, у якой атрымліваў пачатковую адукацыю Самуіл Пятроўскі-Сітняновіч. Пазней, прыняўшы пастрыжэнне ў манахі і атрымаўшы імя Сімяон, ён тут працаваў настаўнікам. Адкрыццё Музея ў пэўнай ступені дапоўніла экспазіцыю створанага ў 1990 г. да 500-годдзя з дня нараджэння Ф. Скарыны, і размешчанага ў гэтым жа будынку Музея беларускага кнігадрукавання.

На працягу больш чым 25-ці гадоў Музей-бібліятэка, што ўяўляе сабой своеасаблівы сімбіёз музея – аднаго з філіялаў Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка (далей – НПКМЗ) – і навуковай бібліятэкі, служыць навуковай лабараторыяй для збору і вывучэння матэрыялаў, звязаных з жыццём і дзейнасцю вядомага палачаніна. Пачынаючы з 1999 г., кожныя 5 гадоў на базе Музея-бібліятэкі праводзіцца навуковая канферэнцыя, якая збірае даследчыкаў з розных краін для абмеркавання шырокага кола пытанняў, звязаных з біяграфіяй Сімяона Полацкага і характарыстыкай яго эпохі. У 2019 г., падчас V Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Сімяон Полацкі: светапогляд, грамадска-палітычная і літаратурная дзейнасць”, прысвечанай 390-годдзю з дня нараджэння Сімяона Полацкага і 25-годдзю Музея-бібліятэкі Сімяона Полацкага, кандыдатам філалагічных навук, дацэнтам кафедры гісторыі беларускай літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта У.Г. Кароткім быў прадстаўлены, а пазней перададзены ў фонды НПКМЗ рукапіс дысертацыі М.І. Прашковіча “Паэзія Сімеона Полацкага (Ранні перыяд – 1648–1664 гг.)” (1964 г.).

Каштоўнасць дадзенай дысертацыі заключаецца ў тым, што яна з’яўляецца

першым айчынным даследаваннем, прысвечаным творчасці Сімяона Полацкага. У дадзенай працы М. Прашковіч звярнуўся да ранняй (гэта значыць, дамаскоўскай) творчасці Сімяона, якая да таго часу іншымі даследчыкамі практычна не закраналася, ды і зараз па-ранейшаму застаецца мала даследаванай. На вялікі жаль, праца так і засталася неапублікаванай, а гэта значыць, амаль невядомай шырокай навуковай грамадскасці. НППКМЗ узяў на сябе абавязак падрыхтаваць тэкст да выдання. Выданне дысертацыі, а таксама комплекс мерапрыемстваў, распрацаваных супрацоўнікамі Музея беларускага кнігадрукавання, дазваляць зрабіць унікальную крыніцу даступнай як навукоўцам, так і ўсім, хто цікавіцца жыццём і творчасцю Сімяона Полацкага. Адначасова гэта павінна паспрыяць вяртанню з небыцця незаслужана забытага імя аўтара даследавання і актуалізацыі яго спадчыны. Музейная актуалізацыя прадугледжвае ў тым ліку выкарыстанне такіх традыцыйных формаў музейнай камунікацыі, як выставы, экскурсіі, лекцыі, музейна-педагагічныя заняткі і інш.

Да Міжнароднага дня музеяў, які адзначаецца штогод 18 мая, супрацоўнікамі Музея беларускага кнігадрукавання было падрыхтавана адмысловае мерапрыемства – прэзентацыя рукапісу, якая суправаджалася правядзеннем аўтарскай экскурсіі “Сцежкамі мінулага”, а таксама адкрыццём выставы “Вяртанне забытага імя”.

Экскурсія, распрацаваная аўтарам дадзенага артыкула, была прысвечана ў асноўным дамаскоўскаму перыяду жыцця Сімяона: асвятляліся яго вучоба ў брацкай школе Богаўленскага манастыра, а затым у Кіева-Магілянскай калегіі, віленскі перыяд, падзеі руска-польскай вайны, вяртанне ў Полацк і пастрыжэнне ў манахі, праца ў якасці настаўніка; разглядалася яго ранняя творчасць (1648–1664 гг.), яе жанравая разнастайнасць і тэматыка. Закраналася тэма вывучэння спадчыны Сімяона Полацкага, у тым ліку М. Прашковічам, а таксама трагічны лёс самога даследчыка.

Як вядома, Мікалай Іванавіч Прашковіч (1932–1983) з 1963 г. працаваў у Інстытуце літаратуры АН БССР, у 1964 г. абараніў дысертацыю на атрыманне навуковай ступені кандыдата філалагічных навук, падрыхтаваную пад кіраўніцтвам выдатнага рускага вучонага І. П. Яроміна. Аднак у 1974 г. ён у шэрагу некалькіх навукоўцаў (М. Чарняўскі, А. Каўрус, С. Міско, В. Рабкевіч) быў звольнены з Акадэміі навук. Падставай стала сфабрыкаваная справа т. зв. “акадэмічнага асяродку”. Пасля чаго таленавіты літаратуразнавец працаваў грузчыкам у гастраноме, карэктарам у рэдакцыі часопіса “Родная прырода” і газеты “Вячэрні Мінск”. Захварэўшы на параліч ног, пераехаў у родную вёску Гарадзішча (Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці), дзе трагічна загінуў пры пажары, не здолеўшы выбрацца з агню.

Кульмінацыйным момантам мерапрыемства стала прэзентацыя рукапісу дысертацыі, які быў прадстаўлены публіцы, пасля чаго прадмет заняў цэнтральнае

месца на выставе “Вяртанне забытага імя”. Апрача рукапісу дысертцыі, што ўяўляе сабой два тамы машынапіснага тэксту, на выставе былі выкарыстаны публікацыі М. Прашковіча з фондаў НПКМЗ.

Актыўна выступаць у друку М. Прашковіч пачаў з 1964 г. Так, у чэрвеньскім нумары часопіса “Полымя” з’явіўся яго артыкул “Старонка даўняй беларускай паэзіі”, прысвечаны той жа тэме, што і дысертцыя. Аўтар разглядаў ранні перыяд творчасці Сімяона Полацкага, прадстаўляў яго як выдатнага прадстаўніка гуманізму, паэта-наватара і актыўнага грамадзяніна, падкрэсліваў патрыятычную накіраванасць твораў Сімяона, адзначаў, што ён пакінуў ўзоры ўсіх вядомых у тыя часы паэтычных жанраў і формаў: дэкламацый, алегорый, элегій, гістарычных вершаў і г. д.

Адно з важнейшых месцаў у сферы дзейнасці М. Прашковіча займала постаць Ф. Скарыны. У часопісе “Полымя” № 10 за 1965 г. быў змешчаны яго артыкул “Доктар Францішак Скарына”, у якім даследчык высока ацаніў дзейнасць першадрукара і асветніка. Артыкулы пра Ф. Скарыну аўтарства М. Прашковіча мы знаходзім таксама ў выданнях “Прадмовы і пасляслоўі” Ф. Скарыны (1969), “Очерки истории философской и социологической мысли Белоруссии (до 1917 г.)” (1973). У 1970 г. пабачыла свет адзіная кніга М. Прашковіча – “Францішак Скарына – беларускі першадрукар”, выпушчаная ў серыі “Школьнікам – аб гісторыі БССР”, якая ў папулярнай форме расказвала аб жыцці і дзейнасці выдатнага беларускага вучонага-гуманіста.

Не абмінуў увагай М. Прашковіч і яшчэ адну славетную асобу полацкай даўніны – невялікі артыкул “Беларуская асветніца”, прысвечаны Еўфрасінні Полацкай, можна знайсці ў майскім нумары часопіса “Беларусь” за 1973 г. Такім чынам, у дадзеным блоку выставы былі сабраны публікацыі М. Прашковіча, прысвечаныя найбольш вядомым беларускім асветнікам, звязаным з Полацкам.

Трэці блок выставы дэманстраваў рэцэнзіі М. Прашковіча, з якімі ён даволі часта выступаў у друку. Адна з такіх рэцэнзій і адыграла пэўную ролю ў яго лёсе. У 1965 г. выйшла кніга А.Ф. Коршунава “Афанасий Филиппович: жизнь и творчество”, якая асвятляла жыццёвы і творчы шлях пісьменніка-публіцыста і праваслаўнага дзеяча першай паловы XVII ст., а таксама змяшчала поўны звод яго “Дыярыуша”. М. Прашковіч адгукнуўся на працу калегі артыкулам “Слова пра Афанасія Філіповіча”, змешчаным у часопісе “Полымя” № 12 за 1965 г. У цэлым Прашковіч даволі станоўча ацаніў кнігу, асабліва публікацыю “Дыярыуша”, але пры гэтым выказаў уласныя погляды на некаторыя пытанні беларускай гісторыі: у першую чаргу гэта датычылася царкоўнай уніі 1596 г., а таксама ён меў смеласць не прытрымлівацца афіцыйнага для таго часу погляду на гісторыю ўтварэння і паходжанне назвы “Вялікае Княства Літоўскае”.

Публікацыя паслужыла падставай для спецыяльнай навуковай дыскусіі ў 1966 г. у Акадэміі навук. Голасам у абарону Прашковіча стаў надрукаваны ў

“Полымі” № 5 за 1966 г. артыкул М. Алексютовіча “А дзе ж ісціна аб’ектыўная?”, у якім ён крыху папракаў М. Прашковіча за ідэалізацыю ўніі, але цалкам падтрымаў яго ў ацэнцы праваслаўнай царквы і ў пытанні беларускай дзяржаўнасці.

Апрача ўзгаданых матэрыялаў, на выставе былі прадстаўлены і іншыя публікацыі М. Прашковіча, якія працягвалі з’яўляцца ў часопісе “Полымя”. У № 4 за 1967 г. было апублікавана “Слова пра настаўніка” (у сааўтарстве з В. Чамярыцкім), прысвечанае І.П. Яроміну; у № 7 пад рубрыкай “Старонкі беларускай энцыклапедыі” мы знаходзім падрыхтаваны М. Прашковічам матэрыял пра Ш. Фіёля, П. Мсціслаўца, братаў Мамонічаў, С. Собаля і М. Вашчанку; у гэтым жа нумары быў змешчаны яго пераклад з украінскай мовы апавядання Я. Гуцалы “Сівы шум”.

Нельга было не ўзгадаць і пра ўдзел М. Прашковіча ў стварэнні такога грунтоўнага даследавання, як “Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры” (1968), у якую ўвайшлі падрыхтаваны ім раздзел “Літаратура старажытнай Русі”, а таксама манаграфічныя нарысы “Палітычная сатыра”, “Паэзія”, “Сімяон Полацкі” і “Ян (Андрэй) Белабоцкі”.

Прадстаўленыя матэрыялы расказвалі пра асноўныя накірункі дзейнасці таленавітага вучонага, аўтара першага айчыннага даследавання, прысвечанага Сімяону Полацкаму. Прэзентацыя, а таксама выстава, што працавала ў экспазіцыі Музея-бібліятэкі на працягу месяца, сталі яшчэ адным крокам у справе аднаўлення гістарычнай справядлівасці, вяртання з нябыту імя беларускага даследчыка і актуалізацыі яго несумненна каштоўнай спадчыны.

Баранова А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНО- ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Э. ВОЙНИЛОВИЧА

Эдвард Войнилович (1847–1928) – общественный, политический и государственный деятель, гуманист, патриот. Большое значение для формирования гражданской культуры и патриотического воспитания имеет изучение культурно-исторического наследия Э. Войниловича. В процессе самостоятельного изучения культурно-исторического наследия Э. Войниловича, студентам дается задание проанализировать истоки гуманизма Э. Войниловича, показать его вклад в развитие культурной жизни и экономики Беларуси. Истоки его гуманистических взглядов находятся в семейном воспитании и обучении в лучших учебных заведениях (Слуцкая гимназия, Санкт-Петербургский

технологический институт). В своих воспоминаниях Э. Войнилович с большой любовью и теплотой вспоминает о своей семье, родственниках, во многом повлиявших на его мировоззрение и дальнейшую общественную деятельность. Труд и общественная деятельность были семейными традициями в семье Войниловичей. У его дедушки была библиотека с большим количеством томов в кожаных и пергаментных переплетах. Адам, отец Эдварда, был личным примером для сына, своей деятельностью оказывал на него большое влияние. К общественной жизни Эдвард приобщился ещё при жизни отца и также, как и его отец, участвовал в компромиссных судах. Являясь членом Минского Земельного Товарищества (Аграрного общества), Эдвард умело руководил собраниями, находя пути решения острых проблем, убеждая оппонентов знанием профессиональных и жизненных вопросов.

Благодаря огромному трудолюбию отца и заведенному безукоризненному порядку в хозяйстве, дети смогли получить отличное воспитание. В своих воспоминаниях Эдвард отмечал, что отец избегал всяческих афер и предпринимательства, которые, возможно, давали бы большую прибыль, чем государственные бумаги, которые были связаны с большим риском. Сын унаследовал честность, благородство отца и придерживался такого же метода, несмотря на то, что, безусловно, в противном случае имел бы в два раза больше прибыли и быстрее собрал необходимый капитал.

Большое влияние на детей оказывали воспитатели. Студентам дается задание проанализировать деятельность воспитателей, положительные стороны их педагогической деятельности. В «Воспоминаниях» Э. Войнилович отмечает, что детство прошло под присмотром бесценной воспитательницы и опекуна Окинчиц, родом из местной шляхты. Важными качествами её были привязанность к детям, уважение и почитание хозяев. Когда дети подросли, знанию языков учили немка и француженка. Огромное влияние на детей оказывала учительница Юлия Ревенская из уважаемой в Новогрудке семьи. Э. Войнилович вспоминает об этом потому, что «влияние пани Ревенской на наше воспитание было огромным, положительным: она была очень аккуратна и обязательна, это качество характера сумела привить своим тридцати четырем ученикам. При огромном уважении к семейным традициям родителей и большом благородстве, присущем дочери офицера польских войск, до конца своей жизни она любила читать и учиться, и ее пример благотворно влиял на воспитанников» [1, с. 34].

Родители не жалели сил и средств на воспитание детей. Учеба дома проводилась на польском и французском языках. Когда Эдварду исполнилось двенадцать лет, в семье стали думать о подготовке к школе, где обучение велось на русском языке. В первый год был приглашен Марк Шалькевич, сын соседа-помещика, который окончил школу в Слуцке и должен был зарабатывать себе деньги для учебы в университете. На второй год был приглашен второй учитель

Мейшутович из Минской гимназии, магометанин.

Гуманистические взгляды Э. Войниловича формировались в семье. Со времен учебы в родительском доме он помнил случаи, которые сыграли немаловажную роль в их жизни, а именно: Крымская война 1854 года и освобождение крестьян. С Крымской войны ему запомнились только вечера, проводимые за изготовлением корпий для перевязки ран, забота хозяев по доставке для проходящих войск сухарей и фуража, доставка рекрутов, что в те времена являлось обязанностью владельцев имений. Набор в рекруты вносил огромные сложности из-за тяжелых переживаний, плача в семьях, укрывательства и побегов. Э. Войнилович вспоминает, что пойманные были закованы в дыбы – деревянные колодки. Бывали случаи, когда владелец имения назначал рекрута, а его жена его прятала. Он также помнил, когда и его мама, к большому их удивлению, закрыла такого уклониста под платьями в шкафу, чтобы спрятать на время набора в рекруты.

Студенты отмечают, что в семье укоренилась традиция общественного служения, активной деятельности. Его родственники, два брата бабушки, показывали пример самопожертвования на благо служения обществу, они сформировали Третий кавалерийский полк во время нашествия Наполеона на Москву. От матери он унаследовал горячую любовь к Родине. Э. Войнилович вспоминает: «Помню, она уговаривала меня, пятнадцатилетнего юношу, чтобы, когда придет время, я встал в ряды современных (мнимых) защитников Отечества» [1, с. 42].

Студентам также дается задание показать роль учебных заведений в формировании гуманистических взглядов Э. Войниловича. Важным истоком гуманизма Э. Войниловича являлась Слуцкая гимназия, которая оставалась бастионом гуманизма. Слуцкая гимназия – старейшее учебное заведение Беларуси, она была открыта 20 мая 1617 года. Большое значение в ней придавалось воспитанию и образованию граждан, преданных Родине и благополучию народа. В Уставе Слуцкой гимназии критиковалась религиозная нетерпимость, препятствовавшая развитию школьного дела. За религиозной враждой авторы устава видели корыстные интересы людей, алчущих наживы и привольной жизни.

Важным было также и то, что в Слуцкой гимназии осуществлялось «продвижение не только к внешним благам жизни, но, главным образом, к внутреннему, духовному развитию. К этому призывает усердие учёных: они, прочно стоя на дозорной школьной башне, постоянно, ревностно и зорко следят за беспечной и сонливой молодёжью, заботясь о её пользе» [2, с. 95].

Слуцкая гимназия стремилась воспитать у учащихся патриотические и гражданские чувства, учила уважать религиозные чувства: «Приходите же все, кому дорога Родина, кто правильно оценивает целенаправленность своих

поступков! Никому не закрыт путь! Раскрыта дверь, ведущая к нашим грациям и музам, для всех честных и искренних людей. Возраст, положение, вероисповедание не представляют для нас никакого различия. Место на этих школьных скамьях предоставлено бедняку не меньше, чем Крезу, католику – не меньше, чем стороннику Реформации. И, наконец, пусть никого не оттолкнёт от нашего порога расхождение в религии, не отторгнет от обладания доступным счастьем из-за беспочвенного страха... Мы уже давно научены опытом, что религия – предмет убеждения, а не насилия, и что посягают на небесные замки с безрассудной дерзостью те, кто распространяет обман своей веры на сознание и на законодательство» [2, с. 95].

В Слуцкой гимназии учащихся учили практической этике, они упражнялись в разнообразных изложениях, чтобы улавливать существо вопросов, стремиться к доказательствам. В диспутах учили избегать «бесполезного разглагольствования, сравнимого с бессмысленным мудрствованием малоодаренных метафизиков и звездочётов» [2, с. 97]. Не разрешались беспочвенные и спорные препирательства, лишённые порядка и рассудительности. Цель усилий педагогов Слуцкой гимназии заключалась в том, чтобы привить молодёжи, по возможности, в совершенстве способность воспринимать услышанное, иметь собственное суждение и уметь непосредственно высказываться. Диспуты готовили для пользы, а не для внешнего блеска, заботились о том, чтобы учащиеся проявляли не робость и шаткость, а умели уверенно и уравновешенно выступать. Ученики готовили упражнения дома, прежде чем выступать публично в присутствии эрудитов. Ученики должны были вообразить себе возражающую и отвечающую стороны, а затем предложить продуманное дома и по памяти, свободно, с надлежащим поведением вести спор. В дальнейшем это пригодилось Э. Вайниловичу в процессе судебных разбирательств и ведения собраний.

Учащихся учили соблюдать скромность при ответе, избегать резкости, злобы, поношения, выкриков, отказываться от нелепых выходок. Учащихся учили быть высоконравственными и достойными, чтобы дух не стал заносчивым от праздной роскоши, чтобы укреплялось желание учиться и развиваться.

Студенты убеждаются в ценности культурно-исторического наследия Э. Войниловича, который оставил воспоминания о Слуцкой гимназии, в те времена считавшейся одной из самых лучших в Крае. В этой школе работали опытные и умные учителя. По мнению историка Д. Дальтона, они ничуть не уступали преподавателям прославленной Лешненской школы Яна Амоса Коменского. В «Слуцком компендиуме по риторике» отмечалось, что необходимо «восстановить подлинное достоинство наставников гуманитарных наук. Надо поставить во главе школ таких учителей, которые были бы не только образованными, но и такими, которые смогут и захотят обучать умело,

проникновенно и методически...искренним, следовательно, должен быть, прежде всего, каждый, кто хочет прослыть полезным воспитателем доверенного ему юношества... Учитель должен прилагать все силы к тому, чтобы не пренебречь ничем, подлежащим изучению» [2, с. 100]. В Слуцкой гимназии стремились искусно сочетать учебные и воспитательные приёмы, как в рабочие часы, так и во время досуга. Важно отметить, что наставники стремились воспитать достойных граждан, будущих политиков и учёных. Выпускник Слуцкой гимназии Э. Войнилович оправдал надежды наставников, его общественная, государственная деятельность является ярким примером служения Родине, образцом гуманности, справедливости и ответственности.

Важно, что в Уставе Слуцкой школы подчёркивалась необходимость научить правильно и убедительно высказываться на актуальные политические темы; необходимо было изучение правил и выполнение упражнений по риторике. Особенностью Устава были чётко разработанные правила проведения и приёмы подготовки оратора, а также порядок выступлений и состязаний в искусстве риторики. Эти навыки помогли в дальнейшем Э. Войниловичу проводить собрания Аграрного общества, решать вопросы в заседаниях компромиссных судов. Слуцкая школа преодолела богословскую замкнутость, стремилась обогатить учащихся знаниями.

Большое значение для формирования гуманистических взглядов Э. Войниловича имела учеба в Петербургском технологическом институте. В институт стремилась молодежь, демократически настроенная и противостоящая всяким привилегиям, как правило, социалистического толка, и все происходящее (в том числе, и политические потрясения) всегда находили отклик в институте, а иногда, возможно, и из него выходили. Э. Войнилович отмечал, что студенты выдвигали теории, несовместимые с теми шляхетскими традициями, на которых он воспитывался в родительском доме, но это имело и положительную для него сторону. Это новое направление он начал осваивать, в некоторых случаях даже признавал его правильным, но, во всяком случае, научился всех людей считать равными себе, равными перед законом, как равными перед Богом. В институте Эдварду приходилось усиленно работать. Кроме лекций, которые читали ведущие ученые столицы, например, профессор Менделеев и будущий министр финансов Вышнеградский и другие, обязательной была практика. Химики занимались в лабораториях, а механики, к которым Эдвард был причислен, – в столярных, кузницах, сталелитейных цехах, существовавших при самом институте, а также проводились экскурсии под руководством профессоров на крупнейшие заводы столицы и в Кронштадт. Э. Войнилович отмечал, что жизнь товарищеская, особенно между студентами, была очень оживленной. В 1869 году Эдвард окончил учебу как один из лучших и получил должность на заводе шин, бронечастей и «путиловских» снарядов с месячной зарплатой пятьдесят рублей и

бесплатной квартирой. Тогда это ему показалось очень много, хотя, как студент, он получал от родителей не меньше, но вынужден был оплачивать жилье. Труд, работа, деятельность были постоянными спутниками Э. Войниловича. Работа на заводе была тяжелой и утомительной, так как при литейных бессемеровских печах, работавших непрерывно, служебные дежурства чередовались: одна неделя – дневное, вторая – ночное. Его отец, до сих пор не мешавший в его намерениях специализироваться в профессии, обеспечивал сына финансово, но, как веками хранивший традиции крупных землевладельцев, хотел, чтобы сын продолжил родовые традиции и пошел по стопам своих предков – посвятил себя работе на земле и служению той земле, на которой он родился. А семья хотела в нем видеть всесторонне образованного человека и более ловкого в салонах, а не у станка. Вместо образования, которое мечтал дать ему отец, вместо военного или штатского мундира он сразу выбрал конкретную профессию, дающую ему специальность, что и осуществил после окончания гимназии. Однако идея всестороннего образования тоже была реализована. Э. Войнилович оставил разносторонние воспоминания об исторических, политических, военных событиях, об образовании, о работе Аграрной комиссии, о просвещении, о культурной, экономической жизни того времени, рассмотрел национальные, религиозные вопросы, деятельность политических партий, съездов, проявив незаурядную эрудицию и трудолюбие. Интересны его описания Слуцка, Минска, европейских городов, исторических личностей. Глазами очевидца он пристально рассматривал особенности современной ему жизни, способствовал её развитию и совершенствованию.

Студенты получают задание выявить роль Э. Вайниловича в развитии аграрного вопроса на белорусских землях. В процессе изучения его культурно-исторического наследия студенты отмечают эффективность осуществлённых мероприятий, связанных с заботой о расцвете и благосостоянии земельной собственности, объединением работы землевладельцев, с налаживанием прямых связей между производителями и потребителями, выработкой этики землевладельцев, организацией юбилейной выставки 1901 года, которая продемонстрировала правильность проводимых мер в области сельского хозяйства. Важным делом Аграрного общества, которое возглавлял Э. Вайнилович, было введение принципа взаимного страхования от огня и долгосрочном кредитовании.

В 1888 году Э. Войнилович был почти единогласно избран вице-председателем Аграрного общества, а фактически председателем Общества, которое находилось в помещении по улице Захарьевской в доме Павловского. В квартире члены общества Левин и Цыбульский открыли общий склад сельскохозяйственных машин, где также время от времени проходили небольшие выставки растений и семян. Это были первые ростки больших «складов

синдиката» и большой юбилейной выставки 1901 года. Каждый период деятельности Аграрного общества имел свою основную идею, свои задачи, на решение которых была направлена вся работа: во время заседаний, проводимых еще в доме Павловского, главной заботой было налаживание прямых связей между производителями и потребителями, чтобы избежать дорогостоящего, обычно еврейского, посредничества; для этих целей лучше всего подходили поставки зерна в интендантство, которые были тем более желаемы, так как рыночные цены были по-прежнему низкие, а производство дорожало с каждым днем. Это было первое организованное коллективное предприятие, по пути которого со временем пошли и остальные. Не всегда все шло гладко, так как вырвать из когтей бывшего консорциума монополию на поставки в интендантство было нелегко. Но постепенно отношения складывались, и вырабатывалась определенная этика землевладельцев, совершенно противоположная той, которая существовала раньше при правительственных поставках. Аграрное общество, предоставляя свою торговую марку группе помещиков-поставщиков, делало их своим добрым именем ответственными в деле и не позволяющими никому ради сохранения авторитета отклоняться от договора, даже если бы невыполнение договора с уплатой штрафа было заранее предусмотрено в контракте.

Аграрное общество под руководством Э. Войниловича концентрировало в себе все жизнеспособные силы страны, участвовало во всех основных областях жизни, часто ими управляло, и всегда решительно высказывалось по важным вопросам современности, способствовало развитию и совершенствованию сельского хозяйства.

Литература

1. Эдвард Войнилович. Воспоминания. Перевод с польского. – Минск, 2007. – 380 с.
2. Антология педагогической мысли Белорусской ССР / составители Э. К. Дорошевич, М. С. Мятельский, П. С. Солнцев. – М. : Педагогика, 1986. – 468 с.

Белько О.А.

(Украина, г. Полтава)

УЧРЕЖДЕНИЕ МУЗЕЕВ НА ПРИМЕРЕ ЕСТЕСТВЕННО- ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ПОЛТАВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ЗЕМСТВА (КОН. XIX В.)

Деятельность Полтавского губернского земства в конце XIX века характеризуется проведением комплексных широкомасштабных мероприятий, направленных на перспективное развитие края, ознакомление с творческими, исследовательскими достижениями широких слоев населения.

Актуальность исследования заключается в том, что развитие Украинского государства во многом зависит от изучения культурного наследия народа, хранителями и популяризаторами которого являются музеи. Именно поэтому, на мой взгляд, в настоящее время чрезвычайно важно изучить опыт сохранения и популяризации культурно-исторического наследия для использования в профессиональной подготовке будущих специалистов. Для конца XIX века характерным было оживление в развитии кустарничества, как экономической стратегии земских программ, поэтому исследования краеведения проводились не только отдельными лицами, такая деятельность выросла до уровня государственного дела.

Целью исследования является расширение и углубление знаний об основных принципах деятельности Естественного-исторического музея Полтавского губернского земства.

Начальный этап создания Естественного-исторического музея Полтавского губернского земства приходится на 1889 год, когда по инициативе этнографов Ивана Зарецкого, Михаила Олеховского и других было положено начало сбора коллекций, обсуждение тематики собраний будущего учреждения. Их инициатива нашла поддержку среди ведущих ученых – почвоведом Василием Докучаевым, историком и археологом Дмитрием Самоквасовым, этнографами Костем Мощенком, Вадимом Щербаковским.

По инициативе профессора Василия Докучаева Полтавская губернская управа в своем докладе (1890 г.) губернскому земскому собранию изложила предложения по созданию в Полтаве музея для содействия в решении вопросов организации сельского хозяйства: оценки земель, поисков полезных ископаемых; комплектации земских училищ местными естественно-историческими коллекциями, организации экскурсий и тому подобное. Собрание единогласно приняло за основу доклад и утвердило финансирование, а именно: одна тысяча рублей на создание музея и две тысячи рублей – на его ежегодное содержание. При организации музея Полтавская губернская земская управа руководствовалась типовым уставом губернских земских естественно-исторических музеев, разработанным Василием Докучаевым. По мнению профессора, естественно-исторические музеи должны были решать два рода задач: научные и практические. «Научные задачи должны состоять, с одной стороны, в изучении естественной истории губерний, а с другой – в передаче, привитии естественно-исторических истин местному населению» [2, с. 303–306]. В число практических задач входило консультирование местного населения в области сельского хозяйства, промышленности и прочее. Особенность идей исследователя заключалась в предложенной им целесообразности устройства комплексных музеев на основе слияния естественно-исторических, экономических и исторических музеев.

Просветительские идеи были развиты графиней Прасковьей Уваровой в докладе «Областные музеи» на VII Археологическом съезде, в котором подчеркивалось значение музеев как центров просвещения народа: «Нет сомнения, что только основанием музеев Запад обязан распространением просвещения среди масс...» [4, с. 281–282]. На съезде была провозглашена идея о создании Положения о губернских и областных музеях, которое должно было закрепить за ними статус государственных учреждений, а, следовательно, и укоренить их значение для общества. В Проекте была обозначена главная цель музейной деятельности, которая заключалась в *«наглядном ознакомлении публики с историей страны и развитии в ней культуры во всех формах и проявлениях»*. Проект предлагал утвердить научно-исследовательский статус музейных учреждений: *«музей должен быть научным центром для окружающей его местности»* [4, с. 282].

В сентябре 1891 года Полтавская губернская управа выделила временное помещение возле старого дома земской управы, в котором три комнаты были запланированы для экспозиции этнографических материалов по истории края.

1891 год для истории Полтавского края был знаковым. Это год основания Естественно-исторического музея Полтавского губернского земства (ныне – Полтавский краеведческий музей имени Василия Кричевского), который уже на начальном этапе деятельности стал региональным научным центром по исследованию естественной истории края, сохранению народных традиций. В основу Естественно-исторического музея легли фундаментальные геологические коллекции, собранные экспедицией профессора Василия Докучаева. Весной 1893 года экспозиция была осмотрена первыми посетителями [5, с. 4].

В 1899–1900 годах музейная коллекция насчитывала 17 226 предметов, из них 7 888 – собраны во время экспедиций, 1 361 – куплен, 7 974 – получены музеем в качестве подарков. Это был период удачных по результативности этнографических экспедиций, когда заведующий музеем Михаил Олеховский совместно с Иваном Зарецким, Дмитрием Щербаковским, Константином Мощенком находили изделия и формировали содержательные коллекции ковров, гончарных изделий, которые поражали художественным совершенством [3, с. 47].

В первые годы музей формировался быстрыми темпами. В 1898 году был оформлен естественный отдел, состоящий из следующих подразделов: геологического с палеонтологией, почвенного, ботанического, зоологического и полезных ископаемых. Экспозиция естественного отдела знакомила не только с природой края, но и содержала материалы о строении Земли, таким образом, знания о Полтавском крае были введены в систему общих естественных знаний.

Полтавский естественно-исторический музей поддерживал связи с различными научными учреждениями, проводил обмен изданиями, о чем свидетельствует переписка, которая и ныне хранится в научном архиве музея. Это

письма Зоологического музея Императорской Академии наук, агрономической лаборатории Московского университета, обществ естествоиспытателей, редакций журналов «Орнитологический вестник», «Ежегодник по геологии и минералогии России», «Русское этномологическое обозрение» и другие. Организовывались, так называемые, «пояснительные чтения» для учителей по естествознанию, этнографии, сельскому хозяйству, археологии [1, с. 63]. В фондах Полтавского краеведческого музея имени Василия Кричевского хранятся многочисленные экспонаты, которые представляют природу, историю, этнографию края. Это, прежде всего, работы выдающихся украинских мастеров, уроженцев Полтавины.

Опыт создания дореволюционных естественно-исторических музеев является чрезвычайно ценным и в нынешнее время. Они всегда стремились к поиску и внедрению новых форм работы. Различные проекты по совершенствованию музейной деятельности публиковались в журналах, выносились на всеобщее обсуждение. Эти проекты отличали большой профессионализм, богатство функций, высокий уровень организации научно-исследовательской, научно-фондовой, научно-экспозиционной и культурно-просветительской деятельности. Они оказывали весомое влияние на интеллектуальное развитие, формирование научной мысли, распространение культуры среди широких слоев общества, способствовали развитию музейного дела в стране, осуществляли своеобразную профориентационную деятельность, привлекая в свои стены школьников, разрабатывая специальный цикл экскурсий. По сути, именно естественно-исторические музеи формировали государственную музейную политику.

Используя современную терминологию, музеи начали реализовывать функцию социализации и инкультурации населения страны. К началу XX века сформировался тип музейного учреждения на местах, состоящий из отделов, посвященных истории, экономике, природе локальной территории. В некоторых губерниях произошло их объединение с музеями при статистических комитетах, в результате чего возникли губернские музеи – прообразы областных краеведческих музеев.

Литература

1. Власенко, І. М. О. Олеховський. Музейна і педагогічна діяльність / І. Власенко // Полтавський краєзнавчий музей: зб. наук. ст. 2001–2003 рр. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток / редкол. : О. В. Белько [та ін.]. – Полтава : Дивосвіт, 2004. – с. 61–65.
2. Докучаев, В. В. Земский губернский музей (проект устава) / В. В. Докучаев // Сочинения: В 8 т. – М.: Издательство АН СССР, 1953. – Т. 7. – с. 303–306.
3. Ежегодник Естественно-исторического музея Полтавского губернского земства. 1913 год. – Полтава: Электр. Типо-Литогр. И. Л. Фришберга, 1915. – 82 с.
4. Уварова, П. С. Областные музеи / П. С. Уварова // Труды VII Археологического съезда в Ярославле : В 3 т. – М. : [б. и.], 1891. – Т. 2. – с. 279–285.

5. Фесик, К. Б. Полтавський краєзнавчий музей – скарбниця історії і культури / К. Б. Фесик, Т. Ю. Супрун // Полтавський краєзнавчий музей: зб. наук. ст. 2001–2003 рр. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток / редкол.: О. В. Белько [та ін.]. – Полтава: Дивосвіт, 2004. – с. 4–8.

Бессараб Д.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОТЕНЦИАЛА ЛИТВИНСКО-БЕЛОРУССКОЙ КУХНИ В ТУРИСТИЧЕСКИХ ЦЕЛЯХ

В последнее время на мировом туристическом рынке отчетливо прослеживается тенденция усиления интереса к национальной аутентичности, национальному мифу, сопровождающему исторический процесс формирования нации, ее ментальности, миропонимания, устройства быта и организации жизни общества. В этой связи многие страны прилагают значительные усилия по «мифологизации» и привлечению внимания к своей исторической индивидуальности, акцентируют внимание на тех компонентах, которые позволяют выделить аутентичность страны и нации из предлагаемого масскультового суррогата.

Можно предположить, что после выхода из мирового туристического кризиса, вызванного пандемией COVID-19, эта аутентичность станет одной из отправных точек, влияющих на характер и географию перераспределения туристических потоков. У сохранивших свою аутентичность территорий имеется значительно больше шансов восстановить свою туристическую привлекательность, вызванную пандемийными ограничениями.

Стоит заметить, что одной из важнейших отличительных черт, характеризующих разные страны и народы, является национальная кухня – одна из важнейших составляющих национального культурного опыта. Пожалуй, наиболее консервативной, и наименее подверженной резким изменениям привычной вкусовой гаммы, так как привычки народа формируются, в том числе, и ментальным опытом. Принято считать верным утверждение, что характер народа определяется землей, почвой, на которой он живет, так как это, в первую очередь, определяло набор исходных продуктов, которые человек исторически употреблял в пищу. Кроме того, важную роль играла возможность доступа к источнику энергии, так как характер розжига огня и принципы его поддержания определяли преимущественные способы тепловой обработки пищи. И, хотя, на первый взгляд, является парадоксальным, но эти же обстоятельства во многом определяли первичную форму и, возможно, даже объем базовой утвари, в которой

осуществлялся процесс приготовления пищи.

Причем, с точки зрения туристического целеполагания, многообразие и известность кухни не всегда имеют решающее значение. Так, в качестве примера можно вспомнить о норвежской кухне. Следует заметить, что она далеко не на слуху, и разнообразием в наборе пищевых продуктов и способов их обработки, в отличие, например, от французской или итальянской, не характеризуется. Но, тем не менее, есть традиционное западно-норвежское блюдо из бараньей головы *смалахове*, что в дословном переводе означает «овечья голова».

Необходимо отметить, что кулинарная традиция поедания головы животного прижилась у многих народов. Так у татар, узбеков, киргизов, казахов, таджиков отваренная баранья голова вместе с ногами называется «*калла-поча*» (дословно – голова и ноги). Аналог у бурятов – *тоолэй* (голова барана). В этой же традиции не отстают от бурятов и монголы. В Турции приготовленная баранья голова зовется «*kuzu kelle*». Но это все азиатские народы. Заметим, что в странах Европы тоже поедают приготовленную голову животного. Такая традиция развита, к примеру, болгар. На севере, в Исландии, овечья голова считается национальным лакомством. Имеются также отдельные сведения о том, что к Версальскому королевскому столу подносили фаршированные телячьи головы.

Но, пожалуй, только норвежцы умудрились создать из элемента национальной традиции поедания головы кулинарно-туристическое шоу, в настоящее время известное во всем мире. А само блюдо стало поистине туристическим брендом, причем в классическом его понимании: с развитым внешним атрибутивом, ассоциативным рядом, эмоциональной насыщенностью, парадигмой ценностных характеристик и прочее. Сегодня *смалахове* имеет статус «экстремальной» еды, а туристы массово отправляются на дегустацию аутентичного шедевра сельской норвежской кухни, которая рекламируется не иначе, как захватывающее испытание и трофей для искателей острых ощущений в гастрономическом туризме. Кроме того, в обязательный ритуал входит, надо полагать, для снятия стресса, подача вместе с блюдом рюмки аквавита. В данном случае имеется в виду национальный скандинавский алкогольный напиток крепостью от 37,5 до 50 градусов, который известен с первой трети XVI столетия. Тогда эта «вода жизни» служила универсальным лекарственным средством и изготавливалась путем дистиллирования сусла, настоянного на смеси кориандра, тмина, зверобоя, укропа и фенхеля с добавлением аниса и корицы. Далее в дубовой бочке этот напиток зреет на протяжении определенного времени, продолжительностью от трех месяцев до нескольких лет, после созревания он приобретает красивый цвет от соломенно-золотистого до темно-коричневого и характерный аромат.

Таким образом, можно констатировать, что в данном случае в основе маркетинга туристического продукта и создания аутентичного бренда лежит

использование исторического элемента национальной кухни, имидж которого включает узнаваемый ряд ретро-составляющих. Более того, мы имеем здесь дело с оценкой привлекательности своей культуры и своего национального мифа в представлениях зарубежного путешественника, что потенциально ведет к увеличению экспорта туристических услуг. С другой стороны, сочетание вышеназванных факторов потенциально активизируют возможности для развития и внутреннего туризма. Следует отметить существующую закономерность. Как правило, страны с хорошо развитым внутренним туризмом становятся востребованными в этом отношении и на международном рынке. Обратная же тенденция не типична для туристического рынка. Отсутствие интереса внутреннего потребителя к местному туристическому рынку, как правило, негативно сказывается на динамике международных прибытий.

То есть, наличие национального мифа, основанного на внятно очерченной исторической и аутентичной составляющей со всем его атрибутивом, является решающим условием устойчивого развития как внутреннего, так и международного туризма. Как, впрочем, не только их одних.

Мы убеждены, что национальная кухня является важнейшей составляющей историчности и аутентичности национального мифа. Как известно [1], тот канон, в основе которого лежала идея о том, что белорусская кухня сложилась на основе исключительно сельской кухни восточной части Беларуси, и который в настоящее время в массовом сознании принимается за белорусскую кухню, был разработан в середине пятидесятих годов минувшего столетия в соответствии с решением Совета Министров СССР. Через двадцать с небольшим лет, В. Похлебкин [2] окончательно сформулировал его постулаты. Но, любое, как нечто искусственно созданное, как некий суррогат, оно не вызывает ни положительных, ни отрицательных эмоций, и непригодно для создания национального мифа, что и отражается в отсутствии интереса к нему как у внутреннего, так и внешнего потребителя.

Результат известен: мачанка, драники, затирка, верещака и мясо, запеченное в горшочке. Аскетичный набор. Но ведь кроме него, тоже что-то есть. К сожалению, находятся почти в неизвестности гораздо более достоверные источники: А. Цюндевицкая [3], В. Завадская [4], А. Мальдис [5], А. Белый [6], Э. Зайковский и Г. Тычка [7], и некоторые другие. Кроме того, отдельную весовую категорию составляет «Пан Тадэуш» Адама Мицкевича [8]. Следовательно, традиции питания белорусов как наследников литвинов, имеют гораздо большую историю, нежели нам представляется в настоящее время, и, кроме того, располагают многочисленными многовековыми сведениями, позволяющими формировать национальный миф.

Так, одной из аутентичных рождественских традиций было украшение рождественского стола фаршированной свиной головой, о чем в «Літоўскай

гаспадыне» [3] Анна Тюндевицкая отмечает следующее: в том случае, если забой свиней предваряет наступление этого праздника, то одну голову лучше всего оставить неразделанной, и приготовить из нее главное праздничное блюдо. Для этого изначально необходимо через разрез в нижней части головы, достать из нее все кости с мясом, оставив целиком оболочку из шкуры с ушами и пяточком. Фарш имел многокомпонентный состав: мелкорубленая телятина, небольшие кусочки сала и яичница, приготовленная с предварительно пассированным на сливочном масле измельченным репчатым луком смешиваются с размоченной в молоке и затем отжатой пшеничной булкой. После этого в фарш необходимо добавить специи: молотые перец, майоран, мускатный орех; десять сырых яиц, немного сухого бульона. Полученная масса тщательно вымешивается, затем этой массой полностью начиняется голова, уложенная ушами вниз, в следующем порядке: слой приготовленного фарша толщиной в половину «цалі», то есть, дюйма, затем на него ломтиками сначала сало, на него – шинку, потом яйца вкрутую и пикули. Все повторяется, пока голова не заполнится полностью. Затем она зашивается, и ей придается естественная форма. Для этого снаружи голова оборачивается плотным полотном, в котором прорезаны отверстия для ушей, и отправляется ушами вверх в объемный рондаль для варки. В емкость для варки головы также загружаются кости, что предварительно вынули из головы и лопаточные телячьи, с которых срезалось мясо на фарш, свиные ножки, и голова теленка. Кроме того – специи: лавровый лист, черный перец, луковица, морковь, хрен, петрушка, сельдерей и прочее.

Ну а после того, как голова приготовится, в качестве маркетингового хода, привлекающего туристов, можно использовать аутентично-экзотичную технологию, также предложенную Анной Тюндевицкой. Главным ее реквизитом является банальная табуретка. Она переворачивается вниз сидением, а между ее ножками, наподобие гамака, со свисанием к центру, растягивается полотняная салфетка. Далее предварительно процеженный через сито бульон, еще раз пропускается через это сооружение в чистую кастрюлю. Добавляется полстакана вина, два нарезанных лимона, сухой бульон, соль по вкусу, и ставится на огонь. Взбиваются шесть яичных белков с небольшим количеством воды, и вливаются в это разогретое варево. Все доводится до кипения. После огонь уменьшается, и ожидается достижение той стадии загустения, что остывшее заливное можно будет резать ножом. После снятия с огня, полученная субстанция для желе опять пропускается через табуреточно-салфеточный фильтр. Затем наступает стадия глазирования остывающим желе предварительно лишенной полотна свиной головы. Чем ни готовый гастрономическо-туристический бренд?

Теперь о аквавите. Литвин-белорусский аналог – гарэлка или «гарэлае вино», произведенное из ржаного солода, до введения винной монополии 1895 года называли на латинский манер – aqua vitae или «вода жизни». Если ее

четыре-пять раз перегоняли, то получали чистый спирт. Качество последнего проверялось без спиртометра, старинным дедовским способом. Например, насыпали в ложку порошок, и заливали его спиртом, а потом поджигали. Если в последнем не содержалось воды, порошок воспламенялся вместе со спиртом. Или лучину поливали, она должна загореться, – воды-то в спирте быть не должно. Ну, а дальше – еще одна значительная манипуляция. Свежевыгнанный ржаной спирт-дистиллят, заливали в новую дубовую бочку, и, по Алесю Белому [1], оставляли в покое, как минимум, на одно поколение. Сивушные масла, содержащиеся в спирте, как и у скандинавского аквавита, взаимодействовали с дубильными веществами бочки. В результате, в тишине и вследствие длительного хранения в полной темноте пивницы рождалась новая, но продолженная реальность, – зеленовато-янтарная, чуть маслянистая, со специфическим букетом «старая сивуха», или знаменитая старка. Так получалось старое «гарэлае зялёнае віно» из сказок и стародавних песен.

Сейчас в продаже уже имеется крепкий напиток белорусского производства, который классифицируют как старку. Правда, до той традиционной, исторической, ей далеко. Современная старка содержит дистиллят ржаной невыдержанный, спиртованный настоем коры дуба, яблочный экстракт, экстракт ванили, экстракт из изюма, экстракт чернослива, грушевый экстракт и сахарный колер, что делает напиток коричневатого-красного цвета. Впрочем, практически такой же цвет имела историческая старка, когда ее ставили не в новой дубовой бочке, а в винной, бывшей в употреблении.

В итоге: вкусное и оригинальное, и просто красивое блюдо из головы у нас есть, аквавита есть, старку пытаются выпускать. Легенд и различных историй вокруг этого для антуража, – если не с избытком, то вполне хватает. То есть, все составные компоненты, как и у норвежцев, присутствуют, а туристы – отсутствуют. Видимо, проблема в невнятности национальной кулинарной традиции, размытом понимании того, чего мы стоим, и того, что мы потеряли. В плане кулинарной индификации мы заслуживаем куда большего, чем имеем в настоящее время. И следует в этом направлении срочно заняться поиском внятного исторического кулинарного самоопределения, которое могло бы быть противопоставлено искусственно сотворенному подобию бренда.

Литература

1. Наша Страва–2: Вынесці Пахлёбкіна з маўзалея! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://budzma.org/news/nasha-strava-2-vyniesci-pakhlyobkina-z-mawzalyeya.html?sphrase_id=332364. – Дата доступа: 24.09.2021.
2. Похлебкин, В. В. Национальные кухни наших народов / В. В. Похлебкин. – М.: Центрполиграф, 2004. – 329 с.
3. Літоўская гаспадыня, ці Навука аб утрыманні ў добрым стане хаты... / пер. з польскай мовы П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай. – Мінск : Полымя, 1993. – 366 с.
4. Литовская кухарка: первая белорусская кулинарная книга / пер. с пол. яз. Н. Бабиной. –

Мінск : Харвест, 2013. – 414 с.

5. Мальдзіс, А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычэй / А. Мальдзіс. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1982. – 256 с.

6. Наша страва: сапраўдная беларуская кухня / уклад. А. Белы. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2010. – 287 с.

7. Зайкоўскі, Э. М. Старадаўняя беларуская кухня / Э. М. Зайкоўскі, Г. К. Тычка. – Мінск: Ураджай, 1995. – 287 с.

8. Міцкевіч, А. Пан Тадэвуш, альбо Апошні наезд у Літве / А. Міцкевіч / пер. з польск. Я. Семяжон. – Мінск : Беларусь, 1995. – 383 с.

Богдан П.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

КАЛАРЫСТЫЧНА-КАМПАЗІЦЫЙНАЕ ВЫРАШЭННЕ БЕЛАРУСКІХ ПАЯСОЎ, ТКАНЫХ НА ДОШЧАЧКАХ: ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ

Ткацтва на дошчачках – адзін з архаічных спосабаў стварэння тэкстылю, які мае пераходны стан паміж віццём і непасрэдна ткацтвам. З-за таго, што спосаб дае магчымасць вырабляць адносна вузкія палоскі тканіны, ён выкарыстоўваўся і выкарыстоўваецца пераважна для вырабу паясоў. На тэрыторыі Беларусі склаліся свае традыцыі ткацтва на дошчачках. Паясы, вытканыя ў гэтай тэхніцы, былі характэрны для паўночна-ўсходняй часткі краіны. Яны сустракаліся на Падняпроўі (акрамя яго паўднёвых раёнаў), Паазер’і, у паўночна-ўсходніх раёнах Цэнтральнай Беларусі і Панямоння. Трэба адзначыць, што гэтыя рэгіёны ў цэлым вызначаліся выкарыстаннем больш архаічных прылад для ткацтва і тэхнік выканання тканін у адрозненне ад паўднёва-заходніх зямель Беларусі.

Традыцыйна на беларускіх тэрыторыях ужываліся дошчачкі з чатырма адтулінамі. Такія прылады канца XIX – пачатку XX стагоддзяў захаваліся ў музейных зборах. Выкарыстоўваўся самы просты спосаб ткацтва з дапамогай дошчачак – калі ўсе яны адначасова паварочваліся ў адным накірунку. Нягледзячы на тое, што прымяненне разнастайных паваротаў і разваротаў [1, с. 90], а таксама выкарыстанне дошчачак з іншай колькасцю адтулін [2, с. 18] дазваляе ствараць больш складаныя геаметрычныя ўзорыстыя кампазіцыі, такія спосабы ткацтва беларускімі майстрыхамі не ўжываліся. Тым не менш імі былі знойдзены іншыя адметныя і выразныя спосабы стварэння дэкору паясоў. Вялікую ролю пры гэтым адыгрывалі колеравыя спалучэнні і кампазіцыя вырабаў, у аснову якой была пакладзена разнастайная групіроўка падоўжных і папярочных палос. Хутчэй за ўсё выкарыстанне паласатага дэкору было абумоўлена рацыянальнасцю, якой у значнай ступені вызначалася народная культура. З-за асаблівага размяшчэння нітак у дошчачках пры такім дэкоры было

цяжка памыліцца, а калі здараліся выпадковыя памылкі — лягчэй аднавіць правільны парадак ткацтва.

Мастацкія прыёмы аздаблення паясоў у значнай ступені вызначаліся тэхнікай ткацтва на дошчачках, у прыватнасці, тым, што ніткі асновы з-за характэрнага скручвання ў гатовым вырабе заўсёды маюць нахіл у той ці іншы бок. Пры традыцыйным ткацтве парадак нахілу звычайна паслядоўна чаргаваўся. У выніку гэтага папярочныя палосы на паясах набывалі зігзагападобны выгляд. А падоўжныя, размешчаныя побач, з-за рознага нахілу нітак уваралі дэкор у выглядзе плеченай коскі. Агульны выгляд паясоў залежаў ад таго, якія менавіта палосы і якім колерам вылучаліся. З дапамогай колеравых акцэнтаў часам таксама падкрэсліваліся асобныя часткі палос у выглядзе характэрных V-падобных элементаў.

Паясы, тканыя на дошчачках, мелі выразныя мастацкія адрозненні ў розных гісторыка-этнаграфічных рэгіонах Беларусі.

Дэкор паясоў Паазер'я адпавядаў агульнай стрыманасці аздаблення тканін гэтага рэгіёна. Паясы з большасці раёнаў Віцебшчыны (Пастаўскага, Глыбоцкага, Докшыцкага, Лепельскага) вызначаліся пераважна невялікай шырынёй (1–1,5 см), для ткацтва выкарыстоўвалася ад чатырох да васьмі дошчачак. Але сустракаліся і больш шырокія вырабы, дзе колькасць дошчачак дасягала шаснаццаці. Дэкор вузкіх паясоў быў простым: у выглядзе кароткіх папярочных палосак трох-чатырох колераў і беражкоў з адной вузкай паласы. Сустракаліся і цалкам падоўжнапаласатыя паяскі. Больш шырокія паясы аздабляліся некалькімі прэрэстымі падоўжнымі коскамі, пераважна двухколёрнымі, часам з характэрным шашачным змяшчэннем каляровых V-падобных элементаў (малюнак 1). Для ткацтва паясоў найчасцей бралі тоўстыя шарсцяныя ніткі. Сярод колераў пераважалі мяккія адценні зялёнага і сіняга, няяркія жоўты, руды, буры [3, с. 266]. Пры гэтым беражкі нярэдка не вылучаліся кантрастным колерам, а нібыта зліваліся з сярэдзінай. На Паазер'і пры ткацтве паясоў на дошчачках разам з шарсцянымі маглі выкарыстоўвацца і нефарбаваныя лянныя ніткі [4, с. 72], што не сустракаецца ў іншых рэгіёнах Беларусі. Выкарыстанне тоўстых нітак і адсутнасць яркіх кантрастаў надавалі паясам характэрны просты, стрыманы выгляд. У той жа час канцы паясоў акцэнтаваліся пры дапамозе буйных кутасоў, нярэдка перавязаных у верхняй частцы ніткай, ці пампонаў.



Мал. 1. Паяс. в. Кейзікі Пастаўскага раёна Віцебскай вобласці. Першая палова XX ст. Калекцыя Нацыянальнага гістарычнага музея РБ. Фота П. Богдан

У плане кампазіцыйнага вырашэння блізкія да вырабаў Паазер'я паясы паўночна-ўсходняга Панямоння (з тэрыторыі Маладзечанскага і Валожынскага раёнаў Мінскай вобласці). Большасць з іх вельмі вузкія (каля аднаго сантыметра

шырынёй), яны сатканы пераважна на чатырох або шасці дошчачках. Самыя вузкія паяскі маюць дэкор у выглядзе адной коскі па цэнтры і беражкоў, шырэйшыя маюць сярэдзінку з кароткіх папярочных палос або некалькіх косак. Збліжае вырабы двух рэгіёнаў і выкарыстанне тоўстых шарсцяных нітак. Але паясы Панямоння кардынальна адрозніваюцца ад паазерскіх па колеравай гаме. Яны маюць выразны, насычаны каларыт з перавагай разнастайных адценняў фіялетавага і зялёнага колераў (малюнак 2). Акрамя таго актыўна ўжываліся цёмна-чырвоны, ружовы і белы колер, у якасці дадатковых – жоўты, глыбокі сіні, чорны. Канцы ўпрыгожваліся кутасамі або пампонамі, зробленымі ў тым жа каларыце, што і сам пояс.



Мал. 2. Паясы. Маладзечанскі павет. Пачатак XX ст. Калекцыя аддзела старажытнабеларускай культуры ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі». Фота П. Богдан

У Цэнтральнай Беларусі шырыня паясоў, тканых на дошчачках, вар’іруецца ад 0,6 да 2 см, а колькасць дошчачак, што выкарыстоўваліся пры ткацтве – ад шасці да чатырнаццаці штук. Традыцыйны дэкор – папярочныя палоскі розных колераў і беражкі, якія часта складаюцца не з адной, а з некалькіх рознакаляровых палос. У некаторых вырабах пры дапамозе вузкай падоўжнай паласы зроблены акцэнт на цэнтральнай восі пояса (малюнак 3). Цэнтральнабеларускія паясы вызначаюцца яркім, радасным каларытам.

Мал. 3. Паясы. в. Журоўка Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці. 1930-я гады. Калекцыя аддзела старажытнабеларускай культуры ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі». Фота П. Богдан



Практычна заўсёды пры ткацтве выкарыстоўваецца чырвоны колер – і ў беражках, і ў сярэдняй частцы пояса. Найбольш частае спалучэнне колераў для сярэдзіны пояса – чырвоны, жоўты, зялёны і белы. Часам выкарыстоўваўся таксама сіні колер [5, с. 215; 6, с. 808], асабліва ў вырабах з паўночнай часткі рэгіёна, на памежжы з Панямоннем і Паазер’ем (Мінскі, Барысаўскі раёны Мінскай вобласці). У Цэнтральнай Беларусі для ткацтва паясоў на дошчачках выкарыстоўваліся пераважна тонкія якасныя шарсцяныя ніткі, а ў некаторых месцах (напрыклад, у Бярэзінскім раёне Мінскай вобласці) – і тонкія баваўняныя ніткі [7, с. 68]. Такія вырабы адрозніваліся асаблівай далікатнасцю і вытанчанасцю. Канцы паясоў звычайна ўпрыгожваліся пышнымі кутасамі з шарсцяных нітак – чырвоных, ружовых або рознакаляровых.

Найбольш багатыя па аздабленні паясы на дошчачках ткалі на тэрыторыі Падняпроўя – у большасці раёнаў Магілёўскай вобласці (Магілёўскім, Быхаўскім, Чавускім, Шклоўскім) [8, с. 80]. У параўнанні з вырабамі іншых рэгіёнаў яны вызначаюцца даволі вялікай шырынёй (паўтара – тры сантыметра). Гэтыя паясы вылучае своеасаблівая трохчасткавая кампазіцыя. Поле пояса падзяляецца на тры падоўжныя часткі дзякуючы выкарыстанню асобных спалучэнняў колераў і накірунку нітак для сярэдзіны пояса і для бакоў. Гэтыя тры часткі дадаткова падзяляюцца паміж сабой адной ці некалькімі падоўжнымі палосамі, а па баках пояса падоўжныя палосы ўтвараюць традыцыйныя беражкі. Дэкор сярэдняй часткі найчасцей быў у выглядзе двухколернай коскі або аднакаляровай падоўжнай паласы. Бакавыя часткі маглі быць як у выглядзе косак, так і ў выглядзе кароткіх папярочных ламаных палос, прычым звычайна ў іх чаргаваліся тры–чатыры розныя колеры (малюнак 4). Рытмы чаргавання колераў у цэнтральнай і бакавых частках не супадалі, і гэта надавала падняпроўскім паясам характэрную стракатасць. Для ткацтва выкарыстоўваліся тонкія якасныя шарсцяныя ніткі. Найчасцей ужываліся наступныя колеры ў розных спалучэннях: чырвоны (які пераважае, але не дамінуе), зялёны прыглушаных адценняў, жоўты, белы, сіні ці фіялетава, а таксама ярка-ружовы. Канцы падняпроўскіх паясоў завяршаюцца характэрнымі шырокімі плоскімі шчыльнымі кутасамі, звычайна з нітак тых жа колераў, што і пояс (часам з перавагай аднаго асноўнага колеру). Па версе кутасоў часцей за ўсё праходзіць дэкаратыўнае замацавальнае шво.

На Падняпроўі сустракаліся таксама тканыя на дошчачках паясы з больш простым дэкорам. Такія вырабы бытавалі пераважна на ўсходзе рэгіёна. У прыватнасці, у Хоцімскім раёне ткалі нешырокія (каля аднаго сантыметра) паяскі з дэкорам у выглядзе папярочных палос чырвонага, жоўтага, зялёнага, фіялетавага колеру; у Мсціслаўскім раёне – такія ж вузкія паяскі, што былі суцэльна чырвонымі [8, с. 81]. Асабліва ўвага надавалася завяршэнню гэтых паясоў: на канцах яны маглі падзяляцца на тры часткі, аздабляцца падвоенымі ці патроенымі кутасамі, а вырабы з Мсціслаўскага раёна акрамя таго ўпрыгожваліся нанізаным шклярусам, што не сустракалася больш нідзе на тэрыторыі Беларусі.



Мал. 4. Паясы. в. Гледзюкі і в. Кузькавічы Быхаўскага раёна Магілёўскай вобласці. Пачатак XX ст. Калекцыя Нацыянальнага гістарычнага музея РБ. Фота П. Богдан

Паясы на дошчачках, якія ствараюць сучасныя беларускія майстры, істотна адрозніваюцца ад традыцыйных вырабаў (малюнак 5). У пераважнай большасці яны маюць іншае кампазіцыйнае вырашэнне і каларыт. Назіраецца ўстойлівая схільнасць ужываць пры ткацтве большую колькасць дошчачак, чым выкарыстоўвалася традыцыйна. Гэта тлумачыцца тым, што шырокія паясы

выглядаюць больш эфектна, іх аздабленне можна зрабіць складаным і разнастайным.



Мал. 5. Сучасныя паясы, тканыя на дошчачках. Майстар – Алена Яўгенаўна Капошкіна (г. Мінск). Рэспубліканская выстаўка сучаснай народнай творчасці «Калядныя ўзоры». 2019 г.

Мяняецца і арнаментальна-кампазіцыйная распрацоўка паясоў, тым больш што вялікая шырыня дазваляе размясціць даволі буйныя геаметрычныя матывы. Асноўным з іх становіцца вялікая вілачка. Для стварэння такога дэкаратыўнага элемента патрабуецца адпаведная запраўка нітак у дошчачкі і ўвага пры выкананні. А пры змене паваротаў дошчачак можна атрымаць рабінчыя ці крыжападобныя дэкор. Дадзены прыём аздаблення выглядае больш незвычайным, чым традыцыйныя спосабы.

Больш разнастайнымі і складанымі ў сучасных тканых на дошчачках паясах сталі спосабы афармлення канцоў (1, с. 282–285). Майстры шырока выкарыстоўваюць свае аўтарскія знаходкі, а таксама варыянты, запазычаныя з традыцый аздаблення беларускіх паясоў іншых тыпаў (напрыклад, тканых на ніту) ці паясоў суседніх краін (Літвы, Расіі).

Што тычыцца колеравага вырашэння сучасных паясоў, то яно нярэдка будзеца на паўтонавых адценнях, мяккіх пераходах колераў. Часам вырабы выконваюцца выключна ў цёплым ці халодным каларыце, з перавагай розных адценняў аднаго колеру. У народнай традыцыі пры агульнай гармоніі колеравага вырашэння ў паясах амаль заўсёды спалучаліся цёплыя і халодныя колеры, выкарыстоўваліся кантрасты, што надавала вырабам яскравую маляўнічасць.

Такім чынам, на сучасным этапе пры ткацтве на дошчачках на першы план выходзіць аўтарскае бачанне тэкстыльных вырабаў. Нягледзячы на гэта, вывучэнне і выкарыстанне народных традыцый і сёння падаецца актуальным. З-за таго, што ткацтва на дошчачках – даволі просты спосаб, з яго часта пачынаюць навучанне ў дзіцячых гуртках, вырабляюць невялікія сувеніры. Пры гэтым можна засвойваць не толькі саму тэхніку, але і традыцыі аздаблення беларускіх народных паясоў – простыя, але выразныя, якія нясуць у сабе мастацкі светапогляд нашых продкаў.

Літаратура

1. Васа (Селівончык, В.І.). Беларускія народныя паясы: тэхнікі вырабу, арнамент / манахія Васа

(В.І. Селівончык). – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 303 с.

2. Handarbeitsiechnik: in 11 B. – Leipzig: Verlag für die Frau, 1979. – B. 10 : Weben und andere Handarbeitsiechniken. – 1979. – 64 s.

3. Богдан, П. А. Традиционные белорусские пояса Поозерья / П. А. Богдан // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XII-й международной научной конференции, Санкт-Петербург, 23–26 июня 2009 г. / Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, Российский Этнографический музей ; под редакцией Н. М. Калашниковой. – СПб., 2009. – с. 264–268.

4. Салаўёва, С. У. Рарытэты XVIII – пачатку XX ст. з Віцебскага абласнога краязнаўчага музея / С. У. Салаўёва // Традыцыйнае адзенне Віцебшчыны / укладальнікі Л. Вакар, Н. Бабровіч. – Мінск : Белстан, 2017. – 372 с.

5. Сухая, Н. А. Традыцыйныя народныя тканіны Старадарожчыны: вынікі экспедыцыі 2007 г. / Н. А. Сухая // Палявая фалькларыстыка і этналогія: даследаванне лакальных культур Беларусі / Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Інстытут павышэння кваліфікацыі і перападрыхтоўкі кадраў; укладанне І. Ю. Смірновай ; пад навуковай рэдакцыяй В.А. Лабачэўскай. – Мінск, 2008. – с. 209–216.

6. Лабачэўская, В. А. Традыцыйныя народныя тэкстыль / В. А. Лабачэўская // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. – Т. 5 : Цэнтральная Беларусь: у 2-х кн. – Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.] ; ідэя і агульная рэдакцыя Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2009. – с. 799–906.

7. Богдан, П. А. Традиционные пояса Березинщины / П. А. Богдан // Культура и быт белорусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях: материалы Международной научной конференции, Минск, 7–8 июня 2012 г. / Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы Национальной Академии наук Беларуси ; главный редактор А. И. Локотко. – Минск, 2012. – с. 68–71.

8. Богдан, П. А. Традыцыйныя паясы Магілёўшчыны / П. А. Богдан // Традыцыйныя нацыянальныя каштоўнасці Магілёўшчыны: гісторыя і сучаснасць: матэрыялы абласной навукова-практычнай канферэнцыі, Магілёў, 27–28 лістапада 2008 г. / Упраўленне культуры Магілёўскага аблвыканкама, УК “Магілёўскі абласны метадычны Цэнтр народнай творчасці і культасветработы”; рэдкалегія: А.Ф. Хмялькоў [і інш.]. – Магілёў, 2008. – с. 77–88.

Вавренюк И.И.

(Республика Беларусь, г. Брест)

КИРКУТЫ ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1921–1939 ГГ.): ЛОКАЛИЗАЦИЯ, СПЕЦИФИКА КЛАДБИЩ И ПОГРЕБАЛЬНЫХ ОБРЯДОВ, МОГИЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ, ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ

Киркут (с идиша – еврейское кладбище) – кладбище, на котором похоронены евреи в соответствии с еврейской традицией. Для ученых кладбище – богатейший источник для изучения истории, малых архитектурных форм (надгробий), погребальной обрядности. Материалы мациевистики (наука, изучающая еврейские надгробия) и надгробной эпиграфики в исследованиях Республики Беларусь привлекаются редко, а могильные камни киркутов являются

одним из наименее изученных материальных источников по истории культурного развития евреев региона, что подчеркивает актуальность темы данного исследования.

Первые киркуты в регионе были заложены не позднее XIV века по мере оформления еврейских общин. Киркут традиционно располагался за городской чертой, был отделен преградой (водоемом, земляным валом, забором). Топонимика размещения предписывалась еврейской традицией и экономическим фактором (еврейская община покупала дешевые земли для размещения кладбища за пределами поселения). С Великой Отечественной войны киркуты региона стали объектом использования и планового уничтожения. В связи с этим изучение их истории более позднего периода затруднено. В целом, к причинам плохой сохранности киркутов и мацев (букв. «камень, воздвигнутый над могилой» – еврейское надгробие) региона необходимо отнести: фактор материала (песчаник, моренные валуны и дерево сильно подвержены разрушению); военно-политический фактор (оккупации, войны, советская власть и др., проводившие политику разрушения мацев и уничтожения киркутов) [1, с. 147–175].

Еврейские кладбища Западной Беларуси (1921–1939 гг.) являлись собственностью еврейской религиозной гмины. Признание еврейской общности определенного региона Польского государства, в состав которого в 1921–1939 гг. входили западнобелорусские земли, еврейской религиозной гминой зависело от исполнения трех важных условий, среди которых было и наличие киркута. Например, на территории Полесского воеводства в 1933 г. были зарегистрированы 19 еврейских религиозных гмин с кладбищами (в том числе 3 большие) [2, л. 33]. Наличие и количество киркутов на территории населенного пункта зависело от длительности проживания и демографического развития евреев. Некоторые города и местечки региона имели несколько еврейских кладбищ: по 3 в г. Каменец-Литовский и мест. Антополь Кобринского повета; 2 – в г. Пинске Полесского воеводства.

Обряд похорон евреев был традиционным, многоэтапным. О факте смерти иудея его родственники должны были незамедлительно сообщить в синагогу и погребальному обществу. Членам семьи рекомендовалось как можно меньше контактировать с мертвым телом, так как оно считалось сосредоточением всего нечистого. Погребальное общество занималось подготовкой тела к захоронению и самими похоронами. Братство в специальном помещении при кладбище проводило обмывание тела (тпаара), после чего на тело надевали простую белую похоронную одежду (тахрихим) [3, с. 104–105]. Мужское тело оборачивали в талес (молитвенное покрывало), причем предпочтение отдавалось личному покрывалу мужчины. Согласно религиозной традиции, умершего хоронили в день смерти до наступления темноты (в течение 24 часов с момента смерти), кроме субботы и праздничных дней; если это было невозможно, то время растягивалось

до трех суток [4, с. 133–135].

Традиции хоронить евреев в гробах в западнобелорусском регионе в 1921–1939 гг., как и у ашкеназов вообще, не было, но под давлением польских санитарных властей это стало практиковаться [5]. Польские власти в 1921–1939 гг. проводили неоднозначную политику по отношению к еврейским кладбищам. Декларируемые в документах права и свободы по отношению к евреям и их культурному наследию в регионе не выполнялись. В г. Пинске Полесского воеводства в 1933 г. глава города хотел на месте старинного еврейского кладбища разбить городской парк.

Обряд погребения и связанные с ним традиции проводились обществами «Хевра Кадиша» (букв. «Святое братство») и «Хесед Шель Эмес» (букв. «Последняя услуга») – специальными еврейскими благотворительными товариществами двух форм «гмилут хасидим» (традиционной благотворительности): «галваят гамет» (погребение мертвых и присутствие на их похоронах), «никур холим» (утешение скорбящих по усопшим) [6, с. 82]. «Хевра Кадиша» работала практически во всех городах и местечках региона, где были еврейские религиозные гмины. Общество за свой счет проводило похороны бедных иудеев, покупало полотно и черное сукно, шило саваны, оплачивало перевозку тела на кладбище, а также оказывало материальную помощь малоимущим членам «Хевра Кадиша». В Бресте в 1931–1936 гг. общество провело около 80% всех похорон иудеев. Схожим по функциям работы являлось товарищество «Хесед Шель Эмес», которое осуществляло ритуальные традиционные услуги несостоятельных евреев (умерших дома, в больницах, в домах старцев, в лазаретах, филантропических учреждениях и т. п. от болезней, а также жертв смертельных несчастных случаев), с исполнением санитарных, полицейских, административных формальностей, а также требований еврейской религиозной гмины; за счет товарищества. Члены братств переносили (перевозили) тело на кладбище на специальных носилках, повозке (дилижансе).

В регионе изредка киркут делился на сектора. Стоимость места на еврейском кладбище зависела от категории I–IV мест.

После погребения завершалась основная часть онена – одной из трех частей еврейского траура, преподающая на день смерти и погребения умершего. Остальные две части еврейского траура (шива и шлошим), длящееся неделю и год соответственно, являлись логическим продолжением онена и завершались обрядом хакамат мацева (установлением надгробного камня) и поминальным праздником йорцайт. Большинство еврейских семей соблюдали семидневный период траура – шива (досл. с иврита «семь»), некоторые – 30 дней. В течение всего периода, когда длится шива, в дом ходили родственники и друзья с визитом соболезнования, помогали скорбящим пережить утрату близкого.

В течение года после похорон евреями традиционно принято было

посещать кладбище в месяц элул (двенадцатый месяц еврейского календаря). Посещение кладбища – кевер увес (с идиша – «на могилы предков/отцов») проходило в основном в понедельник и четверг. Традиции ходить на могилы предков в праздники и субботу, а также ночью не было; также на кладбище не водили детей при живых родителях [7, с. 135–142]. В момент посещения могил родственников и почитаемых людей произносили текст, обращенный к усопшему, начинающийся формулой «Loyf in beyt» (дословно – «Беги и проси»). При посещении могил приносили камешки, а при посещении могил почитаемых духовных лидеров зачастую писали записки-просьбы. В годовщину смерти (йорцайт) члены семьи зажигали специальные поминальные свечи и произносили особые молитвы памяти (изкор). Проявляя уважение к усопшему, ближайший из родственников зажигал свечу йорцайт каждый год на годовщину смерти. Усопших также поминали во время йицкор (поминальных служб в синагоге) [8, с. 47–48].

Традиционно через год (иногда через месяц) после похорон устанавливали надгробия, проводили обряд «хакамат мацева». Памятник рассматривался как атрибут места захоронения. Ожидание прихода Мессии преобразовывало погребение в хранилище, таинственное место ожидания второго пришествия. Поэтому недопустимой считалась кремация, а погребение за границей кладбища обрекало душу на долгие муки [9, с. 141].

Сохранившиеся могильные памятники, а также визуальные источники, дают возможность изучения надгробий киркутов. Самые древние мацевы западнобелорусского региона – надгробия XVIII века – сохранились на еврейских кладбищах г. Высокое (Каменецкий р-н Брестская область), п. Ружаны (Пружанский р-н Брестская область), г. п. Шерешево (Пружанский р-н Брестская область).

Целесообразно выделить следующие типы могильных памятников: мацевы (стелы), охели (огели), саркофаги.

Стелы-мацевы – основной тип еврейского надгробия, формообразующей основой которого являются скрижали Завета, формы арки или портала. По общей геометрической форме мацевы представляют собой прямоугольную вертикально стоящую каменную плиту с различными вариантами решения навершия. На лицевой стороне мацев наносились эпитафия и рельефное изображение. Подчас эпитафии имели приоритет над решением пластического образа и занимали в трактовке стел доминирующее положение. Вступительная формула сводилась к двум буквам аббревиатуры – «פ"י» («пей» и «нун» – буквально с иврита – «здесь сокрыт», «здесь покоится», «здесь похоронен»). Особенностью региона является редкое иллюстрирование мацев символом Маген-Давида вокруг букв «פ"י». Необходимо особо выделить мацевы, изображения на которых характеризовали социальный статус умершего, получаемый по рождению – левитов (потомки

Левия, родоначальника одного из двенадцати колен Израилевых) или когенов (иудейские священнослужители, жрецы). У когенов на мацевах традиционным является изображение двух рук, сложенных определенным образом, у левитов – руки с кувшином воды для ритуального омовения рук.

Особое место занимают надгробия с изображением меноры – светильника, символа иудаизма. Вне культовой составляющей рельефы выражали 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 имен и названий. Например, имя покойного – Лейб иллюстрировалось изображением льва, Бер – медведя, женское имя Фейгл (Иона) – птицей. В народной символике олень означал долголетие, голубь – чистоту и верность, кольцо из трех рыб – вечность. В то же время птица могла быть высечена на могиле умерших девушек, как и ветка или срубленное дерево; у юношей – орел, олень, лев. Часто в пластике стел фигурировали предметы реального мира: у ученых – шкаф с Пятикнижием [10, с. 12–13].

На мацевах региона чаще всего из зооморфных встречаются изображения льва, оленя, птиц. Особенностью зооморфных изображений является символичность и упрощенность. На мацеве часто в эпитафии соответственно присутствовали позитивные коннотации этого животного (сила, храбрость, отвага и т. п.), которые приписывались покойному. Львы и олени изображались на мацевах усопших мужчин. Изображение птицы носило гендерный характер и делалось на мацевах усопших женщин с именем Фейга или Иона (голубь). Зачастую на мацевах изображение птиц было скомбинировано с изображением свечей, что связано с традицией зажигания меноры женщиной на закате солнца в пятницу с наступлением шабата. В целом, изображения птиц и свечей на мацевах являются гендерным символом; изображения львов, оленей, птиц имеют персонифицированные и универсальные характеристики; зооморфные изображения все профильные.

Растительные изображения на мацевах играли как декоративную роль, так и использовались как символ для выражения идеи смерти (сломанное дерево, дерево с обрубленными ветвями, сломанный цветок, сломанная ветка, сорванные листья и др.). В целом, все сломанное, сорванное, разбитое являлось символом смерти. Растительные мотивы также могли нести чисто декоративный характер.

Могилы иудейских авторитетов было принято почитать как великие святыни; их посещали в случае трагедии или просто с просьбой, оставляя записки. Над могилой праведника, когда она становилась местом паломничества верующих, устраивали подобие шатра – охель ((с иврита *לֶחָא* – шатер) –

небольшая гробница из дерева или камня, установленная над могилой почитаемого духовного иудейского авторитета). Хотя еврейская традиция предписывает возносить молитвы только Богу, но могила праведника считается особым святым местом, где просьба будет обязательно услышана. Охели по форме напоминали склепы-домики, которые иудеи зачастую так и называли – «штибл» (в дословном переводе с идиша «домик»). В регионе в силу специфики рельефа саркофаги и охели делали из отдельных каменных или деревянных плит, изредка украшенных скульптурой или росписью. Надмогильную плиту прислоняли к саркофагу. Последний мог быть изготовлен из плит в виде короба либо цельного камня с плоским или скошенным на 2–3 ската верхом.

На территории западнобелорусского региона размещались десятки охелей на киркутах: в Бресте (Лейбы Каценеленбогена, Якова-Меера Падвы, Йосефа Дов-Бера (а-Леви) Соловейчика, Лурия Шломо, Нафтали Герца), Антополе (Дов Бера), Кобрине, Гродно (Наума Гроднера, Нохума Каплана), Пинске (Израэля Перлова и др.), Лиде (Ицхака Якова Рейнеса), Слониме, Столин (Ахарона П), Барановичах, Волковыске, Воложине (Хаима бен Ицхака Воложинера), Малорите, д. Новая Мышь (раввина Ихиэля Мушера, г. п. Радунь (Гродненской обл.), г. п. Антополь (Дрогичинский р-н Брестской обл.) и др.

Наиболее древние из еврейских кладбищ западнобелорусского региона не сохранились. На первоначальных местах существуют остатки киркутов в: г. п. Антополь (Дрогичинский р-н Брестская обл.), д. Бытень (Ивацевичский р-н Брестская обл.), п. Видзы (Браславский р-н Витебская обл.), г. Воложин (Минская обл.) (XVI в.), д. Волчин (Каменецкий р-н Брестская обл.), г. Городище (Барановичский р-н Брестская обл.) (XVIII в.), г. Кобрин (Брестская обл.), д. Лахва (Лунинецкий р-н Брестская обл.), д. Логишин (Пинский р-н Брестская обл.), г. п. Мир (Кореличский р-н Гродненская обл.) (XVII в.), д. Молчадь (Барановичский р-н Брестская обл.), аг. Мотоль (Ивановский р-н Брестская обл.), г. Новогрудок (Гродненская обл.) (община с 1529 г.), г. Поставы (Витебская обл.) (XIX в.), д. Полонка (Барановичский р-н Брестская обл.), г. п. Шарковщина (Витебская обл.) (XIX в.) и др.

В связи с отсутствием программы сохранения культурного наследия евреев региона, отсутствием научных организаций по иудаике, малой численностью евреев, слабым влиянием еврейских организаций на культурную политику страны, отсутствием опыта сохранения киркутов на данный момент необходимо признать наличие проблемы сохранения и изучения киркутов. Решение данной проблемы будет способствовать развитию международных отношений нашего государства, накоплению опыта, сохранению культурного наследия, развитию иудаики и туризма.

Литература

1. Бяляўскі, К. Стан захавання габрэўскіх могілак у Заходняй Беларусі / К. Бяляўскі // Станоўчыя

практикі захавання і папулярызацыі габрэйскай спадчыны: дапаможнік на аснове польскага і беларускага досведу: [зб. арт. нав.-практ. канф., г. Брэст, 20–21 жніўня 2011 г.] / пад рэд. А. Бяляўскай, А. Максімоўскай, А. Сідаровіч. – Варшава : Музей гісторыі польскіх габрэяў, 2012. – С. 147–175.

2. Государственный архив Брестской области (ГАБр). – Ф. 1. – Оп. 10. – Д. 2305. – Отчеты полесского и белостокского воеводы об общем религиозном настроении на территориях указанных воеводств, учетные карточки и характеристики политических взглядов и моральной устойчивости на православное духовенство.

3. Golberg-Mulkiewicz, O. Obrzedy żałobne i pogrzebowe Żydów polskich / O. Golberg-Mulkiewicz // Polska Sztuka Ludowa. – 1986. – Nr. 1–2. – S. 104–105.

4. Алексеевский, М. Представление о еврейских похоронно-поминальных традициях в рассказах жителей Латгалии / М. Алексеевский // Утраченное соседство: евреи в культурной памяти жителей Латгалии : Матер. экспед. 2011–2012 гг. / отв. ред. С. Амосова – М., 2013. – С. 133–135.

5. ГАБр. – Ф. 1. – Оп. 10. – Д. 2413. – Уставы о взимании платы за молитвенные дома, от убоя скота и др. Бюджет и списки членов еврейской религиозной гмины в Высоцке Столинского повета; ГАБр. – Ф. 370. – Оп. 1. – Д. 28. – Отчет об исполнении бюджета еврейской религиозной гмины за 1937 год, г. Кобрин.

6. Функ, Ю. В. Евреи Беларуси в конце XIX – начале XX в. / Ю. В. Функ. – Минск : БелНИИДАД, 1998. – 105 с.

7. Дымшиц, В. Еврейское кладбище: место, куда не ходят / В. Дымшиц // Штетл, XXI век : полевые исследования / сост. : В. А. Дымшиц, А. Л. Львов, А. В. Соколова. – СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. – С. 135–142.

8. Корн, И. Иудаизм в искусстве / И. Корн. – Минск : Белфакс. – 128 с.

9. Локотко, А. И. Архитектура европейских синагог / А. И. Локотко. – Минск : Ураджай, 2002. – 156 с.

10. Чечик, З. Мацевы / З. Чечик. – М. : Дом еврейской книги, 2005. – 167 с.

Виватенко С.В., Сиволоп Т.Е.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

УНИКАЛЬНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ТЕРРИТОРИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ТУРИСТИЧЕСКО-РЕКРЕАЦИОННОГО КЛАСТЕРА

Уникальной территорией является место или совокупность мест, на которых расположены в традиционной природной и социально – культурной среде памятники истории, культуры или природы, имеющие исключительную значимость в мировом или национальном наследии. Уникальная территория является административной единицей, подчиненность которой определяется положением о конкретной территории. Уникальные территории образуются с целью сохранения историко-культурных и природных комплексов, имеющих особую историческую, просветительскую и эстетическую ценность, обеспечения их жизнедеятельности на основе максимального приближения к традиционным формам природопользования, хозяйства и использования в рекреационных,

научных и культурных целях.

Приобщение к культурам и достижениям других народов является мощным стимулом развития мировой культуры. Получая новые впечатления об известных природных и культурных явлениях, человек удовлетворяет одну из наиболее сильных своих потребностей – потребность в познании.

Туризм как отрасль хозяйства страны может быть производительным и очень прибыльным при решении комплекса вопросов, удовлетворяющих, с одной стороны интересы регионов и организаций, занимающихся туризмом, наличием постоянного и устойчивого источника дохода; с другой стороны – интересы конечных потребителей услуг, туристов из России и других стран мира.

Формирование конкурентоспособного туристическо-рекреационного кластера является одним из приоритетных направлений региональной экономики, что обеспечивает, с одной стороны, спрос потребителей (как российских, так и зарубежных) на удовлетворение своих потребностей в туристическо-рекреационных услугах, а с другой, значительный вклад в социально-экономическое развитие региона за счет увеличения доходной части областного бюджета, притока инвестиций, увеличения числа рабочих мест, улучшения здоровья населения, сохранения и рационального использования культурно-исторического и природного наследия.

Рынок познавательного туризма достаточно широк. Он зависит от круга интересов предполагаемого туриста. Интересовать человека может многое, особенно что-то необычное и непривычное, ранее невиденное и неизвестное.

Культурно-познавательный туризм представляет собой стремление человека расширить свой кругозор, составить свое представление о том, как живут другие страны и народы, каковы их достижения в науке, искусстве, технике и быте. Стремление к познанию – есть мощный стимул человеческой деятельности.

Познавательный туризм может быть более или менее специализированным. В данном случае туристов привлекают известные архитектурные памятники, особенности городских ландшафтов и образа жизни наиболее известных мегаполисов.

Познавательные туры имеют массу тематических разновидностей: исторические экскурсии, литературные, театральные, этнографические, фольклорные, знакомство с живописью (по знаменитым картинным галереям), знакомство с балетом и оперой (по знаменитым оперным театрам), по местам действия героев известных литературных произведений, по местам жизни великих писателей, природоведческие и многие другие.

Такое познавательное знакомство направлено на ознакомление с наиболее известными памятниками архитектуры, крупнейшими музеями, парками, природными ландшафтами, инженерными сооружениями, развлекательными

комплексами.

Культурно-познавательный туризм является одним из основных видов туризма в современной индустрии отдыха. Под культурно-познавательным туризмом понимаются различные виды путешествий, отвечающие потребностям духовного освоения и духовного присвоения культуры мира через его посещение, непосредственное постижение и переживание в различных местах и протекающие в форме организованного отдыха и экскурсионной деятельности [1]. Культурно-познавательный туризм еще называют экскурсионным. Правовые аспекты организации и осуществления данного вида отдыха регламентируются в соответствии с Федеральным законом «Об основах туристской деятельности в Российской Федерации».

Познавательный туризм дает участникам туров общие представления о культуре и жизненном укладе других народов.

Существуют две разновидности познавательных туров: 1) стационарные туры с пребыванием туристов в одном городе, туристском центре; 2) маршрутные туры: посещение нескольких городов и центров достопримечательностей, выстроенное в виде маршрута путешествия [2].

Специализированный туризм предполагает, например, целенаправленное знакомство с отдельными природными достопримечательностями (животный и растительный мир, природные ландшафты), материальные памятники древнего искусства (культовые сооружения, скульптура, фрески), современный уклад жизни народов, современная архитектура и скульптура, градостроительное искусство, музеи и театры. Специализированный познавательный туризм – фактически, это знакомство с одним существенным для туриста аспектом культуры. В этом случае готовится специализированная программа.

В настоящее время средства передвижения позволяют совершать путешествия не только в пространстве, но и во времени. С позиций сегодняшнего дня можно констатировать, что туризм представляет собой массовый и особый род путешествий с четко определенными целями и ограничением во времени, а также он обозначен как деятельность по его организации и осуществлению. Любое государство заинтересовано в его развитии, исходя из конкретных принципов. Принципы туризма четко выражены и во многом являются определяющими в формировании и развитии мирового сообщества.

Культурно-познавательный туризм, во-первых, способствует совершенствованию и углублению знаний человека о природе и различных естественных явлениях; во-вторых, позволяет ознакомиться и вникнуть в историю развития человеческой цивилизации; в-третьих, увидеть и оценить определенный уровень развития сегодняшних успехов в различных областях стран мирового сообщества; в-четвертых, получить полезную и интересную информацию, увидеть памятники культурного наследия, познакомиться с новым опытом и

поделиться своим в сфере сохранения памятников истории и культуры [3]. И что особенно важно, совершая путешествие такого рода, человек развивает себя как личность и воспринимает увиденное как новые возможности своего развития. Особенности мировосприятия, способ общения человека с окружающей новой реальностью позволяют ему поменять свой стиль поведения и произвести переоценку ценностей в своей жизни, что безусловно оказывает положительное влияние на климат общества в целом.

В информационную эпоху наблюдается возврат к традициям, причем этот процесс реализуется в различных формах. В современном мире на формирование человека как личности особое место отводится национальным, историческим и культурным традициям не только собственного общества, но и других стран и народов. И в этом случае роль культурно-познавательного туризма имеет огромное значение. Жизнь современного общества с её сложностями и проблемами мотивирует человека к пониманию того, чем больше он будет развивать себя как личность, тем успешнее будет тот мир, в котором живет каждый из нас.

Культурно-познавательный туризм имеет очень большое значение для развития общества и, следует отметить, в современной жизни становится одним из наиболее распространенных типов туризма. Он рассматривает всю социокультурную среду с особенностями традиций, обычаев, хозяйственной и бытовой деятельности.

В настоящее время, как отмечает Т. Р. Лыкова, «именно культура и наследие определяют отношение мирового сообщества к стране, её привлекательность с позиций не только социальных отношений и туризма, но и бизнеса» [4, с. 159].

Культурно-познавательный туризм во многих странах мира признан одной из наиболее доходных и интенсивно развивающихся отраслей экономики. Объекты культурного и исторического наследия способны приносить прибыль и существенно влиять на экономическое развитие современных городов, являясь их важнейшим активом. Культурно-познавательный туризм выполняет важную роль в обеспечении устойчивого социально-экономического развития территориальных общностей разного уровня. Современный культурно-познавательный туризм превращается в успешную технологию, дающую возможность развиваться туристским центрам, выявлять, сохранять и эффективно использовать культурно-историческое наследие [5]. Можно рассматривать культурно-познавательный туризм как инструмент развития человека на современном этапе информационного общества.

В контексте региональных особенностей следует отметить, что Ленинградская область богата своими городами, поселками и селами, в каждом из которых можно отлично провести выходные и отпуск, посетить интересные места и маршруты, уникальные памятники крепостного зодчества, усадьбы, природные

объекты, памятные места и мемориалы, а также и другие памятники истории, культуры и природы.

В регионе имеются инфраструктурные предпосылки формирования туристическо-рекреационных центров, рекреационных и курортных местностей, образующих территориальную основу развития регионального туристическо-рекреационного кластера.

Существуют разнообразные маршруты путешествий. Например, интересен маршрут межрегионального туристического проекта «Государева дорога». «Государева дорога» – тракт, связавший Санкт-Петербург и Москву, построенный по указу Петра I. По этой дороге проезжали corteжи императорской династии Романовых. Во все времена на пути следования была развитая инфраструктура: путевые дворцы, трапезные, почтовые станции, экипаже-ремонтные мастерские. Путешествуя по маршруту проекта Ленинградской области, можно познакомиться со значимыми достопримечательностями, связанными с историей создания в XVIII–XIX веке главной дороги, которая соединяла две российские столицы, и историей становления Российского государства.

Особым вниманием пользуется экскурсионный тур для лиц с ограниченными возможностями здоровья с посещением экспозиции «Дом царской кормилицы», который включает экскурсию по Тосненскому историко-краеведческому музею. В музее представлена уникальная экспозиция – «Дом Царской кормилицы». Экспозиция тематически разделена на три зоны: история промысла кормилиц в Петербургской губернии и рассказ о Марии Смолиной, быт тосненцев конца XIX – начала XX века.

Особой популярностью пользуется мемориальный участок «Дороги жизни». Здесь сохранен подлинный участок «Дороги Жизни», на котором установлены три высокие стелы работы архитектора А. Д. Левенкова, выполняющие роль указателей. На одной из них написано: «На Кобону», на средней – призыв: «Чем больше рейсов, тем быстрее победа над врагом», последняя стела указывает путь: «На Ленинград». В блокаду такие указатели устанавливали на протяжении всей дороги, а надписи на них служили для поднятия духа водителям, которые каждый день совершали подвиг, осуществляя рейсы по «Дороге Жизни». Также на памятнике есть надпись: «Слава героям «Дороги жизни». – 200 000 ленинградцев эвакуировано. – 500 000 тонн грузов доставлено в Ленинград».

Занимателен маршрут «На краю вепсской земли». Маршрут проложен в сердце вепсской земли через леса и озера. В ходе путешествия возникает возможность увидеть и посетить различные памятники церковной архитектуры. Например, Никольскую часовню, которая представляет собой яркий образец северного зодчества XVIII века. Примечательно, что в Гоморовичи часовню перенесли сравнительно недавно, прежнее место часовни на берегу Свири стало

подтапливать. Самая древняя из стоящих на своём месте и третья по возрасту из сохранившихся деревянных церквей России – церковь св. Георгия Победоносца, построенная в 1496 году. Храм был освящён св. Афанасием Сяндебским, келейником Александра Свирского. Позже к храму была пристроена трапезная, охватывающая старое здание с трех сторон. Рядом расположена скромная Сретенская церковь XIX века.

Имеются и веломаршруты, в частности веломаршрут «Вокруг Черемнецкого озера» с посещением Иоанно-Богословского Черемнецкого монастыря, основанного в 1478 году, в котором находится одна из русских святынь – чудотворная икона святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Маршрут начинается из поселка им. Дзержинского, одного из самых живописных населенных пунктов Лужского района, где в XIX веке на берегу Черемнецкого озера располагалась усадьба государственного и общественного деятеля Российской империи А. А. Половцова «Рапти», который был женат на Надежде Михайловне Июневой, приемной дочери барона А. Л. Штиглица, основавшего училище технического рисования в Петербурге.

Имеются и разнообразные этнографические маршруты. Маршрут «Финские хутора» включает посещение Историко-этнографического музея-заповедника «Ялкала». В музее-заповеднике «Ялкала», основанном как мемориал В. И. Ленина, в настоящее время создали дополнительную экспозицию по истории и этнографии коренных жителей Карельского перешейка. В старинной финской усадьбе, окруженной лесом и двумя живописными озерами, восстанавливается традиционная культура и быт этих мест. В Зеленогорске располагается главный в округе финский храм Кирха Преображения Господня, который является музеем древнего финского поселения.

Семьозерье, группа из 7 небольших озёр, живописно расположилось вдоль старой Выборгской дороги. В Полянах сохранилась финская булыжная дорога до колокольни прихода Уусикиркко. Монументальный храм, бывший миссионерским центром, до наших дней не сохранился, но остов колокольни из огромных гранитных валунов производит впечатление и в настоящее время.

Привлекателен маршрут «Финские места Карельского перешейка», который включает экскурсию по территории усадьбы «Мариоки». Окрестности усадьбы Мариоки одно из самых загадочных мест Карельского перешейка, у устья реки Ваммелейоки (Черной). С ним связаны любопытные легенды о богатствах викингов и «Пути святой Биргитты», которые еще в XIX веке будоражили умы отдыхающих, искавших клады в этих местах. Здесь находятся руины храма и самая романтическая могила Карельского перешейка – могила хозяйки усадьбы – Марии Крестовской. Также данный маршрут включает прогулку к берегу Финского залива, где был восстановлен памятник создателю финского письменного языка и реформатору церкви – Микаэлю Агриколе,

личности, высоко почитаемой в Финляндии. Поскольку дата его рождения неизвестна, день его смерти, 9 апреля, считается в Финляндии национальным праздником – Днём Микаэля Агриколы или Днём финского языка. Место его захоронения неизвестно, а вот место гибели находится на мысе Кюрённиеми. При благоприятных погодных условиях в ходе экскурсии предполагается посещение мыса.

В целом, Ленинградская область – богатейший регион для развития культурно-познавательного туризма.

Существует огромный потенциал развития туризма в Ленинградской области, в то же время, следует отметить, что причиной недостаточного роста въездных туристических потоков является отсутствие четко сформированной системы взаимодействия между вовлеченными в процесс образования туристского предложения отраслями. Внутренний туризм зачастую воспринимается участниками туристического рынка как малоэффективное направление ввиду наличия значительного количества инфраструктурных издержек, повышенной степени риска частных вложений, отсутствия государственных гарантий безопасности деятельности. Среди проблем кластера можно выделить недостаточный уровень развития механизмов государственной поддержки развития и финансирования туристского обслуживания и низкую фондоотдачу объектов туристической инфраструктуры. К сожалению, требуется улучшение состояния транспортных коммуникаций, в частности, автомобильных дорог, ведущих к туристическим объектам, специальных оборудованных стоянок, необходимы профессионально подготовленные стенды-карты, указывающие местоположение туристических объектов, а также разметки туристических маршрутов и многое другое.

Культурно-познавательный туризм способствует привлечению внимания мировой общественности к проблемам сохранения культурного наследия, определению особенностей национальных этнокультур, их культурной самобытности и культурного разнообразия, а также он может рассматриваться как средство сближения народов, формирования уважения к их особенностям культуры, обычаям и традициям.

Литература

1. Биржаков, М. Б. Правовое регулирование туристской деятельности / М. Б. Биржаков. – СПб., 2011.
2. Зорин, И. В. Туризм как вид деятельности. / И. В. Зорин, Т. П. Каверина, В. А. Квартальнов. – М., 2012. – 316 с.
3. Бабкин, А. В. Специальные виды туризма / А. В. Бабкин. – Ростов-на-Дону : Советский спорт, 2013. – 208 с.
4. Лыкова, Т. Р. Значение культурно-познавательного туризма в формировании патриотизма / Т. Р. Лыкова // Матер. I Межд. науч.-практ. конф. «Человек в постиндустриальном обществе». – Варна : Център за научни изследвания и информация «Парадигма» (Болгария) и АНО «Пресс-

Лицей» (Россия), 2013. – С. 158–164.

5. Гуляев, В. Г. Организация туристской деятельности / В. Г. Гуляев. – М. : Финансы и статистика, 2018. – 120 с.

*Віцязь С. П., Дучыц Л. У., Мядзведзева В. У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

УКЛАД ВЫПУСКНІКОЎ САНКТ-ПЕЦЯРБУРГСКАГА АРХЕАЛАГІЧНАГА ІНСТЫТУТА Ў КУЛЬТУРУ БЕЛАРУСІ

Археалагічны інстытут у г. Санкт-Пецярбургу быў заснаваны ў 1877 г. на прыватныя сродкі па ініцыятыве М. В. Калачава як вучэбная ўстанова для падрыхтоўкі спецыялістаў па рускай даўніне. Адкрыццё адбылося 15 студзеня 1878 г. Курс навучання быў разлічаны на 2 гады. Спачатку прымаліся толькі асобы, якія скончылі курс навук у вышэйшых навучальных установах, а з 1912 г. сталі дапускацца і людзі з сярэдняй адукацыяй. Першыя два гады навучанне было бясплатным. Выдатнікі вучобы маглі атрымаць стыпендыю з фонда, які ўтвараўся з прыватных ахвяраванняў. У 1886 г. была прызначана штогадовая Урадавая субсідыя. Інстытут праіснаваў да 1922 г. і некалькі разоў змяняў назву. Спачатку ён называўся Археалагічны інстытут у Санкт-Пецярбургу (1878–1905), затым па 1914 г. – Імператарскі археалагічны інстытут у Санкт-Пецярбургу, з 1914 г. – Імператарскі археалагічны інстытут у Петраградзе, а з 1917 па 1922 гг. – Археалагічны інстытут у Петраградзе, або Петраградскі археалагічны інстытут [4].

Пры Археалагічным інстытуце існавалі бібліятэка, архіўныя зборы і кабінет старажытнасцей. Дырэктарамі ўстановы ў розныя гады былі вядомыя вучоныя: М. В. Калачаў, І. Я. Андрыеўскі, А. М. Трувараў, А. І. Сабалеўскі, М. В. Пакроўскі, М. І. Весялоўскі, С. Ф. Платонаў, а сярод выкладчыкаў – Я. Я. Замыслоўскі, І. А. Шляпкін, С. М. Серадонін, В. І. Сергіевіч, М. М. Карынскі, М. П. Ліхачоў, В. К. Лукомскі, А. А. Спіцын і інш. Ганаровым прафесарам інстытута ў 1891 г. была абрана графіня П. С. Уварава. У інстытуце выкладалі славяна-рускую палеаграфію, першабытную археалогію, хрысціянскую археалогію, гістарычную геаграфію і этнаграфію, славянскія старажытнасці, польска-літоўскія старажытнасці, нумізматыку, метралогію, гісторыю рускай архітэктуры і іншыя дысцыпліны. Выпускнікі атрымлівалі металічны нагрудны знак, прысуджаліся залатыя і срэбныя медалі. Інстытут выдаваў “Сборник Археологического Института” (1878–1898 гг.) і “Вѣстникъ археологіи и исторіи” (1885–1918 гг.) [1, с. 1–32; 7, с. 1–4].

У выданні “Памятная книжка Императорскаго Археологического

Института въ Санкт-Петербургѣ” (1911 г.) пералічаны выпускнікі ўключна па 1911 год. Паводле гэтага спіса, вядомы гады заканчэння інстытута шэрагам навукоўцаў і грамадскіх дзеячаў, звязаных з Беларуссю [6]. У першую чаргу, варта распавядаць пра даследчыкаў, якія ўнеслі ўклад у вывучэнне старажытнасцей на тэрыторыі Беларусі.

У 1902 г. са званнем “сапраўднага члена” Санкт-Пецярбургскі археалагічны інстытут скончыў Ю. Ю. Попель (1880, Холмская губ. – 1938, г. Мазыр). Крыху пазней ён скончыў яшчэ і юрыдычны факультэт Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта. Працаваў следчым Пецярбургскага і Мінскага акружных судов, у Навагрудскім і Рэчыцкім паветах, а потым настаўнікам і дырэктарам школы ў мястэчку Юравічы Калінкавіцкага р-на. Займаўся вывучэннем старажытнасцей на тэрыторыі Гомельшчыны. У 1920-я гады ён у Юравічах пачаў даследаваць сярэднявечнае гарадзішча, а ў 1928 г. адкрыў там палеалітычную стаянку і паведаміў пра яе ў Інбелкульт. Гэты аб’ект з’яўляецца адным з самых старажытных археалагічных помнікаў на тэрыторыі Беларусі. Акрамя таго ён арганізаваў у мястэчку Юравічы грамадскую гімназію і школу [5, с. 166–169; 6, с. 51].

У 1903 г. сярод выпускнікоў са званнем “супрацоўніка” адзначаны І. С. Абрамаў (1874–1962) [6, с. 60]. Вядома, што ён праводзіў археалагічныя даследаванні на тэрыторыях Віцебскай і Ковенскай губерній.

У 1904 г. выпускніком са званнем “сапраўднага члена” значыцца І. І. Луцкевіч, а са званнем “супрацоўніка” – А. К. Сержпутоўскі.

І. І. Луцкевіч (1881, г. Шаўлі Ковенскай губ. – 1919, г. Закапанэ, Польшча) вядомы як этнограф, археолаг, грамадскі дзеяч, публіцыст. Даследчык сабраў вялікую калекцыю старажытнасцей і перадаў яе Беларускаму навуковаму таварыству. Ён з’яўляецца ініцыятарам стварэння Беларускага гісторыка-этнаграфічнага музея ў г. Вільні, аснову якога склалі ўласныя калекцыі (прадметы археалагічных раскопак з розных куткоў Беларусі, старажытная зброя, каштоўныя зборы старажытных манет і інш.). І. І. Луцкевіч таксама дапамагаў фінансаваць беларускія выданні “Наша доля” і “Наша ніва”, прымаў удзел у арганізацыі шэрагу таварыстваў. Ён быў заснавальнікам першых беларускіх пачатковых школ, беларускіх настаўніцкіх курсаў (1915–1916, Вільна), Віленскай беларускай гімназіі. Уваходзіў у склад рэдакцый газет, садзейнічаў публікацыі краязнаўчых і археалагічных матэрыялаў. Увёў у навуковы ўжытак аль-кітабы (кнігі беларускіх татараў XVI ст., пісаныя на беларускай мове арабскай графікай). У 1918 г. з’яўляўся адным з арганізатараў выстаў беларускай даўніны і народнага мастацтва ў гарадах Мінску і Вільні. Аўтар навукова-публіцыстычных прац па гісторыі, мастацтве, кніжнай культуры Беларусі. [2, с. 85; 6, с. 85].

А. К. Сержпутоўскі (1864, в. Бялёвічы Слуцкага пав. Мінскай губ. – 1940, г. Ленінград). У 1884–1893 гг. працаваў настаўнікам народных вучылішчаў на

Мазыршчыне і Случчыне, у 1893–1896 гг. – у Мінскім аддзяленні Сялянскага пазямельнага банка. З 1896 г. па 1906 г. – супрацоўнік Пецяўбургскага паштамта, у 1906–1930 гг. – у этнаграфічным адзеле Рускага музея ў г. Санкт-Пецяўбургу (Петраградзе, Ленінградзе). Займаўся вывучэннем старажытнасцей на тэрыторыі Усходняй Еўропы. Здзейсніў 25 этнаграфічных і археалагічных экспедыцый у Расіі, Польшчы, Украіне, Літве, у т. л. 8 – на Беларусі (Віцебская, Мінская, Гродзенская, Магілёўская губ.). Правадзейны член Інбелкульта (з 1925 г.). З’яўляўся таксама старшынёй беларускай падкамісіі па складанню этнаграфічных карт і вывучэнню нацыянальнага складу насельніцтва Расіі Рускага геаграфічнага таварыства. Аўтар шматлікіх публікацый па этнаграфіі Беларусі [2, с. 107; 6, с. 69; 8, с. 16–21].

Выпускніком 1905 г. з’яўляўся М. М. Былоў (1862, г. Валакаламск, Маскоўская губ. – 1909, г. Санкт-Пецяўбург). Пасля заканчэння Археалагічнага інстытута, у 1906–1908 гг. працаваў дырэктарам народных вучылішчаў Мінскай губерні і займаўся вывучэннем старажытнасцей на гэтай тэрыторыі. Ён быў адным з арганізатараў (1907 г.) і першым старшынёй Мінскага Царкоўнага Гісторыка-Археалагічнага камітэта (1908 г.) і Мінскага Царкоўна-Археалагічнага музея (1908 г.), якія адыгралі значную ролю ў гісторыі і культуры Беларусі [2, с. 43; 6, с. 70; 9, с. 147–149].

У 1907 г. Археалагічны інстытут са званнем “сапраўднага члена” скончыў У. П. Тарановіч (1874, на Валыні – 1941). Ён працаваў у розных установах г. Пецяўбурга (Петраграда), у тым ліку ў канцэлярыі Дзяржаўнай Думы. Пасля займаў шэраг выкладчыцкіх і адміністрацыйных пасадаў у г. Ленінградзе. Захапляўся вывучэннем беларускіх старажытнасцей. У 1920-я гады на Мазыршчыне і іншых раёнах Беларусі праводзіў археалагічныя даследаванні. З’яўляецца аўтарам шэрагу грунтоўных публікацый па гісторыі Беларусі: пра старажытнасці Мазыршчыны, пра экспедыцыю акадэміка І. І. Ляпёхіна ў Беларусь і Ліфляндзію, пра лапідарныя помнікі з гістарычнымі надпісамі на тэрыторыі Беларусі [2, с. 406; 6, с. 76].

У 1910 г. са званнем “сапраўднага члена” Санкт-Пецяўбургскі археалагічны інстытут скончыў К. В. Шэроцкі (1886, Вінніцкая губ. – 1919, Вінніцкая губ.). У 1913 г. ён быў накіраваны ў г. Полацк для археалагічных назіранняў каля Кадэцкага корпуса, дзе праводзіліся падрыхтоўчыя працы для закладкі новага будынка. Таксама ён актыўна дапамагаў П. П. Пакрышкіну ў даследаванні Сафійскага сабора ў г. Полацку. З’яўляецца аўтарам шэрагу навуковых публікацый. [2, с. 138; 6, с. 83; 10, с. 77–90].

Маецца інфармацыя, што пасля 1911 г. у Археалагічным інстытуце вучыліся Д. І. Даўгяла, Л. Д. Нікольскі, А. М. Ясенеў, М. К. Навіцкі.

Д. І. Даўгяла (1868, в. Каз’яны Гарадоцкага пав. Віцебскай губ. – 1842, г. Пахта-Арал Чыкменцкай вобл., Казахстан) скончыў Пецяўбургскую духоўную

акадэмію (1894 г.) і адначасова прайшоў курс навучання ў Пецябургскім археалагічным інстытуце. У 1894–1897 гг. выкладаў у Віцебскай духоўнай семінарыі і мужчынскай гімназіі. З 1897 г. працаваў загадчыкам Віцебскага цэнтральнага архіва старадаўніх актаў, з 1912 г. – старшынёй Віленскай археаграфічнай камісіі, з 1921 г. загадваў Магілёўскім архівам, з 1925 г. – вучоны сакратар гісторыка-археалагічнай камісіі Інбелкульта, з 1929 г. – вучоны сакратар Інстытута гісторыі БАН (Беларускай акадэміі навук), з 1931 г. – дырэктар бібліятэкі БАН, з 1937 г. – навуковы супрацоўнік Інстытута гісторыі, прафесар БДУ. Займаўся арганізацыяй архіўнай справы, археаграфіі і крыніцазнаўства ў Беларусі, а таксама вывучэннем біблейскай археалогіі і гісторыі, гісторыі сярэднявечных гарадоў і мястэчак. Першым даследаваў гісторыю і гістарычную тапаграфію замкаў у Полацку, Барысаве, Оршы, Свіслачы. Прымаў удзел у археалагічных даследаваннях у гарадах Мінску і Оршы. З’яўляецца аўтарам шматлікіх публікацый па археалогіі і гісторыі Беларусі [2, с. 60–61; 3, с. 50–60].

Л. Д. Нікольскі (1876 г., в. Перавалачная, цяпер на тэр. Чарнігаўскай вобл. Украіны – 1953) скончыў Віцебскую духоўную семінарыю і Кіеўскую духоўную акадэмію, вучыўся ў Пецябургскім археалагічным інстытуце. Л. Д. Нікольскі ўвайшоў у гісторыю як даследчык старажытнасцей і як знакаміты батанік. У пачатку XX ст. ён вывучаў старажытныя фрэскі Афона, Канстанцінопаля, Сербіі і надрукаваў некалькі кніг. У г. Віцебску вывучаў і фатаграфавалі фрэскі Троіцкай царквы Маркавага манастыра і Троіцкай царквы на Пескаваціку. З 1918 г. выкладаў у Віцебскім педагагічным тэхнікуме, а з 1924 г. з’яўляўся загадчыкам батанічнага саду Дзяржаўнага ветэрынарнага інстытута ў г. Віцебску, зрабіў вельмі шмат для развіцця і захавання гэтага батанічнага саду [2, с. 390].

Пра А. М. Ясенева (1882, г. Бабруйск – 1927, г. Віцебск) вядома толькі тое, што ён скончыў Пецябургскі археалагічны інстытут, а раней Пецябургскі гісторыка-філалагічны інстытут. Ёсць звесткі, што ў 1925 г. праводзіў археалагічныя раскопкі на тэрыторыі Бабруйскай акругі. У гэтым жа годзе ён адзначаны як навуковы супрацоўнік Віцебскага акруговага аддзела Цэнтральнага архіва БССР, а ў 1926 г. як удзельнік Першага з’езду даследчыкаў беларускай археалогіі і археаграфіі.

Пра М. К. Навіцкага з публікацый вядома, што ён скончыў Археалагічны інстытут у г. Санкт-Пецябургу. Пасля ў г. Мінску працаваў выкладчыкам. З’яўляўся членам Мінскага таварыства гісторыі і старажытнасцей, якое ў чэрвені 1919 г. было створана пры Мінскім педагагічным інстытуце. У час польскай акупацыі 1919–1920 гг. менавіта М. К. Навіцкі спрабаваў зарэгістраваць гэта таварыства. Праца таварыства была адноўлена толькі пасля вызвалення Беларусі ад палякаў.

У 1917 г. Археалагічны інстытут скончыла вядомая мастачка В. М. Ермалаева (1893–1937), паплечніца К. Малевіча. Яна з’яўлялася адным з

лідэраў рускага авангардызму, адным з арганізатараў і стваральнікаў “новай школы мастацтва”. У 1918–1922 гг. выкладала ў Віцебскім народным мастацкім вучылішчы.

Сярод знакамітых ураджэнцаў Беларусі выпускніком Санкт-Пецярбургскага археалагічнага інстытута з’яўляўся У. С. Каліноўскі (1889, в. Барані Брэсцкага пав. Гродзенскай губ. (ці па іншых звестках г. Ваўкавыск) – 1940, г. Старабельск, Украіна). Ён вядомы як грамадска-палітычны дзеяч і публіцыст. У 1910 г. скончыў гімназію ў Гродне, у 1914 г. – юрыдычны факультэт Пецярбургскага ўніверсітэта. Потым праслухаў поўны курс Археалагічнага інстытута і Усходняй Акадэміі (грузінскі аддзел) у г. Петраградзе. Працаваў на розных пасадах пры Пецярбургскім судовым ведамстве, пасля 1917 г. у Народным камісарыяце харчавання, у Таварыстве пацярпелым ад вайны ў г. Петраградзе. У 1921 г. як рэпатрыянт выехаў у Заходнюю Беларусь, дзе займаўся грамадскай працай. У 1922 г. быў абраны дэпутатам у Сойм Польскай Рэспублікі, уваходзіў у Беларуска-пасольскі клуб. З 1923 г. жыў і працаваў у Мінску. У 1924/25 гг. – кіраўнік спраў і юрысконсульт у Беларуска-сельскагаспадарчым інстытуце, у 1925/27 гг. – на розных пасадах у ЦВК БССР, у 1927/29 – дацэнт кафедры гісторыі польскай культуры педагагічнага факультэта БДУ. У. С. Каліноўскі цесна супрацоўнічаў з рэспубліканскімі перыядычнымі выданнямі.

Такім чынам, магчыма канстатаваць, што шэраг выпускнікоў Санкт-Пецярбургскага археалагічнага інстытута зрабілі дастаткова значны ўнёсак у культурную і гістарычную спадчыну Беларусі. Сярод іх дасягненняў – адкрыццё аднаго з самых старажытных археалагічных аб’ектаў на тэрыторыі краіны, пад іх кіраўніцтвам ствараліся і працавалі музеі, гімназіі, школы, арганізаваліся навуковыя камітэты і таварыствы, яны з’яўляліся аўтарамі шматлікіх грунтоўных навуковых прац, займаліся педагагічнай і грамадскай дзейнасцю і інш. Усё гэта ў значнай ступені садзейнічала ўзбагачэнню культуры і гісторыі Беларусі.

Літаратура

1. Андреевский, И. Е. Десятилетие Археологического Института / И. Е. Андреевский // Вестник археологии и истории. – СПб., 1892. – Вып. 8. – С. 1–32.
2. Віцязь, С. П. Даследчыкі археалагічных старажытнасцей Беларусі: біябібліяграфічны даведнік / С. П. Віцязь, В. У. Мядзведзева, Л. У. Дучыц. – Мінск : Беларус. навука, 2020. – 504 с.
3. Даўгяла, Д. І. Укладанне археалагічнай карты Беларусі / Д. І. Даўгяла // Працы Другога Усебеларускага краязнаўчага з’езда. – Менск, 1927. – С. 50–60.
4. Императорский Археологический Институт въ С.-Петербургѣ: рѣчи, адреса и приветствія по случаю двадцатипятилѣтія и тридцатилѣтія Института, 1878–1903, 1878–1908. – СПб. : Тип. Глав. Упр. Уделов, 1908. – 127 с.
5. Исаенко, В. Ф. К истории изучения Юровичской стоянки / В. Ф. Исаенко // Гістарычна-археалагічны зборнік. – Мінск, 1999. – Вып. 14. – С. 166–169.
6. Памятная книжка Императорскаго Археологическаго Института въ С.-Петербургѣ. 1878–1911 гг. / Составлена почетнымъ членомъ Института П. С. Яковлевымъ. – С.-Петербургъ : Тип. В. Д. Смирнова, 1911. – 97 с.

7. Положеніе объ Археологическомъ институтѣ (дополненіе) // Отчетъ о раскопкахъ и занятіяхъ въ архивахъ членов, сотрудниковъ и слушателей Археологическаго института въ 1880 году. – СПб. : Тип. Имп. АН, 1881. – 42 с. + 4 с.
8. Рабец, Т. Д. Роля А. К. Сержпудоўскага ў даследаванні традыцыйнай духоўнай культуры Беларускага Палесся / Т. Д. Рабец // Матэрыялы Міжн. навук. канф. да 150-годдзя А. К. Сержпудоўскага (19–20 чэрвеня 2014 г.). – Мінск, 2014. – С. 16–21.
9. Скрынченко, Д. Памяти перваго прадсѣдателя Минскаго церковнаго историко-археологическаго комитета / Д. Скрынченко // Минская старина. – Минскъ, 1909. – Вып. 1. – С. 147–149.
10. Шероцкій, К. В. Софійскій соборъ въ Полоцкѣ / К. В. Шероцкій // Записки отдѣленія русской и славянской археологіи Императорскаго Русскаго археологическаго общества. – Петроградъ, 1915. – Т. 10. – С. 77–90.

Витязь С.П., Нестерович Ю.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

**К ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ СТАНДАРТИЗАЦИИ В
РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ ТЕРМИНОВ И ОПРЕДЕЛЕНИЙ
ПО ОХРАНЕ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ И
КУЛЬТУРНЫХ ЛАНДШАФТОВ И ИЗБЕГАНИИ ПРИ
ЭТОМ НЕСОРАЗМЕРНОСТЕЙ ГОСТ 56891-4-2016**

Расширение понятийного аппарата по охране ИКН (историко-культурного наследия), представленного в Кодексе О культуре РБ [1] следует производить и в научном, и в нормативно-техническом и нормативно-инструктивном дискурсе. В рамках гармонизации отечественной, зарубежной и международной терминологии охраны ИКН и шире – памятниковедения, а также построения термносистемы его (исходя при этом из придерживания следующих значений терминов терминоведения: *терминология* – охватывающий определённую предметную область комплекс задаваемых определениями (пояснениями либо т.п.) терминединиц, взаимосвязанных соответствием понятиям из используемого относительно данной области понятийного аппарата; *терминосистема* – упорядоченная в соответствии с принципами научной методологии и знаниями терминоведения терминология, непротиворечиво откоррелированная относительно понятийного аппарата, состоящая преимущественно из терминов, лишённая полисемии.; *терминосистема научной дисциплины* – формируемая в результате метатеоретического исследования терминосистема, охватывающая соответствие терминов понятийного аппарата определённой научной дисциплины.), в первую очередь востребован сравнительный анализ понятий и дефиниций Кодекса О культуре РБ не только с законодательными актами, а и с нормативно-техническими документами других стран и международного

сообщества.

Например, если сравнивать понятийный аппарат Кодекса с понятийным аппаратом ГОСТ 56891-4-2016 [2], то термин «заповедное место» в Кодексе охватывает (если не обращать внимания на наличие особого режима территориального охранения, конституирование которого лишь результат интерпретации дефиниции в контексте Кодекса) выделяемые в стандарте виды природно-антропогенных и антропогенных ОКН (истобъектов культурного наследия): историко-культурный заповедник, историческое поселение, памятное место, историко-культурный ландшафт, произведения ландшафтной архитектуры и садово-паркового искусства, подразделяемые на: пейзажный, регулярный парк, дворцово-парковый, усадебный ансамбль.

Учитывая значимость правового регулирования отношений, касающихся культурных ландшафтов и неоткоррелированность соотношения понятий, терминируемых «достопримечательное место» и «культурный ландшафт», целесообразной в Республике Беларусь представляется стандартизация терминов и определений, описывающих так терминируемые объекты и связанные с ними явления. При этом следует обратить внимание на несоразмерности принятых и действующих нормативно-технических документов – для не повторения их при разработке отечественных стандартов по охране ИКН.

В качестве примера рассмотрим ГОСТ 56891-4-2016. Прежде всего, вынесенная в название стандарта терминологическая единица «историческая территория» в нём *не дефинируется*, а употреблена лишь однажды в дефиниции к термину «историческая гидросистема». Она предстаёт не термином, а усечением (исходя из терминологии памятниковедения и консервационно-культурного дела) к *двум терминам*: «*историко-культурная территория*» и «*историческая территория ОКН*». Первый термин в научном, а за ним и в методическом дискурсе, характеризуется «объединением памятников и территорий, объективно с ними связанной», определяется «особым целостным пространственным образованием, где в традиционной природной и социо-культурной среде сохранены объекты исключительной ценности и значимости» [3], [4],[5], [6] (причём данная концептуализация противоречит понятийному аппарату Конвенция ЮНЕСКО об охране Всемирного культурного и природного наследия, принятой Генеральной конференцией ООН по вопросам образования, науки и культуры в Париже в 1972 г. (unesco.org), в которой памятник – тип культурного наследия, не включающий компонентом территорию, а территориальную зону включает компонентом достопримечательное место – третий тип культурного наследия). При такой трактовке данный термин выступает частичным синонимом иной раз употребляемого термина «культурно-исторический ландшафт», причём не вполне соразмерно – в качестве гиперонима к «архитектурно-парковый ансамбль», «монастырский комплекс» (несоразмерность здесь в том, что ландшафт выходит

за пределы идентификации ансамблем, комплексом ОКН). Второй термин и его синоним «историческая территория ПИК (памятника истории и культуры)» в научном дискурсе определяются «исторически и функционально связанной с памятником территорией...». Подчёркивается необходимость унификации, предлагается введение специальных терминов [7], [8]. Из данного определения, очевидно, что термин «историческая территория ОКН» – гипоним к термину «территория ОКН», определение которого в стандарте взято из Закона РФ «Об ОКН (ПИК) народов РФ» 2002 г. [9]

Дефиницируемы в ГОСТ 56891-4 терминединицы «исторически ценные градоформирующие объекты» и «историческая застройка» (первая из них очевидно, что является недостаточно мотивированным (уже по причине взятия её во множественном числе) предтермином) обозначают ОКН, которые в соответствии с понятийным аппаратом данного закона РФ следует относить к иным типам ОКН, нежели достопримечательные места: первый к ансамблям ОКН, а второй к ПИК. Термин с терминоеlementом «место» в стандарте – «памятное место» (по терминологии законодательства РФ выступающий гипонимом, а также и меронимом к термину «достопримечательное место») имеет «безнадёжную» семантически полиморфную (т.е. не подлежащую оптимизирующей интерпретации) *предметную характеристику* в дефиниенсе к нему: «территории и ландшафты, связанные с событиями, имеющими историческую, научную или иную культурную ценность». Она делает термин неполнозначным. Уже само множественное число этой характеристики гипертрофирует изложение. Такая характеристика противоречит понятийному аппарату общей культурной географии, в рамках которой ландшафт и место берутся двумя основными (из трёх) единицами анализа и описания геокультурного пространства ([10]). Для полнозначности следовало бы брать дефиниендумом (вне содержания контекста стандарта) термин «памятная территория».

Исходя из специфики ГОСТ 56891-4, для «памятного места» соразмерной была бы характеристика «историко-культурный ландшафт». Несмотря на строгую отсылаемость в стандарте к закону РФ, усматриваем принципиальную рассогласованность между их понятийным аппаратом: в законе РФ культурный ландшафт, связанный с историческими формами этнических общностей выделяется (его востребовано уточнить «историко-культурным, культурно-историческим ландшафтом») видом достопримечательного места, а в ГОСТ 56891-4 культурный и историко-культурные ландшафт (в отличие от историко-культурного заповедника) «достопримечательным местом» не характеризуются [11]. Кроме того, отсутствие в отмеченном законе РФ и в стандарте определения термина «историческое поселение» (несмотря на стандартизацию термина, в ГОСТ 56891 лишь заимствуется положение из данного закона РФ) (исходя из

контекста стандарта к данному термину соразмерна характеристика «историко-культурный ландшафт») приводит к изложению о «культурном ландшафте исторических поселений как особой категории ПИК» [12]. Из того, что культурный ландшафт обосновывается и выделяется (отдельным) предметом правового регулирования, никак не вытекает, что его виды приемлемо терминировать на основе взятия термина, выступающего гиперонимом, первым терминоэлементом с добавлением терминов, выступающих гипонимами, употребляя в родительном падеже.

В ГОСТ 56891-4-2016 характеристики терминоединиц, терминов с терминоэлементом «ландшафт» между собой не согласованы формально логически: «ландшафт» определяется по ГОСТ 17.8.1.01-86 [13] «территориальной системой, состоящей из взаимодействующих природных или природных и антропогенных компонентов и комплексов более низкого таксономического ранга». «Природный ландшафт» определяется «территорией, сформировавшейся под влиянием исключительно природных факторов и состоящая из сочетания определённых типов рельефа местности, почв и растительности»; «культурный ландшафт» – “территориальным комплексом, сформировавшимся в результате эволюционного взаимодействия природы и человека, его социокультурной и хозяйственной деятельности и состоящий из характерных сочетаний природных и антропогенных компонентов, находящихся в устойчивой взаимосвязи и взаимообусловленности (здесь, кстати, обращает на себя внимание прагматически востребованное игнорирование существенных отличительных признаков терминируемого “культурный ландшафт” понятия, выделяемых в ландшафтоведении: не нарушение базовых связей и структуры освоенной природной среды, наличие целенаправленного сохранения и рционного воспроизводства её элементов и т. п.). “Историко-культурный ландшафт” характеризуется “природно-культурным территориальным комплексом” [11]. Термин “историко-культурный ландшафт” в стандарте не выступает гипонимом к термину “культурный ландшафт”, тем не менее, поскольку последний имеет собой наличие характерных сочетаний природных и антропогенных компонентов, его также соразмерно, и тем самым локально согласованно, характеризовать “*природно-культурным* территориальным комплексом”. В данном случае несущественно, что именно “историко-культурный ландшафт” наделяется признаком: отражать в качестве комплекса “культурные достижения и традиции определённого этноса или социума”, позволяющим именно данный вид ландшафта наделять *официальным* (правовым) статусом ОКН. Напротив, такой признак позволяет обосновывать “историко-культурный ландшафт” лишь “*культурным* территориальным комплексом”. Рассматривая отмеченную несогласованность предметных характеристик терминов в стандарте формально логически: понятия, терминированные

«природный, культурный, историко-культурный ландшафт» не выступают логически подчинёнными понятию ландшафта.

Очевидна ориентированность сигнификативного ядра дефиниций в ГОСТ 56891-4-2016 на понятия культурной географии, а не ландшафтоведения. В базисном понятийном аппарате последнего выделяется терминируемое «природно-территориальный комплекс» понятие «сочетания природных компонентов, образующих целостную систему различных уровней»: от геооболочки – до фаций. В связи с соотношением данного понятия с терминируемым «геосистема» понятием «природной системы разных уровней, охватывающей взаимосвязанные части литосферы, гидросферы, биосферы, атмосферы», термин «природно-территориальный комплекс» определяется иначе: «временно-пространственная система геокомпонентов, взаимообусловленных в своём размещении и развивающаяся как единое целое». Природно-территориальные комплексы делятся, прежде всего, на простые (от местностей до фаций) и сложные (от ландшафтных зон до ландшафтов). Хотя логическим родом к понятию, терминируемому «природно-территориальный комплекс» берётся понятие геосистемы, тем не менее, параллельно имеет место характеристика «природно-территориального комплекса» и «природным комплексом». Геосистемы подразделяются в ландшафтоведении на природные, природно-технические, интегральные геосистемы, и на экосистемы – “геосистемы, в которых существенную роль играют биокомпоненты” [14]

Можно попытаться утверждать, что компоненты природной среды конкретизируются в естественной экосистеме, природном ландшафте, биотопе в лес, популяцию диких животных и т.д. Тем более что и дефиницирование «ландшафта» в ГОСТ 17.8.1.02-88 [15] и ГОСТ 56891-4-2016 [11] подтверждает правильность такой идеи. Однако в таком случае, компоненты природной среды из ландшафтов «выпадают». А между тем, в составе ландшафтов различают компоненты и элементы их, и тем самым, природной среды. Тем не менее, из корреляции рассмотренных дефиниций с другими дефинициями Закона Республики Беларусь «Об охране окружающей среды» 1992 г. выявляется системно-терминологический сбой. Соразмерным представляется изложение (наряду с компонентами) об *элементах* природной среды, экосистемы, ландшафта. Оно позволяет придавать элементарным объектам экологического и природоресурсного права *точную предметную характеристику*: элементы природной среды, экосистемы, ландшафта.

Среди других первостепенных задач методологического и научно-методического памятниковедения выделим разработку технических стандартов по документальному ИКН РБ, учитывая принятые в РБ на высшем государственном уровне программ цифровизации. Раскрытие понятия цифрового КН в Хартии о сохранении цифрового наследия 2003 г. (unesdoc.unesco.org); «состоит из

уникальных ресурсов человеческих знаний и форм их выражения» и пр. изобилует противоречиями, основывается на смешении понятия документального КН, образуемого традиционными ПДЗИ, и документального КН, образуемого электронно-цифровыми ПДЗИ. Между тем, в советский период развития консервационно-культурного дела значительное внимание уделялось учету, использованию, методическому обеспечению *документальных* ПИК [16] и др. В данной ситуации считаем целесообразным в Республике Беларусь продолжать развивать взятие документального КН предметом правового регулирования, стандартизировать отношения, связанные с документальным ИКН. Считаем востребованным откоррелировать в метатеоретическом исследовании понятия документального КН со смежными понятиями, и представить в ЮНЕСКО проект с обоснованием выделения именно документального КН целостным предметом правового регулирования. При этом особое внимание востребовано уделять документальным памятникам ИКН.

Литература

1. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск : Нацыянальны цэнтр прававой інфармацыі РБ, 2016. – 272 с.
2. ГОСТ 56891-4-2016. Сохранение объектов культурного наследия. Термины и определения. Ч. 4.
3. Исторические территории и историко-культурные ландшафты (Переиздание). – М., 2019.
3. Шульгин, П. М. Историко-культурное наследие как особый ресурс региона и фактор его социально-экономического развития / П. М. Шульгин // Мир России. – Сер. Социология. Этнология, 2004. – № 9.
4. Веденин, Ю. А. Новые подходы к сохранению и использованию культурного наследия в России / Ю. А. Веденин, П. М. Шульгин // Известия РАН. – Сер. География, 1992. – № 3.
5. Веденин, Ю. А. Культурно-ландшафтный подход к сохранению наследия в России / Ю. А. Веденин // Обсерватория культуры, 2013. – № 1.
6. Шульгина, Д. П. Культурное и природное наследие России / Д. П. Шульгина. – М., 2019.
7. Долгов, А. В. К вопросу о территориях, связанных с объектами культурного наследия / А. В. Долгов, Ю. М. Бердюгина // Академический вестник УралНИИ проект РААСН. – 2013.
8. Долгов, А. В. Территория историко-культурного заповедника – особый вид зоны с особыми условиями использования территории / А. В. Долгов, Ю. М. Бердюгина // Академический вестник УралНИИ проект РААСН. – 2014.
9. Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25 июня 2002 г. (с изменениями на 24 апреля 2020 г.).
10. Калущков, В. Н. Культурная география России : уч. пос. / В. Н. Калущков. – Ч. 1 : Теоретический и социальный разделы. – М. : МГУ, 2016 – 140 с.
11. ГОСТ 56891-4-2016. Сохранение объектов культурного наследия. Термины и определения. – Ч. 4 : Исторические территории и историко-культурные ландшафты (Переиздание). – М., 2019.
12. Бондарь, В. В. Культурный ландшафт исторических поселений как особая категория наследия / В. В. Бондарь, О. Н. Маркова. – М. : Институт наследия, 2020 – 334 с.
13. ГОСТ 17.8.1.01-86 (СТ СЭВ 5303-85). Охрана природы Ландшафты. Термины и определения. – М., 1986.
14. Демиденко, Г. А. Ландшафтоведение : уч.пос. [Электронный ресурс] / Г. А. Демиденко. Красноярск : Красноярский гос. аграр. ун-т., 2018. – 189 с.

15. ГОСТ 17.8.1.02-88. Охрана природы. Ландшафты. Классификация. – М., 1988.
16. Шмитков, В. Д. О сборе, учете и использовании документальных памятников истории и культуры / В. Д. Шмитков, А. А. Курносов, В. Е. Туманов. – М., 1991.

Воднева І.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

НАВУМ ГАЛЬПЯРОВІЧ ЯК ІЛЮСТРАТАР САВЕЦКАЙ РЭЧАІСНАСЦІ

Сярод навукоўцаў ужо не першы год існуе цікавасць да вывучэння савецкай рэчаіснасці, якую можна прасачыць праз матэрыялы рэгіянальных СМІ. Матэрыялы, змешчаныя на старонках газет і часопісаў, утрымлівалі не толькі шмат афіцыйнай інфармацыі, але і звесткі аб паўсядзённым жыцці грамадства, нататкі пра людзей, іх дзейнасць і заняткі. Сёння ўсім добра вядомы беларускі паэт, празаік і журналіст Навум Якаўлевіч Гальпяровіч свой прафесійны і творчы шлях пачынаў на Полаччыне. З 1967 па 1977 г. ён працаваў у рэдакцыі газеты “Сцяг камунізма”, уваходзіў у склад бюро літаратурнага аб’яднання “Надзвінне”. Выконваючы абавязкі спачатку карэктара, а потым літсупрацоўніка, за 10 год працы ім былі напісаны дзясяткі артыкулаў, нарысаў, паведамленняў рознай тэматыкі. Будучы маладым карэспандэнтам ён у асноўным займаўся асвятленнем тэм жыцця моладзі, дзейнасці камсамольскіх арганізацый, а таксама культурных падзей. Як член літаб’яднання Навум Якаўлевіч пастаянна друкаваў свае вершы, рабіў агляды творчасці маладых паэтаў рэгіёна на літаратурных старонках газеты.

Сярод падрыхтаваных ім матэрыялаў было каля 30 артыкулаў, прысвечаных у асноўным маладым і таленавітым рабочым і служачым Полаччыны, у якіх Н. Я. Гальпяровіч браў асабістае інтэрв’ю. Аб кожным чалавеку карэспандэнт імкнуўся напісаць па-свойму, выдзяляючы тыя рысы характару, якія былі ўласцівы толькі гэтаму чалавеку. Аналіз артыкулаў паказвае, што, рыхтуючы кожны матэрыял, Навум Якаўлевіч размаўляў не толькі з “героямі” паведамленняў, але і з іх калегамі, з тымі, каго яны абслугоўвалі. Так, у матэрыяле аб вышывальшчыцы Полацкай фабрыкі мастацкіх вырабаў Тамары Малчанавай, Навум Якаўлевіч адзначаў яе працавітасць, любоў да абранай справы, а таксама ўзгадаў і словы кіраўніцтва пра тое, што Тамара карыстаецца павагай і аўтарытэтам сярод дарослых працаўніц, нягледзячы на “*свой ціхі характар*” [10, с. 2]. Вельмі асэнсавана да выбару прафесіі падыйшла і выхавальніца дзіцячага садка ў саўгасе “Тросніца” Галіна Васільеўна Злотнікава. Аўтар газетных радкоў звяртае ўвагу, што маладая жанчына ўмела даглядае каля трох дзясяткаў дзетак, якія прыслухоўваюцца да кожнага слова сваёй выхавальніцы, сочаць за кожным яе рухам. Акрамя гэта Г. В. Злотнікава, якая

марыць працягнуць вучобу ў ВНУ, сама вядзе музычныя заняткі, добра граючы на піяніна. З года ў год адточвае сваё майстэрства і слесар-інструментальшчык Полацкага ліцейна-механічнага завода Пётр Каблоў. Ён не толькі паказвае добрыя вынікі, але і перадае сваё майстэрства вучням.

З вялікай зацікаўленасцю адносіўся Н. Я. Гальпяровіч да людзей творчых. Так, аб работах у тэхніцы чаканкі Міхаіла Целеша з Полацкага завода шкловалакна ён пісаў, што *“яго працы захапляюць сваёй дакладнасцю і своеасаблівасцю”*. А у матэрыяле аб Мікалаі Бакуме, вучні вядомага мастака Фелікса Гумена, маладога настаўніка з педвучылішча, аўтар у дэталях прадставіў тэхніку стварэння акварэльных прац, якія хутка будуць дэманстравацца на індывідуальнай выставе творцы. У артыкуле Навум Якаўлевіч узгадаў і пра асабістыя пачуцці “героя”, якога назваў шчаслівым чалавекам, таму што ён *“умее бачыць і адкрываць прыгожае, шчыра захапляецца любімай справай, роднай прыродай”* [7, с. 3]. У сваіх нататках Н. Я. Гальпяровіч звяртаў увагу і на сямейнае становішча людзей, іх заняткі ў вольны час, узнагароды за працу. Так, на патрэбу палачан ужо не першы год працаваў гадзіншчык Генадзь Вячаслававіч Бярозкін, *“у поўным сэнсе ён стаў тонкіх спраў майстрам”* [8, с. 3]. У вольны час Г. В. Бярозкін любіць займацца тэнісам і шахматамі, і ўжо 7 разоў становіўся чэмпіёнам горада.

Некалькі нататак Навума Якаўлевіча прысвечаны маладым медыкам Ч. М. Баброўскай з в. Зялёнка, П. Квіцінскаму з саўгаса імя Жыжова, Д. І. Чарняўскай з гарадской бальніцы імя У. І. Леніна. У матэрыялах аб кожным спецыялісце карэспандэнт абавязкова ўлічвае і водгукі былых хворых, якія з удзячнасцю адносяцца да сваіх урачоў, што ўмеюць лячыць сваіх пацыентаў *“не толькі лякарствамі, але і самім позіркам, словам, пяшчотным дотыкам”*.

У матэрыялах аб настаўніках, рабочых, бібліятэкарах, супрацоўніках міліцыі і інш. змяшчалася шмат звестак і аб тых прадпрыемствах і ўстановах, дзе яны працавалі. Але, акрамя гэтага, звесткі аб сацыяльна-эканамічным развіцці горада можна было атрымаць з артыкулаў, якія прысвечаны юбілейным датам прадпрыемстваў, устаноў адукацыі і культуры. У 1967–1977 гг. такіх матэрыялаў Н. Я. Гальпяровічам было падрыхтавана каля дзясятка. Напрыклад, аб сістэме дашкольных навучальных устаноў горада, аб Полацкай музычнай школе, аб вучылішчы № 66 будаўнікоў і інш.

Штогадова на старонках газеты “Сцяг камунізма” з’яўляліся артыкулы Н. Я. Гальпяровіча аб культурным жыцці Полаччыны. Гэта і агляды мастацкай самадзейнасці, і музычныя фестывалі, і конкурсы, і выстаўкі, якія збіралі вялікую колькасць таленавітых людзей. Карэспандэнт у сваіх нататках даваў падрабязны аналіз такіх мерапрыемстваў, звяртаў увагу на лепшых мастакоў і выканаўцаў, умела крытыкаваў слабыя бакі творчых калектываў і абавязкова, напрыканцы, змяшчаў некалькі радкоў або з практычнай парадай, або з пажаданнем лепшых

поспехаў. Напрыклад, у артыкуле аб гарадскім конкурсе палітычнай песні ён адзначыў салістаў вакальна-інструментальнага ансамбля “Сучаснік” Лілію Муніц і Валерыя Ахпаша, якія вылучаліся добрай манерай выканання і правільным падборам рэпертуара. Падчас агляду самадзейных тэатральных калектываў Полацкага раёна, які працягваўся больш за 5 гадзін, артысты з Трудаўскага сельскага клуба ігралі вельмі прафесіянальна, што было адзначана гарачымі апладысмантамі гледачоў і высокімі адзнакамі журы.

Увогуле у другой палове 1960-х–першай 1970-х гг. актыўную творчую дзейнасць праводзіў і Полацкі народны тэатр, аб прэм’ерах якога неаднаразова на старонках “Сцяга камунізма” паведамляў Н. Я. Гальпяровіч. Карэспандэнт мог завітаць і на рэпетыцыі трупы, што здарылася, напрыклад, у лютым 1968 г., а праз некалькі дзён у якасці анонса чытачы раёнкі даведаліся аб новым спектаклі па п’есе М. Горкага “Ягор Булычоў і іншыя” у пастаноўцы Мікалая Манохіна. Вельмі аб’ектыўна Навум Якаўлевіч пісаў і аб п’есе “Калі можаш – даруй”, дзе М. Манохін выступаў і як рэжысёр, і як аўтар тэкста. Супрацоўнік газеты адзначыў удалую гульню галоўных герояў, якая вельмі арганічна ўпісалася ў спектакль, цікавае музычнае афармленне, выкананае полацкім інструментальным ансамблем пад кіраўніцтвам Масленікава. Заўважыў ён і недахопы, звязаныя з дэкарацыямі і асвятленнем. У 1974 г. ужо новы рэжысёр тэатра Г. Спас паставіў спектакль для дарослых па п’есе А. Кузняцова “Масквіч” і спектакль для дзяцей “Гора баяцца – шчасця невідаць” па п’есе С. Я. Маршака. У камедыі “Масквіч”, як пісаў Н. Я. Гальпяровіч, было знойдзена нямала *“рэжысёрскіх знаходак і своеасаблівага прачытання тэксту”*, саму прэм’еру ён назваў “удалай” і павіншаваў малады і здольны тэатральны калектыў Полацка [3, с. 3]. Дзіцячы спектакль таксама прышоўся да спадабы гледачам. *“У спектаклі не было яўных правалаў і паўз, ён быў даволі дынамічны”* [2, с. 3]. Шмат слоў было выказана і ў адрас артыстаў Л. Міхалёва, Н. Барабулькінай, І. Маркмана, адзначана работа мастакоў і касцюмераў. Вялікую заслугу ў гэтым аўтар газетных радкоў бачыў у рэжысёрскай рабоце. *“Граніслаў Спас за кароткі тэрмін сумеў зрабіць цікавы і яркі спектакль”*.

У полацкай газеце Н. Я. Гальпяровіч друкаваў свае нататкі і ў пастаяннай рубрыцы “На кніжнай паліцы”, дзе знаёміў чытачоў з навінкамі беларускай літаратуры. У кожным з матэрыялаў, якіх выйшла больш за дзесятак, крытык знаходзіў свае характэрныя словы, звяртаючы ўвагу на тэматыку вершаў, яркія моманты з біяграфіі аўтараў кніг, іх папярэднія выданні. Так, аб зборніку вершаў Р. Барадуліна “Адам і Ева” ён адгукаўся так: *“Паэзія захопляе сваёй чысцінёй і мелагучнасцю”* [6, с. 4]. Паэта А. Сербановіча, які з’яўляецца аўтарам кнігі “Пярсцёнак”, Навум Якаўлевіч называў самабытным паэтам са сваім почыркам, са сваім бачаннем свету. *“Паэт не загрувашчае верш складанай ультрамоднай формай. Ён у яго строгі, чаканы і разам з тым у ім вялікі прастор для думак і*

пачуццяў, для сапраўднай паэзіі” [4, с. 4]. Аб кнізе А. Пысіна “Да людзей ідучы” крытык пісаў даволі падрабязна, некалькі раз цітуючы маладога паэта. Напрыканцы артыкула карэспандэнт падкрэсліў, што аўтар “*умее праз самыя звычайныя з’явы і падзеі, праз невялікія дэталі гаварыць пра многае. Гэта даеца далёка не кожнаму*” [9, с. 4]. З кожным годам крытыка Н. Я. Гальпяровіча на кнігі беларускіх паэтаў становілася больш грунтоўнай, прафесійнай. Так, аб зборніку А. Разанава “Назаўжды” Навум Якаўлевіч пісаў наступнае: “*Вершам маладога творца характэрна завостраная глыбіня думкі, апантаннасць, імкненне разабрацца ў сутнасці з’яў. Яго творы – філасафічнасць думкі і бескампраміснасць*” [5, с. 4]. У матэрыяле аб новай кнізе свайго земляка Г. Бураўкіна адзначаў: “*Аўтар з першых вершаў верны сваёй тэме, свайму напрамку – гарачай страснай грамадзянскасці, яркай публіцыстычнасці. Шчырая незадаволеннасць, імкненне быць заўсёды наперадзе, сапраўдная зацікаўленасць ў падзеях сённяшняга дня, маральная чысціня – адметная рыса творчасці паэта, якая робіць яго асобай індывідуальнай, якая ставіць яго ў шэраг цікавых фігур у сучаснай роднай літаратуры*” [1, с. 4].

Навум Якаўлевіч Гальпяровіч рабіў агляд творчасці не толькі вядомых на ўсю краіну творцаў, але і пачынаючых паэтаў Полаччыны. На літаратурных старонках мясцовых СМІ неаднаразова з’яўляліся артыкулы, дзе ён даваў адзнаку і парады сваім калегам па цэху. У 1970-я гг., ужо будучы намеснікам старшыні полацкага літаратурнага аб’яднання “Надзвінне”, ён дапамагаў парадзі Валянціне Аколавай, Аляксандру Радкевічу, Пятру Васючэнку, Надзеі Салодкай і інш. Звычайна ў канцы крытычнага артыкула Навум Якаўлевіч падтрымліваў пачынаючых творцаў добрым словам: “*Толькі ўпартая праца над сабой, памножаная на талент, імкненне знайсці свой голас, духоўна абагаціцца, прыносіць свой плён*”.

На старонках літаратурнага альманаха былі надрукавана і каля сотні вершаў рознай тэматыкі самога Н. Я. Гальпяровіча. Пісаў пачынаючы паэт яшчэ з дзяцінства, дасылаючы свае вершаваныя радкі ў розныя СМІ. Пасля некалькіх гадоў працы літсупрацоўнікам у рэдакцыі газеты “Сцяг камунізма” вершы Н. Я. Гальпяровіча сталі больш сур’ёзнымі і прафесійна агранаванымі. Пашыралася і тэматыка твораў, прысвечаных роднаму Полацку, прыродзе, Радзіме, падарожжам і інш.

Такім чынам, аналіз матэрыялаў падрыхтаваных карэспандэнтам полацкай газеты “Сцяг камунізма” Навумам Якаўлевічам Гальпяровічам, дазваляе дэталёва пазнаёміцца з савецкай рэчаіснасцю Полацка, найстаражытнага горада Беларусі, у 1967–1977 гг. Дзякуючы ім можна атрымаць уяўленне аб рабоце полацкіх прадпрыемстваў, арганізацый і ўстаноў, аб жыцці і дзейнасці іх лепшых супрацоўнікаў, якія сталі гонарам працоўнага мінулага Полацка. Нататкі аб дзейнасці калектываў мастацкай самадзейнасці, тэатральных прэм’ерах і

крытычныя артыкулы на навінкі беларускай літаратуры не толькі ўтрымлівалі факталагічны матэрыял, але і павышалі культурны ўзровень чытача, дазвалялі больш глыбока знаёміцца з творчасцю вядучых майстроў слова і сцэны. Журналісцкі вопыт і творчае сталенне падчас працы ў рэдакцыі газеты “Сцяг камунізма” сталі добрым падмуркам у біяграфіі Н. Я. Гальпяровіча, дазволілі яму ў будучым займаць высокія пасады і атрымаць дзяржаўныя ўзнагароды.

Літаратура

1. Гальпяровіч, Н. Выток песні / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1974. – 4 кастрычніка.
2. Гальпяровіч, Н. На сцэне – казка / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1974. – 9 красавіка.
3. Гальпяровіч, Н. На сцэне – камедыя / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1974. – 3 снежня.
4. Гальпяровіч, Н. Песня не памірае / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1971. – 17 снежня.
5. Гальпяровіч, Н. Радасць новай сустрэчы / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1974. – 18 снежня.
6. Гальпяровіч, Н. Сіла прыгажосці / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1968. – 13 лістапада.
7. Гальпяровіч, Н. Ствары прыгажосць / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1971. – 22 мая.
8. Гальпяровіч, Н. Тонкіх спраў майстар / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1967. – 25 лістапада.
9. Гальпяровіч, Н. У дарозе да людзей / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1973. – 4 мая.
10. Гальпяровіч, Н. Шчаслівага шляху, Тамара! / Н. Гальпяровіч // Сцяг камунізма. – 1968. – 24 ліпеня.

Гаўрылава С.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

ДА ПЫТАННЯ АБ ІНСТЫТУЦЫЯНАЛЬНЫХ АСАБЛІВАСЦЯХ МУЗЕЙНАЙ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ РЭЧАІСНАСЦІ

Нягледзячы на актыўнае выкарыстанне тэрміна “рэпрэзентацыя” ў прафесійнай паўсядзённасці музейных супрацоўнікаў, на сённяшні дзень не існуе вызначэння гэтага паняцця ў кантэксце музейнаўчага дыскурса. Развіццё маладой навукі – музейнаўства – вымагае задавальнення патрэбы ў тэрміналагічным апарате, і такім чынам легітымацыі выкарыстання адзначанага вышэй паняцця ў прафесійным лексіконе супрацоўнікаў музеяў.

Тэрмін “рэпрэзентацыя” шырока ўжываецца ў розных сферах, у рамках разнастайных дыскурсаў. Найбольш ён асэнсаваны ў кантэксце метадалогіі навукі і філасофскіх ведаў. У аснову вызначэння рэпрэзентацыі пакладзена агульнафіласофскае разуменне яе як “опосредованного, или «вторичного» (через подобие) представления в сознании человека образов (первообразов) материальных или идеальных объектов их свойств, отношений и процессов. Используемая в этом процессе функция обозначения часто придаёт репрезентации

знаковый, символический характер” [2]. Акрамя філасофіі, гэтае паняцце шырока выкарыстоўваецца ў псіхалогіі, сацыялогіі, гісторыі, лінгвістыцы, культуралогіі; у айчыннай навуцы разуменне рэпрэзентацыі найбольш распрацавана, акрамя філасофіі, у сацыялогіі (С. А. Радзівонава) і мастацтвазнаўстве (Т. Н. Бабіч). Разам з тым яго выкарыстанне фіксуецца ў сферы культуры і культуралагічных ведаў увагуле, тэарэтычнага і практычнага музеязнаўства ў прыватнасці.

Рэпрэзентацыя суадносіцца з паняццем прэзентацыі – непасрэднай прадстаўленасці матэрыяльнага або нематэрыяльнага аб’екта, як таго, што прысутнічае, успрымаецца, што ёсць першаснае, не скажонае; і носіць апасродкаваны характар прадстаўленасці – адлюстравання аднаго фрагмента рэчаіснасці ў другім. Так, кандыдат сацыялагічных навук С. А. Радзівонава, выдзяляючы тры ўзроўні выкарыстання паняцця “рэпрэзентацыя” (прадстаўленне ці вобраз, рэпрадукцыя рэпрэзентацыі ці паўтарэнне, замяшчэнне), адзначае, што рэпрэзентацыі апасродкаваныя і сканструяваныя і займаюць месца прэзентацыі, якая па характары непасрэдная і натуральная [3, с. 653].

Аналізуючы распрацаванасць тэорыі рэпрэзентацыі ў псіхалогіі, кандыдат мастацтвазнаўства Т. М. Бабіч заўважае, што “значения и смыслы, которые атрибутируются объектам, символам, людям, событиям, являются значениями, смыслами, которые личность создаёт посредством прошлого опыта, что и определяет важные ориентиры личности. Ситуация «реальности» конструируется, моделируется в результате активного взаимодействия личности и среды. «Ситуация», которую реконструирует человек относительно объектов, людей, символов, событий или идей, соединяются в собственный уникальный «мир реальности», который включает в себя не только присвоенные знания, но и аффективно-ценностные отношения” [1, с. 110]. Рэпрэзентацыя разглядаецца ў рамках уласнага ўзаемадзеяння са светам – гэта ўяўленне асобаснай мадэлі разумення навакольнай рэчаіснасці.

Значэнні і сэнсы, закладзеныя ў рэпрэзентацыю, выяўляюцца ў выглядзе сімвалаў, знакаў. Любы знак у вызначаным сэнсе з’яўляецца рэпрэзентацыяй. У музеязнаўстве ў якасці знака, канцэнтруючага і прадукцыруючага сэнсы, выступае музейны прадмет. Ён з’яўляецца адначасова ідэальным і матэрыяльным сімвалам разнастайных праяў сацыякультурнага жыцця грамадства, іх візуальнай формай. У сваю чаргу музейны прадмет – гэта элемент структуры сацыякультурнай прасторы; адсутнасць рэпрэзентуючай формы часта выклікае пытанне аб рэальнасці таго ці іншага факта, працэсу, аб’екта і г. д.

Такім чынам, рэпрэзентацыя суадносіцца з паняццем прэзентацыі – непасрэднай прадстаўленасці аб’екта, як таго, што прысутнічае, успрымаецца і што ёсць першаснае, не скажонае. Наўпрост кажучы, прэзентацыя па характары непасрэдная і натуральная; у той час як рэпрэзентацыя апасродкаваная і сканструяваная, і носіць характар прадстаўніцтва – адлюстравання аднаго

фрагмента рэчаіснасці ў другім, што надае рэпрэзентацыі сімвалічны, знакавы характар.

Сімваламі і знакамі абазначаюцца закладзеныя ў рэпрэзентацыю значэнні і сэнсы. Любы знак такім чынам з'яўляецца рэпрэзентацыяй. У музейзнаўстве ў якасці знака выступае музейны прадмет. Ён з'яўляецца адначасова ідэальным і матэрыяльным сімвалам разнастайных праяў сацыякультурнага жыцця грамадства, іх візуальная форма. Усё вышэйадзначанае складае сутнасць адной з асноўных уласцівасцей музейнага прадмета – рэпрэзентатыўнасці. Вядома, што адсутнасць рэпрэзентуючай формы часта выклікае пытанне аб рэальнасці таго ці іншага факта, працэсу, аб'екта і г. д.

Складанай формай візуальнай рэпрэзентацыі з'яўляецца музейная экспазіцыя, якая адначасова ўяўляе сабой структуру знакаў і сама функцыянуе як знак. Цэласна экспазіцыя рэпрэзентуе, г. зн. прадстаўляе ў знакава-сімвалічнай форме, фрагмент рэчаіснасці, які не існуе аб'ектыўна, але можа быць выяўлены ў выглядзе мадэлі. Гэты працэс грунтуецца на інтэрпрэтацыі музейных прадметаў, г. зн. наданні ім сэнсу з улікам профілю музея.

Рэпрэзентацыю вызначаюць у якасці сэнсагенеруючага механізма, пасродкам якога музейная экспазіцыя генеруе ў сабе сэнсы (закладзеныя аўтарам ці назапашаныя падчас функцыянавання) і транслюе гэтыя сэнсы наведвальнікам. Формамі трансляцыі сэнсаў выступаюць а) тлумачэнне (інтэрпрэтацыя) і б) разуменне (пазнанне): падчас інтэрпрэтацыі наведвальнік суадносіць аўтарскую мадэль рэчаіснасці, рэпрэзентаваную ў экспазіцыі, з уласнай мадэллю, пабудаванай на асабістым вопыце светаўпрымання; пазнанне ж прадугледжвае прыкладанне ўласных інтэлектуальных намаганняў наведвальніка.

У кантэксце тэорыі музейнай камунікацыі можна выдзеліць наступныя функцыі рэпрэзентацыі:

функцыю арганізацыі (усвядомленае фарміраванне тэксту экспазіцыі з рознапланавай інфармацыі),

трансляцыі (прадстаўляецца як яўная, так і не яўная інфармацыя),

актуалізацыі (рэпрэзентуецца ў першую чаргу важная для аўтараў экспазіцыі і наведвальнікаў інфармацыя),

акумуляцыі (наведвальнік можа фармуляваць больш сэнсаў, чым закладзена аўтарамі, ці наадварот, не ўспрымаць некаторыя аўтарскія сэнсы),

канструявання (рэпрэзентацыя ўплывае на фарміраванне мадэлі сусвету як наведвальніка, так і аўтараў экспазіцыі).

Існаванне соцыуму заўсёды суправаджаецца знакавай рэпрэзентацыяй: грамадства прадукцуе асабістае сімвалічнае поле са сваёй структурай і семантыкай, якое са свайго боку ўплывае на звычкі, уяўленні, матывацыю чалавечых паводзін і культурныя практыкі. Гэты працэс дэтэрмінаваны спецыфікай сацыякультурнай сітуацыі і сваімі асаблівасцямі фарміруе сімвалічнае

поле культуры ў цэлым. Гістарычнае развіццё любой тэрыторыі (населенага пункта ці рэгіёна) суправаджаецца бесперапынным працэсам сімвалізацыі. У выніку так званай «сімвалічнай рэпрэзентацыі месца» фарміруецца лакальны тэкст культуры, які вызначае ўспрыманне гэтага месца і адносіны да яго. У руках музейных супрацоўнікаў маецца шырокі дыяпазон прыёмаў для актуалізацыі таго ці іншага сэнсу, спосабаў яго трансляцыі ў найбольш успрымаемай форме.

Такім чынам, рэпрэзентацыя ў музеі носіць візуальны характар, мае прадметную аснову, функцыянуе ў полі музейнай камунікацыі і з'яўляецца вынікам сумеснай інтэлектуальнай дзейнасці музейных супрацоўнікаў і наведвальнікаў музея.

Літаратура

1. Бабич, Т. Н. Понятие репрезентации в современном искусстве: теоретический аспект / Т. Н. Бабич // Культура: открытый формат – 2013 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музеосведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 108–114.
2. Микешина, Л. А. Репрезентация [Электронны рэсурс] / Л. А. Микешина // Гуманитарный портал: Концепты; Центр гуманитарных технологий, 2002–2021. – Рэжым доступу: <https://gtmarket.ru/concepts/7282>. – Дата доступу: 18.10.2021.
3. Радионова, С. А. Репрезентация / С. А. Радионова // Постмодернизм. Энциклопедия ; сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 650–654.

Галимова Н.П.

(Республика Беларусь, г. Брест)

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ БРЕСТСКОЙ ОБЛАСИ В ПЕРВОЕ ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕНЕЦКОГО И ВЫСОКОВСКОГО РАЙОНОВ)

В ходе Великой Отечественной войны (1941–1944 гг.) г. Каменец и окружающие деревни были освобождены от нацистских захватчиков утром 22 июля 1944 г., г. Высокое – 28 июля. Жители выбирались из подвалов, где прятались от пуль и осколков снарядов. Фронт отошел еще недалеко, но надо было скорей восстанавливать нормальную жизнь районов – тогда их было два: Высоковский (1940–1962 гг.) и Каменецкий. За это взялись люди под руководством недавних партизан и подпольщиков. Работа велась по всем направлениям. Вначале восстановились сельские советы, их образовалось пятнадцать. Работу по восстановлению народного хозяйства возглавили бывшие партизаны, подпольщики, демобилизованные из рядов армии офицеры. Среди них

был первый секретарь Каменецкого райкома партии Савелий Петрович Мельниченко [1, с. 425]. После освобождения Каменецкого района были восстановлены 62 начальные и восемь семилетних школ, строились новые – там, где они были сожжены или разрушены. В первый учебный год обучалось 5 420 детей. Примерно такая же картина была и в Высоковском районе. Не хватало квалифицированных учителей, учебников, бумаги. Для улучшения профессиональной подготовки учителей было создано восемь методических объединений, районные отделы народного просвещения и методические кабинеты при них [1, с. 426]. В 1944 г. после освобождения Каменца от оккупантов был организован районный отдел культурно-просветительных учреждений. 14 июля 1945 г. на площади в Каменце состоялся митинг, посвященный возвращению солдат на родину [1, с. 426–427]. 1 января 1948 г. в местечке Каменец был открыт первый книжный киоск, в котором продавали свежие центральные, областные и районные газеты. В киоске продавали политические и художественные книги на русском и белорусском языках. Здесь же люди могли познакомиться с Положением о выборах [1, с. 435].

В первое послевоенное время советское государство на территории данного региона приступило к ликвидации неграмотности среди взрослого населения. Проведенный учет показал, что по районам имелось 716 неграмотных и 1 207 человек малограмотных. В то время насчитывалось всего лишь 8 школ с охватом 226 неграмотных и малограмотных крестьян, например, в д. Кощеники (заведующий школой Башмаков), Войская (директор Омельянюк), Рожкова (заведующий школой Поляшук), Городище и т. д. Материальная база учреждений образования была очень слабой. Райпотребсоюз систематически не выполнял заказы отдела народного образования. За 1947 г. было получено всего лишь 400 учебников. Тетради поступали, но использовались не по значению [1, с. 438]. За период немецко-фашистской оккупации был уничтожен весь книжный фонд. Библиотека стала настоящим центром всей культурно-массовой работы в Каменецком районе. Большую помощь районная библиотека оказывала местным сельским избам-читальням. Библиотекой руководил пенсионер Николай Аврамович Лось [1, с. 438]. В феврале 1948 г. Брестская областная газета «Заря» назвала Каменецкий район одним наиболее развитым в экономических отношениях [1, с. 448].

В 1950–1955 гг. количество учреждений культуры почти не менялось: весь этот период в Каменецком районе был один районный дом культуры, с 1952 г. – два сельских клуба, в 1955 г. их стало четыре, красных уголков было в 1950 г. два, в 1951 г. – шесть, в 1955 г. – четыре, изб-читален в 1950 г. – 14, в последующих четыре года – 13, а в 1955 г. – 11, в Высоковском, по данным на 1954 г., один районный Дом культуры, два сельских Дома культуры, два сельских клуба, 40 красных уголков, 9 изб-читален. Кроме политической и идеологической

пропаганды учреждения культуры занимались распространением знаний об искусстве среди населения, выявлением людей, которые могут заниматься творческими промыслами [1, с. 497].

Сильным фактором культурного воспитания трудящихся являлось кино. В 1946 г. в районе была одна кинопередвижка. На 3 июня 1956 г. работала одна стационарная установка в г.п. Каменец и шесть сельских кинопередвижек, которые регулярно обслуживали сельское население [1, с. 445]. В 1952 г. в Высоковском районе имелось 10 изб-читален, 2 сельских Дома культуры, 6 сельских библиотек, 1 детская библиотека, районная библиотека, районный Дом культуры, 35 красных уголков. За 1952 г. в районе было открыто 14 книгопередвижек с книжными фондами по 200–250 книг [2, л. 4, 6]. В 1953 г. проходил смотр художественной самодеятельности, в нем приняло участие 6 хоровых, 3 драматических и 4 танцевальных коллектива. Кроме этого было художественное чтение и сольное исполнение [3, л. 7]. В 1950-е гг. в учреждениях культуры Высоковского района имелась одна районная лекторская группа и 5 секций из 18 сельских лекторских групп, которые читали лекции и доклады. Лекции и доклады всегда читались на различные темы. В культпросветучреждениях района выпускались боевые листки, стенные газеты, плакаты «Молния». В стенных газетах и боевых листках отражались положительные и отрицательные стороны жизни рядовых колхозников, а также руководителей. В политотделах МТС проводились конкурсы на лучшие стенные газеты и боевые листки. Лучшие получали денежную премию. [3, л. 7].

Согласно отчету о лекторском составе, лекционных бюро, лекторских групп и количестве прочитанных лекций за 1953 г. в Каменецком районе было 224 лектора-общественника. Из 224 лекторов высшее образование имели 39 человек. По профессиям из 224 человек учителями были 122 человека, врачами – 21 человек, агрономами – 12 человек, работниками колхозов – 69 человек. Со стажем работы до года было 67 человек, 1–5 лет – 133 человека, свыше 5 лет – 24 человека. В Каменецком районе имелась 1 районная лекторская группа, 18 сельских объединений лекторов. Из 224 лекторов 174 были сельскими. За год было прочитано 1 434 лекции, что превысило план. Из этих 1 434 лекций на селе было прочитано 1 407 лекций. На 1 434 лекциях присутствовало 66 671 человек, из которых рабочими были 4 325 человек, крестьянами – 62 346 человек. По тематике 669 лекций было прочитано на общественно-политические темы, 291 – на сельскохозяйственные, 143 – на естественно-научные, 66 – на медицинские, 16 – на педагогические, 15 – на литературные темы [4, л. 1–3].

Многие здания, выделенные для учреждений культуры, такие как Олешковичская, Подлесская, Новицковичская избы-читальни требовали срочного ремонта. Среди более успешных колхозов в плане обустройства культпросветучреждений был колхоз «Победа» (председатель тов. Жук), в

котором Сельский дом культуры был оборудован необходимым для советского человека инвентарем: агитплакатами, шашками, шахматами, аккордеоном. Несмотря на скудный список данного Дома культуры, таким инвентарем не мог похвастаться на то время ни один СДК в Каменецком районе [5, л. 2]. Штат работников культпросветучреждений на 1955 г. в районе был довольно скудным – всего 36 человек, из которых 13 мужчин и 23 женщины. Среди 36 работников ни один не имел высшего образования. Средним специальным образованием обладали 7 человек, 18 – средним общим и 10 человек имели лишь только 7 классов школы. 6 работников культуры были членами КПСС, 24 – членами ВЛКСМ [5, л. 3]. Основной формой учебы и подготовки работников культпросветучреждений являлись проводимые ежемесячные семинары, на которые приглашались квалифицированные лекторы и докладчики, руководящие работники РК КПБ и райисполкома. Было проведено 5 двухдневных и 1 однодневный семинар [5, л. 4].

Несмотря на материальные трудности, к середине 1950-х годов в рассматриваемом регионе были достигнуты большие успехи в области культуры, по многим показателям регион вышел на предвоенный уровень развития.

Литература

1. Память: Историко-документальная хроника Каменецкого района / сост. Г. П. Парфенюк, Р. Е. Смирнова. – Минск : Ураждай, 1997. – 525 с.
2. Отчет о работе отдела культурно-просветительных учреждений Высоковского района за 1952 г. // Государственный архив Брестской области. – Ф. 1300. – Оп. 1. – Д. 103.
3. Отчет о работе отдела культуры за 1953г. // ГАБО. – Ф. 1300. – Оп. 1. – Д. 119.
4. Отчет отдела культуры о количестве лекционных бюро, лекторских групп и лекторском составе за 1953 г.// ГАБО. – Ф. 1075. – Оп. 1 – Д. 1.
5. Справки отдела культуры о работе культпросветучреждений и состоянии кинообслуживания населения района за 1955 г. // ГАБО. – Ф. 1075. – Оп. 1. – Д. 7.

Голубь Н.А.

(Республика Молдова, г. Тирасполь)

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ПРИДНЕСТРОВЬЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Культурная политика такого молодого государства как Приднестровская Молдавская Республика (далее – Приднестровье/ПМР), которая существует де факто уже 30 лет, формировалась под воздействием политических, идеологических и экономических факторов. Непосредственное влияние оказывала и оказывает в настоящее время Российская Федерация, ее опыт, как в

законодательной базе, так и в проводимой политике. Понимая под культурной политикой сознательную деятельность соответствующих субъектов, направленную на поддержку, сохранение и развитие культурного достояния, и формирование личности на основе присущей обществу системы ценностей, отметим, что особая роль в этом процессе, безусловно, принадлежит государству. И в этом контексте рассмотрим проводимую им культурную политику, с точки зрения сохранения и популяризации культурного наследия Республики.

Основы культурной политики были заложены в Конституции ПМР, принятой 2 сентября 1991 года на IV съезде депутатов всех уровней. В двух статьях (44 и 51) зафиксировано, что «Граждане ПМР имеют право на свободу художественного, научного и технического творчества. Государство заботится о культурном, научном и техническом развитии общества», при этом «Каждый обязан оберегать культурное и духовное наследие народа Приднестровской Молдавской Республики» [3]. Конкретизируются эти положения Законом «О культуре» от 06 марта 1997 г. № 37-3, который направлен на регулирование отношений в области «сохранения и развития культуры и определяет правовые, экономические, социальные и организационные основы государственной политики в области культуры» [2]. Данный Закон исходит из «признания роли культуры в развитии и самореализации личности, гуманизации общества и сохранении национальной самобытности народа, проживающего на территории ПМР, неразрывной связи культуры с нравственным возрождением, развитием демократии, социально-экономическим прогрессом в Приднестровской Молдавской Республике, а также стремлением к межнациональному культурному сотрудничеству и интеграции культуры народа Приднестровья в мировую культуру» [2].

Государственная политика в области культуры ПМР (Глава 3, ст. 16 Закона «О культуре») заключается в повышении роли и расширении функций культуры как основы демократического государства и его социально-экономического развития, и направлена она на создание благоприятных условий для сохранения культурных ценностей, повышения культурного потенциала общества, удовлетворения культурных потребностей граждан. Основными принципами государственной политики в области культуры, кроме государственной поддержки культуры, являются: «обеспечение и защита прав граждан Приднестровской Молдавской Республики на осуществление деятельности в области культуры и участие в культурной жизни; свобода творческой деятельности граждан, как на профессиональной, так и непрофессиональной (любительской) основе в соответствии со своими интересами и способностями; развитие межнациональных и межгосударственных связей в области культуры; а также независимость культуры от идеологических установок, решений политических партий, общественных объединений» [2].

В стране выстроена многоступенчатая система, способствующая сохранению и популяризации культурного наследия многонационального народа Приднестровья. Отдельные территории насчитывают более 600 лет истории, поэтому задача современной государственной политики должна быть направлена на сохранение аутентичности и самобытности региона.

Согласно последней переписи населения, проводимой в 2015 году, на территории республики проживает 82 национальности и народности [1, с. 108]. Государство способствует сохранению уникального наследия и традиций многонационального народа, веками проживающего на этой земле, а именно:

- создана сеть государственных учреждений культуры (по состоянию на 01.01.2021 г. их насчитывается 310), на базе которых функционируют клубные формирования народной направленности (хореографические, вокальные, декоративно-прикладные ремесла), музейные комплексы, выставочные площадки для демонстрации произведений народного творчества;

- деятельность коллективов (профессиональных и самодеятельных) этнонаправленности направлена на сохранение и популяризацию народной самобытности, обрядов и традиций народов Приднестровья (Заслуженный коллектив ПМР Приднестровский государственный ансамбль народной музыки и танца «Виорика», Украинский народный ансамбль «Хрустовчанка» (г. Каменка), ансамбль украинской песни «Барвинок» и Народный ансамбль молдавской песни «Бусуйок молдовенеск» (г. Рыбница), хоровой коллектив «Червона калина» и ансамбль народной музыки и танца «Приетения» (г. Бендеры), народный ансамбль казачьей песни «Червона стричка» (г. Дубоссары), детский коллектив «Золоти дзвиночки» (г. Рыбница), Народный оркестр молдавских народных инструментов «Дойна Ниструлуй» с. Делакеу и Народный фольклорный коллектив «Нистрянкa» ДК села Гоян (Дубоссарский район), Народный танцевальный коллектив болгарской культуры «Другари» (с. Парканы Слободзейского района и др.), которые, при этом, являются еще и визитной карточкой Приднестровья. В их богатейшем репертуаре музыка, песни и танцы молдавского, русского, болгарского, гагаузского народов. Эти прославленные коллективы не только сохраняют танцевальное и песенное наследие региона, но и успешно его демонстрируют как в нашем многонациональном крае, так и далеко за его пределами. Привлечение их в качестве демонстраторов этнографических культурных особенностей нашего региона, участие в фестивалях международного уровня также способствует сохранению и популяризации культурного наследия;

- активизирует творческую деятельность Союзов национальных общин. Поскольку в Приднестровье сложился следующий этнический состав (согласно переписи населения в 2015 г.): русские – 33,8%, молдаване – 33,2%, украинцы 26,7%, болгары – 2,7%, белорусы – 0,6%, немцы – 0,3%, евреи – 0,1% и др. – 1,4% [1, с. 107], то для поддержания национально-культурной идентичности в ПМР

призвана деятельность Союза молдаван ПМР, Союза русских общин, Общества украинской культуры, Общества еврейской культуры, общества армянской и белорусской культуры и др. Главным остается вопрос сохранения народов как этноса; их культуры, языка и традиций в поликультурном приднестровском обществе. Поэтому посредством проводимых фольклорных фестивалей, конкурсов, издательской и образовательной деятельности происходит консолидация усилий общин по созданию целостной и действенной системы сохранения, развития и защиты этнокультуры, духовных традиций, исторической памяти;

- поддержка фестивалей и конкурсов этнической направленности (Международный фестиваль искусств молдавской культуры «Мэргишор», фольклорный фестиваль «Истоки», республиканский фестиваль украинской народной песни «Пшеничне перевесло» и молдавской культуры – «Ниструле пе малул тэу», Открытый районный фестиваль народных ремёсел «Мештер фаур», праздник молодого вина «Тулбурел», Фестиваль болгарской молодёжи «Мегдан» и др.) – устремлена на сохранение и популяризацию народного творчества, раскрытие потенциала подрастающего поколения;

- образовательная деятельность. В ПМР конституционно закреплено 3 государственных языка, поэтому сеть лицеев с национальным уклоном (русские, молдавские и украинские), введение второго обязательного для изучения государственного языка в общеобразовательных учреждениях (украинский или молдавский по выбору), работа кафедр молдавской и украинской филологии в главном ВУЗе Приднестровья, безусловно, также способствует сохранению и популяризации культурного наследия народов проживающих на территории ПМР;

- издательская деятельность. В ПМР в качестве официальных периодических изданий (кроме СМИ на русском языке) выходят газеты «Адевърул Нистрян» (на молдавском языке – единственная в мире газета на кириллической графике) и «Гомін» (на украинском). На государственном телевидении и радио ведется вещание редакций на молдавском и украинском языках;

- поддержание традиционной народной культуры в качестве ресурса развития сельского, этнографического и событийного туризма. Наиболее востребованные туристские этно-проекты: Болгарское подворье (с. Парканы), дом-музей молдавского творчества «Каса Караман» (с. Терновка), парк садово-паркового искусства им. Д. К. Родина (с. Чобручи), исторический комплекс «Бендерская крепость», «Праздники вина» и др.

При всей четко выстроенной системе, направленной на реализацию культурной политики, при всем многообразии имеющихся культурных объектов в Приднестровье, наблюдается явная недооценка со стороны властей проблем

сохранения, возрождения и популяризации культурно-исторического наследия Республики. Изменить ситуацию призвана «Стратегия развития Приднестровской Молдавской Республики на 2019–2026 годы», в которой значится, что основной целью государственной политики в сфере культуры является «оказание государственной поддержки развитию сферы культуры, повышение социальной роли культуры в жизни граждан республики и, соответственно, повышение качества жизни в Приднестровской Молдавской Республике» [4]. В случае реализации разработанных мероприятий, которые входят в компетенцию госадминистраций, Госслужбы по культуре и историческому наследию ПМР, Министерства экономического развития и других ответственных ведомств, – ситуация может измениться в лучшую сторону.

Литература

1. Бурла, М. П. Динамика этнического и языкового состава населения как фактор перспективного развития Приднестровья / М. П. Бурла, О. Н. Бурла // Приднестровское наследие: Историко-культурологический альманах. – Тирасполь, 2019. – Вып. 11. – С. 106–118.
2. Закон ПМР «О культуре» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culture.gospmr.org/bazovoe-zakonodatelstvo/1838-zakon-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-o-kulture>. – Дата доступа: 9.06.2021.
3. Конституция ПМР [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vspmr.org/>. – Дата доступа: 9.06.2021.
4. Стратегия развития Приднестровской Молдавской Республики на 2019–2026 годы [Электронный ресурс] / Указ Президента ПМР от 12 декабря 2018 года № 460. – Режим доступа: <http://president.gospmr.org/pravovye-akty/ukazi/ob-utverjdenii-strategii-razvitiya-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-na-2019-2026-godi.html>. – Дата доступа: 12.05.2021.

Денисенко Е.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ СОБРАНИЯ ПЕСЕН XIX ВЕКА В ФОНДАХ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ И РУКОПИСЕЙ ЦНБ НАН БЕЛАРУСИ

Сборники песен (песенники) относятся к наиболее редким книжным памятникам. Начиная с первых лет их возникновения в XVIII в. и до нашего времени эти издания представляют особый интерес как по содержанию, так и по их типографскому оформлению. Широкое распространение песенники получили в XIX в.: увеличились тиражи изданий, расширилась читательская аудитория, появились песенники, четко ориентированные на определенные группы населения. При публикации сборников их составители разделяли песни по темпам (плясовые, протяжные), по назначению (нежные, любовные), по происхождению (простонародные веселые, цыганские, военные, малороссийские и т.д.) [1, с. 5].

Для художественного оформления песенников в качестве украшений использовались различные элементы книжного декора – виньетки, заставки, концовки, гравированные фронтисписы с сюжетами, близкими к содержанию песенного сборника. Очень редко песенники сопровождались нотами.

Московские и питерские издатели лубочной литературы А. Морозов, Е. Коновалова, И. Сытин и другие книготорговцы для широкой публики выпускали песенники в виде лубочных изданий. Это были недорогие сборники с использованием дешевой типографской бумаги, с крупным шрифтом в тексте, яркой обложкой с лубочной картинкой, выходившие огромными тиражами – свыше 60 000 экземпляров. Следует отметить, что при небольших тиражах сборники песен печатались на достойном техническом уровне, часто на высококачественной бумаге (тряпичной бумаге верже). Технология производства тряпичной бумаги постоянно совершенствовалась. Путем добавления в бумажную массу натуральных красителей (умбра, охра и др.) стали получать для печатания крашеную бумагу, которая использовалась в книжных блоках [2, с. 159].

Таким образом, типы песенных собраний XIX в. были разнообразными и преследовали различные цели – от популяризации песен и обслуживания массового исполнителя и читателя до задач научно-исследовательского (краеведческого, филологического или музыковедческого) характера. Соответственно этим целям каждый составитель песенника располагал материалом по своему усмотрению [3, с. 18].

Результаты собирания и изучения песенного фольклора нашли свое отображение в сборниках П. В. Шейна (1826–1900), А. И. Соболевского (1856–1929), П. В. Киреевского (1808–1856), П. Н. Рыбникова (1831–1885), И. П. Сахарова (1807–1863), А. В. Терещенко (1806–1865), М. В. Довнар-Запольского (1867–1934), П. А. Бессонова (1828–1898) и др.

В фондах отдела редких книг и рукописей Центральной научной библиотеки имени Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси (далее ЦНБ НАН Беларуси) в коллекции «Россика» насчитывается 59 экземпляров песенников XIX в. Издания приобретались в букинистических магазинах Минска, Ленинграда, также были переданы в библиотеку из резервных фондов Правительственной библиотеки. Временные рамки приобретения песенников – 1965–1981 гг. Часть изданий в начале 70-х годов XX в. бывшая заведующая отделом редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси Лидия Ивановна Збралевич приобрела у ленинградского коллекционера, библиофила Павла Викентьевича Губара.

Проследить историю бытования каждого экземпляра песенника, его принадлежность тому или иному владельцу возможно по книжным знакам, выявленным на страницах изданий (печатам, штампам, экслибрисам, суперэкслибрисам, дарственным надписям, владельческим записям), что, в свою

очередь, дает возможность расширить представление об издании в культурном и историческом аспектах.

Итак, на протяжении XIX в. народные песни печатались в изданиях различного профиля. Наряду с обычными песенниками массового характера появляются фольклорные собрания песен.

Результаты собирания и изучения песенного фольклора нашли свое отражение в сборниках русского этнографа–фольклориста, археолога и палеографа И. П. Сахарова. Его труды стали печататься с 1830-х гг. На протяжении 1838–1839 гг. в Санкт-Петербурге выходили сборники «Песен русского народа» И. П. Сахарова. В ЦНБ НАН Беларуси хранятся два комплекта в пяти частях песенных сборников И. П. Сахарова. Книги малого формата – 90×110 мм (24с), во владельческом полукожаном переплете, с сохраненными оригинальными обложками. Наличие экслибрисов и суперэкслибрисов на экземплярах подтверждает факт о принадлежности комплектов к частным собраниям библиофилов Павла Викентьевича Губара (1885–1976) и Николая Федоровича Финдейзена (1868–1928). На корешке одного из экземпляров (5-я часть) тиснением золотом суперэкслибрис графа Сергея Дмитриевича Шереметева.

В предисловии к первой части «Песен» И. П. Сахаров объясняет, что все песни, которые он собрал и подготовил к изданию, он разделил на двенадцать разделов: «1. Пѣсни Святчныя. 2 – Хороводныя. 3 – Свадебныя. 4. – Праздничныя. 5. – Историческія. 6. – Удалыхъ людей. – 7. – Военныя. 8. – Казацкія. 9. – Плясовыя. 10. – Колыбельныя. 11. – Сатирическія. 12. – Семейныя» [4, с. VII] (рис. 1).



Рис. 1. Титульный лист первой части сборника И. П. Сахарова «Песни русского народа» (1838)

Как отмечают критики его творчества, в области этнографии И. П. Сахаров был самоучкой, видимо, поэтому его сборники кажутся несовершенными: «Оказалось, что Сахаров, суровый обличитель искажения песен, сам того не стесняясь, подправлял их в своем вкусе, уснащивал их любимыми словечками, подслащал во мнимо-народном стиле – вероятно, не ожидая, что его самого могут проверить» [5, с. 305]. Русский литературовед, этнограф, академик Санкт-Петербургской Академии наук А. Н. Пыпин (1833–1904) в своем исследовании «История русской этнографии» (1890) тем не менее, отмечал значительный вклад

И. П. Сахарова, как «почти единственного знатока русской народности, т. е. быта, преданий, обычаев, песен, сказок и всякой старины. Эта популярность его имени и изданий удерживалась почти до половины 1850-х гг. До того времени тексты и свидетельства Сахарова считались в ряду авторитетных источников для ученых и литературных выводов о русской народности» [5, с. [276]].

В 1845 г. в Санкт-Петербурге было создано Императорское Русское географическое общество с входившим в него отделением этнографии, которое способствовало развитию изучения фольклора во всех губерниях России. Материалы публиковались в периодическом издании «Записки 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.

Собирательством белорусских песен с 1830-х гг. в Северо-Западном крае занимался П. В. Киреевский. Белорусские народные песни были записаны польским шрифтом и отчасти с полонизмами. Чтобы издать сборник, нужно было переписать песни русским письмом, а для избегания ошибок – изучить живой язык и народный быт белорусов. Под руководством Киреевского в этой работе ему помогал российский писатель-этнограф, собиратель народных песен П. И. Якушкин (1822–1872). С середины 1840-х гг. Якушкин становится помощником Киреевского в подготовке к печати его песенного собрания. Однако, после смерти П. В. Киреевского, по прошествии некоторого времени Якушкин был отстранен от участия в издании сборников песен Киреевского [6, с. 24–27].

В 1860 г. Общество любителей российской словесности приступило к печатанию собранных Петром Васильевичем Киреевским песен: *«в следующем году А. И. Кошелев издал в двух томах сочинения Ивана Васильевича и при них краткий биографический очерк с выдержками из его писем»* [7, с. 69]. Всего вышло десять выпусков песен с замечаниями П. А. Бессонова, который занимался выпуском этого издания. Исследователи считают, что главная заслуга П. В. Киреевского в том, что фольклорист собрал и подготовил к изданию произведения *«русского былевого творчества въ такомъ объемѣ и съ такимъ вниманіемъ, какъ никто до него. Всѣ собиравшіе послѣ него – Рыбниковъ, Гильфердингъ и другіе – шли по его слѣдамъ»* [7, с. 71–72].

В фондах отдела редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси хранятся экземпляры «Песен, собранные П. В. Киреевским», вышедшие после его смерти – в 1863, 1868, 1870, 1872 гг. Эти сборники изданы Обществом любителей российской словесности, были напечатаны в московской Типографии П. Бахметова (на Сретенке). Сборник песен 1872 г. вышел под редакцией и с дополнениями П. А. Бессонова [8] (рис. 2).

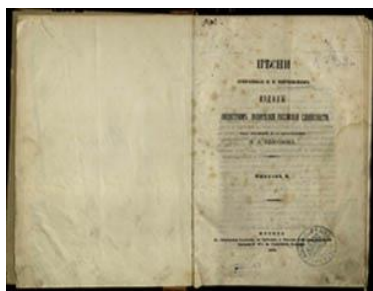


Рис. 2. Посмертный сборник «Песен...» П. В. Киреевского – выпуск IX, 1872 г.

П. А. Бессонов дополнил собрание песен П. В. Киреевского своим материалом, который собирал в процессе поездок в Северо-Западный край (Вильно), отыскав среди прочего материала несколько белорусских рукописей, в том числе одну XVII в., с нотами. Фольклорист занялся изданием собрания великорусских песен П. В. Киреевского и «Калек Перехожих», куда вошло немало белорусских духовных стихов. В 1863 г. П. А. Бессонов предложил московскому Обществу любителей российской словесности издать свой белорусский сборник, включавший около 500 народных песен. Издание, которое было дополнено материалом, собранным им в 1864–1865 гг., во время поездок в Северо-Западный край, вышло одним выпуском и вместило обрядные песни: на Великдень, волочобные, песни на Святого Юрия, на Николу, на Петровки, песни купальные, колядные и на масленицу [9] (рис. 3).

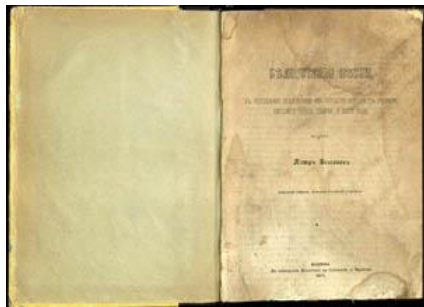


Рис. 3. Титульный лист «Белорусских песен» (Москва, 1871) П. А. Бессонова

В конце века 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.

В коллекции «Россика» отдела редких книг и рукописей хранится конвюлют – два выпуска первого тома сборника материалов «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» (1898, 1900) белорусского этнографа и фольклориста П. В. Шейна, изданные в Санкт-

Петербурге в типографии Императорской Академии наук. Собиратель посвятил свой сборник фольклористу, этнографу, языковеду, археологу Всеволоду Федоровичу Миллеру (1848–1913). Это фундаментальное издание одно из самых значительных по объему (более 2500 текстов), вобравшее лучшие и типичные образцы русской народной песенности в достоверных, основанных на научных принципах, записях самого П. В. Шейна и его современников. Материалы сборника отражают репертуар большинства русских губерний. Грандиозный замысел составителя был осуществлен лишь частично, так и не увидев свет второй том, который должен был включать песни исторического, «общественного», «государственного» содержания (солдатские, казацкие, разбойничьи, тюремные и др.). Первый том включает песни, отражающие главные моменты жизни человека: рождение, детство, женитьбу, все «бытовые отношения в пределах семьи, родного угла, волости», включая многочисленные обрядовые комплексы, смерть и похороны. Основные разделы первой части тома: песни детские, хороводные, плясовые, беседные (любовные, семейные, юмористические, сатирические), обрядовые (праздничные). Вторая часть тома целиком посвящена свадебным обрядам и песням, а также погребальным и поминальным обрядам и причитаниям [10].

Экземпляр, хранящийся в фондах отдела редких книг и рукописей, во владельческом переплете. На страницах издания проставлены штампы владельческой библиотеки, предположительно, искусствоведа, краеведа, коллекционера Ивана Александровича Рязановского (1869–1927). Его владельческая запись черными чернилами проставлена на титульных листах обоих выпусков (рис. 4).

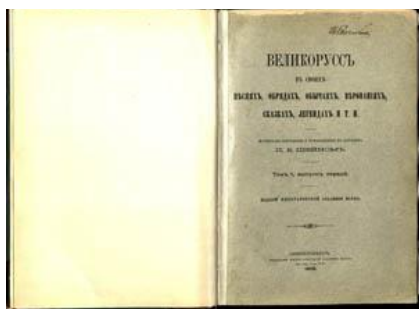


Рис. 4. Титульный лист первого тома (вып. 1) сборника материалов «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» (СПб., 1898) П. В. Шейна, с владельческой записью И. А. Рязановского

Сведения о нем почерпнуты из книги русского историка, краеведа В. Н. Бочкова «Старая Кострома: рассказы об улицах, домах и людях» (1997). И. А. Рязановский был основателем и первым директором созданного в 1913 г. в Костроме Романовского музея, куда пожертвовал значительную часть своих коллекций. После 1917 г. И. А. Рязановский некоторое время жил и работал в Петербурге. Он был одним из основателей и руководителей Петроградских центральных архивов.

Экземпляр в полукожаном переплете с углами, обтянутыми кожей. Крышки из ледерина, окрашенного в зеленый цвет. Корешок с пятью бинтами, в верхних двух секторах золотым тиснением имя автора и заглавие книги:

«П. В. Шейн/ВЕЛИКОРУССЪ». В нижнем секторе корешка проставлены номера выпусков.

В коллекции «Россика» хранится семитомное собрание песенников русского лингвиста, палеографа, историка литературы, слависта Алексея Ивановича Соболевского. Это его прижизненное издание «Великорусских народных песен», выходившее в Санкт-Петербурге на протяжении 1895–1902 гг. Песенники А. И. Соболевского – первый в русской фольклористике и наиболее полный научный свод народных песен. Тексты в них систематизированы по жанрово-тематическому принципу. В сборники не вошли былины, духовные стихи, обрядовые и исторические песни. Свод составлен из печатных источников, начиная с песенников, и немногих рукописных сборников XVIII в. Каждый том включает указатель песенных сюжетов (тем и мотивов), собственных имен в тексте песен и словарь местных слов. Свод А. И. Соболевского до сего времени остается непревзойденным по масштабам и уровню систематизации научным источником классического песенного фольклора.

Все экземпляры, хранящиеся в фондах ЦНБ НАН Беларуси, во владельческом переплете; первый и шестой тома – из библиотеки графа С. Д. Шереметева (1844–1918), русского государственного деятеля, почетного члена Императорской Академии наук, коллекционера, русского историка. На экземплярах экслибрисы графа С. Д. Шереметева – сюжетный и гербовый. Сюжетный экслибрис – хромолитография с рисунком Елизаветы Меркурьевны Бём (1843–1914), выполненный в 1902 г. В сюжете экслибриса: читающий мальчик в старинной боярской одежде, со свитком в руках, на фоне книжных полок. Рядом развернутый свиток с элементами герба рода Шереметевых. В

текстовой части экслибриса надпись: «Изъ книгъ Графа С. Д. Шереметева» (рис. 5).



Рис. 5. Сюжетный экслибрис Елизаветы Меркурьевны Бём (1843–1914), выполненный для библиотеки графа С. Д. Шереметева, – на форзаце прижизненного издания А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» (Т. 1, СПб., 1895)

На корешке издания присутствует гербовый суперэкслибрис – инициалы «С. Ш.» под графской короной с девятью жемчужинами, тисненные золотом. Первый том «Великорусских народных песен» А. И. Соболевского в полукожаном переплете с наугольниками (кожа окрашена в ализариновый-красный цвет), крышки обтянуты цветной бумагой «под мрамор». На бинтовом корешке, помимо суперэкслибриса, вытесненные золотом заглавие и номер тома. Бумага форзацев веленевая цвета топленого молока. Сохранилось шелковое ляссе, на рисунке которого – продольные полосы синего, белого, красного цветов. Шестой том имеет такой же

переплет, только крышки обтянуты бумагой «птичий глаз», а корешок и наугольники – кожей, окрашенной в синий цвет. Еще два отличия полиграфического оформления шестого тома: бумага форзацев – узорная, с золотым отливом; на последней 544-й странице издания проставлен штамп: «Из Собр. фонда Библиотеки СССР им. В. И. Ленина».

Народная песня, как продукт коллективного устного творчества, отражает характер народа, его обычаи, исторические события. Изучение бытования, текстов народных песен носит познавательный характер, поэтому так важно их собирательство. Неоспоримо, что песенные сборники (своды песен) до нашего времени сохранили свое значение как издания, дающие богатейшие и надежные материалы для изучения песенного фольклора, тем самым раскрывая и обогащая нашу историю, сохраняя традиции народной музыкальной культуры.

Литература

1. Каталог коллекции русских песенников (издания XVIII–XX вв.) / Гос. публ. ист. б-ка России ; сост. Н. А. Земцова. – М., 2007. – 64 с.
2. Шомракова, И. А. Всеобщая история книги / И. А. Шомракова, И. Е. Баренбаум ; науч. ред. докт. пед. наук, проф. Г. В. Михеева. – СПб. : СПбГУКИ, 2005. – 367 с.
3. Колпакова, Н. П. Русская народная бытовая песня / Н. П. Колпакова // Акад. наук СССР, Ин-т русской литературы, (Пушкинский дом). – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, [Ленингр. отд-ние], 1962. – 284 с.
4. Сахаров, И. П. Песни русского народа / И. П. Сахаров. – СПб. : в тип. Сахарова, 1838–1839. – Ч. 1. – 1838. – 168 с.
5. Пыпин, А. Н. История русской этнографии / А. Н. Пыпин. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1890–1892. – Т. 1. : Общий обзор изучений народности и этнография великорусская. – 1890. – VIII, 424 с.
6. Киреевский, П. В. Собрание народных песен П. В. Киреевского : записи П. И. Якушкина / П. В. Киреевский // [АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом)]. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1983–1986. – Т. 1. – 1983. – 342 с., 2 л. ил.
7. Лясковский, В. Н. Братья Киреевские : (Киреевский Иван Васильевич и Киреевский Петр Васильевич) : жизнь и труды их / В. Н. Лясковский. – СПб. : Тип. Балашев, 1899. – Вып. III. – 99 с.
8. Киреевский, П. В. Песни, собранные П. В. Киреевским / П. В. Киреевский // Общество любителей российской словесности ; под ред. и с доп. П. А. Безсонова. – М. : в тип. Бахметова, на Сретенке, 1872. – Ч. 3. – Вып. 9. – Разд. пагин.
9. Бессонов, П. А. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. – М. : в тип. Бахметова на Сретенке, д. Карлони, 1871. – 176 с.
10. Шейн, П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. / П. В. Шейн. – В 2 т. – Т. 1. – Вып. 1. – Т. 2. – Вып. 2. – СПб. : Тип. Императорской акад. наук, 1898–1900. – 376, 833 с. – Оба выпуска в одном переплете.

Демидова Н.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРЯДЫ ГОРОДСКИХ РЕМЕСЛЕННИКОВ XVII – НАЧ. XX ВВ.

В XVII – нач. XX вв. большинство городов и местечек Беларуси имели магдебургское право. Основное население в городах составляли мещане. А значительную часть сословия представляли ремесленники и торговцы. Административные нормы жизнедеятельности по магдебургскому праву обуславливали принципы организации ремесленников. В крупных городах мастера одной профессии объединялись в цеха. Подобная система позволяла проводить обучение профессиональным навыкам, следить за ценообразованием, качеством изделий, бороться с портачами. Городские ремесленники создали обширную обрядность, отличавшуюся от крестьянской. Обряды и обычаи годового цикла включали в себя производство и сбыт изделий; обряды, посвященные культу стихий, составляющих основы ремесел, а также покровителям ремесленных профессий. Сюда же входили праздники корпорации, членами которых являлись ремесленники.



Общие городские праздники были приурочены к календарным, как правило, двенадесытым (Рождество, Крещение, Пасха, Спас и другие) и организовывались городскими властями. Обрядовые функции одного или другого цеха сводились к присутствию на торжественных процессиях и алтарным обязанностям: каждая корпорация должна была поставить определенное количество свечей или дать воск для их производства. Иногда ремесленные цеха имели свой алтарь в храме, который строили за свои средства для поклонения и мессы. Так гродненские злотники – имели алтарь в Фарном костеле, мирские кузнецы – в костеле Святого Антония, пинские местники – в церкви Святой

Варвары и другие. Общественная жизнь белорусских городов периода феодализма приобрела специфические черты западно-европейской культуры. В течение столетия было основано большое количество монастырей различных орденов. Монашеские ордена вносили свой вклад во все жизненные сферы, например, иезуиты принесли не только европейскую систему образования, но и уличные торжества и шествия, выступления на торжественных приемах. Для встречи именитых гостей в обязанности ремесленных цехов входило обеспечение торжественной встречи. Обязательным атрибутом церемонии был вынос хоругвей, сопровождавшийся маршевой музыкой и барабанной дробью, а иногда пышным фейерверком. Эти демонстрации были не только зрелищем, но и формой воздействия на присутствующих и внушением идей, которые исходили от верховных властей. Каждый цех ремесленников был одет в свою отличительную одежду, хоругвей, которые шились из дорогих материалов, были с изображением ремесленных орудий определенного цеха и ликами святых, как правило, покровителями корпораций.



Обрядность сводилась к ритуальным действиям, сопровождавшим производственный процесс, во время пребывания Петра I в Могилеве, местные цеха преподнесли царю хлеб-соль, искусно выточенные шахматы, пудового сома на точеном деревянном блюде. Русский правитель был в восхищении и удивлялся небывалым шахматам и размером блюда. Главенствующее положение в годовом празднично-обрядовом цикле белорусских городских ремесленников занимало профессиональная обрядность. Каждый цех действие начинал с выбора материала. Например, цех столяров, который включал, как правило, резчиков, мастеров, изготавливавших колеса и повозки, токарей по дереву очень тщательно выбирал древесину. Правило включали не брать деревья, в которые попала молния – они считались сакральными, так как сам Перун метнул в него свои стрелы. Избегали деревьев, росших на перекрестках, – «стоярусовых деревьев». По преданию они были весьма опасны, потому что они могли превратиться в человека. Также святыми считались бортные деревья. Гончары тоже подходили к работе с определенными требованиями. Расценивалось, если глазливый человек посмотрит на посуду во время лепки, то горшки в печи растрескаются. С этой целью их кропили святой водой или обводили деревянной кочергой трижды.

Запрещалось желать успеха гончару, когда он был за работой.

Важным условием производства во всех без исключения корпорациях, являлся выбор времени года, суток, дни недели. Днем не для дела считалось воскресенье. Также никакой новой работы нельзя было начинать в понедельник. В среду и пятницу нельзя заниматься ткачеством (это казалось ткачей). В состав годового цикла ремесленной обрядности входили ритуалы, посвященные небесным покровителям. Некоторые профессии считались особо угодными Богу. Неудивительно, что покровителем плотников был сам Христос. Все знают, что Иосиф – приемный отец Иисуса был плотником, а сын Марии ему помогал и тоже работал с деревом. Евангелист Марк (6:23) называет Иисуса плотником (рис. 1). Цех красильщиков тоже считал Иисуса главным своим патроном. В одном из апокрифов рассказывалось, что семилетнего Иисуса отдали в подмастерья красильщику, но в один день работа ему надоела, и он бросил всю ткань в чан с индиго. Разозлившись, красильщик стал ругать подмастерье, но Иисус стал вынимать ткани обратно, чудесным образом меняя их цвета. Этот эпизод особенно понравился цеху красильщиков (рис. 2). Иисус-врачеватель (рис. 3) – покровитель аптекарей. Роль в развитии образа сыграл реформатор Мартин Лютер, так как в своем тексте Библии он выбрал именно слово аптекарь, что в свою очередь пришлось по душе аптекарям и цирюльникам. Ремесленники – резники, занимавшиеся забоем скота и одновременно выполнявшие функции санитарно-эпидемиологического надзора, выбрали своей небесной защитницей – Богородицу, а главным праздником считался у них – Покров Богородицы. Кузнецы взяли в патроны Святых Козьму и Демьяна, ткачи – Параскеву Пятницу. Патрональные праздники городских корпораций – это общинные праздники и их считают празднествами в честь покровителей цехов.



Со временем праздники трансформировались, новые буржуазные отношения утвердили культуру нового времени. С внедрением промышленной технологии и соответствующим новым образом жизни традиционные ремесла и изделия стали исчезать, соответственно, пришли в упадок и цеховые корпорации. Хотя ремесленники в белорусских городах существовали до 20-ых годов XX века. И сегодня только в музейных коллекциях можно увидеть произведения искусства

и предметы быта, созданные городскими ремесленниками на протяжении не менее трехсот лет и более.

Литература

1. Игнатенко, А. П. Ремесленное производство в городах Беларуси в XVII–XVIII вв. / А. П. Игнатенко. – Минск, 1963.
2. Цітоў, А. Краіна майстроў. Рамесныя цэхі Беларусі: XVI – канец XVIII ст. / А. Цітоў. – Мінск, 2013.
3. Цітоў, А. Менск – места майстроў / А. Цітоў. – Мінск, 2002.
4. Марзалюк, І. А. Магілёў у XVII–XVIII ст. / І. А. Марзалюк. – Мінск, 1997.

Дорожкин А.С.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

СКАРИФИКАЦИОННЫЕ ТЕЛЕСНЫЕ МОДИФИКАЦИИ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ЗНАКОВО- СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

На всех этапах развития человечества важную роль в процессах коммуникации и межличностного познания играли скарификационные телесные модификации, под которыми мы будем понимать «процесс и результат целенаправленного нанесения нательного изображения посредством нарушения целостности кожных покровов специальными инструментами с использованием вспомогательных веществ (например, краски для татуировки или воспаляющих составов в процессе скарификации)» [3, с. 80].

Многими исследователями, в том числе М. Б. Медниковой, был отмечен факт широкого распространения скарификационных телесных модификаций и их наличия у большинства известных этносов [5, с. 15]. Именно поэтому первые системные исследования скарификационных телесных модификаций проводились в контексте принадлежности их обладателей к определенной этнокультурной общности.

В результате преобразований культурной среды происходили не только значительные изменения в системах подобных визуальных кодов, но и в системе правил и норм по регуляции межгрупповых отношений и взаимодействия индивида с внешним миром: в частности, для древних людей была характерна мифологизация всех сфер жизнедеятельности. По мнению К. Леви-Стросса, в то время миф выступал в качестве своеобразного способа восприятия окружающей действительности, который помогал индивиду в процессах коммуникации, анализа и классифицирования [9].

Развивая идеи К. Леви-Стросса, Г. Б. Бедненко отмечал, что в первобытных племенах и традиционных обществах мифы и ритуалы выступали в качестве

способа выделения индивида из природного мира [1]. Следовательно, скарификационные телесные модификации как возможный результат ритуальных практик могли репрезентировать включенность индивида в пространство мифа либо выход за его границы. Однако в архаическом обществе, которое функционировало и развивалось в условиях веры в высшие силы, где индивид применял на практике собственные эмпирические знания, данный феномен не имел практического применения и был частью сугубо ритуального действия. Эта характеристика скарификационных телесных модификаций актуальна и сегодня: любой знак, символ или сюжет в натальном изображении несет в себе оттенок неосознанного мифологического значения.

В дальнейшем мифы в рамках своих основных функций предоставляли человеку защиту, очерчивали границу между познаваемым Космосом и непознанным Хаосом, а также предоставляли индивиду различные испытания, напоминая ему, что он человек, а не животное или стихийное существо [1, с. 44]. Другими словами, первой и важнейшей функцией телесных модификаций на протяжении всей человеческой истории была функция социализации.

Вместе с тем, влияние мифологического сознания стимулировало развитие множества семиотических систем, которые оказывали воздействие на индивида, становясь для него объективно существующей реальностью. Ярким примером таких систем и являются скарификационные телесные модификации [3, с. 243]. Согласно М. Б. Медниковой, «манипулирование с телом в древности – неотъемлемый атрибут человеческой культуры. Чаще всего, процедуры внешнего воздействия применялись при прохождении, так называемых, ритуалов перехода (при посвящении подростков, принятии в мужской союз, вступлении в брак, в знак траура)» [5Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 4].

Именно на этих жизненных этапах скарификационные телесные модификации подчеркивали пол, возраст, принадлежность индивида к определенному сообществу и статус в нем. Примером может служить обряд инициации юношей, который проводился по достижении ими строго установленного возраста и предполагал нанесение на тело «священного текста», «неизгладимых знаков» [5, с. 4]. Благодаря этому ритуалу юноши становились полноправными охотниками и воинами, а окружающие, при необходимости, могли определить их принадлежность к тому или иному роду.

В зависимости от желаний и представлений человека, нанесенные изображения подчеркивали необходимые качества: красота, ловкость, сила, мужество. Таким образом, скарификационные телесные модификации стали выполнять идентификационную функцию, а также функции фиксации и трансляции ключевых ценностей, установок и событий посредством содержащихся в них символов и сюжетов. Вследствие этого возникла необходимость в знании указанных семиотических систем для организации

социальной жизни и прогнозирования результатов человеческой деятельности.

По мнению Ю. М. Лотмана, знаково-символические системы не только служат воплощением психологического состояния индивида и его мировоззрения, которое отражает основные идеи, взгляды и убеждения, но также оказывают значительное влияние на процессы сохранения и изменения социальных отношений [4]. В настоящее время существует гипотеза, согласно которой окружающая среда оказывает непосредственное воздействие на формирование механизмов невербального поведения индивида. Согласно утверждению П. Д. Тищенко, все проявления телесности индивида «втягиваются» в контекст культуры, становясь в её рамках универсальным языком.

Это «окультуривание» превращает телесность индивида в одну из универсальных социокультурных категорий, которая обладает знаково-символическим воплощением. Таким образом, тело в ходе «объективизации» в нем индивида выступает в роли своеобразного текста, «сгустка» социальной памяти [7, с. 47].

Правомерность данного предположения доказывают существующие устойчивые формы поведения людей, представляющих одну эпоху, одно объединение, один уровень культуры. Эти формы сочетают в себе индивидуальные (личностные) и групповые социокультурные правила, нормы и ценности. В каждой социальной общности, учитывая её образ жизнедеятельности, появляется необходимость в воспроизведении для своих представителей личностных качеств и особенностей их репрезентации.

Вместе с тем, согласно мнению О. А. Шныревой, татуировки являются социокультурным «письмом», которое индивид использует в конструировании собственной реальности [8, с. 103]. В ходе данного процесса глубинный смысл знаков и символов может понять не только их носитель, но и человек, способный самостоятельно интерпретировать текст «письма». В свою очередь О. А. Овсянникова отмечает, что татуировка «как визуальный знак <...> представляет собой средство невербального общения: как информационно-коммуникативного, так и регулятивно-коммуникативного. Значение каждого символа должно быть интерпретировано в зависимости от совокупности определенных факторов и их взаимосвязи между собой» [6, с. 82].

Действительно, многозначность символов является одной из определяющих характеристик данной культурной категории. Благодаря этому становится возможным коммуникационный процесс между носителем символа и субъектом, которому он адресован: коммуникация происходит даже при неверной трактовке или личностной интерпретации символического содержания.

Это объясняется тем, что восприятие индивидом того или иного символа обычно происходит бессознательно: образы, которые возникают на уровне предчувствий и интуиции, подталкивают его к переосмыслению определенных

моментов из жизни и личного опыта.

Подводя итог, отметим, что на протяжении всей человеческой истории формировались визуальные системы, которые, в рамках любой культуры, состоят из огромного числа знаков, наделенных символическим смыслом и ритуализированным значением. Знаки, претерпевая множество изменений, использовались не только для отражения общекультурных человеческих достижений, но и для сохранения информации о них в виде символов.

В свою очередь, знаки и сюжеты, используемые в скарификационных телесных модификациях, со временем перестали быть пассивным изображением в рамках мифологической картины мира, расширив свою функциональную значимость и превратившись в источник информации о личностных особенностях и скрытых характеристиках своего обладателя.

Вследствие чего, для современного этапа развития культуры характерно повышение интереса исследователей к изучению скарификационных телесных модификаций как семиотических систем, поскольку социокультурные и знаково-символические компоненты, составляющие основу таких систем, продолжают играть роль информационно-коммуникативных посредников, способствуя процессам передачи и хранения необходимой для конкретного общества информации.

Литература

1. Бедненко, Г. Б. Пространство мифа / Г. Б. Бедненко // Прикладная юридическая психология. – 2008. – № 4. – с. 37–44.
2. Дорожкин, А. С. Социально-культурные предпосылки возникновения феномена телесных модификаций / А. С. Дорожкин // Научные труды РИВШ. Философско-гуманитарные науки : Сборник научных статей / Республиканский институт высшей Школы ; под ред. В. А. Гайсёнка. – Минск, 2017. – Вып. 16. – с. 238–244.
3. Дорожкин, А. С. Телесные модификации: к вопросу терминологии / А. С. Дорожкин // Искусство и культура. – 2018. – № 2. – с. 77–80.
4. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
5. Медникова, М. Б. Неизгладимые знаки: татуировка как исторический источник / М. Б. Медникова. – М. : Языки славянской культуры, 2007. – 216 с.
6. Овсянникова, О. А. Татуировка сквозь призму семиотики / О. А. Овсянникова // Вестник Тамбовского университета. Серия «Общественные науки». – 2017. – Т. 3. – Вып. 2. – с. 82–85.
7. Тищенко, П. Д. Дано мне тело... / П. Д. Тищенко // Человек. – 1990. – № 3. – с. 47.
8. Шнырева, О. А. Татуировка как социальное письмо / О. А. Шнырева // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2009. – № 1. – с. 103–106.
9. Levi-Strauss, C. La Voie des masques. Edition revue, augmentée et rallongée de Trois Excursions / C. Levi-Strauss. – Paris : L'Odeur du Book, 2004. – 399 p.

Егорова Т.Ф., Маслакова М.В.
(Российская Федерация, г. Сургут, г. Тюмень)

ФОРМИРОВАНИЕ ИМИДЖА БИБЛИОТЕКИ: КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД

В наше время необходимость усовершенствования индивидуального стиля, равно как и стиля учреждений, почти не оспаривается ни в работах общего характера, затрагивающих данную проблему, ни в публикациях сотрудников библиотек. Большинство авторов допускает, что в сознании современного человека все более закрепляется представление о стиле как о конкретной ценности, от наличия которой зависит жизненный результат, равно как и успешность какой-либо работы. Соответственно, проблема заключается не в том, чтобы иметь либо не иметь имидж, он есть в каждом случае, а в том, чтобы иметь стихийный либо управляемый имидж.

Репутация библиотеки создавалась веками, впрочем, значительную часть исторического периода не понималась и не разрабатывалась преднамеренно в свойстве таковой. В сознании общества, библиотека, как правило, оценивалась как храм знаний, науки, культуры, образования и просвещения, однако облик библиотекаря – синоним интеллектуального, компетентного специалиста, постоянно стремящегося к знаниям, живущего в обществе книг и информационных технологий, приверженного миссии своего труда; деятеля, который безвозмездно передает собственные знания читателю, создает комфортные условия для работы в библиотеке, стремится предельно раскрыть фонд и оказать поддержку читателю в приобретении знаний. Вместе с тем, немаловажное значение имеют внешний и внутренний образ библиотеки. Позитивный имидж библиотеки помогает заинтересовать читателей, обеспечивать приток в профессию способной молодежи. Оценка библиотеки зависит от труда коллектива и аппарата управления библиотеки, которые должны формировать ее имидж на основе имеющихся в их распоряжении ресурсов.

Имидж библиотеки обязан не только формировать и удерживать ее положительный образ в обществе, но также обеспечивать повышение престижа профессии. Вопрос имиджа библиотеки и её сотрудников является одним из наиболее обсуждаемых в библиотечной сфере. Имидж специалистов библиотеки складывается из: внешнего вида, оказывающего первое впечатление; стиля и норм общения; компетенции [1].

В оценке профессиональных качеств библиотекаря широко применяется компетентностный подход, который показан двумя противоположными

направлениями: компетентность как универсальный критерий личности специалиста, и компетенция как персональные качества, проявляющиеся в выполнении профессиональных обязанностей. Компетентность – это владение знаниями, позволяющими судить о чём-либо. Под компетенцией библиотекаря понимаются требования к личностным и профессиональным качествам работников библиотеки (либо к какой-то отдельной группе работников).

Знания – это отображение человеком объективной действительности в форме фактов, представлений, определений и законов науки. Библиотекарь исследует возникающие в обыденной практике условия, формулирует профессиональные задачи, исследует читателей, извлекает новые знания из профессиональной литературы.

Информационная компетенция библиотекаря сопряжена с модернизацией общества, с формированием информационных технологий, с поддержкой которых расширяются границы библиотеки.

Функциональная компетенция – это умение получать новые знания из различных источников, из изучения собственной работы в трудовой области, а именно: самостоятельно работать с разными источниками данных; исследовать возникающие в ходе трудовой деятельности ситуации; выражать профессиональные задачи, добывать новые знания, необходимые для их результативного постановления, изучать, обобщать и внедрять передовой навык.

Коммуникативная компетенция определяет непростые процессы взаимодействия в библиотечной сфере, содержащиеся в обмене информацией, восприятии и представлении партнёрами общения.

Кроме того, специалисты обращают внимание, что представители библиотек обязаны обладать креативностью, под которой они предполагают умение находить уникальные решения не только стандартных, но и сложных задач, стоящих перед современными и будущими библиотеками. В тоже время эти специалисты обязаны владеть достаточно обширной компетенцией в таких сферах, как психология и педагогика, информатика, социология, общественно-культурная деятельность и др. При этом, в области педагогических знаний и умений библиотечным профессионалам необходимо владеть коммуникативной компетенцией, гуманистическими и психологическими методами работы с различными категориями пользователей для оказания библиотеками самых разных услуг, поскольку в XXI веке продолжают активно трансформироваться социальные взаимоотношения между библиотекарями и пользователями.

В этом случае не только создаются новейшие способы информативного обслуживания, но также возникают общественные отношения партнерства и взаимодействия, а гуманистический подход поддерживается и развивается А. В. Соколовым. С другой стороны, отмечается: *«когда мы анализируем обобщающий облик библиотекаря в социальном сознании, мы тут же*

наталкиваемся на прообраз старой карги – престарелой одинокой женщины с многочисленными странностями, не располагающей к себе, сварливой и бдительной, оберегающей собственные владения» [3].

В числе ключевых факторов, способствующих непривлекательному стилю библиотек, библиотекарей и библиотечной специальности, следует назвать политические, экономические, профессиональные, образовательные, психологические, функциональные, морально-нравственные. Самой значительной преградой на пути усовершенствования стиля библиотек считаются существующие на уровне индивидуальных настроений – установки и возникающие на их базе стереотипы.

Очевидно, что имидж библиотекаря влияет не только на работу самой библиотеки, но и на отношение к данной библиотеке ее посетителей. Позитивное имиджевое влияние библиотекаря на посетителей достигается, в первую очередь, высокой профессиональной квалификацией библиотекарей. Хотя, как установлено, «по одежке встречают».

Большинство людей зрительно принимают других, в том числе библиотечных сотрудников, по внешнему виду, а кроме того манере говорить, позе, осанке и походке, мимике, жестам и очарованию. *«Обаяние может выразиться и в похвальной улыбке, огоньке в глазах, юморе, мягких жестах, и в отзывчивости, и во внимании, искренности <...> Для того чтобы создать собственный благоприятный имидж, необходимо не только понимать необходимость в этом, но и уважать себя, и с открытостью и легкостью воспринимать собственные недостатки» [2, с. 72].*

Отечественные исследователи отмечают, что в зарубежных библиотеках уважительно относятся к читателю и его потребностям, а также создаются комфортные условия для его работы в библиотеке.

В завершение отметим, что к проблемам стиля библиотекарей кто только не обращается: от политиков, актеров и пародистов, до библиотечных профессиональных мастеров. Сейчас мечты и смекалка библиотекарей должны быть ориентированы на то, чтобы в содружестве с техникой сформировать библиотеки нового вида, действующие по принципам кибернетических машин и памятных устройств. Необходимо сформировать «автоматические линии» для извлечения информации о книгах.

Таким образом, имидж – явление, возникшее задолго до появления основного термина. Его основная особенность заключается в том, что он оказывает существенное влияние на восприятие человека и организации, и отношение к ним, вне зависимости от взглядов носителя имиджа на эту проблему. Из определения имиджа наиболее точным представляется то, согласно которому имидж сводится к распространенному стереотипному образу какого-либо предмета, объекта или явления.

В оценке профессиональных качеств библиотекаря широко применяется компетентностный подход, который показан двумя противоположными направлениями: компетентность как универсальный критерий личности специалиста и компетенции как персональные качества, проявляющиеся в исполнении профессиональных обязанностей.

Литература

1. Лопатина, Н. В. Формирование профессиональных компетенций будущих информационно-библиотечных специалистов в условиях изменения номенклатуры направлений подготовки высшего образования (на примере англоязычной подготовки) [Электронный ресурс] / Н. В. Лопатина, М. А. Романюк. – Режим доступа: <https://www.bibliosphere.ru/jour/article/view/1141/1066>. – Дата доступа: 12.04.2021.
2. Петрушенко, А. Один день из жизни серой мышки: эссе о профессии / А. Петрушенко // Библиополе. – 2018. – № 2. – с. 71–73.
3. Соколов, А. В. Ноосферный человек в библиотеке будущего [Электронный ресурс] / А. В. Соколов. – Режим доступа: <https://bibliotekovedenie.rsl.ru/jour/article/view/1383/1090>. – Дата доступа: 13.06.2021.

Ефремова И.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СВОЕОБРАЗИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КОНТИНУУМА БАЛОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Хронотоп – одно из центральных понятий философии. Являясь фундаментальными характеристиками бытия, в аспекте балльной культуры пространственно-временные отношения также рассматриваются как эстетическая категория, отражающая амбивалентные отношения хроноса и топоса, «художественно освоенных и выраженных с помощью соответствующих выразительных средств» различных видов художественного творчества [2]. Исходя, с одной стороны, из имманентного научного интереса к категории хронотопа, с другой – из тенденции возрождения в современном постсоветском обществе балльной традиции, утраченной в прошлом столетии по причинам объективного характера, тема статьи представляется достаточно актуальной.

Цель статьи состоит в выявлении особенностей формирования балльного хронотопа выразительными средствами художественного инструментария на примере балов Ренессанса.

Возникнув и длительное время развиваясь в рамках культурного аспекта жизни преимущественно высших социальных кругов, бал был, прежде всего, показательным мероприятием с явно выраженным доминированием

презентационной функции над утилитарной. Устраивая балы, правители и влиятельные аристократы, финансово состоятельные помещики и буржуа стремились, прежде всего, к воплощению и реализации собственных тщеславных амбиций посредством демонстрации своего величия, статуса и богатства.

Следствием господства презентационной функции стало выдвижение на первый план эстетического фактора в организации пространственно-временного континуума бала. Именно искусство, наряду с игрой, явилось главным средством формирования бального хронотопа. Так, пластические виды художественного творчества, составляющие его визуальный язык (архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство), организовывали пространственный аспект бала в функционально-эстетическом плане; временные (музыка) и пространственно-временные (танец) – временной (звуковой язык) и пространственно-временной (визуально-звуковой язык) ракурсы.

Выступая маркером материальных возможностей и художественного вкуса устроителя бального мероприятия, архитектурный объект (палаццо, дворец, вилла, особняк, отель, усадьба и др.) составлял часть его статусного имиджа, а потому отличался подчеркнутой эстетической презентабельностью. Чем выше был социальный статус организатора бала, чем большими финансовыми возможностями он располагал, чем выше был уровень его образованности и эстетического вкуса, тем большей художественно-смысловой нагрузкой обладало архитектурное сооружение как со стороны экстерьера, так и со стороны интерьера. При этом следует учитывать и момент, связанный с эстетическими установками той или иной историко-культурной эпохи, непосредственно отражавшейся в архитектурной стилистике.

Так, европейские правители (в первую очередь, правители итальянских городов-государств) и представители знати Возрождения, находясь в постоянном соперничестве друг с другом и будучи увлеченными идеями Античности, боролись за право быть самыми антикизированными. Это означало не просто интересоваться и хорошо разбираться в истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима, быть гуманистами и меценатами, покровительствующими представителям мира науки и искусства, заниматься коллекционированием, создающим человеку репутацию ценителя и знатока искусства и, тем самым, подтверждая его высокий социально-имущественный и культурный статус, но стремиться во всем подражать выдающимся представителям античной философской мысли, моделировать свой образ жизни, беря за основу их литературные труды (например, письма римского интеллектуала Плиния Младшего).

Кроме того, накопление материальных благ в виде, в том числе, художественных ценностей, для ренессансного правителя-гуманиста не являлось самоцелью, а представлялось необходимым средством самоутверждения,

обретения почета, уважения, славы и укрепления власти, ибо, согласно мнения выдающегося политика и историка эпохи Возрождения Франческо Гвиччардини (1483–1540), «когда исчезает слава, исчезает и человеческое доброжелательство, и вместо этого тебя начинают презирать» [1, с. 125]. Идея роскоши и богатства в данную эпоху была всецело подчинена идее имитации Античности. Именно из античной культуры ренессансными мастерами во многом заимствовался художественный материал (произведения архитектуры, скульптуры, литературы, мифология, история), обращение к которому способствовало формированию хронотопа бала.

В аспекте архитектуры это наглядно проявилось в постройке ренессансных палаццо по образу и подобию императорских резиденций Древнего Рима (например, Золотой дом Нерона в Риме, дворец Флавиев на Палатине, дворец Диоклетиана в Салоне и др.). Данная концепция основывалась на трактовке дворца как виллы, открытой в природу, откуда можно любоваться великолепными видами и приятно проводить время в философских беседах. Безусловно, в силу объективных причин, обозначенная концепция в полной мере могла быть реализована только за пределами городов либо на их окраинах. В качестве примеров подобных дворцовых строений можно назвать итальянские виллы д'Эсте в Тиволи (1550–1572, архитектор Пирро Лигорио) и Ланте близ Витербо (1558–1573, предположительно архитектор Джакомо да Виньола), французский дворец Фонтенбло (1528–1550, архитекторы Жиль Лебретон, Франческо Приматиччо, Россо Фьорентино и Филибер Делорм) и др. Они представляли собой художественные дворцово-парковые ансамбли, утверждавшие идею неразрывной связи Человека и Природы в контексте осмысления индивидуума как Творца, создающего Сад – природу, облаченную в идеальные, искусственно созданные эстетические формы.

Ренессансный сад наделялся множественными смысловыми оттенками – философским (как конструкт интеллектуального пространства – «рай знания»), гедоническим (как модель чувственных удовольствий – «рай любви»), мифологическим (как мифологическая матрица мироздания, создающая «культурные реминисценции Античности» – «античный рай»), политическим (как привилегированное место придворной жизни, созданное правителем – «придворный рай»), эстетическим (как образец художественного совершенства – «эстетический рай») и т. п. Очерченный круг семантических значений образа ренессансного сада, существующих в виде идейно-культурной целостности, связывался с его осмыслением как истинного рая на земле – места, где человек существует в абсолютной гармонии с природой. В целом декоративная программа архитектурного ансамбля виллы и сада воплощала собой космологическую тематику, тем самым приобретая значение «модели мироздания» [3, с. 11].

Учитывая, что в эпоху Возрождения художественно оформленное

пространство сада также служило местом проведения балльных мероприятий (преимущественно балов-маскарадов), проекция на них (балы) садовой семантики кажется вполне оправданной и естественной. В этом контексте хронотоп бала представляется тождественным хронотопу сада и, соответственно, может рассматриваться как воплощение земного рая, «*locus amoenus*» – некое идиллическое место, полное радости и блаженства, населенное мифологическими образами в виде растительных, скульптурных и водных элементов (а в случае бала-маскарада и различных античных персонажей, роли которых играли его участники), призванное обеспечить гармонию человеческого бытия. На фоне вечнозеленого декора «весны-лета» в этом райском пространстве бала временная координата утрачивала конкретику и определенность, погружаясь в Вечность.

При этом в рамках объективного хронотопа формировался искусственный пространственно-временной континуум, обусловленный наличием мифологизированных элементов и создающий дополнительный смысловой уровень. Связанный с сакрализацией Античности, этот уровень предоставлял широкие возможности для игры воображения у акторов бала.

В иных случаях, касаемых, прежде всего, палаццо, расположенных на городских территориях и со стороны архитектурного решения представляющих собой замкнутые строения, роскошные сады заменялись небольшими уютными внутренними дворами, обрамленными галереями и нередко декорированными скульптурами, камерными фонтанами по центру, а иногда и растительными элементами (например, палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции, 1444–1464, архитектор Микелоццо ди Бартоломео; палаццо Ручеллаи во Флоренции, 1446–1451, архитектор Леон Баттист Альберти; палаццо Ка д’Оро в Венеции, 1425–1440, архитекторы Джованни Бона и его сын Бартоломео Бона; палаццо Дукале в Урбино, 1454–1482, архитектор Лучиано Лаурано, и др.).

В отличие от балов, проводимых в загородных виллах, как правило, в пленэрном формате, в городских палаццо для торжеств и танцев было предназначено самое просторное и парадное помещение – Большая зала (*Sala grande*), площадь которой была в два и более раз больше размеров других помещений дворца, именуемых просто комнатами (*camera*). Несколько из них примыкали к Большой зале по принципу анфиладной планировки, составляя, таким образом, цикл парадных апартаментов. Демонстрация-осмотр экстерьера палаццо и интерьера его парадных покоев, нередко проводимая хозяином специально для гостей перед началом празднества и служившая для него предметом особой гордости, представляла собой торжественный пролог к предстоящему действию.

В украшении интерьеров парадных покоев, в целом, и Большой залы, в частности, продолжилась средневековая традиция, проявившаяся, с одной стороны, в использовании геральдических мотивов и предметов боевого оружия,

которые символизировали благородство и доблесть семейства. С другой – в программных фресковых росписях, а также предназначенных для праздничного оформления (прежде всего, Sala grande), съемных «циклах» шпалер, тканей, ковров, гобеленов и тисненой кожи, объединенных единым сюжетом из античной мифологии (например, ковры Большой залы палаццо Медичи, украшенные гербами рода и личными девизами Козимо Старого и Пьеро, воспроизводили цикл «История Нарцисса»; знаменитый комплект шпалер герцога Урбинского воссоздавал тему Троянской войны и т. д.) [4]. Текстильный декор был обязательным и главным атрибутом торжества, а пространство Большой залы выступало своеобразной сценической площадкой, на которой разворачивались театрализованные постановки литературных пьес, исполнялись танцы и т. п.

Нередко в главном парадном помещении палаццо конструировались временные помосты и балюстрады для приглашенных гостей, четко зонировавшие пространство на сцену и зрительный зал. Так, описывая пятнадцатый день многодневного праздника в феррарском замке, состоявшегося в феврале 1502 г. по случаю празднования свадьбы Альфонсо д'Эсте и Лукреции Борджиа, венецианский историограф Бернардино Дзамботти писал: «Сегодня все танцевали с большим триумфом в зале, в присутствии множества синьоров и посланников, а вокруг залы были сделаны помосты в виде театра» [6, с. 221].

Интересные детали праздничного убранства Большой тронной залы палаццо Дукале в Урбино (родине Рафаэля Санти) по случаю бракосочетания герцога Урбинского Гвидобальдо да Монтефельтро и Элизабеты Гонзага в 1488 г. содержатся в письме Бенедетто Капилупи к «примадонне Возрождения», известной ценительнице искусства Изабелле д'Эсте. В числе этих особенностей – своеобразное деление пространства на зрительную (наличие «возвышения с лесенкой» для гостей-зрителей), оркестровую («трибуны» для музыкантов) и сценическую (свободное пространство в центре зала для танцев) зоны, в некотором роде напоминающее планировку современных концертно-театральных помещений [6, с. 19]. Кроме того, наличие в зале лепного декора в виде «множества античных гирлянд», протянутых «от капителей до свода»; кресла с дорогой (серебряной) посудой, выполнявшей в обстановке парадного помещения роль большого украшения, приковывавшего к себе внимание гостей; декорирование стен красным бархатом и золототканными коврами подчеркивало торжественность момента, способствовало созданию особого, праздничного настроения, маркировало статусность владельца палаццо, одновременно являющегося главным персонажем брачной церемонии – герцога Урбинского Гвидобальдо да Монтефельтро.

Таким образом, при подготовке помещения Большой залы палаццо к балу в ее художественном оформлении, аналогично пленэрному формату, также возможно констатировать факт параллельного сосуществования двух

хронотопических уровней (в рамках объективного хронотопа формировался хронотоп надбытийный), обусловленный использованием широких выразительных возможностей, прежде всего, визуальных (пространственных) искусств.

Начиная с XVI ст., активно развивается тенденция иной, более роскошной, репрезентативности парадных покоев, связанная с постепенным вытеснением из их интерьера многоцветных текстильных украшений многочисленными настенными и плафонными фресковыми композициями. Показательной с точки зрения обозначенной тенденции является резиденция Франциска I Фонтенбло, внутреннее убранство которой поражало своим величием, роскошью и обилием декора в виде стукowych рельефов, плафонной и настенной живописи, резных деревянных панелей и богатых потолочных кессонов. Программная концепция пышного художественного оформления дворцовых помещений, нацеленная на прославление ренессансного монарха и показ его добродетелей, получила особенно наглядное воплощение в интерьерах парадных апартаментов, расположенных на втором этаже и представленных большими королевскими покоями, капеллой Святой Троицы, Галереей Франциска I, Бальной залой, залом Совета и Тронным залом. К разработке и воплощению их художественного решения были причастны лучшие итальянские и французские мастера XVI в. в лице Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо, Никколо дель Аббате, Жюль Лебретона и Филибера Делорма.

Прославление правителя-антика посредством искусства было общеевропейской тенденцией. Многие ренессансные государи стремились к уподоблению себя Олимпийским богам, античным героям или римским кесарям. В числе излюбленных – Юпитер и Марс, Аполлон и Минерва, Геркулес и Цезарь. Помимо обозначенного отождествления, правители также апеллировали к более древним основам власти, связанным с образом физически совершенного, внешне великолепного государя. Таковыми они представляли в формате официального парадного портрета, украшавшего стены презентационных апартаментов правителя, наряду с мифологическими и аллегорическими картинами.

Обозначенные особенности культуры Возрождения, непосредственно связанные с бальной традицией на уровне организации бытийного (объективного) и надбытийного (искусственного) хронотопа бала, позволяют говорить о нем как о пространстве смысла, создаваемого посредством семиотического мира пластических искусств и связанного, прежде всего, с прославлением просвещенного и амбициозного ренессансного государя.

При этом следует отметить, что иные виды художественного творчества (декоративно-прикладное искусство, музыка и танец), с одной стороны, усиливали обозначенный репрезентативный элемент на внешнем уровне (богатые бальные наряды и украшения, ансамблевое или оркестровое музыкальное

сопровождение, грациозная пластика и изящество движений танцующих), с другой – дополняли его иным, более личностным и интимным элементом, развивающимся как в рамках лирических музыкальных опусов (чисто инструментальных и вокально-инструментальных), так и на уровне более подвижных танцев. Этой же функции были подчинены и определенные торжественно-величественные па медленных танцевальных композиций, при исполнении которых партнеры могли приближаться друг к другу на относительно близкое расстояние. Обозначенный художественный инструментарий апеллировал к актуальным ренессансным тенденциям в области музыки, танцевального искусства и моды.

Таким образом, своеобразие формирования хронотопа балов эпохи Возрождения заключалось в создании посредством выразительной художественной лексики его разнонаправленной модели, в которой пространственное измерение маркировало сферу Прошлого, а временное – сферу Настоящего. Их взаимодействие наполняло бал сущностным качеством смысловой амбивалентности.

Литература

1. Гвиччардини, Ф. Сочинения [Перевод и примечания М.С.Фельдштейна] / Ф. Гвиччардини. – М. : Academia, 1934. – 550 с.
2. Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Электронный ресурс] / под общ. ред. В. В. Бычкова. – С. 35. – Режим доступа: <https://litvek.com/br/154176?p=36>. – Дата доступа: 13.08.2021.
3. Хохлова, С. П. Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля : автореферат дис. ... канд. философ. наук : 09.00.13 / С. П. Хохлова // Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филос. фак. – М., 2005. – 22 с.
4. Einaud, F. L'art de decorer un chateau au Moyen Age / F. Einaud // Connaissance des arts. – Paris, 1960. – XCVI (№ 96). – P. 82–89.
5. Luzio, A. Mantova e Urbino. Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche [Электронный ресурс] / A. Luzio, R. Renier. – Torino ; Roma, 1893. – 374 p. – P. 19. – Режим доступа: <https://archive.org/details/mantovaeurbinois00luzi?ref=ol&view=theater>. – Дата доступа: 15.08.2021.
6. Zambotti, B. Diario ferrarese dall' anno 1476 sino al 1504 / B. Zambotti // A cura di G. Pardi. Rerum italicarum scriptores. – Bologna : Nicola Zanichelli, 1937. – Т. XXIV. – 500 p.

Иноземцева О.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

**ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ВЫСТАВОЧНЫХ
ЭКСПОЗИЦИЙ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С
ПОСЕТИТЕЛЯМИ: ПОИСК НОВЫХ ФОРМ И СРЕДСТВ
(НА ПРИМЕРЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА
СОВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ)**

С начала 2000-х годов информационные технологии и информационные продукты завоевывают все большую доминанту в белорусских музейных экспозициях, изменяя социальные функции и миссию учреждения культуры в «информационную эпоху» [1. с. 39]. Годом окончательного завершения цифровой революции в музейной практике можно назвать год 2020. Всемирная пандемия, вызвавшая необходимость введения карантина и самоизоляции граждан, остро отразилась на деятельности учреждений культуры, побудив их экстренно адаптироваться к изменяющимся условиям функционирования и популяризировать материальное и нематериальное наследие, используя обширные возможности интернета. Музеи и другие учреждения культуры всего мира массово внедряют разнообразные формы как интегрирования информационных технологий в экспозиционное пространство, так и виртуального общения с аудиторией: от открытия доступа к цифровому фонду произведений, проведения on-line проектов (лекций, семинаров и др.) до разработки специальных приложений для смартфонов (экскурсий и выставок в формате 3D, интерактивных программ и т.п.).

Перед белорусскими музеями как никогда актуальным стал вопрос о формировании и развитии комплексной инфраструктуры информационного взаимодействия с посетителями. Отмена части культурно-образовательных мероприятий, изменение выставочной деятельности, снижение количества посетителей в 2020 году подтолкнули Национальный центр современных искусств Республики Беларусь (НЦСИ) к поиску и активизации новых форм общения с музейной аудиторией. Интегрирование информационных технологий, как в экспозиционное пространство, так и во внешнюю музейную коммуникацию, стало не просто желательным явлением, но уже и обязательным составляющим музейной практики [2].

Отправной точкой для поиска, разработки и внедрения коллективом НЦСИ новых форм взаимодействия с посетителями в интернет-пространстве выступила необходимость проведения международного фестиваля «ТекСтильный букет» в виртуальном формате. Данный фестиваль планировался к проведению на нескольких выставочных площадках Минска в апреле 2020 года и должен был

объединить более шестидесяти мастеров текстильного искусства из Беларуси, Латвии, Казахстана, России, Турции, Украины. Однако всемирная пандемия изменила планы участников и организаторов фестиваля. Центр оказался перед выбором: либо переносить фестиваль на неопределенный срок, либо провести его частично в виртуальном формате. Общемировая тенденция дигитализации искусства, стремительное расширение виртуального культурного пространства и активное пользование интернетом большей частью населения Беларуси определило выбор куратора.

Это был новый опыт для команды НЦСИ. Многие формы работы, такие как виртуальная экскурсия, видеорепортаж с выставки, прямая трансляция открытия фестиваля в социальных сетях, видео-приветствия и видео-лекции внедрялись в практику деятельности учреждения впервые. Во многом используемые формы и средства информационного взаимодействия зависели от материально-технической базы и профессиональных компетенций сотрудников.

Положительным результатом использования новых форм взаимодействия выступило увеличение и расширение сегментов виртуальной аудитории НЦСИ. Расширилась география виртуальных посетителей страниц учреждения в социальных сетях Фейсбук и Инстаграм: добавились подписчики из Канады, Казахстана, Кипра, Китая. Положительными факторами такой формы работы также стали фиксирование, накопление и долговременное присутствие материалов фестиваля в интернет-пространстве. Данный материал послужил основой для анализа состоявшегося фестиваля и разработки концепций последующих мероприятий фестиваля «ТекСтильный букет» в 2021 году.

Многие из апробированных форм работы с виртуальными посетителями (видео-приветствие, видео-интервью, размещение экспозиции выставки в формате 360°) закрепились в деятельности учреждения на постоянной основе и легли в основу формирования медиа-теки НЦСИ.

В настоящее время в деятельности учреждения сформировалось несколько подходов к пониманию роли информационного обеспечения выставочных проектов и взаимодействия с посетителями [3].

Первый подход включает использование информационных технологий при разработке и формировании экспозиций выставки. В международных выставочных проектах НЦСИ: «Алфавит войны» (2020 г.), «Чернобыль – эффект спящего» (2021 г.), проект, посвященный пятилетию НЦСИ (2020 г.) и др. широко применялась демонстрация кинохроники и видеоматериала, как исторического источника, звука, как части повествования. Стоит отметить, что звук, видео, мультимедийные средства несли не справочную информацию для посетителя, а выступали равноправными участниками экспозиции, создавая с ней единое целое, становясь компонентами единого нарратива. В рамках проекта, посвященного пятилетию НЦСИ (2020 г.), была реализована идея записи серии интервью с

художниками – выпускниками Творческих академических мастерских живописи, графики и скульптуры, существовавших в здании, где сейчас располагается одна из площадок Национального Центра современных искусств. Проект был осуществлен как в экспозиционном, так и в виртуальном формате.

Разработка содержания, отбор и обработка материала – в таком подходе работа с информационными ресурсами в экспозиционной деятельности позволяет считать ее полноценной научно-исследовательской работой.

Второй подход предполагает использование информационных технологий как средства предоставления посетителю нескольких уровней ознакомления с экспозиционным материалом: ознакомительный, образовательный и углубленный. Например, использование в выставках «Ангелы души моей» (2020 г.), «Рукописи горят» (2020 г.), арт-проекте «Черным по белому» (2021 г.) qr-кодов как дополнение к обычному этикетажу позволило зрителю, при желании, перейти на виртуальные ресурсы для более содержательного ознакомления с предоставленными проектами: дополненной реальностью, аудиогидом, стихами, видеоматериалом и др.

Третий подход включает в себя виртуальное информационное взаимодействие с посетителями учреждения.

Изученный опыт работы НЦСИ позволяет утверждать, что дистанционные, виртуальные мероприятия наиболее эффективны на этапах работы с посетителями, которые можно охарактеризовать как «до посещения центра» и «после посещения центра». Первый этап включает в себя работу сотрудников с потенциальной аудиторией, с людьми, которые только намереваются посетить учреждение и используют виртуальное взаимодействие с целью дистанционного ознакомления с выставками и мероприятиями центра, уточнением справочной информации.

Другой этап включает в себя взаимодействие с посетителями, уже посетившими НЦСИ. Данная работа направлена на получение обратной связи и поддержание контакта с визитером, переводя его, в конечном итоге, в группу постоянной аудитории учреждения.

Цифровые технологии открывают для музеев принципиально новые возможности конструирования творческих практик и взаимодействия со зрителем, что, в свою очередь, призвано стать еще одной ступенью для перехода к информационному обществу.

Вышеизложенное дает основание считать, что развитие информационного взаимодействия с посетителями – необходимая форма работы в современном учреждении культуры, которая предоставляет значительно большую свободу коммуникации с аудиторией. Музей XXI века должен осознать свою новую миссию и развиваться с учетом реализации новых потребностей общества.

Литература

1. Именнова, Л. С. Музей в информационную эпоху / Л. С. Именнова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 6. – с. 39–45.
2. Иноземцева, О. А. Имиджевое позиционирование белорусского искусства в Интернете / О. А. Иноземцева // Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры : зборнік матэрыялаў (Мінск, Беларусь, 5–6 мая 2016 г.) / галоўны рэдактар А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – с. 282–284.
3. Заславец, Н. И. Информационное обеспечение музейной экспозиции: на примере Государственного исторического музея. [Электронный ресурс] / Н. И. Заславец. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/informatsionnoe-obespechenie-muzeinoi-ekspozitsii-na-primere-gosudarstvennogo-istoricheskogo> – Дата доступа: 24.08.2021.

Калугина Е.И.

(Республика Беларусь, г. Гомель)

ПУТЕШЕСТВУЮЩИЕ ПАМЯТНИКИ

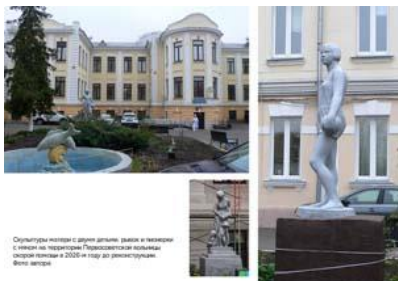
Яркой особенностью советского искусства является его оптимистический и жизнеутверждающий характер. Как бы глобально не менялись исторические реалии на постсоветском пространстве, и, в частности, в Беларуси, художественная ценность монументальной скульптуры остается и всегда будет свидетельствовать как о силе таланта своего создателя, так и о своем времени.

Монументальное искусство – одно из самых массовых. Установленные под открытым небом на площадях городов, в скверах и парках памятники в любое время открыты обозрению, постоянно взаимодействуют с окружающей средой и принадлежат всем. Поэтому представляется очень важным их соответствие эстетическим и духовным запросам общества. Как известно, «эстетика – мать этики». Из одного, зачастую, следует другое.

Достойное воплощение поисков новой гармонии и содержания в глубоких, пластически ясных, целостных образах – главная задача для всех искусств. Ключевое слово здесь – поиск. Нас интересует другой путь: тиражирование и воспроизведение «узаконенных образцов». План монументальной пропаганды, выдвинутый В. И. Лениным 14 апреля 1918 года, способствовал появлению во всех городах большого количества монументов. Постепенно, когда «культура стала насущной потребностью миллионов», по утверждению известного российского скульптора С. Т. Коненкова, их главной задачей стало изображение счастливого общества в стране победившего социализма, в искусство пришла эпоха социалистического реализма. «Мы противопоставляем [Западу] наше коллективное достоинство людей, деловито созидających идеал, заразительный для всего человечества», констатировал в 60-х годах минувшего столетия, стоя на

пороге своего девятидесятилетия, Сергей Коненков [1, с. 112].

Гипсовые мишки, рыбки, олени, балующиеся дети с мамами – украшали фонтаны и скверы; громадные статуи вождей, выражающие своим масштабом



Скульптуры из гипса с детьми, рыбки и олени
у фонтана на территории Государственного колледжа
искусств в 2000-м году до реконструкции
Витя Воронин

сакральное отношение, возвышались на городских площадях. Тот же Сергей Тимофеевич Коненков,

возглавлявший первые годы московскую «кузницу кадров» – ВХУТЕМАС, писал: «Для того, чтобы полностью оправдать доверие партии и народа, искусство должно быть глубоко идейным. Но как часто вместо искусства перед нами только имитация и ловкая подделка <...> искусство не терпит никаких суррогатов» [1, с. 62]. Невозможно не воздать должное ораторскому таланту художника и общественного деятеля Коненкова. Для полноты картины мы опираемся в тексте на его цитаты, которые ранее были опубликованы в СМИ.

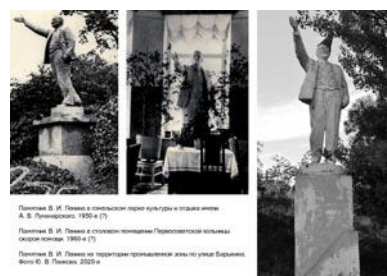
В начале XXI века требования к городским памятникам во многом изменились, и, несмотря на новые тенденции, пришло время поднять острый вопрос о сохранении советского наследия. Мы уверены, что те самые незамысловатые зверушки, спортсмены, пионеры, ранее вызывавшие некоторую неловкость своей явной принадлежностью к «подделкам» и «суррогатам», теперь имеют право на защиту от поголовного истребления. Мы спустя полвека должны признать их художественную ценность благодаря моментальной узнаваемости, распространенной стилистике «плагиата» и принадлежностью конкретной исторической эпохе.

На примере Гомеля можно говорить об общих тенденциях в малых архитектурных формах. Помимо увековечивания героики прошлых лет в лице солдат Второй мировой и мемориалов Победы, милиционеров, выдающихся



Скульптуры из гипса с детьми, рыбки и олени
у фонтана на территории Государственного колледжа
искусств в 2000-м году до реконструкции
Витя Воронин

ученых, деятелей искусства в жизнь мегаполиса пришли «обыватели»: шарманщики, дворничихи, князя с собаками, «опаздывающие пассажиры», клоуны, роботы и многое другое. Сегодня каждый мегаполис может и даже обязан быть привлекательным для жителей и его гостей. Создание знаковых мест, «визитных карточек» не только разнообразит городскую среду, но и способствует развитию туризма, патриотическому восприятию малой родины. Почти столетие назад народный художник СССР С. Т. Коненков говорил с трибуны центральных советских газет о том, что «в планах градостроительства с самого начала следует учитывать



Полетов В. И. Пилот в советском народном костюме и орденах
А. В. Луначарского. 1950-е гг.
Полетов В. И. Пилот в советском народном костюме
и орденах Луначарского. 1950-е гг.
Полетов В. И. Пилот в советском народном костюме
и орденах Луначарского. 1950-е гг.

местоположение будущих памятников. Важно, чтобы монументальное искусство впечатляло свежестью мысли, дерзкой фантазией, художественным замыслом и воплощением, придавало месту неповторимость и оригинальность», потому что «нет у нас высшей задачи, чем обогащение духовного мира советского человека» [1, с. 114].

Выдающихся художников Коненкова и Грабаря в пореволюционные годы объединяло спасение памятников культуры не только от покушения на них не очень умных малограмотных людей, но и от людского забвения. Ответственность должна брать на себя и общественность, чей голос может иметь решающее значение для защиты того или иного исторического объекта.

Например, к 1976 году в Гомеле существовало двадцать четыре памятника вождю. Об этом мы узнаем из списка охраняемых памятников одноименного Общества. Сегодня картина другая. Аутентичная советская скульптура исчезает! Вряд ли в архивах мы встретим постановление о сносе той или иной малой формы, да и будет слишком поздно. Принимать меры надо срочно!

Возьмем свежий пример: затеянному в начале лета 2021 года «евроремонту» больничной территории возле старого парка помешали неплохо сохранившиеся и находящиеся там пионерка с мячом, мама с двумя детьми, рыбки на неработающем фонтане. Двор больницы скорой помощи включает в себя здание Земской больницы, построенной по проекту архитектора С. Д. Шабуневского в самом начале XX века. У нас вызывает глубокое уважение желание неизвестного лица сберечь «осколки» прошлого, уместные рядом, в основном, с пожилыми страдающими людьми. Милосердие к скульптуре транслировало и не менее бережное отношение к человеку.

Через годы и годы шаблонное «безымянное» искусство, можно сказать, приобрело второе дыхание. Благодаря длительному нахождению бок о бок с несколькими поколениями горожан, оно как будто наполнилось новым смыслом и приобрело новые качества, может сегодня считаться чуть ли не музейными экспонатами. История с гомельскими «путешествующими памятниками» тоже начинается

с перемещенной внутрь здания этой больницы бывшей парковой скульптуры Ленина. Примерно с 1945–1946 годов на клумбе у входа в парк культуры и отдыха имени А. В. Луначарского была установлена «трафаретная» статуя Ленина. Сколько она простояла там – неизвестно. И вот на одной любительской фотографии 1950-х или 1960-х годов, которая нам встретилась, запечатлена больничная столовая, где среди кадок с растениями и нескольких портретов Владимира Ильича на стенах виднеется стоящая на фоне окна фигура вождя. Под покровом тайны, как происходит почему-то со всеми монументами, со временем



знакомая скульптура переехала из больницы и была обнаружена на заброшенной территории промышленной зоны. По характерным признакам этого типичного, в целом, произведения, мы идентифицировали один и тот же памятник.

Благодаря фотографиям жителей Гомеля, мы узнали еще одних «путешественников» – это рабочий и крестьянка в мухинском стиле, украшающие сегодня фасад железнодорожного вокзала. Обновленные гомельским скульптором Дмитрием Поповым, незаметно для окружающих памятники заняли почетные места на пьедесталах в арочных нишах старого здания. Затруднительно сказать, насколько обусловлено и уместно их появление здесь, мнения могут быть противоположными. В 1960 году на углу Пионерского сквера была установлена величественная монументальная композиция – Доска почета Гомельской области. Рядом с прямоугольной пластиной, где расположены названия трудовых коллективов-победителей, стоят и сами образцовые труженики: мужчина в образе пролетария и женщина с колосьями, как символ колхозного труда. Типаж народных героев – рабочего и крестьянки – был создан еще в 1937 году лауреатом пяти сталинских премий, народным художником СССР Верой Игнатьевной Мухиной, затем широко подхвачен и растиражирован на всем советском пространстве. На снимках мы встречаем этот монумент трудовой славы в сером – под камень – цвете, и полностью вызолоченный. Сейчас статуи снова выкрашены серой краской и олицетворяют собой советскую эпоху 1950-х годов – время создания и возведения вокзала в центре разрушенного войной города.

Еще одним примером «путешествующего памятника» стала скульптура перед родильным домом на улице Советской. Многие гомельчане очень переживали, когда скромный памятник из сидящей на высокой квадратной тумбе молодой женщины с ребенком на коленях исчез из поля зрения в результате смены функционирования здания. Центральный роддом был преобразован под Следственный комитет и скульптура потеряла свое прямое назначение – пропаганду и популяризацию идеи счастливого материнства. С каким воодушевлением горожанами было встречено сообщение о том, что героиня с малышом нашлись в Медицинском городке на одной из окраин города, где также есть здание родильного дома!

Чтобы не повторяться, напомним, что с течением времени малоценные в художественном отношении памятники оказались способны сродниться с большими массами людей, дарить им теплые воспоминания, ощущение беззаботности и уверенности в том, что жизнь прожита не зря.

Наблюдая за перемещениями – это в лучшем случае – малых объектов городской инфраструктуры, мы пришли к одной важной мысли. Гомель, крупный областной центр с развернутым строительством, с мощным производством, со многими учреждениями образования и культуры вполне может позволить себе небольшую площадку для размещения «музея под открытым небом» – парк-

заповедник советской скульптуры, чтобы спасти от уничтожения и забвения произведения, созданные в период культурного культуры СССР. Общественность должна сказать свое слово. Кто будет ратовать – ратаваць – если не мы с вами.

Литература

1. Коненков, С. Т. Воспоминания. Статьи. Письма / С. Т. Коненков. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 187 с.

Кашикур Д.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

АКТУАЛІЗАЦЫЯ ПОМНІКАЎ КНІЖНАЙ КУЛЬТУРЫ МУЗЕЙНЫМІ СРОДКАМІ: ГІСТАРЫЯГРАФІЧНЫ АГЛЯД

Сярод важнейшых задач музея, на ўзроўні са зборам, захаваннем і вывучэннем культурнай спадчыны, вызначаецца яе актуалізацыя. Ва ўмовах сучаснай сацыякультурнай сітуацыі, якая характарызуецца актыўным развіццём масавай культуры постіндустрыяльнага грамадства, калі музеі перажываюць глыбокія трансфармацыі і сутыкаюцца з сур'ёзнай канкурэнцыяй, а таксама са зменамі адносінаў да музейнага прадмета на фоне культы спажывання, тэхналогіі актуалізацыі спадчыны здольныя забяспечыць музею не толькі плённую сучаснасць, але і годную будучыню. Таму невыпадкова, што да пытання актуалізацыі спадчыны музейнымі сродкамі навукоўцы звярнуліся менавіта ў апошнія дзесяцігоддзі.

Адным з першых азначаную тэму пачаў вывучаць чэшскі музейзнаўца З. Странскі, які вызначыў сутнасць актуалізацыі ў музейнай прасторы: «направлення музейной актуализации обусловлены потребностью социума в том или ином социокультурном опыте, необходимом в конкретный период и конкретной культуре» [1, с. 17].

У апошнія гады тэме актуалізацыі культурнай спадчыны былі прысвечаны не толькі навуковыя артыкулы, але і шэраг кандыдацкіх дысертацый расійскіх даследчыкаў. Сярод іх “Актуализация археологического наследия в современных социально-культурных практиках” С. Ю. Каменскага, “Актуализация нематериального культурного наследия в музейно-выставочной и туристско-рекреационной деятельности (на примере Ивановской области)” Г. К. Бялугінай, “Актуализация историко-культурного наследия угольной отрасли в музейной практике (на примере Кемеровской области)” Л. А. Краўцовай, “Актуализация культурного наследия коренных народов в музеях Южной Сибири” Т. С. Кур’янавай, “Актуализация календарной обрядности русских в деятельности музеев под открытым небом в Сибири” П. В. Глушковай, “Актуализация историко-

культурного наследия тувинцев музейными средствами (на материалах традиционного костюма)” А. Б. Ондар; з’явілася таксама і доктарская дысертацыя – “Актуализация художественного наследия коренных народов Притомыя на основе интерпретации материалов собраний музеев России” Т. И. Кимеевай.

У вышэй пералічаных працах вучоныя даследавалі разнастайную культурную спадчыну, як матэрыяльную, так і нематэрыяльную. Але ўсе яны прыйшлі да высновы, што актуалізацыя спадчыны вымагае ўнутранага засваення, перажывання і пераасэнсавання культуры мінулага, уключэння яе ў маральна-каштоўнасны патэнцыял асобы і грамадства, што выключае спажывецкія адносіны да культуры. Пры гэтым многія даследчыкі бачаць у масавай культуры не выклік, а дадзенасць, якая не толькі замянае, але і па-свойму спрыяе актуалізацыі спадчыны. У сваіх працах яны разгледзелі разнастайныя групы прадметаў і прапанавалі ў залежнасці ад асаблівасцяў гэтых прадметаў свае кірункі і механізмы іх актуалізацыі, але для кожнага даследчыка прыярытэтнай формай актуалізацыі культурнай спадчыны становіцца музеефікацыя.

Пытанне актуалізацыі культурнай спадчыны ў музеях асвятляецца таксама ў працах О. М. Шалегінай, Е. А. Паляковай, Т. Г. Грабеннікавай, А. М. Масцяніцы. Апошняя апублікавала найноўшы артыкул на вызначаную тэму – “Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности” (2020 г.), дзе разгледзела ў якасці тэарэтычнага фундамента актуалізацыі культурнай спадчыны ў працэсе ўзаемадзеяння музея і наведвальніка дыялагічную канцэпцыю культуры. Дадзены падыход дазволіў даследчыцы ўдакладніць змест паняцця “актуалізацыя”, вызначыўшы, што актуалізацыя спадчыны прадугледжвае “превращение культурного наследия в факт или событие современности, происходящее на основе внутреннего переживания и переосмысления феноменов культуры прошлого с целью включения ее в нравственный, ценностно-смысловой, эстетический, интеллектуальный потенциал как отдельной личности, так и общества в целом” [1, с. 18]. У артыкуле аўтар закранула важную тэму: умовы развіцця музея ў атмасферы камадыфікацыі культуры, калі культура, ператвараючыся ў прадукт, пачынае выбірацца, ацэньвацца і цаніцца сыходзячы са спажывецкіх запытаў. Разглядаючы практыку актуалізацыі даследчыца крытыкуе спажывецтва як форму і мэту ўзаемадзеяння з аб’ектамі культурнай спадчыны і прапаноўвае альтэрнатыву ў выглядзе партыцыпатыўных тэхналогій.

Свой погляд на праблему актуалізацыі спадчыны ва ўмовах сучаснай постіндустрыяльнай культуры прапаноўвае харвацкі музейзнаўца Т. С. Шола. Даследчык лічыць, што музейныя калекцыі не павінны быць “закансерваванымі”, а праца ўсіх устаноў, што працуюць са спадчынай, павінна арыентавацца не толькі на аддаленыя перспектывы, але быць патрэбная “тут і зараз”: “Как легко и комфортно сотрудникам этих учреждений оставаться в надежной и узкопрофессиональной, узконаучной позиции, закрытой от общественной

критики, закрытой толстыми стенами своих зданий и хранилищ, честно сохраняя вверенные им сокровища для иллюзорных “будущих поколений”, которые никогда не станут “настоящими”, достойными этого наследия” [2, с. 9–10]. У кнізе “Вечность здесь больше не живёт” Т. С. Шола піша пра “музейную стомленасць”, выказвае думку, што большасць наведвальнікаў не могуць увязаць свой асабісты досвед з новай інфармацыяй, якую прапануюць музеі, таму што ў наведвальнікаў няма ўпэўненасці ў патрэбнасці гэтых ведаў. Даследчык прапаноўвае музеям трымаць баланс паміж адукацыяй і забавай, дазіраваць інфармацыю, забяспечваць камфорт і прыемную атмасферу, імкнуцца пакінуць у наведвальнікаў агульнае ўражанне, падобнае да пачуцця, якое чалавек адчувае падчас знаёмства з творам мастацтва або пасля паходу ў тэатр.

Такім чынам, у большасці вышэйпералічаных прац пытанне актуалізацыі культурнай спадчыны разглядаецца комплексна. Але некаторыя працы прысвечаны і пэўным відам спадчыны: этнаграфічнай, археалагічнай і інш. Актуалізацыя кніжнай спадчыны ў музейнай прасторы пакуль не стала прадметам асобнага грунтоўнага навуковага даследавання. Тым не менш, кніжныя помнікі не з’яўляюцца прадметам інтарэсу выключна музейзнаўцаў, яны вывучаюцца таксама і супрацоўнікамі бібліятэк.

У 2006 годзе на базе Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі адкрыўся Музей кнігі. Яго супрацоўнікі з’яўляюцца не толькі знаўцамі кніжнай спадчыны Беларусі, але і даследчыкамі інструментаў папулярызацыі і актуалізацыі кніжнай культуры. Т. А. Сапегі, якая вывучае асаблівасці станаўлення і развіцця Музея кнігі, разгледзела гэтае пытанне ў шэрагу артыкулаў (“Да распрацоўкі канцэпцыі Музея кнігі ў Мінску”, “О проблемах создания экспозиции Музея книги Национальной библиотеки Беларуси”, “Музей кнігі Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі: пераглед гісторыі стварэння і пяць гадоў дзейнасці”, “Роль Музея книги Национальной библиотеки Беларуси в формировании национального самосознания”, “Национальная книга Беларуси в контексте мировой книжной культуры: к созданию Музея книги в Минске”, “Показ книги в ее историческом развитии в экспозиции Музея книги Национальной библиотеки Беларуси”, “Вопыт экспазіцыйнай дзейнасці Музея кнігі Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі”). Асобныя артыкулы Т. А. Сапегі прысвечаны асаблівасці прадстаўлення кніжных помнікаў у музейнай экспазіцыі і іх месцу ў музейнай камунікацыі (“Асаблівасці функцыянавання кнігі ў музейным асяроддзі”, “Кніга ў музеі як аб’ект успрыняцця”, “Роля музея ў рэалізацыі помнікавага значэння кнігі”, “Крытэрыі адбору кніжных помнікаў для экспанавання”). Звярнула ўвагу даследчыца і на музейныя заняткі, на якіх вывучаецца кніжная культура (“Практыка ўзаемадзеяння з аўдыторыяй, або прынцыпы арганізацыі заняткаў для дзяцей у межах праекта «У госці да кніг»”, “Заняткі па гісторыі кніжнай культуры для дзяцей дыстанцыйна: інавацыйныя напрацоўкі Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі”), а таксама на метады

папулярызацыі кніжных помнікаў (“Папулярызацыя кніжнай Спадчыны Францыска Скарыны для дзяцей і моладзі ў рамках праекта «У госці да кніг» Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі”, “Папулярызацыя кніжных помнікаў бібліятэк”), у тым ліку інтэрактыўныя (“Спосабы разбудзіць бібліятэку, альбо Інтэрактыўныя метады спазнання кніжнай культуры”, “Інтэрактыўныя метады спазнання кніжнай культуры”).

Нацыянальная бібліятэка Беларусі стала месцам прыцягнення навукоўцаў краіны, якія займаюцца даследаваннем кніжнай спадчыны. На яе базе з 1998 года праводзіцца канферэнцыя “Кнігазнаўчыя чытанні”, якая стала галоўнай пляцоўкай для абмеркавання вынікаў навуковых даследаванняў у галіне кніжнай культуры. Адметна, што ў апошнія гады на канферэнцыі з’явілася асобная секцыя, прысвечаная месцу кнігі ў сучасным сацыякультурным і інфармацыйным асяроддзі.

Такім чынам, гістарыяграфічныя крыніцы па пытанні актуалізацыі помнікаў кніжнай культуры прадстаўлены працамі на тэму актуалізацыі культурнай спадчыны ў музейнай прасторы і працамі на тэму асаблівасцяў прэзентацыі кніжнай спадчыны ў межах бібліятэк і музеяў. Але на сённяшні дзень праблематыка ўключэння кніжнай спадчыны ў прастору сучаснай культуры праз музейную камунікацыю цэласна не асэнсоўвалася, што вымагае навуковых пошукаў у дадзеным кірунку.

Літаратура

1. Мастеница, Е. Н. Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности / Е. Н. Мастеница // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 50. – с. 14–20.
2. Шола, Т. С. Мнемософия: эссе о науке публичной памяти / Т. С. Шола [перевод с английского О. В. Сеницыной]. – Ростов Великий : ИКОМ России ; Ростовский кремль, 2017. – 318 с.

***Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.**
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ВОБРАЗ СВ. ГАННЫ Ў САКРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ

Св. Ганна, маці Багародзіцы і жонка св. Яўхіма, паходзіла з бэтлеемскай святарскай сям’і. Яўрэйскае імя “Ганна” азначае “ласка”, “міласэрнасць”. Паводле некананічнага Евангелля ад Якава, яна цудадзейным чынам нарадзіла дачку пасля доўгіх гадоў бяздзетнага замужжа. Аднойчы, калі першасвятар адказаў Яўхіму ў прынясенні ахвяры Богу, той сышоў у пустэлю, дзе яму з’явіўся анёл і абвясціў, што хутка яго жонка народзіць дачку. Узрадаваны Яўхім паспяшаўся дадому і каля Залатых варот Ерусаліма сустрэўся з Ганнай. Прадкажанне анёла спраўдзілася, і 8 верасня каля XVI–XV г. да н. э. Ганна нарадзіла Марыю. Бацькі

паабяцалі прысвяціць дзіцё Госпаду і аддалі Марыю на выхаванне ў храм, калі ёй споўнілася тры гады [1].

Згодна з праваслаўнымі крыніцамі, св. Яўхім памёр у 80-гадовым узросце, праз некалькі гадоў пасля ўвядзення Марыі ў храм, а св. Ганна праз два гады пасля яго. Памяць Успення праведнай Ганны адзначаецца 25 ліпеня (7 жніўня).

Каталікі таксама святкуюць дзень зачатця дзевы Марыі (8 снежня), якое па дактрыне францысканцаў адбылося ў выніку абдымкаў і пацалунка Іакіма і Ганны пры іх сустрэчы.

У заходняй традыцыі сустракаюцца звесткі пра тое, што Ганна пасля смерці Яўхіма яшчэ двойчы выходзіла замуж і нарадзіла дзяцей, што знайшло адлюстраванне ў іканаграфіі сюжэта “Св. Радня”, дзе Ганна прадстаўлена са ўсім шматлікім патомствам.

Згодна з дадзенымі электроннай базы помнікаў іканапісу, створанай аўтарамі дадзенага паведамлення, у храмах і музеях Беларусі знаходзіцца 130 абразоў з выявамі праведнай Ганны. На найбольш лаканічных кампазіцыях прадстаўлены роставыя ці паясныя выявы святой, што састаўляе 20% ад агульнай колькасці абразоў. Сярод іх вылучаецца абраз з касцёла ў Ваўкавыскім раёне Гродзенскай вобл. (першая палова XIX ст., палатно, алей, 53x40), дзе ў авале знаходзіцца пагрудная выява святой з белым платам на галаве і малітоўна складзенымі рукамі. Па перыметру змешчаны надпіс лацінкай: “*Swieta Anno sn... dla matek Wsperaj nas i bron naszym dziatkiem*”. Як бачна, тут св. Ганна выступае ў якасці дабрадзецелькі і ахоўніцы для мацяроў і іх дзяцей. Яшчэ на адным абразе з Гродзенскай вобл. (1874 г., палатно, алей) роставая фігура святой змешчана на фоне гарыстага пейзажу. У верхнім правым куце абраза, сярод аблокаў, прадстаўлена паясная выява Саваофа з разведзенымі ўбакі рукамі. Унізе, з правага боку, знаходзіцца надпіс: “*Сей образ пожертвованъ въ Переволокскую приходскую Церковь усердіемъ крестьянь деревни Силевичъ...апреля 1874 года*”.

На невялікай частцы абразоў св. Ганна падаецца разам са сваім мужам Яўхімам. Такія кампазіцыі можна падзяліць на два тыпы. На абразях першага тыпу прадстаўлены роставыя статычныя фігуры Яўхіма і Ганны. З гэтага раду вылучаецца абраз з Брэсцкай вобл. (XIX ст., дошка, алей, 33x29), дзе акрамя выяў

Ганны і Яўхіма, у верхняй частцы дабаўлена сцэна Каранавання Марыі. Усе фігуры закрыты чаканымі металічнымі абкладамі.



Мал. 1. Абразы “Маленне Ганны і Яўхіма”; 1а – 1814 г., Ян Васілеўскі, дошка, тэмпера, 135x88; 1б – 1796 г., палатно, алей, 130x100. Брэсцкая вобл.

Другі тып кампазіцыі, які носіць назву “Маленне Ганны і Яўхіма”, прадстаўлены на двух абразях з Брэстчыны (мал. 1а;) і (мал. 1б), якія знаходзяцца

ў суседніх раёнах. Іканаграфічныя схемы абразоў вельмі падобныя, хоць і выкананы ў лютэравых варыянтах. У ніжняй частцы кампазіцыі знаходзяцца Ганна і Яўхім, уклечаныя ў маленні. Іх позірккі скіраваны ўверх, на фігурку маленькай Марыі, якая стаіць на паўмесяцы. У першым выпадку яна знаходзіцца ў васьміканцовай зорцы, ад якой сыходзіць прамяністае ззянне, у другім – на зямным шары, змешчаным у кветку лілеі, дзве сцябліны якой разыходзяцца да грудзей Ганны і Яўхіма. Абодва абразы датаваныя: на адным, мал. 1а, прыведзена дата стварэння і імя майстра: “*Ru= 1814. Pinxit Ioannes Vasilevski.*”, на другім, мал. 1б, – толькі дата стварэння: “*R 1796 D 12*”. Абразы істотна адрозніваюцца тэхнікай выканання. У першым выпадку тэмперай прапісаны толькі аголеныя часткі цела персанажаў, усё астатняе – графічная распрацоўка складак адзення, прамяністае ззянне ад зоркі, часткі разнаго фону – выкананы ў тэхніцы разьбы па тоўстым слоі ляўкасу і потым прапрацаваны каляровымі лакамі. Такая тэхніка была распаўсюджана толькі ў дадзеным рэгіёне. Другі абраз выкананы традыцыйна алейнымі фарбамі на палатне.

Яшчэ адзін варыянт такой кампазіцыі адлюстраваны на абразе з Магілёўскай вобл., што зараз захоўваецца ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея (НММ) Рэспублікі Беларусь і змешчаны ў каталогу [2] пад назвай “Цалаванне Яўхіма і Ганны”. Яўхім і Ганна стаяць абাপал двух калон у цэнтральнай частцы абразу, якія сімвалізуюць залатыя вароты Ерусаліма. Ад іх грудзей ідуць уверх дзве сцябліны, што завяршаюцца кветкай лілеі, у сярэдзіне якой стаіць Марыя ў прамяністым ззянні. Уверсе, у прарыве аблокаў, бачны выявы Саваофа і св. Духа ў выглядзе голуба.



Мал. 2. Абраз “Цалаванне Яўхіма і Ганны”; сярэдзіна XVII ст., дошка, тэмпера, 67х100. Брэсцкая вобл.

На другім творы (мал. 2; XVII ст., дошка, тэмпера, 67х100), што паходзіць з Брэсцкай вобл. (таксама ў калекцыі НММ), спалучаюцца два сюжэты – “Цалаванне Яўхіма і Ганны” і “Звеставанне Ганны”. У левай частцы кампазіцыі Яўхім і Ганна стаяць у абдымках каля залатых варот Ерусаліма, у правай, на пагорку, на фоне пейзажу – уклечаная ў малітве Ганна. Яе позірк скіраваны ўверх, да анёла, які абвешчае з аблокаў аб будучым нараджэнні дачкі.

Даволі часта сустракаюцца кампазіцыі, дзе св. Ганна адлюстроўваецца разам з Дзевай Марыяй і дзіця-Хрыстом. Такая іканаграфія сфармавалася ў сярэднявеччы і асабліва шырока была распаўсюджана ў Германіі пад назвай “*Anna selbdritt*”, што перакладаецца як Ганна-ўтрох ці Ганна-сам-трэцяя. У сярэднявечнай латыні існаваў тэрмін “**меттерца**”, што адпавядала нямецкаму **selbdritt** і азначала, што св. Ганна ўваходзіць як трэцяя ў адзінства Марыі і Езуса. У беларускім іканапісу (згодна базе дадзеных) налічваецца 20 абразоў з такім

сюжэтам. Часцей яны сустракаюцца ў каталіцкіх храмах. На большасці абразоў Ганна з Марыяй сядзяць побач, а паміж імі, ці на каленях у Марыі, знаходзіцца Дзіця-Хрыстос.



Мал. 3. Абразы “Ганна-ўтрох”; 3а – XVIII ст., палатно, алей, 220х130, Гродзенская вобл; 3б – канец XVIII ст., палатно, алей, 150х95, Віцебская вобл.

На абразе з Гродзенскай вобл. (мал. 3а) напаўаголены дзіцятка-Езус сядзіць на каленях у Марыі і разглядае кветку ружы, што працягвае яму св. Ганна. Унізе бачны два анёлкі-пуцці з букетам кветак у руках аднаго з іх.



Мал. 4. Абраз “Ганна-ўтрох”; другая палова XVIII ст., палатно, алей, 98х73. Віцебская вобл.

Варыянт такой кампазіцыі мы сустракаем на абразе з Віцебшчыны, дзе ў верхняй частцы, над фігурамі Ганны, дзіцяці-Хрыста і Марыі, змешчаны выявы трох анёлаў. Двое з іх трымаюць у руках скрыжалі заповіту і кветкавыя сцябліны, трэці грае на жалейцы. Адметнасцю абраза з Віцебскай вобл. (мал. 3б) з'яўляецца тое, што дзіця-Хрыстос не сядзіць, а стаіць побач са св. Ганнай і абапіраецца скрыжаванымі ручкамі на яе калені. Правай ручкай ён датыкаецца да сцябліны лілеі, якую св. Ганна прытрымлівае правай рукой. Яшчэ на адным абразе з Віцебшчыны (мал. 4) Ганна з Марыяй прадстаўлены пакаленна. Марыя знаходзіцца на пярэднім плане і трымае на правай руцэ дзіця-Хрыста, да якога знізу падлятае анёлак пуцці з букетам кветак. У левай руцэ Ганны таксама знаходзіцца кветкавая сцябліна.

Таксама распаўсюджаны абразы, дзе прадстаўлена святая сям'я – Ганна, Яўхім і Марыя. Звычайна цэнтральнае месца кампазіцыі займае Ганна, якая сядзіць у крэсле. На каленях яна трымае Марыю, апошняя водзіць пальчыкам па раскрытай кнізе, як на абразе з Мінскай вобл. (мал. 5а).



Мал. 5. Абразы “Святая Сям'я”; 5а – 1827 г., палатно, алей, 250х120, Мінская вобл.; 5б – XVIII ст., палатно, алей, 172х129, Віцебская вобл.

Выява Яўхіма падаецца на другім плане. У верхняй частцы бачны выявы чатырох херувімаў і св. Духа ў выглядзе голуба. У ніжняй частцы абраза, закрытага металічным абкладам, змешчаны надпіс: “1827 года Іюня 25 дня Сей образъ пожертвованъ Раковской Церкви Братствомъ светыхъ правед. Анны постаранию б. осипа бельскаго”. На абкладзе таксама азначаны час стварэння:

“R1838MNO D23KBSAS”. На абразе з Віцебшчыны. (мал. 5б) Марыя стаіць басанож на зямной сферы паміж Яўхімам і Ганнай, крыху прытуліўшыся да яе. Нагамі яна папірае змя з яблыкам у зубах. У дадзеным выпадку яна не чытае, а, прыціснуўшы да грудзей рукі, глядзіць на Яўхіма, які левай рукой абапіраецца на стос кніг на століку, а правай паказвае ўверх, дзе на воблаках знаходзяцца бласлаўляючы Саваоф з анёлкам пущі і св. Дух у выглядзе голуба. Выявы ўсіх персанажаў закрыты металічным чаканым абкладам. На некаторых творах, як з Гродзенскай вобл. (XVIII ст., палатно, алей, 60х60), Марыя таксама стаіць побач з Ганнай і чытае кнігу, што ляжыць на каленях апошняй. На другім плане знаходзіцца постаць Яўхіма з гронкай вінаграду ў руках; у ваконным праёме бачна воблачнае неба. Своеасабліва вырашана кампазіцыя на абразе з Брэскай вобл. (другая палова XVIII ст., палатно, алей, 110х80), дзе св. Сям’я размешчана на прыступках рознай вышыні. Ніжэй за ўсіх, справа, сядзіць Яўхім з посахам і закрытай кнігай у руках. Трохі вышэй, злева – Ганна; яна падтрымлівае Марыю, якая сядзіць вышэй за ўсіх, у цэнтры. Ножкамі яна абапіраецца на калена маці, а ручкамі на закрытую кнігу на сваіх каленях.

Сустрэкаюцца абразы, дзе прысутнічаюць абедзве святыя Сям’і, як на адным з абразоў Брэстчыны (1757 г., палатно, алей, 189х123). У цэнтры знаходзіцца Марыя з дзіця-Хрыстом на руках. Яе позірк скіраваны ў левы бок абраза, на Іосіфа, які трымае ў руках сцябліну лілеі і кошык з фруктамі. З правага боку абраза адлюстраваны Яўхім з Ганнай, якая падтрымоўвае Хрыста левай рукой. Зверху, на воблаках, змешчаны выявы Саваофа ў атачэнні херувімаў і св. Духа ў выглядзе голуба ў прамяністым ззянні.

Яшчэ адным варыянтам кампазіцыі са св. Ганнай з’яўляецца так званае “Навучанне Марыі”, калі побач са св. Ганнай, якая звычайна сядзіць, прысутнічае выява Марыі; яна займаецца чытаннем кнігі – водзіць па ёй пальчыкам ці трымае ў руках. У калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі (МСБК) захоўваецца абраз з такім сюжэтам, выкананы мастаком Юстынам Кранцам у канцы XVIII ст. (1797 г., палатно, алей, 53х46).

Абразоў з сюжэтам “Успенне Ганны” у базе дадзеных налічваецца толькі 5 адзінак. Усе яны выкананы ў XIX–XX стст. Адзін з іх захоўваецца ў фондах МСБК (XIX ст., палатно, алей, 100х66) і адпавядае традыцыйнай іканаграфіі. У цэнтры кампазіцыі, на ложы, ляжыць памерлая Ганна, накрытая белым покрывам. На пярэднім плане, перад ложаў, – укланчаная Марыя з малітоўна складзенымі рукамі і непакрытай галавой. За ложаў знаходзіцца вялікая група людзей, сярод якіх вылучаецца першасвятар Захарыя ў рагатым галаўным уборы і раскрытай кнігай у руках.

Такім чынам, абразы з выявай св. Ганны вылучаюцца вельмі разнастайнай іканаграфіяй. Яны адрозніваюцца як кампазіцыйным размяшчэннем і атрыбутамі асноўных персанажаў, так і наяўнасцю другарадных (анёлы, анёлкі-пущі, Саваоф,

голуб), а таксама тэхнікай выканання і дэкаратыўнасцю аздаблення.

Літаратура

1. Православная энциклопедия. – М., 2010. – Т. 23. – С. 172–184.
2. Высоцкая, Н. Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV–XVIII стагоддзяў / Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, 1986. – С. 95–97.

Козакевич О.Р.
(Украина, г. Львов)

ОБЪЕКТЫ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЕЯХ И НАУЧНЫХ ИНСТИТУЦИЯХ ПОЛЬШИ (К ВОПРОСУ ОБ ОЦИФРОВКЕ КОЛЛЕКЦИЙ)

Украина и Республика Польша, являющиеся в настоящее время независимыми государствами, в прошлом имели общую историю, а соответственно, и общие памятники культурного наследия. На наш взгляд, особого внимания заслуживают объекты изобразительного искусства и этнографии, фото и архивные документы, — главным образом второй половины XIX –первой трети XX века, которые на современном этапе хранятся в польских институтах. Основные фонды сформированы до Второй мировой войны посредством музеев, меценатов, коллекционеров, этнографов, деятелей искусства, художников. Однако, во время военных действий большое количество памятников (которые, к сожалению, невозможно восстановить или вернуть) по разным причинам было утрачено.

Поэтому, имея негативный опыт относительно культурного наследия в предыдущие периоды, в Польше вопрос оцифровки стал актуальным в конце XX – в начале XXI веков [1]. Особенно этот процесс активизировался с 2004 года, с тех пор, когда Республика Польша стала полноценным членом Европейского Союза. Получив для этих целей существенную материальную поддержку от ЕС, а также государственное финансирование (и, частично, меценатское), началась реализация ряда важных проектов оцифровки объектов материального и нематериального наследия с коллекций польских институций. За более чем пятнадцать лет в Польше разработаны и усовершенствованы модели культурной политики, в рамках которых регламентировано формирование и реализация государственного управления в вопросе историко-культурного наследия; выработана соответствующая стратегия, принят ряд законов, регулирующих эти процессы, а также позаимствован опыт других государств [2]. В этом контексте следует отметить, что в последние годы в Украине значительно актуализировался и активизировался вопрос оцифровки, что свидетельствует о позитивных

изменениях в культурной политике государства.

Поскольку задекларированная тема нашей статьи предусматривает огромное количество материала (и текстового, и визуального), сосредоточимся только на отдельных аспектах. Исследование базируется на источниках, которые автор изучала в польских научных и музейных институциях.

Приоритет оцифровки получают те коллекции или объекты, которые принадлежат к уникальным памятникам искусства мирового значения, представляют жемчужины польского искусства, а также те, которые за давностью требуют реставрации и, соответственно, фиксации. Украинское культурное наследие рассматривается, главным образом, в контексте нескольких направлений: отдельных этнографических групп (гуцулы, лэмки, бойки), переселенцы («осадники») после Второй мировой войны, земель в составе Второй Речи Посполитой, как «Крэсы Выходне».

Один из наиболее известных проектов – Национальный Цифровой Архив (Narodowe Archiwum Cyfrowe, NAC). В НАЦ – более шестнадцати миллионов фотографий, сорока тысяч записей и более двух миллионов четырехсот тысяч фильмов. Интересным является оцифрованный фонд Генрика Поддембского (1870–1945) (Archiwum fotograficzne Henryka Poddembskiego), в котором насчитывается двадцать две тысячи семьсот девяносто восемь объектов (фото). На этих фото запечатлена архитектура, пейзажи, народные типажи. Большинство сделано на Гуцульщине в 1920–1930-х годах (период Второй Речи Посполитой), во время путешествия Г. Поддембского с географом и краеведом Мечиславом Орловичем. Теме Гуцульщины отведен отдельный блок. Также в НАЦ эта тематика собрана в блок «Национальные меньшины».

Очень часто в архивах встречаются фотографии авторства Юлиана Дуткевича, который в конце XIX века имел фотоателье в Коломые и Львове. Юлиан Дуткевич стал известен, благодаря фотоальбому, созданному специально для Этнографической выставки в Коломые (за современным административным разделом Украины – г. Коломыя Коломыйского района Ивано-Франковской области) 1880 года [3]. Эти фото (главным образом, тиражированные) хранятся во многих институциях Польши, Украины, Австрии. Однако наиболее интересными являются стеклянные клише (оригиналы), с которыми часто связаны проекты оцифровки [4].



Рис. 1. Замужняя жєницина с Бойковицѣны, с. Волосѣнка Львовской области, 1930-е годы. Фото Романа Райнфуса. Архив Музея народного зодчества в Сѣноке (РП). (Опубликовано: Reinfuss R. Karpaski ъwiat bojkuw i iemkuw. Fotografie. Lesko. 2015. 247с.)

Еще один большой проект — «POLONA»: онлайн библиотека, где

представлены оцифрованные материалы Национальной библиотеки, а также других культурных институций Польши. Именно здесь выложены в открытый доступ сотни тысяч книг, каталогов, пресса, журналы, ноты и др. периода империи Габсбургов и Второй Речи Посполитой. С 2017 года собрания «POLONY» пополнились, благодаря проекту «Патримониум – оцифровка и доступ к польскому наследию из фондов Национальной Библиотеки и Ягеллонской Библиотеки» («Patrimonium — digitalizacja i udostępnienie polskiego dziedzictwa narodowego ze zbiorów Biblioteki Narodowej oraz Biblioteki Jagiellońskiej»).



Рис. 2. На базаре в Косове, Гуцульщина, 1936 г. Фото Генрика Поддембского. На сайте NAC, Archiwum fotograficzne Henryka Poddembskiego. 3/131/0/-/455/58 (ПП)

Оцифрованные объекты из музейных коллекций также являются частью проектов по сохранению культурного наследия. Каждый музей располагает определенно уникальными собраниями, которые демонстрируют общественности посредством выставок, каталогов, альбомов. Наиболее часто экспонируют искусство Гуцульщины, которая уже более века привлекает внимание своей красочностью, архаичностью, что в свое время создало определенную «мифологизацию», «миф о Гуцульщине». Об этом свидетельствуют тематические выставки в Польше, которые проходят с огромным успехом. Например, Национальный музей в Кракове выложил на сайте в разделе «Цифровые коллекции» в свободном доступе музейные объекты, уложенные в тематические папки («Тематическая галерея», «Каталог») или поисковиком. Например, при вводе слова «Гуцульщина» открывается сто четыре позиции. Главным образом, это народное искусство (бижутерия («згарды», нашейные кресты, перстни, «венеціанка»), **пысанки**, изделия из рога, а также пятьдесят четыре объекта церковного искусства. Отметим, что именно Национальный музей в Кракове организовал в 2011 году выставку гуцульского народного искусства, собрав соответствующие экспонаты из разных музеев по всем регионам Польши. Выставка прошла с огромнейшим успехом и позитивным резонансом. В последующие годы тема Гуцульщины часто появляется и в исследованиях, и в выставочных проектах [5].

Однако не все музеи имеют возможность выложить в открытый доступ свои коллекции, поскольку этот процесс требует и научных, и финансовых инвестиций. Также, как уже писала об этом, приоритеты отводятся, в первую

очередь, польским источникам. Однако, благодаря оцифровке, пользователь получает возможность быстрого и качественного доступа к разнообразным источникам, что стало особенно актуально в последние годы, в связи с ограничениями COVID-19. Также оцифровка объектов культурного наследия дает возможность их фиксации и сохранения, что очень важно для реставраторов, ученых, музейных сотрудников. Но цифровой образец даже наивысшего качества не в состоянии заменить «прямого общения» с оригиналом, поскольку он [оригинал] – уникален. Поэтому сохранение культурного наследия, по нашему мнению, является одной из первоочередных задач государства.

Литература

1. Гевель, К. Збереження культурної спадщини у посткомуністичних країнах Євросоюзу / К. Гевель // Актуальні проблеми державного управління, 2010. – с. 74–77.
2. Сич, О. Використання коштів ЄС для фінансування ревіталізації міст (досвід Польщі) / О. Сич // Соціально-економічні проблеми сучасної України, 2014. – № 4. – с. 208–214.
3. Turkawski Marceli Antoni. Wystawa etnograficzna Pokucia w Koiomyi. – Kraków, 1880.
4. Piañewski, I. Dzieje polskiej fotografii 1839–1939 / I. Piañewski. – Sunderland ; Warszawa : Ksiñka i Wiedza, 2003. – 447 s.
5. Kozakevych, O. Digitization of Ukranian Cultural Heritage's Objects in Poland: Collections of Ethnography and Art, Photo Libraries, Archives, Science series / O. Kozakevych // “Cultural and historical heritage: preservation, presentation, digitization”. – Vol. 6. – Is. 2, Veliko Tarnovo, Bulgaria, “Културно-историческо наследство: опазване, представяне, дигитализация”. – Т. 6, Брой 2 (9), Велико Търново, България. 2020. – р. 27–36.

Козічавя К.Л.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СТУЛЫ З КАЛЕКЦЫІ МАСТАЦКІХ ТКАНІН АДДЗЕЛА СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

Калекцыя мастацкіх тканін аддзела старажытнабеларускай культуры дагэтуль застаецца неапісанай. Найбольш вядомыя прадметы з гэтай калекцыі – слупкія паясы і вырабы з іх фрагментаў, якія часам удзельнічаюць у выставах па ўсёй краіне. Аднак найбольшую колькасць прадметаў з фондаў аддзела складаюць тканыя вырабы рэлігійнага прызначэння. Амаль усе яны зроблены з каштоўных тканін і могуць быць цікавымі як для мастацтвазнаўцаў, так і для даследчыкаў матэрыяльнай культуры беларускага духавенства. Сярод гэтых прадметаў – каталіцкія стулы, якія складаюць значную частку калекцыі мастацкіх тканін: ў наяўнасці маецца шэсцьдзесят шэсць цэлых стулаў і два іх фрагменты (канцы ад розных стулаў).

Стула – гэта элемент літургічнага адзення каталіцкіх духоўных асоб чынам

не ніжэй за дыякана, які ў'яўляе сабой пашыраную на канцах стужку тканіны прыкладна двухмятровай даўжыні (мал. 1). Яеносяць, закінуўшы за шыю такім чынам, каб абодва канцы стулы апынуліся на ўзроўні каленняў. Сама назва “стула” паходзіць ад наймення элемента рымскага свецкага адзення часоў позняй антычнасці [1, с. 12]. Аднак гэтая назва была аднесена да элемента літургічнага адзення Лацінскай Царквы толькі ў IX ст., замяніўшы назву “*orarium*” [1, с. 21]. Упершыню “*orarium*” узгадваецца ў правілах Лаадзікійскага сабора 364 г., а ў Заходняй Царкве – у 561 г., на Брагскім саборы [1, с. 14]. Верагодна, гэты элемент адзення ўжываўся ў якасці ўзнагароды і знака адрознасці. Першапачаткова канцы стулы былі той жа шырыні, што і астатняя стужка, але з XIII ст. яны пачалі рабіцца больш шырокімі [1, с. 28].



Мал. 1. Стула, XIX ст., вёска Мосар, Глыбоцкі р-н, Віцебская вобл.

Большая колькасць стулаў з калекцыі аддзела была здабытая падчас экспедыцый па Беларусі, якія не пакрывалі значную тэрыторыю. На шэсцьдзсят восем прадметаў мы маем дваццаць адну назву населеных пунктаў, з якіх два знаходзяцца ў Мінскай вобласці, яшчэ два – у Брэсцкай, чатыры – у Віцебскай і трынаццаць – у Гродзенскай вобласці. Такое размеркаванне прадметаў не дае падстаў меркаваць пра лакальныя асаблівасці стулаў. Падобная праблема паўстае і праз размеркаванне прадметаў па часе паходжання, што перашкаджае ўпэўнена сцвярджаць пра эвалюцыю гэтых дэталей адзення.

Больш за ўсё стулаў – трыццаць сем – паходзяць з Гродзенскай вобласці, шаснаццаць – з Віцебскай, сем – з Брэсцкай і тры – з Мінскай вобласці. Паходжанне яшчэ трох стулаў не высветлена. Абодва фрагменты стулаў паходзяць з Віцебскай вобласці.

Што датычыцца часу стварэння стулаў (без уліку фрагментаў), то найбольш старажытныя з іх адносяцца да XVIII ст. – дзесяць прадметаў. Абсалютная большасць стулаў адносіцца да XIX ст. – трыццаць шэсць прадметаў. Яшчэ восем прадметаў былі створаны ў XX ст. Час стварэння астатніх стулаў прыпадае на памежжы стагоддзяў ці застаецца невядомым: тры прадметы датуюцца мяжой XVIII і XIX стст., сем прадметаў – мяжой XIX і XX стст., два прадметы ўвогуле не датаваныя. Абодва фрагменты стулаў былі датаваныя пачаткам XX ст.

Падаецца неабходным каротка апісаць стулы з аддзела старажытнабеларускай культуры, вылучыўшы асноўныя пазіцыі: даўжыня, форма стужкі, форма канцоў, матэрыялы і асаблівасці аздаблення.

Даўжыня стулаў з калекцыі аддзела вагаецца паміж ста сямюдзсяццю сямю і двумастамі трыццаццю чатырма сантыметрамі, шырыня стулаў на канцах –

паміж трынаццацю і дваццацю чатырма сантыметрамі. Даўжыня стулы залежыла ад росту чалавека, для якога яна выраблялася, бо, як ужо было адзначана, канцы стулы павінны былі апускацца на ўзровень каленяў.

Стужка стулы паміж канцамі можа быць цалкам прамой, а можа нязначна звужацца пасярэдзіне, на адрэзку, дзе стула агібае шыю, каб лепш ляжаць. Канцы стулы вылучаюцца, у першую чаргу, формай. Форма канцоў можа быць трапецыяпадобнай з прамымі ці крыху ўвагнутымі бакамі (сорак прадметаў) ці канец можа мець выпуклыя бакі (дваццаць прадметаў). У абодвух выпадках форма канца нагадвае звон. Яшчэ восем прадметаў маюць амаль рабмічную форму канцоў. Розныя формы сустракаюцца ў кожным стагоддзі, таму нельга рабіць высновы адносна іх старажытнасці. Таксама стулы, якія трапілі ў калекцыю з аднаго касцёла і былі створаныя ў адзін час, могуць мець розныя формы канцоў.

Стулы могуць быць цалкам скроеныя з двух кавалкаў тканіны (вонкавы і адваротны бакі), але могуць складацца і з большай колькасці кавалкаў. Напрыклад, пашыраныя канцы стулы могуць быць скроеныя асобна і пасля прышытыя да асноўнай стужкі, а сама яна таксама можа быць пашытая з адмыслова падабраных лапікаў. Паміж вонкавым і адваротным бокам можа быць пракладзена грубая тканіна для большай калянасці выраба.

Пяцьдзесят восем стулаў і абодва фрагменты з'яўляюцца аднабаковымі. Яны маюць вонкавы бок, зроблены з каштоўных тканін (шоўк, атлас, аксаміт і інш.) ці з канвы, па якой зручна вышываць, і ўпрыгожаны, як найменш, вышэйгаданымі крыжамі, і адваротны – з больш таных тканін (звычайна, бавоўна) і без упрыгожванняў. Вонкавы бок чатырох стулаў зроблены з фрагментаў слупкіх паясоў, усе яны адносяцца да XVIII ст.

Восем стулаў з'яўляюцца двухбаковымі. Абодва бакі ў іх пашытыя з каштоўных тканін і аздобленыя, каб магчыма было насіць кожным бокам дагары. Колеры тканіны ў бакоў розныя; адзін бок упрыгожаны больш складана, чым іншы (у шасці прадметах з васьмі). Чатыры двухбаковыя стулы датуюцца XIX ст., астатнія чатыры – памежжам XIX–XX стст.

Абавязковымі элементамі адзаблення стулаў з'яўляюцца крыжы. Шэсцьдзесят пяць стулаў маюць крыжы на абодвух пашыраных канцах (калі стула апранута, гэтыя крыжы павінны ляжаць крыху вышэй каленяў), адна мае крыж толькі на адным канцы, але на другім ёсць заўважныя праколы ад іголки і рэшткі нітак, якія ўтвараюць форму крыжа і дазваляюць сцвярджаць, што крыж некалі быў у наяўнасці. Усе стулы з калекцыі аддзела таксама маюць крыж пасярэдзіне стужкі (калі стула апранута, гэты крыж ляжыць пасярэдзіне шыі ззаду), адна з іх мае ў гэтым месцы тры крыжы. Крыжы ў сярэдзіне стужкі меншыя па памерах за крыжы на канцах стулаў. Абодва фрагмента стулаў таксама маюць крыж.

Крыжы, звычайна, зробленыя з кавалкаў тасьмы і нашытыя паверх асновы. Толькі на васьмнаццаці стулах і на адным фрагменце крыжы на канцах вышытыя ці вытканыя і толькі на васьмі стулах крыжы пасярэдзіне вышытыя ці вытканыя.

Стула можа быць не аздобленая больш нічым, акрамя абавязковых крыжоў, але можа мець і іншы дэкор. Часцей за ўсё гэта раслінны арнамент, вытканы ці вышыты па аснове і на канцах стулы, але сустракаюцца і хрысціянскія матывы: кніга (два прадмета), якар (тры прадмета), келіх (тры прадмета), ягня (два прадмета), “IHS” (адзін прадмет), рукі (адзін прадмет), голуб (адзін прадмет). Акрамя таго, стулы маглі абшывацца по краях шнурам, тасьмой ці той жа тканінай, што выкарыстоўвалася для пашыву адваротнага боку. Абшытай можа быць ці ўся стула цалкам, ці толькі канцы. Адзінаццаць стулаў з калекцыі аддзела абшытыя цалкам, сорок восем стулаў абшытыя толькі на канцах, адна стула абшытая двойчы – і цалкам, і, дадаткова, на канцах. Толькі восем стулаў не маюць аніякай абшыўкі. Што датычыцца фрагментаў, то адзін абшыты, а другі не мае абшыўкі. Дзевятнаццаць стулаў ўпрыгожаныя махрамі на канцах, абодва фрагменты таксама ўпрыгожаныя махрамі.

Дзевятнаццаць стулаў маюць прышытую пасярэдзіне стужкі карункавую палоску белага колеру, якая павінна была прадукцыя зносу і забруджванне стужкі ў месцы яе шаравання аб шыю. Гэтая палоска складзена напалам і прышыта напалову да вонкавага боку, напалову – да адваротнага ў тым месцы, дзе стула шчыльна прылягае да шыі, і крыху с запасам. Яшчэ пятнаццаць стулаў маюць прыкметы выдалення карункавай палоскі, што бачна па рэштках нітак і па ступені захаванасці колеру. Карункавыя палоскі значна навейшыя за самі стулы, бо іх па меры сапсавання адпавалі і замянялі на новыя.

Што датычыцца тэндэнцый у аздабленні стулаў, то па згаданай вышэй прычыне (асаблівайся размеркаванні прадметаў з калекцыі аддзела па часе і прастору) мы не можам з упэўненасцю нешта сцвярджаць. Можна толькі з асцярожнасцю адзначыць выкарыстанне больш таных матэрыялаў у некаторых прадметах XX ст. і павелічэнне разнастайнасці дэкару (новыя элементы і тэхнікі, напрыклад, махры і вышыўка крыжам), пачынаючы з XIX ст.

У выніку трэба сказаць, што стулы з калекцыі аддзела старажытнабеларускай культуры варта вывучаць разам з аналагічнымі прадметамі з іншых музейных калекцый і касцёлаў. Патрэбна даследаваць іх як асобна, так і ў складзе комплексу літургічнага адзення, у сукупнасці з іншымі элементамі. Гэта дазволіць уключыць у навуковы зварот значную колькасць матэрыялаў і зрабіць неабходныя абагульненні для даследаванняў матэрыяльнай культуры беларускага каталіцкага духавенства.

Літаратура

1. Адамова, Т. В. История богослужебного облачения на основании анализа памятников изобразительного искусства / Т. В. Адамова // Вестник ПСГТУ. Серия V: Вопросы истории и

Лисай ю.в.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КАРТИНА А. ГОРАВСКОГО «МОЛЯЩАЯСЯ СТАРУШКА»

Картина «Молящаяся старушка», исполненная Аполлинарием Горавским в 1857 году, – одна из наиболее важных, по мнению самого автора, работ в его творчестве. Картина, которой он придавал большое значение: экспонирование на всемирных и всероссийских выставках, частые и подробные упоминания о ней в переписке с Павлом Третьяковым, а также выполнение повторения картины спустя 15 лет от создания первоначального варианта, красноречиво свидетельствуют об этом. В данной статье мы попробуем ответить на вопрос почему, на наш сегодняшний взгляд достаточно традиционная для середины XIX века картина, воспринималась художником как вершина его творчества. Но начнем с вопроса, уже поднимавшегося сотрудниками нашего музея, относительно авторства картины «Молящаяся старушка» (1872. Холст, масло. 57х60 см. инв. № РЖ-1390), приписываемой А. Г. Горавскому.



Рис. 1. Горавский А. Г. Молящаяся старушка. 1872. Холст, масло. 57х60 см. (Национальный художественный музей Республики Беларусь, Инв. № РЖ-1390)

В период активного собирания коллекции Государственного художественного музея БССР (ныне НХМ РБ) в 1950–1960-е годы, большое внимание уделялось покупке картин белорусских художников XIX века. Это позволило собрать неплохую мини-коллекцию произведений Аполлинария Горавского (1833–1900), сегодняшний день насчитывающую 16 живописных (с учетом новых атрибуций) и 2 графические работы. Поэтому, когда в частном ленинградском собрании М. И. Корниловской (1894–1976) была обнаружена картина «Молящаяся старушка» (рис. 1), приписываемая художнику, произведение было незамедлительно приобретено (в 1966 г.) Приклеенная на подрамник владельческая наклейка с текстом свидетельствовала: *Горавский Аполлинарий / Молящаяся старуха б/п. Была на выставке Академии художеств 1873 году вместе в Бурлаками Репина Продана частному лицу. Одно время принимали за произведение Тараса Шевченко / М Корнил.* В каталог русской живописи музея полотно было включено именно с такой атрибуцией и датировано 1872 г.



Рис. 2. Творожников А. Молящаяся старушка. 1885. С оригинала А.Г. Горавского 1873 года. Бумага, политипия. 24,7х18,7. (Нива. 1885. № 21. С. 497)

Однако сотрудники отдела ставили под сомнение авторство и вели целенаправленные исследования стилистических и технологических особенностей портретной живописи художника. Вызывало вопросы отсутствие подписи и даты на работе, что является нетипичным для художника, особенно в отношении значимых для него произведений. В 2003 г. Е. Ресина и Н. Кожух на конференции «Экспертиза и атрибуция произведений искусства» озвучили результаты комплексного технико-технологического исследования портретного творчества Горавского, которые позволили авторам сделать вывод, что *«по всей вероятности «Молящаяся старушка» из НХМ РБ не является работой Горавского»* [4, с. 144]. Однако оставался неразрешенным вопрос относительно изображения картины, опубликованного Л. Н. Дробовым, о чем мы будем писать ниже.

Возвращаясь к коллекции произведений искусства М. Корниловской. Большая ее часть была собрана бессистемно во время блокады Ленинграда. Впоследствии по завещанию собирательницы она была передана г. Херсону и в 1977 г. легла в основу Херсонского художественного музея. Исследовательская работа сотрудников музея позволила отвести авторство около 80 произведений (из 500 переданных), что также заставляет более пристально исследовать вещи, приобретенные в собрании М. И. Корниловской.

В книге «Беларускія мастакі XIX стагоддзя» Л. Н. Дробов опубликовал совершенное иное, не похожее на картину из НХМ РБ, изображение «Молящейся старушки» Горавского [1, с. 72], к сожалению, без указания местонахождения произведения или источник, где было оно было опубликовано. Работа с архивом Дробова позволила обнаружить фотографию, использованную в книге, показавшую, что при подготовке к печати в книге фотографию сильно отретушировали (пропали детали изображения). Попавшая в кадр типографская надпись под изображением: *«Молящаяся старушка. С картины Горавского грав. А. Творожников»* указывала на то, что мы имеем дело с репродукцией живописного произведения в каком-то старом периодическом издании, скорее всего иллюстрированном журнале, которое Дробов перефотографировал и позже опубликовал в своей книге. Как выяснилось, в 1885 г. гравюра Творожникова была опубликована в журнале «Нива» (1885, № 21, с. 497) (рис. 2), т. к. взяла

премию на конкурсе школы Общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге (где Горавский преподавал, а Творожников на тот момент учился).

Гравюра Творожникова дает представление об авторском повторении «Молящейся старушки», выполненном в 1872 г. Слева внизу на изображении видна воспроизведенная гравером авторская подпись и дата «А. Горавский 1873 г.». По свидетельству самого художника оно в точности повторяло первоначальный вариант, отличаясь лишь колористически (платок в версии 1857 г. – красный + красные рефлексы; в версии 1872 г. – черный + «скромного тона» рефлексы): «еле-еле хватило терпения в августе окончить вторично с натуры, оставленную недоделанной в 1857-м году по случаю неудачного холста «Молящуюся старушку» [...] такую самую, как для г-на Лепешкина, с той только разницей, что платок темный сделал и в руках без красного рефлекта» (здесь и далее выделено мной – Ю.Л.) [3, с. 100].



Рис. 1. Всемирная выставка 1867 г., Париж. Раздел изящных искусств. Русская экспозиция. Фотограф Пьер Пети. 23,5x18 см. ГМИИ им. Пушкина

Надо полагать, что речь шла о цвете платка на плечах, т.к. рефлексы ложились под нос и на руки: «[...] в «Старухе» **под носом** красный рефлекс покажется [...] Сильно освещенная голова: то сильно рефлексы отбиваются от красного платка» [2, с. 41]. Начатые одновременно, но законченные в разное время версии, вероятно, различались между собой также возрастом модели, т.к. повторение Горавский писал с натуры: «Находясь в комнатах родительских, развертывая прежние свои разные полу-оконченные и неоконченные труды, увидел начатую и порядочно сделанную в то время «Молящуюся старуху», которую я тогда оставил продолжать по случаю неудачного холста, свежесгрунтованного и изменяющегося, а взяв другой холст, исполнил охотно и удачно, как признано было. То, разглядывая теперь заброшенную вещь, вижу, что, принявшись **с натуры**, может выйти хорошо, просил отца узнать, жива ли еще та натура и если жива и здорова, то чтобы привести ее, и вчерашний день к моему удивлению явилась и **почти не изменилась, только больше еще морщин**. Охота пришла мне окончить с нее (портрет), только напишу в лице не так красные, а скромного тона рефлекты от черного платка» [3, с. 85].



Рис. 2. Мохов М. А. Бабушка и внучка. 1840-е-1850-е. (фрагмент); Ф. М. Славянский. Старуха с палкой. 1840-е; Тропинин В. Старуха, стригущая ногти. 1850 (фрагмент); Дробов (Дробов), А. П. Портрет старой крестьянки. 1858 (фрагмент); Рокачевский А. Е. Портрет пожилой крестьянки. 1860 (фрагмент)

Первый вариант картины, экспонировался на Всемирной выставке в Париже в 1867 г. Нами была найдена фотография экспозиции отдела русской живописи этой выставки, на которой запечатлена «Молящаяся старушка» (рис. 3). Сравнение авторского повторения картины 1872 г. на репродукции Творожникова и первоначального варианта 1857 г. с фотографии в экспозиции, показывает идентичность композиционного построения в обоих вариантах картины. Эта визуальная информация, дополненная результатами более ранних технико-технологических исследований, позволяет с уверенностью утверждать, что находящаяся в НХМ РБ картине не принадлежит кисти А. Г. Горавского.

Таким образом картина «Молящаяся старушка» (РЖ-1390) пока атрибутируется неизвестному художнику русской школы и может быть датирована серединой XIX в. исходя из технико-технологических и стилистических особенностей написания картины, а также формы головного убора старушки и частоты его появления на картинах русских художников датируемых 1840–1860-ми годами (рис. 4).

Не вызывает сомнений особенное отношение Аполлинария Горавского к картине «Молящаяся старушка», которая стала его прижизненной «визитной карточкой». Почти на каждом значимом для его творческой биографии событии, когда надо было в лучшем свете представить свое мастерство, художник показывал (или планировал показать) «старушку»: юбилейная выставка Академии художеств (1857, не состоялась, т. к. празднование юбилея перенесли), соискание звания академика (1860-1861), Всемирные выставки в Лондоне (1862, отправлена не была), Париже (1867) и Вене (1873), Всероссийская художественно-промышленная выставка в Москве (1882), представление ко двору в. кн. Марии Николаевны и т. д. Даже такой беглый обзор показывает, что Горавский считал «Молящуюся старушку» своим лучшим произведением. Что могло повлиять на формирование подобного мнения?



23,5x18 см.

Рис. 5. Рембрандт (1606-1669). Молящаяся старуха. 1629–1630. Медь, масло. 15,5x12,2 см. Residenzgalerie, Зальцбург; Шмидт Г. Ф. (G. F. Schmidt) (1712–1775). Мать Рембрандта. 1762. Бумага, офорт. 15,6x12,1 см.; Гречанинов Н. И. (1856–?). Молящаяся женщина. Последняя четверть XIX в. Бумага, уголь.

Важной частью в системе академического образования была ориентация на образцы, а копирование – неотъемлемой частью процесса обучения. Очевидно, что в «Старушке» Горавский ориентируется на классическую для западноевропейской живописи схему изображения молящихся, происходящую из донаторского портрета: погрудное изображение в повороте три четверти с

молитвенно сложенными руками. Такая композиция, распространенная с эпохи средневековья, к XIX веку станет анахронистичной, чаще появляясь в жанровых работах салонного характера, ориентирующихся на итальянский жанр. Не исключено, что «классическим образцом» для «Молящейся старушки» стала картина Рембрандта «Молящаяся старуха (Портрет матери)» (1629–1630, Резиденсгаллери, Зальцбург) (рис. 5). В 1857 г., еще до пенсионерской поездки, Горавский мог быть знаком с картиной благодаря гравюрам, т. к. «Портрет матери» неоднократно воспроизводился европейскими граверами в XVIII и XIX веке, и был известен в русской академической среде, что подтверждает выполненная с нее копия художника Н.И. Гречанинова, учившегося в Академии в 1879–1885 гг. (разворот фигуры на копии Гречанинова такой же, как и на гравюре) (рис. 5).

Подобная иконография не типична для русской школы, преимущественно изображающей православного молящегося, крестьящегося на образа (Михайлов (Ковальков) Г. К. «Молитва», середина XIX в.; Капков Я. Ф. «Молящаяся девушка», 1851). Вполне возможно, что помимо ориентации на западноевропейские образцы, на выбор иконографии повлияли вероисповедание художника и культурный регион, в котором была выполнена картина. Несомненно, для художника-католика западноевропейская иконография изображения молящегося была естественной. Горавский работал над «старушкой» в родовом имении Уборки Игуменского уезда (недалеко от Минска), позировала ему представительница обедневшей белорусской шляхты (как правило, белорусская шляхта была католиками): *«бедной дворянки, старухи, которую писал»* [3, с. 33]. Еще более выразительное региональное (и национальное) звучание картина приобрела, будучи названа художником по-французски для каталога всемирной выставки 1867 г. в Париже: *«Portrait d'une vieille Lithuanienne»* – «Потрет старухи-литвинки» [5, с. 195].

Во-вторых, Горавский видел в работе над подобным сюжетом пользу для себя, как живописца, т. к. жанровая живопись позволяла ему быть свободным от диктата заказчика, а, следовательно, работать в соответствии с академическими стандартами: *«[...] нарочно я избрал такой сюжет, чтобы поучиться – тут больше нахожу я пользы, чем в портретной живописи, потому что я располагаю так, как мне хочется и как следует, а в портретах – неровно, часто зависит от любителя, заказавшего оный»* [2, с. 18]. С одной стороны – свобода творчества, но в то же время слова «как следует» обозначают важность для автора быть вписанным в традицию и в академические стандарты.

В-третьих, к середине 1850-х годов импульсы романтической эпохи исчерпали себя, началось сближение с реализмом, особенно ярко выраженное в творчестве С. К. Зарянко, который возвел пластический натурализм в ранг художественного мировосприятия. Наметилась тенденция ухода от брюлловской

школы в так называемый академический натурализм, который сочетал точность в передаче деталей с законченностью и гладкостью живописи. Пик популярности творчества Зарянко пришелся на 1850-е годы. А. Горавский создает свою «старушку» в 1857 г. не без ориентации на работы Зарянко – он старается «совестливо» выписывать все, что видит с расстояния двух шагов [2, с.18], старается писать «натурально» (другими словами реалистично), скромно (без приукрашивания, т.е. реалистично), натуралистично: «...*рельефность головы, рук, рисунок, колорит и выполнение и скромность живописи в подражание натуры, нисколько мне не страшно, если станут сравнивать с портретами Штейбена работы и Зарянко*» [2, с. 20]. «Вышло, мне кажется, [...] *еще натуральнее и скромнее*» – говорит об авторском повторении Горавский [3, с. 100].

В-четвертых, в середине XIX века в русском искусстве происходят определенные процессы демократизации, параллельные европейскому искусству бидермейера и обращение к подобному сюжету вписывает Горавского в актуальные тенденции того времени.

Профессура Академии художеств высоко оценила картину: «*Мне профессор Марков и прочие в глаза сказали, что подобную вещь, как «Старуха», можно только два, три раза в жизни написать, и что они хотели бы, чтобы она в Эрмитаже была*» [2, с. 114]. Вероятно, это высказывание стало значимым для художника и в какой-то степени определило «потолок» для его творчества. Дополнили картину положительные отзывы прессы о Всемирной выставке 1867 г.: «*мой труд приобрел общий хороший авторитет, неоднократно повторяемый в иностранных газетах. И в нашей Академии на Акте был официально прочитан. Теперь я, по крайней мере, совершенно спокоен, что добросовестный труд мой с любовью к искусству люди видели*» [2, с. 209–210]. Опираясь на высокие оценки Горавский всю жизнь будет чувствовать себя «художником одной картины», считая ее лучшим образцом своего творчества.

Таким образом, картина «Молящаяся старушка» стала для художника одной из самых важных в его творчестве благодаря тому, что соответствовала академическим требованиям тщательной, «добросовестной» и ориентирующей на европейские образцы живописи, определенная натуралистичность и демократичность сюжета позволяла чувствовать художнику свою причастность к актуальным художественным процессам того времени, не выходящим, однако, за рамки академических требований. Картина «Молящаяся старушка» «вписывала» ее создателя в топовые ряды современного ему художественного сообщества, однако, позже история искусства расставила акценты совсем иначе.

К сожалению, местонахождение обеих картин – «Молящейся старушки» 1857 г. и ее авторского повторения 1873 г. – на сегодняшний момент неизвестно. Не исключена вероятность, что они находятся в частных коллекциях или же утрачены.

Литература

1. Дробаў, Л. М. Беларускія мастакі XIX стагоддзя / Л. М. Дробаў. – Мінск : Беларусь, 1971. – 112 с.
2. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову: 1856–1869 / подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной, М. Н. Григорьевой. – М. : Искусство, 1960. – 371 с.
3. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову: 1870–1879 / подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной, М. Н. Григорьевой, Н. Л. Приймак. – М. : Искусство, 1968. – 559 с.
4. Ресина, Е. К. Некоторые вопросы, связанные с изучением произведений А. Горавского из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь / Е. К. Ресина, Н. М. Кожух // Экспертиза и атрибуция произведений искусства : матер. IX науч. конф. (26 ноября – 28 ноября 2003 г.) ; под ред. Л. И. Иовлевой, А. В. Углик. – М. : Магнум Артс, 2005. – С. 141–147.
5. Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue général, publié par la Commission impériale Oeuvres d'art : Groupe I, Classes 1 a 5. – Т. 1. – Paris : E. Dentu, 1867.

Лойко Л.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ БЕЛАРУСИ И РОССИИ

С XVIII столетия Беларусь стала частью Российской империи. Было восстановлено единое пространство культурных традиций восточных славян. Им стало активно пользоваться творческая молодежь Беларуси. Она адаптировалась к условиям централизованной системы политической власти, особой роли в культуре Москвы и Петербурга, которые стали центрами формирования российской интеллигенции и белорусской национальной интеллигенции, в чем особенно велика роль Петербурга. Функцию регуляции общественной жизни в империи выполняла идеология, разрабатываемая политической элитой. Между интеллигенцией и политической элитой, с одной стороны, и основной массой населения страны, с другой, сложились весьма оригинальные отношения, принявшие форму патронального союза. Первые представляли народ и контролировали его, а – народ, принимая услуги интеллигенции и уважая ее как носителя знаний, относился к элите как особой группе населения. Идеологемы, предлагаемые интеллигенцией, усваивались почти без сопротивления, но неглубоко проникали в структуру мировоззрения или произвольно интерпретировались.

На этом фоне становление философской рефлексии, место и роль философии в духовной культуре и ее конкретные формы отличались рядом специфических особенностей:

- духовность в российской культуре имела православную основу [1]. Это касалось и философского процесса. Князья, цари, священники зачастую сами

выступали авторами текстов философского характера: митрополит Илларион, Владимир Мономах, Иван Грозный, Екатерина II;

- многие оригинальные философские идеи впервые были высказаны в политической публицистике (переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским), литературной критике (В. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев), художественной литературе (Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, М. Булгаков). Такая форма репрезентации философских проблем, во-первых, обеспечивала необходимую свободу мысли и творчества, а во-вторых, отражала интерес русского народа к обсуждению мировоззренческих проблем, потребность в философствовании. Именно эти формы духовности оказали решающее влияние на становление профессиональной философии, задали ее содержание и форму, ее антропологическую и социально-историческую направленность. В классической русской литературе прозвучали проблемы добра и зла, справедливости, правды, свободы;

- проблемы Бога и человека доминировали в русской философии и влияли на характер решения других проблем. Религиозность сочеталась с элементами мистики, символизма, утопии. Она определяла эмоциональность, неоднозначность философских исканий, их близость душевным переживаниям. Эта особенность отразилась на творчестве выходца из Минска Н. Минского и выходца из Витебской губернии Н. Лосского [2].

Общая для белорусов и россиян культура начиналась с государственных летописей, княжеских поучений, сказаний, религиозных и исторических сочинений Киевской Руси. Создание этих древнейших памятников контролировалось княжеской властью, их авторами выступали либо монахи, либо политические деятели. В историческом смысле – это ценнейшие источники, в которых присутствуют и философские мотивы морально-нравоучительного характера, связанные с евангельским вероучением, учениями восточных отцов церкви. Например, в «Слове о законе и благодати» митрополита Иллариона (XI в.) содержится учение о двух эпохах мировой истории - ветхозаветной эпохе закона и христианской истории благодати. В этом общем пространстве культуры до периода раздробленности свое слово сказали К. Туровский и Е. Полоцкая [3]. Был сформирован идеал святой Руси, который сыграл важную роль в дальнейшем развитии русской культуры.

Традиционная культура славян стала частью культурологической проблематики, эстетики, этики, теософии. Европеизация Российской империи создала пространство интеллектуальных дискуссий, в которых принимали участие уроженцы Беларуси.

Первая традиция имеет культурологический характер и выражается в дискуссии западников и славянофилов. Вторая строилось на религиозно-философских, метафизических началах. Она начинается с творчества

П. Я. Чаадаева.

Западничество и славянофильство – две линии в культурных ориентациях российской интеллигенции, наметившиеся еще в XVII столетии в борьбе сторонников латинского и греческого образования. В XVIII в. эти течения приобрели более четкие очертания в связи с петровскими реформами. В 40–60-е годы XIX века предметом обсуждения стал широкий круг вопросов о направлении и характере социокультурного развития России. В XX–XXI вв. наблюдается политизация аргументов в пользу того или иного образа культурной динамики.

В XIX – начале XX в. видными идеологами западников были: М. А. Бакунин, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, А. И. Герцен, Н. П. Огарев, И. А. Ильин, С. Л. Франк, П. Я. Чаадаев, Г. Г. Шпет. Линию славянофилов представляли: А. С. Хомяков, братья Аксаковы, Н. О. Лосский, С. Н. Булгаков, В. И. Даль, И. В. Киреевский, П. А. Флоренский, В. Ф. Эрн, Н. М. Языков. Сущность спора между ними состояла в поиске онтологических оснований российской культуры, определении ее базовых ценностей, идеалов, традиций. Западники связывали будущее России с усвоением исторических достижений стран Западной Европы, с идеей рационализации всех сфер жизнедеятельности общества. Славянофилы настаивали на сохранении оригинальности и самобытности российской культуры, в онтологических основаниях которой особое место занимают иррациональные мотивы, эмоции, православная духовность.

Н. Я. Данилевский, Н. А. Бердяев, Л. П. Карсавин, Л. Н. Гумилев разработали оригинальные философские концепции философии истории и культуры России.

В теософии исследовались проблемы взаимосвязи Бога, человека и общества, роли веры в социальной жизни. Бог в русской философии трактовался и как онтологическое основание мира, и как основа духовности человека, и как гарант общественной жизни. Предпочтение отдавалось православной религиозности. Задачу создания христианской православной философии как полной системы ставили перед собой: Ф. М. Достоевский, Л. Толстой, В. С. Соловьев, В. В. Розанов, Л. Шестов, Н. О. Лосский, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк, А. Белый, В. Ф. Эрн, П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев. Каждый из философов этого направления отличается своим, неповторимым, индивидуальным стилем.

Общие идеи выразились в ряде значимых для российской философии понятий, в первую очередь соборности. Впервые его использовал А. С. Хомяков. Соборность – это особое состояние жизни первых христианских Соборов, когда были сформулированы догматы веры. Тогда еще не было разделения церквей, не было сомнений, анализа, рефлексии, самоанализа. Носителями соборной жизни

являются русские крестьяне, поэтому славянофилы защищали общину, народность, православие. Идея миссионерства и общинного социализма была близка западникам.

Сторонники софийности мистифицировали русскую бессознательную материальную жизнь, оценивали ее как гарантию цельности России. Божественная София – это преображенная мать, которая символизирует Россию и является высшей ориентацией для разума. Россия должна родить новое Слово. Идею софийности развивали В. Соловьев, С. Н. Булгаков, П. А. Флоренский. Особым содержанием характеризовался русский космизм, который стал основой для развития космических технологий в советский период истории [4].

Важную роль в сохранении фундаментальных оснований российской культуры сыграло творчество Ф. М. Достоевского. Его исторические корни находятся на территории Беларуси в пределах современной Брестской области. Великий писатель и философ расставил акценты между культурной традицией и нигилизмом. Благодаря его творчеству традиционная культура славян определила собственную основу рефлексии и оригинальную проблематику российской философии, помогла противостоять некритичному восприятию интеллигенцией западных идей.

Литература

1. Лойко, Л. Е. Духовная миссия православия и русская религиозная философия / Л. Е. Лойко // Наследие святых Кирилла и Мефодия в мировой духовной культуре : сб. докладов Юбилейных XXV междунар. Кирилло-Мефодиевских чтений / ГУО «Институт теологии имени святых Мефодия и Кирилла» Белорусского государственного университета : С. И. Шатравский, священник Святослав Рогальский. – Минск : Христианский образовательный центр имени святых Мефодия и Кирилла, 2020 – С. 180–183.
2. Лойко, Л. Е. Духовные основания историко-культурного взаимодействия России и Беларуси / Л. Е. Лойко // Омские социально-гуманитарные чтения – 2021 : матер. XIV Междунар. науч.-практ. конф. (Омск, 16–18 марта 2021 г.) / Мин-обрнауки России [и др.] ; отв. ред. Л. А. Кудринская. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2021. – С. 100–102.
3. Кирилл Туровский: воплощение патриотизма и любви к Родине. – Минск : БНТУ, 2019 – 198 с.
4. Лойко, Л. Е. Русский космизм – предвестник советской исследовательской космонавтики / Л. Е. Лойко // Транспортная сфера и перспективы развития цивилизации : сб. трудов Междунар. науч. конф., посвященной 60-летию первого полета человека в космос (16 апреля 2021 года) / под общ. ред. Г. В. Бариновой, Л. В. Блонского, С. Н. Климова ; М-во транспорта Рос. Федерации, Рос. ун-т транспорта (МИИТ), Рос. открытая акад. транспорта. – М. : РУТ (МИИТ) ; РОАТ, 2021. – С. 119–123.

Маковкин А.В., Сиволан Т.Е.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

РОЛЬ МУЗЕЯ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ ПО КОНЦЕПЦИИ Н. Ф. ФЕДОРОВА

Вопрос о месте и роле музея в образовательном пространстве разрабатывался в конце XIX – начале XX века. Связано это было с рассмотрением художественного воспитания или воспитания через искусство, как части общей системы социального воспитания. Выполнение данной задачи должно было заложить основы для развития эстетического сознания молодежи.

В современной жизни, благодаря техническим средствам, можно, не выходя за пределы помещения, совершить экскурсию по любому музею, познакомиться с любым экспонатом.

Музей с недавнего времени включен в систему непрерывного образования, концепция которого разработана в России на государственном уровне в конце 80-х годов XX века. В ее основе лежит мысль об осознанной и сформировавшейся потребности человека в постоянном развитии и реализации путем упорядоченного множества различных образовательных структур, что приводит к общеевропейским нормам и требованиям.

В основе данной концепции лежит стремление к приобщению молодежи к восприятию заложенных в музее культурных ценностей.

Роль музейной экспозиции возрастает на рубеже XX–XXI столетий, когда происходит формирование неизвестных ранее способов, умений и навыков визуального восприятия и осмысления мира. У молодежи развивается способность обрабатывать динамичную информацию, поступающую в режиме «мульти экрана» по нескольким видеоканалам одновременно.

Взаимодействие музея и вуза отражает общую тенденцию культуры XX–XXI веков к интеграции различных сфер знания и деятельности. Существует определенная специфика музейно-педагогического процесса. Во-первых, это сами формы музейного образовательного процесса – экскурсия, занятие в музейной аудитории или студии, лекция на экспозиции. В качестве дополнительных средств, обеспечивающих успех работы в рамках этих форм, следует назвать аудио-, видео- и печатные материалы, мультимедийные программы. Во-вторых, методической основой музейного образовательного процесса является диалог, который имеет сложную структуру: диалог с памятником, музейным педагогом, межличностный «диалог» участников, «незримый» диалог с музейными предметами [1, с. 6].

Образовательный процесс в музее имеет свои специфические особенности. Если путь образования в вузе лежит через присвоение информационных эталонов

и формирование способностей к самостоятельному развитию в профессиональном и общекультурном планах, то в музее образование осуществляется через ценностное отношение личности и расширение чувственного опыта в процессе общения с музейными предметами.

Музейное пространство, главным образом, задействует эмоции и чувства человека, который испытывает погружение в эпоху, ситуацию, переживает общие чувства с изображенным на картине сюжетом или любым другим экспонатом. Музейно-педагогический процесс дает возможность не просто сохранить, но и культивировать сокровенное, наиважнейшее во внутренней жизни человека.

Музей представляет собой средство адаптации в культурной среде. Специфичность музейного пространства делает необходимым такие формы работы со студенческой аудиторией, которые бы соответствовали этому содержанию и могли бы его «распредметить», сделав частью индивидуальной культуры. Музей сегодня все более активно берет на себя миссию учреждения, включенного в систему традиционных образовательных институтов.

Школьный музей призван не только закреплять программный материал, но и пробуждать у ребят стремление к познанию, способствовать воспитанию подрастающего поколения через походы и экскурсии по родным местам. На основе поискового материала дети, изучая фольклор, обряды, традиции, искусство своей малой родины, создают экспозиции, пишут исследовательские работы, сохраняя частицы прошлого [2, с. 14].

Роли музея и вуза соединяются в решении задачи создания собственного личностного фундамента культуры, в постановке самому себе определенной планки, в оценке и приобщении к ценностям мировой и отечественной культуры. Музей воспитывает устойчивую потребность общения с культурными ценностями, также, как и высшее учебное заведение, он утверждает себя как важнейший институт образования, способный иными средствами и формами воздействовать на внутренний мир будущего специалиста [3, с. 55].

Задача учебных заведений – воспитать поколение, способное сохранить самобытную, могучую и славную Родину, имеющую свои устои, свой национальный колорит и характер, что может быть успешно выполнено в тесном взаимодействии с музеями.

Попытаемся разобраться, что же представляет собой музей как феномен культурно-образовательного пространства.

Одним из первых отечественных философов, размышлявшим по вопросу феномена музея и связанных с ним проблем, выразившим собственное отношение к музею и музейному делу, был Николай Федорович Федоров (1829–1903). Его взгляды на музей приобретают особую актуальность в настоящее время. Стремительный рост знаний, развитие информационного общества и информационных технологий, новые потребности человека необратимо меняют

мир культуры и, соответственно, музеи. В трудах культурологов, музееведов, социологов намечается отход от институциональной трактовки музея как учреждения с определенными функциями, происходит переосмысление его феноменологии в рамках толкования музея как формы существования культуры или как способа отношения человека к окружающему миру.

Многие современные музеи выступают градообразующими или регионообразующими центрами, определяя культурное развитие территорий и активно участвуя в жизни местного населения. В сообществе музейных специалистов все больше признания находят представления об «интегрированном» музее и положения «новой музеологии», в которой музей рассматривается как институт, выходящий за пределы консервации, демонстрации и трансляции историко-культурного наследия, и переходящий к осуществлению более широкой социальной миссии культурной идентификации и интеграции в окружающую среду. В новых тенденциях музейной деятельности проявляется изменение характера самой музейной потребности и миссии музея в целом.

В учении Н. Ф. Федорова содержится оригинальная система взглядов на музей, позволившая осуществить предвидение и теоретическое объяснение явлений современного музееведения, что делает изучение его философского наследия особенно актуальным.

Н. Ф. Федоров наметил общую программу гармонизации отношений человека с его окружением, он отвел в ней вполне определенную, и притом, весьма важную роль музею, но не реально существовавшему в то время, а новому, идеальному. Федоров полагал, что музей должен будет воспитывать, формировать нового, гармоничного человека, созидателя, способного существенно изменить мир, готовить его к будущему воскрешению ушедших поколений и их всеединству на братской основе.

Концепция идеального музея тесно связана с его социальной миссией. «Музей, – пишет Федоров, – храм предков, по его предметам воссоздается жизнь и культура ушедших поколений» [4, с. 376]. Философ говорит о том, что музей через хранимые им свидетельства воспитывает уважение к минувшим поколениям, а если оно исчезнет, то человек перестанет быть существом нравственным. Он заявляет о том, что «музей есть не собрание вещей, а собор лиц, деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в восстановлении умерших по их произведениям живыми деятелями» [4, с. 377].

В музее, полагает Н. Ф. Федоров, можно соединить научные знания разных предметных областей и представить их в едином и наглядном образе. Идеальный музей, по мнению ученого, будет представлять собой музей «для всех наук». Наука передает посетителю музея определенное количество знаний, а искусство облачает их в эмоционально воспринимаемую живую форму, таким образом, в музее наука доказывается искусством. В проекте идеального музея Федоров

поднимает вопрос о месте музея в структуре познания, образования и воспитания, намечая путь пересмотра статуса музееведения как науки.

Одним из истоков философии Н. Ф. Федорова и его взглядов на музей было христианство. От христианства его учение получает нравственное отношение к прошлому и историзм.

К теме музея философ обращался неоднократно. Наиболее полно раскрывает его взгляды на музей статья «Музей, его смысл и значение», ставшая, своего рода, программной в его творчестве. В ней подробно рассматриваются цели и задачи музея, его основные характеристики и функции. По Федорову, музей – это «выражение всей души, полноты и согласия всех способностей, отсутствие внутреннего разлада, выражение единства мира душевного и радости, то есть, всего того, чего именно недостает нашему прогрессивному веку; музей и есть «свышний мир»»; «музей как выражение всей души возвратит нам мир душевный, лад внутренний, даст нам радость, которую чувствует отец при возвращении блудного сына» [4, с. 362].

Воспитательные задачи того характера и в том объеме, как это предлагает Н. Ф. Федоров, несовместимы с существованием и деятельностью музея в общепринятом смысле этого слова. Это воспитательные функции иного, нового социального института. Философ писал: «музей есть первая научно-художественная попытка собирания для воспитания в единство, и потому эта попытка есть дело религиозное, священное». В таком контексте становятся понятными выводы Н. Ф. Федорова о смысле и предназначении музея: «учение о единстве и есть религиозное учение».

Н. Ф. Федоров писал, что музей есть сила, и сила эта есть осознание долга, исполнение божественной заповеди; эта сила в деле отцовском собирает и совокупляет людей из небратских состояний в братство.

Своеобразие размышлений Н. Ф. Федорова состоит в идее космизма, предполагавшей возможность объединения народных масс и интеллигенции на основе православия как духовной основы русского народа. В фокусе внимания многих философов и религиозных мыслителей начала XX века находилось духовное преображение человеческой жизни, которое, по их мнению, становится возможным только в храме. Являясь объединяющим началом, храм стоит над светской культурой и потому включает в свое пространство и образованное общество, и массу простого народа.

В данном контексте становится понятной философская концепция Н. Ф. Федорова, основанная на идее соборности как объединении народов в важном для всех общем духовном деянии, а также его особое понимание образовательных учреждений как воспитательных институтов, препятствующих забвению прошлого. И в этой связи музеи, подобно храмам, воскрешают память о неживых во имя живых, объединяя их в единый «хоровод предков».

Н. Ф. Федоров писал: «музей есть последний остаток культа предков; он – особый вид этого культа, который, изгоняемый из религии восстанавливается в виде музеев. Выше ветоши, сохраняемой в музеях, только самый прах, самые останки умерших, как и выше музея – только могила, если сам музей не станет перенесением праха в город или же превращением кладбища в музей» [5, с. 28].

В статье «Поучительный памятник (музей)» Н. Ф. Федоров рассматривал музей как высшую инстанцию, как идеальный проект создания братства для человечества взамен существующей розни, причем братства не только живых, но и живых с ушедшими поколениями – «отцами». Одной из задач музея Федоров называет «историческую истину», «музейную правду», которая призвана «восстанавливать забытое, воздавать должное тому, к кому были несправедливы современники» [6, с. 123].

Чтобы музей не был «мертвым», не был «гробницей», необходимо теснейшее соединение с ним школы. Школой должен быть всякий музей. Музей, по мнению Федорова, – это организм живой, развивающийся, ищущий формы работы с другими музеями, с частными лицами. Он ни в коем случае не хранилище отживших вещей, «оставшихся от протекшей жизни», и не должен «служить для удовлетворения пустого лишь любопытства». Музеи должны быть школами для взрослых, высшими школами, центрами исследования. «Все должно быть предметом знания, и все – познающими».

Главнейшей, верховной, даже вселенской целью музея Н. Ф. Федоров считал «восстановление родства», «воскрешение умерших отцов». В обыденном понимании, вероятно, цель эта заключалась в том, чтобы каждый человек, приходящий в музей, почувствовал, понял и осознал «родство, неразрывную связь с отцом, родом, нацией, человечеством», чтобы историю сегодняшнего дня понимал, как закономерное, неразрывное продолжение дня вчерашнего, предтечу дня завтрашнего. «Музеи, создаваемые сынами отцам, восстанавливают родство, заменяя отвлеченное человечество». Суть музея как «храма предков», как «школы сынов» чрезвычайно важна в нравственной жизни человека.

В системе образовательных учреждений Федоров отводит музею высшую ступень, считая его итогом образования, когда последнее переходит в качественно новую стадию – воспитание личности. Все специальные учебные заведения являются по отношению к музею его факультетами, а музей по отношению к ним – университетом, где появляется возможность осмысления картины мира в целом [7, с. 135]. Именно нравственную, воспитательную, формирующую личность миссию как главную задачу имел в виду философ, называя общение музея и посетителя вне храмовой литургией.

Н. Ф. Федоров считал музеи нравственно-воспитательными учреждениями, активно влияющими на цели и смысл человеческой деятельности, воплощающими в себе собор, хранилище, школу, способствующими

фарміраванню духоўнасці і творчэскіх пачаткаў.

Літаратура

1. Демченко, А. А. Музейная педагогика в системе непрерывного образования / А. А. Демченко // Музейная педагогика. – 2011. – Выпуск IV.
2. Бойко, А. Г. Опыт сопоставления профессионального сознания музейного и школьного педагога / А. Г. Бойко // Образовательная деятельность музея : Тр. Рос. науч.-практ. Центра по проблемам музейной педагогики. – СПб., 1995. – Выпуск IV.
3. Соловьева, Н. В. Формирование гуманистической установки у студентов / Н. В. Соловьева. – Воронеж, 1999.
4. Федоров, Н. Ф. Музей, его смысл и назначение / Н. Ф. Федоров // Собрание сочинений : В 4-х т. – Т. II. – М., 1995.
5. Аксеничев, О. А. Философия музея Н. Ф. Федорова / О. А. Аксеничев // Музейное дело: музей-культура-общество: Сборник научных трудов – М., 1992. – Выпуск 21.
6. Федоров, Н. Ф. Поучительный памятник (музей) / Н. Ф. Федоров // Собрание сочинений: в 4-х т. – Т. III.
7. Сотникова, С. И. Музеология: пособие для вузов / С. И. Сотникова. – М. : Дрофа, 2004. – 192 с.

Маслюкоў Т.В.

(Рэспубліка Беларусь, в. Лаўрышава)

ТВОРЫ БЕЛАРУСКАГА ІКАНАПІСУ ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ У МУЗЕІ ЛАЎРЫШАЎСКАГА МАНАСТЫРА

У царкоўна-гістарычным музеі Свята-Елісееўскага Лаўрышаўскага мужчынскага манастыра захоўваюцца творы іканапісу XVIII – пачатку ХХ стагоддзяў, звесткі аб якіх не публікаваліся. Сярод абразоў пачатку ХХ стагоддзя налічваецца адзінаццаць твораў, якія выкананы беларускімі іканапісцамі. Мэтай публікацыі з’яўляецца ўвядзенне звестак аб гэтых творах у навуковы ўжытак.

Лаўрышаўскі манастыр быў заснаваны каля 1258 года [1, с. 40]. Ён размяшчаўся ў в. Лаўрышава (зараз Шчорсаўскі с/с Навагрудскага раёна Гродзенскай вобласці). З 1517 года манастырская царква ў дакументах вядома пад імём Успення Прасвятой Багародзіцы. Манастыр, з 1596 года ўніяцкі, наоў адбудаваны гэты храм у 1773 годзе. Акрамя таго, меліся капліцы ў вёсках Лаўрышава [2], Аўдзеічы, Гнесічы, Лычыцы (зараз Шчорсаўскага с/с) і Купіск (зараз Любчанскага с/с), якія вядомы як прыналежныя да манастыра ў XVIII – XIX стст. У 1836 годзе манастыр быў зачынены, а Успенская царква ператворана ў прыходскую (у далейшым зноў праваслаўная). Яна дзейнічае бесперапынна да нашага часу. У 1913–1915 гадах манастыр быў узноўлены як праваслаўны і размяшчаўся за тры кіламетра ад Лаўрышава, ля в. Гнесічы, у ім быў пабудаваны храм у гонар прарока Елісея (разбураны падчас Першай сусветнай вайны) [3]. У

2007 годзе абіцель узноўлена паўторна каля в. Гнесічы. Цяпер гэта самы ранні па часе заснавання дзеючы мужчынскі манастыр у Беларусі. У лютым 2010 года Лаўрышаўская Ёспенская царква зноў увайшла ў склад манастыра і з'яўляецца адзіным яго старадаўнім будынкам.

Пры вяртанні ў склад манастыра ва Ёспенскай царкве меліся іконы рознага часу і рознай ступені захаванасці. Частка гэтых твораў была аднесена да музейных прадметаў і склала збор, які можна называць калекцыяй іканапісу, па іх атрымана кансультацыйнае заключэнне [4]. Праца беларускіх іканапісцаў выяўляецца па манеры пісьма, прапорцыях фігур, адчыненаму каларыту, пераважанню рэалістычных рысаў у трактоўцы вобраза, тэхніцы (алеіны жывапіс). У далейшым калекцыя папаўнялася. Многія творы ўвайшлі ў экспазіцыю музейнага кабінета, якую на працягу некалькіх год фарміраваў і даглядаў схіманах а. Варлаам.

Разгледзім творы, якія з'яўляюцца працамі беларускіх іканапісцаў. Пры перадачы надпісаў захаваны літары царкоўнаславянскага алфавіта, з дыякрытычнымі знакамі. Кантрактуры захаваны незмененымі, у астатніх надпісах прапушчаныя літары ўнесены ў радок у круглых дужках, вынасныя надрадковыя літары ўнесены ў радок курсівам; канец радка пазначаны вертыкальнай рысай “|”. Нечытаемыя альбо ўзноўленыя па сэнсе літары ўзяты ў квадратныя дужкі. Палеаграфічныя асаблівасці адзначаны асобна. Пры пералічэнні памераў у вяршкі выкарыстоўваецца сістэма 1899 года. Артыкул падрыхтаваны з благаслаўлення намесніка Лаўрышаўскага манастыра ігумена Яўсевія, магістра багаслоўя. Аўтар выказвае шчырую ўдзячнасць загадчыцы аддзела старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі (АСМ НММБ) А. У. Карпенцы за кансультацыі, а таксама магістру інавацый ў сферы турызму і гасціннасці Г. А. Кісялёвай (в. Лаўрышава) за дапамогу пры вывучэнні калекцыі.

1. Гасподзь Саваоф. Дрэва (цэльная дошка), алеі; 22 Ч 16 см, альбо 5 Ч 3,6 вяршка (врш.), таўшчыня 0,8 см. Абраз уяўляе паясную выяву Бога Айца, які благаслаўляе, і прытрымлівае сферу зверху левай рукой, з сівымі валасамі па плячах і сівой акладзістай барадой, у вохрыстай вопратцы (мал. 1.1; фота 1, 2.2, 3, 5 – вядучага навуковага супрацоўніка АСМ НММБ А. А. Ярашэвіча, 1940–2016). Фон – ружова-карычневы, характэрны для абразоў канца XIX – пачатку XX ст., напісаных з пераважным ужываннем вохрыстых фарбаў. Абраз напісаны “пад абклад”, з гэтай мэтай старанна прапісваюцца абліччы і рукі – адкрытыя часткі выявы. Астатняе – адзенне і іншыя дэталі – закрываюцца металічным, пацеркавым альбо фальговым абкладам. У верхняй палове іконы ёсць адтуліны ад цвікоў, якімі ён прымацоўваўся. Такія абразы былі шырока распаўсюджаны з канца XIX стагоддзя ў Расіі ва Ўладзімірскай губерні, адкуль рассылаліся па іншых землях. Выявы Бога Айца некананічныя [5, с. 17].



Мал. 1. – Абразы на дрэве. 1 – “Гасподзь Саваоф”, 2 – “Спас Уседзяржыцель”, 3 – “Адсячэнне Святой Галавы Хрысціцеля Іаана”, 4 – “Мікалай Цудатворац”

2. Спас Уседзяржыцель. Дрэва, алей; абклад – медны сплаў, ліставая штампоўка; 23 Ч 17 см (5,2 Ч3,8 врш.). Паясная выява Спаса Ўседзяржыцеля, які благаслаўляе, і прытрымлівае дзяржаву – сімвал вярхоўнай улады – зверху левай рукой (мал. 1.2).

Абклад суцэльны, з трыма прарэзамі для выяў аблічча і рук, рэльефнымі контурамі адлюстроўвае хітон і гімацій, а таксама дзяржаву, і заключаны ў рэльефную арнаментную рамку, унутраны контур якой паўкруглы ўверсе і па ніжніх кутах; паціна цёмна-карычневая, раўнамерная. Тэхналогія характэрная для пачатку XX стагоддзя.

3. Адсячэнне Святой Галавы Хрысціцеля Іаана. Дрэва, алей; 26,5 Ч 22,5 см (6 Ч 5 врш.). На сталё, пакрытым чырвоным абрусам, – адсячэнная галава Іаана Хрысціцеля на белым посудзе (мал. 1.3). З левага верхняга кута на яе накіраваны прамень Бажэственнага Святла. Уверсе надпіс царкоўнаслав.: “*Оуѣ ѿкновѣніе Свѣ(атай) Главѣ Кр(есті)тела Іѡбнна.*”.

4. Мікалай Цудатворац. Дрэва (цэльная дошка), алей, 28 Ч 21,5 см (6,3 Ч 4,8 врш.), таўшчыня 0,8 см. Паясная выява Мікалая Цудатворцы, які благаслаўляе, з Евангеллем у левай руцэ, у мітры і ў вохрыстым адзенні (мал. 1.4). Абраз напісаны “пад абклад”. Па тэхніцы блізкі да твору “Гасподзь Саваоф”, які разгледжаны вышэй. Па перыметры маюцца цвіковыя адтуліны ад страчанага абкладу. Каля выявы локця з левага боку – круглая скразная адтуліна, магчыма, ад сучка, які выпаў.



Мал. 2. – Абразы на дрэве. 1 – “Маці Божая Смаленская”, 2 – “Мікалай Цудатворац”

5. Маці Божая Смаленская. Дрэва, алей; кіёт – дрэва, фальга, пад шклом; 44,5 Ч 38,5 см, альбо 10 Ч 8,6 врш. (22 Ч 17 см, альбо 4,9 Ч 3,8 врш. без кіёта). Праца беларускага (?) іканапісца. Абраз уяўляе найбольш распаўсюджаны варыянт іканаграфіі Маці Божай Адзігітрыі: Багародзіца левай рукой падтрымлівае немаўля Хрыста, які правай рукой благаслаўляе, а ў левай трымае згорнуты скрутак – сімвал Закона Божага (мал. 2.1). Ісус апрануты ў шэры хітон і сіній гімацій. Маці Божая, схіліўшы галаву, паказвае на Ісуса правай рукой. Яна ў чырвоным мафорыі на зялёнай падкладцы, паверх сініх тунікі і поруча. Чырвоны (царскі) колер сімвалізуе, што Багародзіца – маці Цара Хрыста,

сіні – Яе нябёсную чысціню, зялёны – надзею веруючых на вечнае абнаўленне. Поручы – знакі служэння Багародзіцы, а ў Яе асобе і ўсёй Царкве, Госпаду. На мафорыі васьмі-промневыя зоркі на галаве (сімвал дзявоцтва пры нараджэнні Збавіцеля) і правым плячы (сімвал дзявоцтва да Яго нараджэння). Зорка на левым плячы (сімвал дзявоцтва пасля Яго нараджэння) закрытая выявай Баганемаўляці, што сімвалізуе ўчалавечанне Сына Божага – другой іпастасі Святой Тройцы (разам тры зоркі з’яўляюцца сімвалам Тройцы). Німб Маці Божай – у выглядзе промняў. На іконе маюцца надпісы царкоўнаслав.: уверсе – “*МР. ГУ.*” (з грэч. Μηтер Θεου – “Маці Божая”), з левага боку – “[...] *Пре.(сватаа) Б(огору)д(и)ца. | [См]оленскіа*”, з правага – “*ИИС. ХРС.*” (у кантрактурах выкарыстаны зігзагападобныя цітлы з нахіленым штрыхом), у крыжовым німбе немаўля Ісуса – “*о. ѿ. н.*”. Твор выкананы пад значным уплывам народнага мастацтва. Дэкаратыўнае апраўленне з фальгі ўласціва абразам, створаным на Гомельшчыне і Віцебшчыне. Фальга – белая і жоўтая, з раслінным і геаметрычным арнаментом, дададзены ўпрыгажэнні з фальговай стружкі і папяровыя ў форме кветак. Рама афарбавана ў чырвона-карычневы колер, вонкавыя вуглы закругленыя.

6. Мікалай Цудатворац. Дрэва, алей; 48,8 Ч 40 см (11 Ч 9 врш.). Святы намаляваны ў інтэр’еры, побач са сталом, пакрытым белым абрусам, дзе знаходзяцца алтарны крыж, чаша для прычашчэння, накрытая пакроўцам, і раскрытая кніга для набажэнстваў (мал. 2.2). Св. Мікалай, які благаслаўляе, паказаны ў рост, з раскрытым Евангеллем у левай руцэ, у епіскапскім аблачэнні з панаягіяй. Над німбама надпіс царкоўнаслав.: “*С(вaтый) Николай Чудотвор(ец) Мѣрлїкїй(скїй).*”. Па баках намалявання Хрыстос з Евангеллем і Багародзіца з амафорам, на аблоках, як ілюстрацыя аб Нікейскім цудзе. Унізе па кутах – укладны надпіс, які, відавочна, быў выкананы асобна ад напісання абраза (руск.): з левага боку – “[...] | *За упокой*”; з правага – “[...] | *Ксеніи*”.



Мал. 3. – “Маленне аб чашы”

7. Маленне аб чашы. 1921 г.; метал, алей; 24,5 Ч 24 см (5,5 Ч 5,4 врш.). На абразе пададзена выява Хрыста, які моліцца ў Гефсіманскім садзе ўкленчатым каля каменя, у блакітным адзенні (малюнак 3). Укладныя надпісы (руск.): у ніжнім правым куце – «Подарок Лавриш.(евской) церкви | от семьи Омѣльянови-|ча 1921 год»; на зваротным баку – «Сия свят.(ая) икона написана 1.ІІІ.1921 года, освещена 14.ІІІ.1921 и подарена от своих трудов Лавриш.(евской) церкви». Жывапіс свабодны, экспрэсіўны; удала перададзены эмацыйны стан Збавіцеля. Адзначым, што прозвішча Амеляновіч у 1920-х гадах вядома сярод ураджэнцаў в. Падкасоўе (зараз Нягневіцкага с/с Навагрудскага раёна) за пяць кіламетраў ад Лаўрышава.

8. Фератрон: Узнясенне Маці Божай; Марыя Магдаліна. Метал, алей, 64,5 Ч 45 см, альбо 14,5 Ч 10,1 врш. (56 Ч 35,5 см, альбо 12,5 Ч 8 врш.). Фератрон, у адрозненне ад іншых абразоў – каталіцкі, з разбянымі пазалочанымі на капітэлях калонкамі і скразным фігурным навершшам з лацінскай манаграмай Маці Божай (малюнак 4). Намалёваная Маці Божая ў рост, якая стаіць на аблоках ў цёмна-ружовым хітоне, сінім плашчы і белай накідцы на галаве. Унізе – два анёлы, якія прытрымліваюць Яе адзенне. У ніжніх кутах надпісы (руск.): у левым – *“Вознесение | на небѣса”*, у правым – *«Пресвят.(ой) | Девы Маріи.»*. На зваротным баку, на фоне гары з пячорай – св. Марыя Магдаліна, якая сядзіць на камені, прыціснуўшы да грудзей правую руку. Левая яе рука ляжыць на чэрапе, як сімвале пустэльніцтва. На камені таксама стаяць Крыж на падстаўцы і свечка ў чашы. З правага боку на ўзроўні твару надпіс: *“С.(вятая) Магдаліна.”*. Вынасная двухбаковая ікона выканана ў традыцыях народнага мастацтва паводле ўзораў заходнееўрапейскай іканаграфіі, разьба – на ўзор пецяўбургскіх рам XIX стагоддзя.



Мал. 4. – Фератрон. 1 – “Узнясенне Маці Божай”, 2 – “Марыя Магдаліна”

9. Адсячэнне Святой Галавы Хрысціцеля Іаана. Палатно, алей; 50 Ч 64 см (11,2 Ч 14,3 врш.). У цэнтры кампазіцыі на стальніцы намалёваная адсячэнная галава Іаана Хрысціцеля, якая ляжыць на талерцы (мал. 5.1). З левага боку знаходзіцца падсвечнік з запаленай свечкай. Кампазіцыя заключана ў шырокую рамку. Унізе пасярэдзіне – невялікая паясная выява, якая сваёй верхняй паловай знаходзіцца ў межах рамкі: святы з акладзістай барадой, у вохрыстым адзенні і цёмным гімаціі, паказвае правай рукой, відавочна, на кнігу, за яго правым плячом – дрэва (?); выява заключана ў тонкую рамку, паўкруглую ўверсе. Паводле іканаграфіі выява тут не прадугледжана, магчыма, яна пакінута ад больш ранняга абраза. Жывапіс моцна пацямнелы, палатно знята з падрамніку, адваротны бок “перагарэў” ад лішку алею. Твор мае патрэбу ў рэстаўрацыі.



Мал. 5. – Абразы на палатне. 1 – “Адсячэнне Святой Галавы Хрысціцеля Іаана”, 2 – “Пакланенне пастухоў”, 3 – “Спас Нерукатворны”

10. Пакланенне пастухоў. Палатно, алей; 75 Ч 54 см (16,9 Ч 12,1 врш.). На першым плане намалёваны ўкленчатая Маці Божая, якая левай рукой прытрымлівае ложа немаўля Хрыста, а правую прыклала да грудзей, і двое пастухоў каля ложа Немаўля, на паясы аднаго

з іх – ражок (мал. 5.2). На зямлі ляжаць посах і капялюш аднаго з пастухоў. На другім плане стаяць св. Іосіф і двое пастухоў з посахамі, якія гутараць. На цёмным небе – Віфлеемская зорка. Месца дзеяння і прысутныя персанажы ў цэлым адпавядаюць Евангеллю ад Лукі (колькасць пастухоў у Евангеллі не названа). Фігуры максімальна набліжаны да пярэдняга плану. Вобразы святых і пастухоў перададзены эмацыйна і выразна.

11. Спас Нерукатворны. Палатно, алей; 84 Ч 64 см (18,9 Ч 14,4 врш.). На фоне аблокаў – плат з выявай аблічча Збавіцеля, які цудоўным чынам адбіўся на тканіне, і які прытрымлівае ў верхняй частцы анёл (мал. 5.3). Надпісы ў крыжовым німбе царкоўнаслав.: уверсе пасярэдзіне – “o” (кропкі ўнесены ўнутр літары), у другім радку – “*ИИС ХРС*” пад хвалістымі цітламі (“*I*” з нахіленым штрыхом пасярэдзіне), у трэцім – “*Ѡ н*”. Літары “o Ѡ н”, якія складаюць адно слова (транскрыпцыя з грэч. o Ѡν – “*Існы*”), выкананы меншымі па памерах. Унізе па краі плата – надпіс царкоўнаслав.: “*Нерукотворенный обр(азъ) Г(оспо)дьнъ*”; літара “o” напісана ў форме вертыкальна выцягнутага авалу прапіснаго памеру, без кропак; напісанне “*Гдьнъ*” з мяккім знакам, магчыма, скапіравана з больш ранняга абраза.

Па разгледжаных іконах можна зрабіць наступныя высновы. У калекцыі маюцца творы беларускага іканапісу пачатку XX стагоддзя, якія выкананы ў рознай тэхніцы і на розным мастацкім узроўні. Усе яны напісаны алеем. Абразы вялікіх памераў – “Спас Нерукатворны”, “Адсячэнне Святой Галавы Хрысціцеля Іаана”, “Пакланенне пастухоў” – відавочна, храмавыя. Творы “Мікалай Цудатворац” і “Маленне аб чашы” вызначаюцца як храмавыя па надпісах. Да храмавых ікон адносіцца і фератрон. Праваслаўныя абразы маглі адвечна належаць Лаўрышаўскай царкве (надпіс на творы “Маленне аб чашы” падцвярджае гэта). Але некаторыя з іх, магчыма, паходзяць з Елісееўскай царквы 1913–1915 гадоў, адзін з купалоў якой захоўваецца ў фондзе музея. Верагодна, акрамя “Малення аб чашы”, да храмаў належалі і іншыя абразы сярэдніх памераў – “Маці Божая Смаленская”, “Адсячэнне Святой Галавы Хрысціцеля Іаана”, “Мікалай Цудатворац”. Некаторыя з іх маглі знаходзіцца ў капліцах, названых у пачатку артыкула. Малыя абразы, магчыма, спачатку былі хатнімі. Некаторыя творы маглі пераносіць у Лаўрышава з іншых храмаў пры іх закрыцці ў савецкі час. Сярод захаваных абразоў шэсць выкананы на дрэве, тры – на палатне і два – на метале. Даныя аб выбары матэрыялу ў залежнасці ад памеру твора зведзены ў Табліцу 1 (памер абразоў на дрэве ў вяршках звычайна адрозніваецца на адзінку, напрыклад: 5 Ч 4, 6 Ч 5 і інш.).

Табліца 1. – Размеркаванне беларускіх абразоў пачатку XX стагоддзя ў калекцыі музея Лаўрышаўскага манастыра па матэрыялу і памерах

Памер, врш. (акруглены)	Дрэва	Метал	Палатно
5 Ч 4	3	–	–
6 Ч 5	2	1*	–
11 Ч 9	1*	–	–
13 Ч 8	–	1**	–
14 Ч 11	–	–	1
17 Ч 12	–	–	1
19 Ч 14	–	–	1
* з укладнымі надпісамі ** фератрон			

Такім чынам, на метале і палатне напісаны храмавыя абразы. Таўшчыня цэльнай дошкі невялікіх твораў – 0,8 см – адпавядае тром лініям (дробная адзінка даўжыні сістэмы 1899 года). Тры абразы на дрэве – падабкладныя (у двух абклад не захаваўся), два – у кіётах. Назвы бачны на трох творах; не выключана, што яны меліся і на страчаных абкладах. На іншых творах такія надпісы могуць праявіцца пры рэстаўрацыі (паводле традыцыі, выявы святых павінны быць пазначаны імёнамі). Усе творы маюць гістарычнае значэнне. Ім патрабуецца рэстаўрацыя, пасля якой усе яны могуць быць прадстаўлены ў экспазіцыі. Калекцыя служыць пашырэнню ведаў і ўяўленняў аб традыцыях іканапісу і спрыяе развіццю паломніцтва ў Лаўрышаўскі манастыр, і ў цэлым турызму на Навагрудчыне.

Літаратура

1. Метельский, А. Лавришевский монастырь и его основатели: мифы, агиографические предания, историческая реальность, гипотезы / А. Метельский // Гісторыка-археалагічны зборнік / рэдкал. : А. А. Каваленя (гал. рэд.), В. В. Даніловіч (нам. гал. рэд.). – Мінск : Беларуская навука, 2015. – Вып. 30. – с. 38–46.
2. Маслокоў, Т. В. Старадаўнія культавыя помнікі ў наваколлях Лаўрышаўскага манастыра / Т. В. Маслокоў // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зборнік навуковых артыкулаў Выпуск 1 / галоўны рэдактар А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2020. – с. 149–151.
3. Котельников, А. Лавришевский мужской монастырь / А. Котельников, В. Кузьмин // Православная энциклопедия. – М. : Православная энциклопедия, 2015. – Т. 39. – с. 623–625.
4. Царкоўна-гістарычны музей Свята-Елісееўскага Лаўрышаўскага мужчынскага манастыра. – Д. 06-3-1.
5. Святой Соборъ Вселенскій седьмой, Никейскій второй. Первое посланіе святого отца нашего Григорія, папы римскаго, къ императору Льву исаврянину. О святыхъ иконахъ // Дѣянія Вселенскихъ Соборовъ. – Казань : Центральная типографія, 1908. – Т. 7. – с. 14–21.

Мельник М.Т.
(Украина, г. Киев)

ОСОБЕННОСТИ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

Исследование особенностей экспонирования традиционных костюмов в музеях актуально по ряду причин. Во-первых, традиционный костюм имеет важное значение для понимания и трансляции национального образа определенного народа – как коллективной, так и индивидуальной идентичности его членов. Во-вторых, коллекции традиционных костюмов – источник, который, помимо народной культуры, содержательно связан с изучением различных исторических, социологических и искусствоведческих вопросов. Также актуальность изучения заявленной темы обосновывается практическими потребностями современных музеев эффективно выполнять научную, просветительскую, эстетическую и развлекательную функции.

Универсальность и многофункциональность традиционного костюма обуславливает различные формы музейной работы с ним. Это атрибуция отдельных предметов, сборка их в костюмные комплексы, анализ их ролей и функций, изучение технологий выполнения, семиотики костюма, его составляющих, их орнаментов и отделок.

Среди источников данного исследования – материалы, собранные во время посещения этнографических музеев Украины и стран Европы, а также статьи Р. Боднера и С. Петряшина.

Рейнхард Боднер рассматривает особенности сохранения и экспонирования народных костюмов на примере Тирольского музея народного искусства ("Tiroler Volkskunstmuseum"), анализируя различные варианты народного костюма как идентификационного маркера и рекламного материала для туризма, а также определяет взаимосвязи традиционного костюма и политических процессов XIX–XX веков [2].

Станислав Петряшин рассматривает специфику создания и зрительского восприятия обстановочных сцен в этнографических музеях 1930-х годов, когда народные костюмы должны были выполнять, прежде всего, идеологическую функцию [1].

Одна из главных особенностей традиционного костюма, в значительной степени влияющая на его экспонирование, – потеря со временем прочности материалов (тканей, мехов, нитей). В соответствии с рекомендациями Международного Совета музеев (ICOM), условия хранения костюма четко регламентированы: постоянная температура не ниже + 18°C, относительная

влажность 50–55%, интенсивность освещения до пятидесяти люкс, непрямым рассеянным или отраженным светом, с фильтрами, задерживающими ультрафиолетовое и инфракрасное излучение. Демонстрация экспонатов на живых людях запрещается [3]. Это в значительной мере ограничивает возможности театрализованного или интерактивного экспонирования, обязывает, по надобности, использовать реконструкции или копии оригинальных костюмов.

Для лучшей сохранности ткани, костюмы, головные уборы, обувь следует выставлять только в застекленных шкафах и витринах. При экспонировании предметов одежды лучше применять манекены, а при использовании плечиков, их необходимо покрывать мягкими прокладками. Срок экспонирования недублированных тканей на весу не должен превышать трех лет, а недублированные старые, а также тонкие ткани с тяжелым золотым и серебряным шитьем можно экспонировать только в горизонтальном положении. Все эти требования необходимо учитывать при планировании экспозиций.

Кроме требований сохранности костюмов, особенности их экспонирования зависят от помещения – его размеры и пространственные параметры задают структуру, зрелищность, экспозиционный ритм, нарратив выставки. В помещениях нужно продумать экспозиционные маршруты и задействовать различный инструментарий для дизайнерского оформления пространства.

Традиционный костюм на выставке может предстать в различных своих проявлениях: как утилитарная вещь, украшение, произведение декоративно-прикладного искусства, часть внешнего образа или образа жизни человека, часть определенного исторического события. Концепцию выставки продумывает куратор, который запускает определенную динамику, разнообразными средствами вызывая и поддерживая интерес зрителя, донося ему определенные смыслы.

Для музея традиционный костюм – это ансамблевый экспозиционный комплекс, все части которого составляют систему. Если составляющие не полностью сохранились, то перед экспонированием необходима научно обоснованная реставрация или реконструкция отдельных предметов определенного назначения, времени, места, общественного слоя. Из укомплектованных ансамблей формируют экспозиционный этнографический комплекс, который может, помимо костюмов, включать, например, интерьер жилища с предметами быта. Как правило, в этнографический комплекс включают парные мужской и женский (иногда и детские) костюмы.

Кроме этнографических комплексов, традиционные костюмы можно экспонировать в контексте музейного натюрморта, включающего неоднородные экспонаты и выражающего художественный образ, направленный не только на передачу информации, но и на эмоциональное воздействие. Натюрморты принято сопровождать текстовыми пояснениями и дополнительными иллюстративными

материалами: картинами, рисунками, диаграммами, схемами и фотографиями.

Эффектнее натюрмортов в экспонировании традиционных костюмов считаются обстановочные сцены – это комплексы музейных предметов, воспроизводящие типичные ситуации из жизни народа [2].

Обстановочные сцены характеризуются усилением эмоционального воздействия на посетителя. Чрезмерное увлечение театральными эффектами в обстановочных сценах (например, реалистичные манекены или их позы) могут отвлекать от экспонируемых предметов. С другой стороны, сцены за счет «иллюзии реальности» позволяют маскировать искусственность музейно-выставочного контекста.

Важным дополнением музейной экспозиции могут стать полевые фотографии и зарисовки, показывающие процессы производства или функционирования экспонатов, передающие антропологические типы людей, дополняя необходимый выставочный нарратив.

Кроме описанных способов экспонирования традиционного костюма, иногда целесообразно строить выставку на типологических систематических рядах, демонстрируя многообразие или историю определенных предметов. Если при географическом показе подают взгляд на вещи изнутри культуры, которая их породила, то при типологическом – отталкиваются от функции или формы экспонатов, возлагая на них определенные смыслы. Например, подбор однотипных вещей в эволютивные ряды раскроет историю их изменений во времени и пространстве, иллюстрируя развитие предмета от простейших до сложных форм. При таком подходе одну тему (например, эволюцию рубашки) могут раскрывать экспонаты из разных времен, собранные по всему миру. Поскольку особенность восприятия требует определенного визуального акцента, то, во избежание усталости посетителей от однообразия, некоторые экспонаты стоит выделять из ряда, чередуя большие (объемные) или яркие, с небольшими, дополняющими.

Традиционные костюмы также можно экспонировать в шеренгах, колоннах, кругах из манекенов, количество, порядок и плотность расстановки которых может подчеркивать (или, наоборот, отрицать) однородность, сплоченность, могущество группы носителей этих костюмов.

Все перечисленные способы экспонирования костюмов достаточно традиционны и в современном музее их целесообразно дополнять новейшими: дисплеями, которые демонстрируют трехмерное отображение экспонатов, виртуальными примерочными, в которых посетитель может «одевать» и интерактивно взаимодействовать с изображениями экспонатов, достигая эффекта «погружения». Такие технологии помогают донести информацию, раскрыть смыслы экспозиции, расширить музейную аудиторию – все это способствует повышению успешности и эффективности музейной деятельности.

Таким образом, традиционный костюм в современном музее следует выставлять, согласно требованиям сохранности экспонатов, сочетая традиционные и инновационные средства, давая посетителю научно обоснованную информацию, дополняя ее эмоциональным воздействием и вовлекая посетителя в интерактивное взаимодействие.

Литература

1. Петряшин, С. Обстановочные сцены в советском этнографическом музее 1930-х годов: идеология, наука и зрелище [Электронный ресурс] / С. Петряшин // Новое литературное обозрение. – № 167. – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23145/. – Дата доступа: 19.08.2021.
2. Bodner, R. The educative formation of Folk costumes. Collecting, exhibiting, and renewal at the Tyrolean Folk Art Museum and in the work of Gertrud Pesendorfer (until 1938) / R.Bodner // Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. – January 2018 – 72. – p. 39–83.
3. ICOM code of ethics for museums [Электронный ресурс] : International Council of Museums – Режим доступа: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>. – Дата доступа: 19.08.2021.

Олюнина И.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТУРИСТИЧЕСКИЙ РЕГИОН «ПРИПЯТСКОЕ ПОЛЕСЬЕ»: ОТ ПЛАНА К РЕАЛИЗАЦИИ

Развитие внутреннего туризма в Республике Беларусь приобретает в настоящее время особую актуальность. В этой связи на передний план выходят регионы страны, туристический потенциал которых часто оставался недооцененным. В июле 2021 года Национальное агентство по туризму Республики Беларусь совместно с Управлением спорта и туризма Брестского областного исполнительного комитета провело выездной семинар, основной целью которого являлась презентация ресурсов туристического региона «Припятское Полесье». Перед экспертами, участниками семинара (экскурсоводы, журналисты, преподаватели туристических дисциплин, представители туристических организаций) была поставлена задача по анализу степени готовности региона к развитию туризма с опорой на внутренние ресурсы, и рассмотрению возможных сценариев данного развития.

Проект носит характер пилотного, в нем (на момент презентации) задействованы Дрогичинский, Ивановский, Пинский (в дальнейшем планируется включение Столинского и Лунинецкого) районы. Проработка логистики перемещения туристов пока находится в стадии разработки. При подготовке презентации проекта акцент был сделан на перемещение по территориям, ранее

недоступным для массового туриста. Как отметила пинский экскурсовод, автор туристического маршрута «Дорогами Пинского Загородья» Т. А. Хвагина, Полесье является уникальнейшей территорией Беларуси, сохранение этнокультурного и природного наследия которой возможно благодаря развитию устойчивого туризма.

В ходе круглого стола «Актуальные вопросы развития внутреннего туризма в Дрогичинском, Ивановском, Пинском районе и г. Пинске» было отмечено, что основным экономическим эффектом реализации проекта запланировано сохранение и увеличение рабочих мест, повышение инвестиционной привлекательности региона, увеличение туристических посещений и загрузки средств размещения, обновление турпродукта.

В планах организаторов проекта – создание системы туристических информационных центров в городах Пинск, Иваново, Дрогичин, Столин, а также формирование визуального туристического бренда региона. Сроками реализации определены 2021–2023 годы, финансовой опорой – средства местных бюджетов. Целевой аудиторией проекта являются, по мнению его авторов, семейные любители активного отдыха из Республики Беларусь и стран СНГ, а также экотуристы из европейских стран и Израиля.

По мнению многих экспертов семинара (в том числе – и автора статьи) максимальным потенциалом в регионе обладает развитие этнографического туризма. Туристические программы были представлены в Центре традиционной культуры и быта «Спадчына Палесся» (деревня Мерчицы), Музее народного творчества «Бездежский фартушок» (агродорожок Бездеж) и филиале Мотольского музея народного творчества «Дом травника» (деревня Стрельно).



Рис. 1. Экскурсия в музей «Бездежский фартушок». Фото автора

Другие направления культурного туризма (литературный, исторический, анимационный, религиозный) также были представлены многочисленными локальными объектами. На примере восстановительных работ часовни в агродорожке Закозель и презентации музейного комплекса Наполеона Орды в деревне Вороцевичи участники семинара смогли увидеть локальный вариант сохранения и популяризации историко-культурного наследия. На маршруте также находится объект Всемирного наследия ЮНЕСКО – пункт геодезической «Дуги Струве».

По словам Д. В. Никитюка, начальника отдела туризма управления спорта и туризма Брестского областного исполнительного комитета, агроусадьбы региона («Река Богов», «Полесский бортник», «Дубое над Пиной», «Озерная жемчужина», «Сосновый берег», «Горновская», «Куфрынка», «Буслянка»,

«Ялинка», «Соловьиный рай» и др.) планируют объединение в агротуристический кластер «Белая цапля» с включением ландшафтных заказников республиканского значения «Средняя Припять», «Лунинский», «Ольманские болота» и «Простырь», ГЛХУ «Пинский лесхоз», санатория «Ясельда» и ДРОЦ «Свитанок» для привлечения потенциала развития экологического, орнитологического и оздоровительного туризма.

Потенциал для развития различных видов водного туризма представлен объектами РУЭСП «Днепровско-Бугский водный путь» (деревня Дубое). Для любителей сочетания экскурсионного и природного туристических сегментов подготовлен восьмидневный речной круиз «Жемчужина Полесья-2» на двухпалубном теплоходе «Белая Русь», вмещающий до 34 пассажиров, к услугам которых каюты классов «люкс», «комфорт» и «эконом». Гостиница «Пинский дворик», открывшаяся в апреле 2021 года, ориентирована на международный уровень гостиниц туркласса и предоставляет возможность размещения малочисленных групп туристов (до 20 человек).

По итогам экспертного обсуждения наметилось несколько проблем, требующих срочного разрешения. Формирование полноценного турпродукта в регионе невозможно путем простого объединения уже существующих программ и маршрутов «В ладонях Ясельды и Припяти», «Буг объединяет нас», «Полесская история», «Янаўскі ровар». Необходима детальная проработка логистики, формирование специализированной инфраструктурной сети, планомерное улучшение условий размещения туристов. Для запуска процесса брендинга необходима долговременная низовая инициатива, изучение запроса которой должно проводиться специалистами в тесном сотрудничестве с представителями местных сообществ.

Таким образом, на данный момент в регионе заметна инициатива местных властей по продвижению идей развития локального туризма; требуются серьезные усилия по консолидации основных стейкхолдеров и согласованию их целенаправленных действий по формированию эффективного механизма партнерского взаимодействия.

Пачобут Н.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

БІБЛЕЙСКІЯ ВОБРАЗЫ, МАТЫВЫ, СІМВАЛЫ НА КАФЛЕ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XVI СТАГОДДЗЯ З ЗАМКА БЕРАЗАВЕЦ. РАСКОПКІ УК ГДГАМ

Прадстаўленыя ў артыкуле ўзоры кафлі паходзяць з раскопак установы культуры “Гродзенскі дзяржаўны гісторыка-археалагічны музей” 2013, 2015 гадоў на гісторыка-культурнай каштоўнасці “Гарадзішча Беразавец”, што размешчана ў
800

пяці кіламетрах на поўдзень ад цэнтра г.п. Карэлічы Гродзенскай вобласці. У ходзе даследаванняў пісьмовых крыніц у Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі (Мінск), Архіве актаў даўніх (Варшава) і пасля аналізу корпусу апублікаваных крыніц “Літоўскай метрыкі” было даказана [4], што ў XV/XVI – 30-я гады XVII стагоддзя сучасны помнік археалогіі прадстаўляў сабою драўляны прыватнаўласніцкі замак шляхецкага рода Кміты. Прадстаўнікі мясцовага роду валодалі Беразаўцом з часоў вялікага князя літоўскага Казіміра Ягайлавіча. Апісанне замка ўтрымліваюць інвентары фальварка Беразавец 1636 і 1639 гадоў, складзеныя пасля продажу маёнтка навагрудскаму ваяводзе Жыгімонту Каралю Радзівілу. У 80-я гады XVII стагоддзя замак ужо не функцыянаваў, згадваецца толькі “замчышча”. Кафля з рэлігійнымі сюжэтамі звязана з культурным пластом на замкавай пляцоўцы, што фарміраваўся на працягу XVI стагоддзя, да пажару 1562 года, аб якім гаворыцца ў “Апавяданні” пана Яна Кміты Беразавецкага [3]. Яго бацька, верагодны будаўнік замка Кміта Стратовіч, у першыя дзесяцігоддзі XVI стагоддзя знаходзіўся пры вялікакняжацкім двары і, безумоўна, скарыстаўся паслугамі майстроў-кафляроў з Вільні для ўзвядзення печаў у будынках замку. Найбольшую цікавасць сярод розных тыпаў кафлі з раскопак (міскавай, паўцыліндрычнай, пласцінчатай/каробкавай) прадстаўляе рэнесансная кафля.



Мал. 1. Рэнесансная паўцыліндрычная кафля: 1а – ліцавая пласціна з выявай Хрыста Спасіцеля, 1б – адваротны бок кафлі з фрагментам сценкі і донца цыліндра. Замак Беразавец, 1-я палова XVI ст. Раскопкі Н. Пачобут, Л. Калядзінскага; 2 – кафля з анёлам і Платам Веранікі. Ніжні замак, 20 – 30-я гг. XVI в. Вільнюс. Раскопкі С. Сарчэвічуса, 1998 г.

Так, выяўлена праразная паліхромная кафля з выявай Хрыста Спасіцеля (мал. 1.1), аналагаў якой у Беларусі няма. Не знойдзена падобная кафля і сярод матэрыялаў з раскопак віленскіх замкаў [7; 9]. У раскопе 2013 года выяўлена дзесятка іншых фрагментаў ад кафлі гэтага тыпу. Усе яны перапаленыя і адносяцца да масіўнай рамкі або да мацавальных частак вырабаў. Устаноўлена, што беразавецкая кафля была паўцыліндрычнай – у якасці румпы для замацавання ў печы ў яе ніжняй частцы дакладна выкарыстоўвалася S цыліндра. Вышыня пласціны не можа быць вызначана па фрагментах, нельга скарыстацца і фармальна-тыпалагічным метадам, бо паўцыліндрычная кафля з вонкавай праразной пласцінай на Беларусі не вядома.

Тры – чатыры фрагменты паўцыліндрычнай “нішавай” кафлі (тэрмін Ю. А. Заяца) на нашай тэрыторыі знойдзены, адносяцца да тыпу Е па А. Свяхоўскай [8, гys. 1, тyp. Е]. Першая знаходка аздоблены выявай амура/пуцці, паходзіць з былога драўлянага замку каля в. Гарадок Маладзечанскага раёна (памеры: 29х19,7 см), яшчэ па аднаму экзэмпляру кафлі знойдзена ў Друі і

Мядзельскім замку. Да гэтага ж тыпу, магчыма, адносіцца фрагмент кафлі з горада Клецка з выявай юнака. Нішавая кафля звычайна датуецца першай паловай XVI стагоддзя, а датыроўку кафлі з Гарадоцкага замку і Друі даследчыкі звужаюць да 20–40-х гадоў XVI стагоддзя [1, с. 328–329, мал. 220: 1, 4]. У Беларускім Падняпроўі і Пасожжы наогул паўцыліндрычная кафля не траплялася [5], або не была распазнана. На шматлікай нішавай кафле XV – пачатку XVI стагоддзя з віленскіх замкаў уверсе рабілася арка, рэльеф размяшчаўся на ўнутранай паверхні цыліндра ніжэй края аркі (мал. 1.2).

Па сваіх характарыстыках экзэмпляр з замка Беразавец (мал. 1.1) з’яўляецца пераходным ад гатычнай кафлі XV стагоддзя да рэнесанснай і датуецца намі па стратыграфіі помніка мяжой XV/XVI – першай паловы XVI стагоддзя. Дзве часткі яго склеяны і дазваляюць скласці ўяўленне аб марфалогіі, тэхніцы выканання і семантыцы. Кафля выраблена з чырвонай гліны, у цесце зроблена дамешка жарствы сярэдняга памеру (адзін – два мм), але сустакецца і большая (чатыры – пяць мм). Цыліндр быў выраблены на хуткім ганчарным коле, для кафлі ўзята палова. Палова донца прыходзіцца на ніжнюю частку кафлі, радыус – дзевяць сантыметраў. Таўшчыня трохслойнага чарапка паўцыліндра 0,8 см, у прыдоннай частцы – адзін см; па вонкаваму боку краем лапатачкі нанесена сетка ромбаў, якая спрыяла лепшаму мацаванню паверхні чарапка да сырой гліны ў канструкцыі печы. Вонкавая пласціна кафлі выраблена ў форме. Мацуецца да цыліндра з дапамогай расплясканай і прыціснутай інструментам глінянай стужкі. Пласціна мела прамавугольныя абрысы. Яна аздоблена рэльефнай выявай, пакрыта жоўтай, зялёнай/мураўленай і, верагодна, сіняй палівамі. Памеры захаванай часткі пласціны: шырыня – семнаццаць сантыметраў, вышыня – восемнаццаць сантыметраў. Натуральная шырыня пласціны была каля дваццаці сантыметраў. Мінімальная таўшчыня пласціны стандартная для таго часу – адзін см, разам з рэльефам максімальная таўшчыня яе складае 3,3 см. Пласціна мае арачную проразь унізе, дзве фігурныя проразі па баках і дзве – уверсе (аддзяляюць кант вакол німба). Такім чынам, барэльефная выява ліка Спасіцеля трывала мацавалася да рамкі кафлі ў пяці месцах. Перапазная пласціна не толькі спрыяла лепшай цеплааддачы, чым суцэльная. Мы бачым, што перапазная пласціна – гэта ўдалы мастацкі прыём аздаблення, які робіць дэкор больш выразным, аб’ёмным. Да таго ж, яркая жоўтая паліва ў цэнтры плаўна перацякае ў зялёную і, магчыма, сінюю, робіць, тым самым, пярэдні план больш пукатым. Сюжэт на кафле, можа быць інтэрпрэтаваны як Плат Веранікі. Большасць сюжэтаў беразавецкай кафлі маюць аналагі сярод багацейшай калекцыі з рэзідэнцыі вялікіх князёў літоўскіх у Вільні, і нам падаецца дапушчальным правесці паралель з паўцыліндрычнай нішавай кафляй, на якой анёл трымае Плат Веранікі (мал. 1.2). Віленская кафля не мае вонкавай пласціны, вышыня яе 33,3 см, шырыня – 20,1 см, датуецца 20–30-мі гадамі XVI века [9,

р. 231, раv. 9.109]. Не будзе лішнім узгадаць, што пазней, у XVI–XVII стагоддзі, пласціна праразной кафлі звычайна накладвалася не збоку паўцыліндра, а непасрэдна на вусце цэлага цыліндра, якому папярэдне надавалі форму квадрата або прамавугольніка [8, гys. 1, тур. F]. У Беларусі такі тып праразной (ажурнай, кратавай) кафлі вядомы ў Клецку (паводле В. С. Пазднякова і Т. С. Бубенькі), Полацку (паводле Л. Р. Панічавай) [1, с. 445, мал. 219], Слуцку, Койданаве. Беразавецкая праразная кафля больш старажытная і звязана з мадыфікацыйнай нішавай кафлі.



Мал. 2. Кафля з выявай Анёла з гербам “Прыяцель”: 1 (а-г) – з раскопак Н. Пачобут, Л. Калядзінскага, замак Беразавец, 2015. Першая палова XVI ст. Малюнак Я. Булат; 2 – з раскопак Д. Лучтаніене палаца віленскага біскупа, 1996. Вільнюс. Кан. XV – пачатак XVI ст.; 3 – з віленскага замка. Нацыянальны музей Літвы. Першая палова XVI ст.

Іншы тып кафлі ў калекцыі з замка Беразавец – каробкавая, бязрамкавая. У архітэктоніцы печы яна ўтварала фрыз пад карнізам печы і мела ўвагнутую вонкавую пласціну. Прадстаўлена адзіным поўнаасцю захаваным экзэмплярам з выявай анёла-тарчатрымальніка (рус. – щитодержателя), які паходзіць з раскопа 2015 года, і двума фрагментамі вонкавых пласцін з раскопа 2013 года, якія таксама маюць рэнесансныя выявы анёла (або архіанёла) і герба. Найбольшую каштоўнасць з мастацкага пункту гледжання прадстаўляе першы экзэмпляр (мал. 2.1). Кафля манахромная, пакрыта зялёнай/мураўленай палівай. Памеры: шырыня пласціны 9,3–9,4 см, вышыня – 16 см. Анёл у цэнтры трымае тарчу з працятым стралою Сэрца Ісуса Хрыста. Выява інтэрпрэтуецца як герб “Прыяцель” (з пол. – Przyjaciel) [7, р. 400, раv. 752–754, тыпы XI.1; XI.2; 9, р. 109, раv. 6.3, р. 149, раv. 9.161].

Сюжэт Сэрца Ісуса са стралой лічыцца алюзіяй на словы св. Аўгусціна са “Сповідзі”, якія тычацца Боскай любові: “*Sagittaveras tu cor nostrum caritater tua et gestabamus verba tua transfixa visceribus*” / “*Ты ўязвіў сэрца наша любоўю Тваёй, і ў ім захоўваем мы словы Твае, што працялі чэрава наша*”. Хрысціянская традыцыя ператварыла сэрца ў метанімію Ісуса Хрыста і метафару яго любові да чалавецтва [6, р. 122]. Працягае стралою сэрца, язвы на руках і нагах, служылі напамінам аб ахвяры Ісуса, з’яўляліся сімваламі іскуПЛення. Яны былі вельмі распаўсюджаны ў мастацтве паміж XV і XVI стагоддзямі [6, р. 105–106, fig. 123, 124]. Свецкі культ сэрца (сімволіка сэрца) таксама быў папулярным, зыходзіў з вышэйшай сацыяльнай сферы, ад двароў і феадалаў, рыцараў і іх дам, падрымліваўся Царквой і манастырамі. Шмат прыкладаў таму ў іканаграфіі XIV–XVII стагоддзяў [6, р. 129–131, fig. 158–161]. Гербам “Прыяцель” шырока карысталася, напрыклад, польская шляхта.

Анёл на кафле з Беразаўца (мал. 2: 1а, г) адлюстраваны са складзенымі

за спіной крыламі. Кучаравыя валасы падаюць на плечы. Абрануты ў прасторную сарочку з падоўжанымі шырокімі рукавамі. Перакрыжаваныя на грудзях рамяні ствараюць шматлікія зборачкі. Ён трымае так званы гішпанскі шчыт, квадратны з закругленнем у нізе. Агульная вышыня барэльефнай антрапаморфнай выявы 11,7 см. Галава анёла, дзякуючы ўвагнутай пласціне, успрымаецца нахіленай уніз, вышыня рэльефа над плоскасцю пласціны тут максімальная – 1,4 см. Пласціна бязрамкавая па баках, верхні край і ніжні край абрэзаны вертыкальна і ствараецца падабенства рамкі шырынёй сем–восем міліметраў. Поўнаасцю захавалася прамавугольная румпа. Яна прымацавана па перыметры амаль перпендыкулярна (мал. 2: 1в). Адлегласць ад верхняй рамкі да борціка румпы – пяць см, да ніжняга края румпы ад ніжняй рамкі – 4,5 см, што абумоўлена большым нахілам наперад верха кафлі. Румпа зроблена са стужкі шырынёй 3,2 см (вышыня румпы), таўшчынёй 1 – 1,3 см. Стык з пласцінай загладжаны інструментам, мацавальны валік адсутнічае. Цеста кафлі з уключэннем мінеральнай дамешкі да аднаго мм, абпал добры. Знойдзены аналаг. Ён паходзіць з тэрыторыі сучаснай прэзідэнтскай рэзідэнцыі ў Літве, на месцы якой у XVI стагоддзі размяшчаўся палац віленскага біскупа (D. Luchtanienė, 1996 г., LNM AV 15: 388) [9, р. 109, раў. 6.3]. Мяркуем, што матрыцы для фармавання высокага рэльефу віленскай кафлі (мал. 2.2) і беразавецкай кафлі (мал. 2.1) аднолькавыя. Поўная шырыня пласціны віленскай кафлі крыху большая – 10,3 см, захавалася яна не на ўсю вышыню – толькі на 12,5 см, датуецца канцом XV – пачаткам XVI стагоддзя. Аналагічныя сюжэт і прарысоўку выявы мы бачым на тэракотавай кафле з шырокай складанапрафіляванай рамкай. Яна таксама знаходзіцца ў зборы Нацыянальнага музея Літвы, датуецца першай паловай XVI стагоддзя, памеры фрагмента 16,8x13 см (мал. 2.3) [9, р. 149, раў. 9.161].



Мал. 3. Кафля з замка Беразавец: 1 – фрагмент пласціны з выявай анёла або архіанёла; 2 – фрагмент пласціны, аздоблены тарчай з працятым стралою сэрцам. Першая палова XVI ст. Раскопкі Н. Пачобут, Л. Калядзінскага, 2013г.

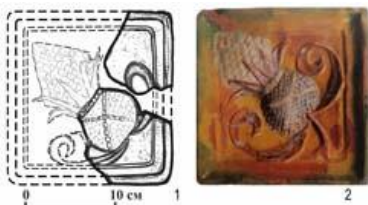
Наступныя два ўзоры – фрагменты паліхромных пласцінчатах кафляў фрыза печы (мал. 3.1, 3.2) з раскопа 2013 года з выявамі анёла або архіанёла і герба. Знойдзены таксама два перапаленыя да чорнага колеру фрагменты верхніх вуглавых частак кафлі, што паказана на мал. 3.1.

Пры аздабленні кафлі былі ўжыты жоўтая, зялёная і белая палівы. Адзенне анёла на мал. 2.1 нагадвае даспех або мае месца адлюстраванне моднага крою вопраткі з рукавамі-буфамі. Па іканаграфічных крыніцах XVI–XVII стагоддзяў вядома, што анёлаў малявалі абранутымі ў белыя тонкія ільняныя сарочкі з залатым поясам, і таго ж колеру валасамі. Аголеныя ўчасткі цела анёлаў і пуцці на кафле майстры пакрывалі белай глазурай [9, р. 357]. Але кафля з

Беразаўца пабывала ў агні і паліва змяніла колер, што пры адсутнасці аналагаў замінае інтэрпрэтацыі дэталей уопраткі. Кучаравыя валасы пакрыты зялёнай палівай. Арнамент рэльефны. Таўшчыня пласціны разам з арнаментом максімальна тры см, асобна – 1,1 см. У цесце фармоначнай масы зроблена дамешка жарствы адзін–два мм, максімальны дыяметр рэдкіх уключэнняў жарствы – пяць мм.

Выява герба на другім фрагменце кафлі (мал. 3.2) адрозніваецца ад герба на цалкам захаванай кафле з Беразаўца на мал. 2.1, форма завяршэння крыла анёла таксама іншая. На тарчы кароткая страла не працінае сэрца наскрозь, а толькі ўваходзіць у яго вастрыём трохкутнага наканечніка. Прысутнічаюць рэшткі жоўтай палівы; белая паліва, відавочна, пакрывала крылы і герб.

Да тыпу пласцінчатай/каробкавай кафлі адносяцца фрагменты, аздобленыя рэльефным арнаментом з матывам плода граната з раскопу 2013 года (мал. 4.1). Памеры вонкавай пласціны былі прыкладна 16,2 x 17 см. Гэта паліхромная кафля пабывала ў пажары, паліва на рамцы стала бардовай, а на выяве плода – амаль чорнай. Фігурная шырокая рамка ўзвышаецца над паглыбленай пласцінай на адзін сантыметр (над плоскасцю фона). У раскопе трапіліся некалькі перапахнёных фрагментаў рамак ад аналагічных кафлін. Таўшчыня пласціны з рэльефным арнаментом “райскай расліны” максімальна 1,7 см, без арнаменту – 0,9–1 см. На адваротным баку ёсць адбітак тканіны. Румпа кафлі ў аснове мае прамавугольную форму з закругленымі вугламі, таўшчыня чарапка 1,1 см.



Мал. 4. Пласцінчатая паліхромная кафля Першай паловы XVI ст. з выявай плода граната: 1 – з замка Беразавец. Раскопкі Н. Пачобут, Л. Калядзінскага, 2013г.; 2 – з Кафедральнага сабора св. Станіслава і св. Уладзіслава. Вільнюс, 1990 г.

Гранат у хрысціянскім мастацтве – сімвал неўміручасці і ўзваскрэснення; зярняткі граната азначаюць адзінства царквы або адданасць манарху. Акрамя таго, гранат з’яўляецца адной з эмблемаў Дзевы Марыі. Матыў граната на кафле шырока прадстаўлены ў розных варыянтах сярод матэрыялаў з раскопак у Вільнюсе [9, р. 267–270]. Паліхромная каробкавая кафля 18,1x18,4 см, аналагічная па арнаменце беразавецкай, датуецца 3-й і 4-й дэкадамі XVI стагоддзя (мал. 4.2). Яна паходзіць з раскопак А. Кунцэвічуса, А. Таўчавічуса, В. Урбанавічуса (1990) віленскага кафедральнага сабору, захоўваецца ў Нацыянальным музеі “Палац Вялікіх Князёў Літоўскіх” (LDKVR № 183/2) [9, р. 268, раб. 9.229]. Даследчыкі выявілі белы, жоўты, сіні, фіялетава, пурпурны і зялёны колеры палівы на гэтым экзэмпляры. Колеры робяць дэкор выключна яркім і ўрачыстым. У Беларусі кафля з матывам граната вядома па знаходцы з Гарадоцкага замка, невялікага па памерах драўлянага замка ў Маладзечанскім раёне [2]. На кафле гэтага перыяду ў

рэзідэнцыях арыстакратыі ВКЛ выкарыстоўваліся таксама розныя варыянты “надтрэснутага” плода граната [9, р. 262, раўн. 209–212] і кветак граната [9, р. 89, раўн. 9.207, 9.208].

Уся разгледжаная беразавецкая кафля добра датуецца па стратыграфіі помніка з прыцягненнем гістарычных дадзеных. Пры даследаванні кафлі былі выкарыстаны тыпалагічны і параўнальны метады, апошні – ў сувязі з выяўленымі аналогіямі ў Літве. Кафлю абсалютна ўпэўнена можна датаваць першай паловай XVI стагоддзя, і з высокай ступенню верагоднасці – першай трэцюю XVI стагоддзя, калі будаваўся замак Кмітай Стратовічам (памёр паміж 1522 і 1528 гг.). Апошняя датыроўка падмацавана манетамі – знаходкамі двух паўгрошаў каронных 1501–1506 гадоў, чатырох дэнарыяў літоўскіх 1492–1501 гадоў, выяўленым фрагментам муроўкі з буйнапамернай цэгля-пальчаткі 28x13,5x8,5 см у найбольш ранніх сляях і рэчавым матэрыялам. Даследаванне паказвае хуткасць распаўсюджвання навацый у матэрыяльнай культуры Вялікага Княства Літоўскага ад цэнтра ўлады ў Вільні да бліжэйшай перыферыі. На рэнесанснай кафле выкарыстаны шэраг вобразаў Новага Запавету (Хрыста Спасіцеля, анёла і “нябеснага воінства”, Райскага саду) і хрысціянскіх сімвалаў, звязаных з тэмай Страсцей Гасподніх (Сэрца Ісуса), з Дзевай Марыяй і Царквой (плод граната). Дэкор кафлі з раскопак замка Беразавец у Карэліцкім раёне Гродзенскай вобласці нясе семантычную нагрузку, абумоўленую хрысціянскім светапоглядам і мастацкай традыцыяй.

Літаратура

1. Заяц, Ю. А. Кафля і кафляныя печы / Ю. А. Заяц // *Археалогія Беларусі* : у 2-х т. – Т. 4: Помнікі XIV–XVIII стст. / Ю. А. Заяц [і інш.] ; пад рэд. : В. М. Ляўко [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – с. 328–329, 446.
2. Звяруга, Я. Г. Гарадок, археалагічны помнік, гарадзішча і селішча каля в. Гарадок Маладзечанскага раёна Мінскай вобласці / Я. Г. Звяруга, Г. М. Сагановіч // *Археалогія Беларусі* : Энцыклапедыя : у 2-х т. – Мінск, 2009. – Т. 1. А–К. – с. 228–229.
3. Оповеданье пана Ивана Кмиты Берозовецкого к погорению листовъ привилевъ и твердостей на имения в замьку Берозовецкомъ // *Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ)*. – Ф. кмф-18. – Воп. 1. – Спр. 255. – Арк. 383–383 адв.
4. Пачобут, Н. А. Ідэнтыфікацыя аб’ектаў археалагічнай спадчыны на прыкладзе замка Кмітай-Стратовічаў Беразавец (па пісьмовых крыніцах XVI – першай паловы XVII ст.) / Н. А. Пачобут, І. Вавжэнюк, Ю. В. Кітурка // *Карэлічы і Карэліцкі раён: рэгіянальны асаблівасці развіцця X–XX стст.* : зб. навук. арт. / Нац. акад. навук Беларусі ; Ін-т гісторыі ; уклад. А. Б. Доўнар ; навук. рэд. В. Ф. Голубеў. – Мінск : Беларуская навука, 2021. – 316 с. – с. 33–51.
5. Шуткова, Н. П. Изразцовые печные наборы XV–XVIII вв. с территории Могилёвского Поднепровья и Посожья (технология изготовления, типология, хронология) : автореф. дисс. ... канд. ист. наук : 07.00.06 / Н. П. Шуткова ; Ин-т истории НАН Беларуси. – Минск, 2017. – 26 с.
6. González, S. F. Corazyn y sangre. Su representaciyn histyrico arthstica y su simbologna en el arte contemporbneo : Memoria para optar al grado de doctora / S. F. González. – Madrid : Universidad complutense de Madrid, 2016. – 305 p.
7. Rackevicius, G. Lietuvos Didziosios Kunigaikstystes valdovu rumai Vilniuje. XVI a. kokliniu

krosniu rekonstrukcija. XVI a. kokliu katalogas / G. Rackevicius. – Vilnius : Nacionalinis muziejus Lietuvos Didhiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai, 2012. – 479 p.

8. Swiechowska, A. Kafle Warszawskie / A. Swiechowska // Szkice Staromiejskie. – Warszawa : Wydawnictwo Sztuka, 1955. – p. 163–173.

9. Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje / Sudarytojas Kkstutis Katalynas. Dailininkė Vida Kuraitė, redaktorė Nijolė Deveikienė. – Vilnius : Lietuvos Nacionalinis Muziejus, 2015. – 408 p.

Пашкевич О.И.

(Российская Федерация, г. Якутск)

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЦЕНТРА ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ РЕЧНИКОВ ЛЕНСКОГО БАССЕЙНА

На разных отрезках человеческой истории музей принимал различные формы, видоизменялся сообразно веяниям современной эпохи. Так, с начала Нового времени, когда формировались отрасли различных наук, музеи Европы воспринимались в первую очередь как лаборатории, хранилища эмпирического материала.

С конца XVIII века, когда получили известность идеи Просвещения, на первый план в деятельности музея стала выходить функция обучения общества, стремление изменить его к лучшему.

Как показывает историческая ретроспекция, рост общественного интереса к музею и формирование его институциональной роли приходится на вторую половину XIX в. Именно тогда ясно обнаружилась тесная связь развития музейного дела с успехами в промышленности, реформами образования. Сегодня эта связь актуальна, прежде всего, в области компьютерных технологий, во многом обусловивших переход к информационному обществу.

Одним из признаков «гуманитарной» реакции на наступление техники, как отмечает Б. А. Столяров, стал невиданный рост числа музеев в конце XX века. Свыше 90% от их общего числа возникли в таких высокоразвитых в промышленно-техническом отношении странах, как США, Англия и др. По мнению учёного, «востребованность музея обществом – показатель осознания человечеством места культуры и искусства в своей жизни, а также необходимости ориентироваться на высшие духовные цели в процессе социально-экономической деятельности» [2, с. 9].

Музей как социальный институт организует и координирует деятельность людей по сохранению культурного наследия, участвуя в формировании общественного сознания и социальной памяти. Исследователь Е. М. Акулич считает, что «без музея эта деятельность приобрела бы разрозненный, непоследовательный и неустойчивый характер» [1, с. 12].

Для учебного заведения, каким является Якутский институт водного транспорта, его история имеет большой воспитательный потенциал. В апреле будущего года институт отметит свой 90-летний юбилей. За почти девяностолетний период учебное заведение прошло путь от Якутского речного техникума до филиала Сибирского государственного университета водного транспорта. Тысячи специалистов речного флота окончили ЯИВТ, многие из них сделали успешные профессиональные карьеры, достигли высот не только в сфере водного транспорта, но и в других отраслях народного хозяйства.

Как уже было сказано выше, история учебного заведения играет большую роль в воспитательном процессе. Мощным культурно-воспитательным объектом для Якутского института водного транспорта стал Центр исторического наследия речников Ленского бассейна, который функционирует уже более сорока лет. Начало создания Центра было положено открытием Музея речников, состоявшееся 22 апреля 1980 года.

Инициатором создания музея был выпускник Якутского речного училища А. С. Павлов, в то время работавший в конструкторском бюро Ленского объединённого речного пароходства. История флота настолько увлекла Александра Сергеевича, что он стал автором десятков книг. Это фотоальбомы, справочники по самоходным судам Сибири и Приамурья с начала судоходства на этих реках до 1918 года, книга об освоении Севморпути, справочники по военным судам и др. А. С. Павлов на протяжении ряда лет работал редактором газеты «Ленский водник».

В Центре исторического наследия речников Ленского бассейна студенты имеют возможность познакомиться не только с развитием флота на реках Якутии, но и с трудовыми биографиями известных речников: главного инженера Ленского речного пароходства с 1957 по 1981 гг., заслуженного работника транспорта СССР И. А. Дмитриева (1914–1983), прославленного капитана Ленского бассейна, лауреата Государственной премии СССР А. К. Бабичева (1929–1980), Героя Социалистического Труда, известного капитана Н. Н. Слобожанина (1933–1991) и многих других.

Среди выпускников института немало тех, кто связал свою судьбу с подготовкой кадров для флота. Такой яркой личностью был заслуженный учитель школы ЯАССР Вадим Константинович Тюрнев (1930–1995), жизни и деятельности которого посвящена отдельная выставка. На ней представлены личные вещи В. К. Тюрнева, награды, фотографии.

Исследователь А. В. Шамсутдинова говорит о том, что для успешной профессиональной карьеры студент, «а позднее выпускник, должен быть готов к приспособлению и освоению новой профессиональной среды и дальнейшего профессионального развития» [3, с. 4].

Профессиональный путь В. К. Тюрнева подтверждает приведённое выше

высказывание. После окончания Якутского речного училища Вадим Константинович работал помощником капитана, был начальником цеха Якутских судоремонтных мастерских, с 1955 года работал в Якутском речном училище на разных должностях: замполитом, заведующим практикой, с 1969 по 1975 гг. начальником училища, позже преподавателем спецдисциплин. При его непосредственном участии было подготовлено около 2 000 специалистов-судоводителей.

В те годы Вадим Константинович проявил себя как настоящий педагог-новатор. Готовясь к занятиям, он постоянно искал новые формы работы. Характерной чертой его методики стало широкое использование технических средств обучения, в частности, кодоскопа, для которого он вычертил более тридцати схем, применял свыше ста рисунков, отражающих вопросы маневрирования судов: привалы, отвалы, постановку якоря, обороты, проход мест неправильных течений, крутых колен, перекатов, обгонов, проход мимо судов технического флота, проводка при особых случаях. По этой же тематике были изготовлены рисунки для одиночных судов, буксируемых и толкаемых составов, буксировки плотов, вождения судов и составов по искусственным водным путям.

В то время в училище были популярны конкурсы знатоков судовождения, которые организовывал и проводил В. К. Тюрнев. Помимо педагогической деятельности он принимал активное участие в общественной работе. Признанием заслуг Вадима Константиновича перед Ленским флотом стало присвоение его имени крупнотоннажному судну «Сибирский-2127» в 1995 г.

Посещение Центра, мероприятия, проводимые в нём, способствуют расширению знаний студентов о выбранной специальности, об истории флота. На экскурсии в Центр исторического наследия речников Ленского бассейна приходят школьники, учащиеся других учебных заведений, гости и жители города Якутска.

Мы можем сказать, что работа Центра способствует профориентации, планированию карьеры студентов, воспитанию у молодого поколения чувства гордости за историю своего учебного заведения, патриотизма, любви к избранной специальности.

Литература

1. Акулич, Е. М. Музей как социокультурный институт: автореф. дис. ... д-ра социолог. Наук / Е. М. Акулич. – Тюмень, 2004. – 52 с.
2. Столяров, Б. А. Музейная педагогика. История, теория, практика / Б. А. Столяров. – М. : Высшая школа, 2004. – 216 с.
3. Шамсутдинова, А. В. Социальная адаптация студентов в процессе планирования профессиональной карьеры: автореф. дис. ... канд. пед. Наук / А. В. Шамсутдинова. – М., 2015. – 19 с.

ЖУХАВІЦКАЕ ЕВАНГЕЛЛЕ ЯК ПОМНІК БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА РУКАПІСНАЙ КНІГІ

Жухавіцкае евангелле – ліцавы рукапіс, створаны, як мяркуецца, ў XVI стагоддзі для царквы вёскі Малыя Жухавічы. З XVII стагоддзя ён захоўваўся ў Жыровіцкім манастыры, з пачатку 1920-х гадоў – у Віленскім беларускім музеі, пазней – у бібліятэцы Акадэміі навук Літвы. Палеаграфічныя, гістарычныя, лінгвістычныя і мастацкія асаблівасці гэтага артэфекта дагэтуль знаходзіліся па-за межамі ўвагі даследчыкаў. Вядома адзіная апублікаваная ў 1933 годзе рэпрадукцыя старонкі Жухавіцкага евангелля, якая ілюстравала артыкул М. Шкіёнка, прысвечаны Л. Сапеге [2, с. 33]. Адзінае згадванне помніка ў мастацтвазнаўчай літаратуры – невялікі артыкул “Малажухавіцкае евангелле” у “Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі”. Яго аўтар – А. М. Пяткевіч адзначыў, што рукапісны помнік змяшчае чатыры мініяцюры з выявамі евангелістаў, застаўкі, ініцыялы, выкананыя золатам і загатоўкі, пісаныя кінавар’ю [1, с. 413].

У 2019 годзе па ініцыятыве Установы “Музей «Замкавы комплекс «Мір»” была распачата праца па падрыхтоўцы факсімільнага выдання Жухавіцкага выдання, у ходзе якой запланавана ўсебаковае (у тым ліку – і мастацтвазнаўчае) вывучэнне гэтага помніка.

Па выніках такога вывучэння можна зрабіць некаторыя папярэднія высновы, якія будуць ўдакладняцца пасля правядзення паўнаwartасных рэстаўрацыйных работ – зараз артэфект знаходзіцца ў незадавальняючым стане. Праведзены ў 2019 годзе мастацтвазнаўчы аналіз Жухавіцкага евангелля сведчыць, што яно з’яўляецца рэпрэзентатыўным і ўяўляе не толькі гістарычную, але і эстэтычную каштоўнасць.

Кніга змяшчае чатыры ліставыя мініяцюры – выявы евангелістаў Матфея (7 адв.), Марка (94 адв.), Лукі (151 адв.), Яна (250 адв.); чатыры застаўкі і чатыры вялікія літары: два вялікіх ініцыяла (у евангеллях ад Матфея і Лукі) і два маленькіх (у евангеллях ад Марка і Яна). Сувязь паміж выявамі і тэкстам відавочная і адлюстроўвае ўстойлівую еўрапейскую традыцыю аздаблення евангельскіх тэкстаў. Кожны з іх адчыняе мастацка аздаблены кніжны разварот – своеасаблівы “партал”, урачысты ўваход у кнігу, на левым баку якога можна пабачыць выяву адпаведнага евангеліста, на правым – застаўку ў спалучэнні з тэкстам, які напісаны ў адну калонку і пачынаецца з вялікай літары.

Іканаграфія мініяцюр зарыентавана на склаўшыся да XVI стагоддзя

візантыйска-рускія кніжныя традыцыі. Галоўную ролю ў мастацкім аздабленні помніка, як відавочна, адыгрываюць выявы евангелістаў – іх своеасаблівыя “партрэты”, якія, як вядома, упершыню з’яўляюцца ў еўрапейскім мастацтве з IV стагоддзя і паступова шырока распаўсюджваюцца (у тым ліку ў – у візантыйскім і старажытнарускім выяўленчым мастацтве). Шырока выдомыя выявы евангелістаў у катакомбных фрэсках, скульптурных рэльефах саркафагаў, крыжоў-пектараляў, іх выявы нязменны ва ўпрыгожванні хрысціянскага крыжова-купальнага храма, у мазаіках раманскіх базілік, дэкоры заходнееўрапейскай готыкі і г. д. Выявы евангелістаў сустракаюцца ў сюжэтах евангельскага цыкла: у розных варыянтах кампазіцыі “Сабор апосталоў”, дэісусным чыне і г. д. З цягам часу склалася і іканаграфія евангелістаў, з’явіўся і ўмацаваўся вядомы тэтраморф.

Выявы евангелістаў – практычна абавязковы элемент сярэднявечнай (заходнееўрапейскай, візантыйскай, старажытнарускай і старажытнабеларускай) рукапіснай кнігі. Іх прысутнасць тут звязана з традыцыяй, якая бярэ пачатак яшчэ ў антычныя часы, – адлюстроўваць партрэты філосафаў, паэтаў, пісьменнікаў, якія ствараюць ці абдумваюць свае творы.

Мастак Жухавіцкага евангелля пры стварэнні мініяцюр арыентаваўся, перш за ўсё, на візантыйскія кніжныя традыцыі, дзе яшчэ ў раннехрысціянскую эпоху склаліся, а ў пасляіканаборчы перыяд шырока распаўсюджваліся выявы аўтараў легендарных кананічных евангелляў, паказаных за працай. Варыятыўнасць такіх сюжэтаў ураджае сваёй разнастайнасцю. Агульнымі для іх іканаграфічнымі дэталямі сталі кнігі-кодэксы ці світкі, прыналежнасці для пісьма.

Нават папярэдняе вывучэнне Жухавіцкага рукапіснага евангелля дазваляе меркаваць, што яго мініяцюры відавочна належаць беларускай мастацкай школе, тут назіраецца прыкметны ўплыў народнай творчасці, аб чым сведчаць прапорцыі фігур, сялянскі тыпаж твараў і г. д. Дэталі архітэктурных фонаў мініяцюр – чарапічныя дахі вежаў, формы аконных праемаў, абрысы кованых агароджы ў вокнах – сведчаць аб пэўным уздзеянні заходнееўрапейскай мастацкай культуры.

З мініяцюры ў мініяцюры паўтараюцца аднолькава намаляваныя прадметы мэблі, архітэктурныя збудаванні, драпіроўкі адзення і іншае, што дае падставы меркаваць, што аўтарам гэтых твораў мог быць адзін і той жа мастак. Падобны таксама і каларыт выяў: ён пабудаваны на спалучэнні насычаных плотных колераў. Здаецца, што гэты невядомы майстар Жухавіцкага евангелля быў адораным каларыстам: нягледзячы на дрэнную захаванасць артэфактаў можна заўважыць, што ён выкарыстоўвае спалучэнне некалькіх удала згарманізаваных стрыманых колераў. Аснову колеравага вырашэння ўсіх мініяцюр складае складанае спалучэнне зялёнага, ружовага, сіняга і жоўта-карычневага.

Пластычнае вырашэнне мініяцюр сведчыць аб іх блізкасці да такіх

рукапісных помнікаў, як Аршанскае евангелле (XIII ст.), і асбліва – Шарашоўскае евангелле (XVI ст.). Апошняе збліжае з Жухавіцкім рукапісным евангеллем як агульнае вобразнае, кампазіцыйнае, стылістычнае вырашэнне, відавочнае ўздзеянне народнай творчасці, так і наяўнасць падобных дэталей, агульныя іканаграфічныя тыпажы, характар архітэктурнага куліснага фону, практычна аднолькава намаляваныя на другім плане прадметы мэблі і скульптурныя дэталі. Жухавіцкае рукапіснае евангелле (меркавана XVI ст.) выяўляе таксама пэўнае падабенства з групай рукапісных помнікаў XV–XVI стагоддзяў, чыё паходжанне звязана з украінскімі землямі: Евангеллем першай паловы XVI стагоддзя (РНБ. F.1.13); Евангеллем Хішчэвіцкім, 1546 года (Нацыянальны музей у Львове імя Андрэя Шаптыцкага. (Р.к. 577 (13778); Евангеллем другой паловы XVI стагоддзя (Львоўскі гістарычны музей (Рук. № 19); Евангеллем 1598 года (Львоўская навуковая бібліятэка імя В. Стэфаніка НАН Украіны (НД. № 57) і іншыя.

Важнай часткай мастацкага аздаблення Жухавіцкага евангелля з’яўляюцца чатыры застаўкі, кожная з якіх папярэднічае тэксту аднаго з чатырох евангеллій. У адрозненні ад стылістычна аднолькавых мініячур, блізкіх па агульным кампазіцыйным, каларыстычным вырашэнням і па наяўнасці аднолькавых дэталей, застаўкі Жухавіцкага рукапіснага помніка такой аднастайнасцю не вылучаюцца і прыцягваюць увагу сваёй ярка паказанай індывідуальнасцю. Дзве з іх – застаўка да евангелля ад Марка і да евангелля ад Лукі – верагодна, выкананы ў традыцыях “балканскага” стылю ў яго крыху спрошчанай, “народнай” рэдакцыі. Пры вывучэнні застаўкі да евангелля ад Матфея можна знайсці некаторае ўздзеянне рэнесанснай арнаментыкі, таксама трактаванай на ўзроўні народнай эстэтычнай свядомасці. Даследаванне заставак да евангелляў ад Яна і Лукі сведчыць таксама аб магчымых водгаласах тэраталагічных арнаментальных матываў. Зараз цяжка рабіць меркаванні наконт аўтарства гэтых элементаў: на жаль, у сучасны момант іх вывучэнню сур’ёзна перашкаджае не толькі дрэнная захаванасць заставак, але і сляды іх пазнейшых абнаўленняў, якія, як падаецца, значна сказілі першапачатковы выгляд гэтых твораў.

Такім чынам, упершыню праведзены першапачатковы мастацтвазнаўчы аналіз мастацкіх элементаў Жухавіцкага рукапіснага евангелля – мініячур і заставак – паказаў, што гэтыя артэфакты выкананы ў візантыйска-старажытнарускіх іканаграфічных кніжных традыцыях, належаць да беларускай мастацкай школы. Можна адзначыць значнае ўздзеянне народных эстэтычных уяўленняў і некаторы ўплыў заходнееўрапейскага выяўленчага мастацтва. Пасля правядзення рэстаўрацыйных работ іх вывучэнне трэба прадоўжыць.

Літаратура

1. Пяткевіч, А. М. Малажухавіцкае евангелле / А. М. Пяткевіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Беларуская савецкая энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1986. – Т. 3. – с. 413.

2. Шкіёнак, М. У трохсотныя ўгодкі сьмерці Вялікага Канцлера Льва Сапегі / М. Шкіёнак // Гадавік Беларускага навуковага таварыства. – Вільня : б.в., 1933. – Кн. 1. – с. 33–36.

Пронина Н.А.

(Российская Федерация, г. Тула)

МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ИННОВАЦИОННАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ПРИ РАБОТЕ С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Современная система дошкольного образования в России претерпевает глобальные изменения, теперь педагог ДОО должен не только воспитывать детей, но и учить их новому. У детей дошкольного возраста присутствует пылливость ума и любознательность, широкие возможности для познания всего нового и интересного предоставляет компьютер и Интернет, но взрослые также оказывают большое влияние на современное поколение, формируя личность и мировоззрение. Именно этот период является наиболее благоприятным для погружения в музейную среду. Однако это стоит делать, учитывая возрастные особенности ребенка, именно тогда на помощь приходит инновационная педагогическая технология, которая называется музейная педагогика.

Музейная педагогика зародилась и развивалась долгое время за рубежом, но в начале двухтысячных годов привлекла внимание отечественных ученых, среди них М. И. Безрукова [1], С. В. Кахнович [2], Ю. Н. Кузькина [3], И. В. Штанько [4].

Музейная педагогика – это новое научное направление, которое развивается на стыке таких наук, как музеология, искусствоведение, история, психология и краеведение. Музейная педагогика позволяет ребенку овладеть историческим наследием своего народа в увлекательной форме. В музее хранятся и исследуются памятники культуры и искусства. Также задачей музея является научить подрастающее поколение бережному отношению к историческому прошлому.

Музейная педагогика – область науки, главной целью которой является художественно-эстетическое и патриотическое воспитание, посредством которого происходит формирование свободной и творческой личности, способной к преобразовательной деятельности.

На базе дошкольного отделения МБОУ «ЦО – Гимназия № 30» реализуется проект «Здравствуй, музей». Занятия проводятся с детьми 5-7 лет, они уже могут сосредоточиться, внимательно слушают, что им рассказывают, анализируют и запоминают полученную информацию, сравнивают предложенные объекты. Таким образом, программа развивает познавательную сферу

дошкольника.

Формы работы были подобраны с учетом возрастных особенностей аудитории. Экскурсия в интересной форме знакомит дошкольников с музейной экспозицией. Детям трудно усвоить большой объем научной информации, их внимание носит непроизвольный характер, поэтому нужно добавлять как можно больше интересных фактов. Они часто отвлекаются, переключаются с одного объекта на другой, поэтому на экскурсию надо отводить не более тридцати минут.

Лекция позволяет осветить самые разные вопросы. Например, можно познакомить детей с музеями мира. Яркий след в памяти оставит интересный рассказ о русских и православных праздниках. Путешествие по музею позволяет разбудить воображение.

План занятий в старшей группе состоит из 32 тем. Дети знакомятся с музеем и творчеством известного художника П. Н. Крылова. Также они узнают об основных видах изобразительной деятельности: живописи, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве. У них формируется умения видеть линии, формы, выстраивать композицию, определять и подбирать цвета.

Все богатство и многообразие окружающего нас мира передает живопись. Различные цвета и оттенки позволяют юным художникам передать глубину, объем, свет и тень. Дети учились рисовать пейзаж. Изобразить природу для ребенка дошкольного возраста не составит особого труда, ведь они учатся наблюдать за природой в обычной жизни, видят смену времен года. Рассматривая пейзажи П. Н. Крылова, дети учатся понимать, какое настроение владело художником в момент написания картины, сами передают свои чувства в своих рисунках. Знакомство с данным видом живописи способствует развитию чувства прекрасного, воспитывает бережное отношение ко всему живому, учит видеть красоту и величие русской природы, пробуждает любовь к родному краю. Рассматривание и копирование пейзажа позволяет развить эстетический вкус, рефлексию, наглядно-образное мышление, воссоздающее и творческое воображение. Дети познакомились с понятием «натюрморт», рассматривали изображенные на картинах П. Н. Крылова цветы, овощи, фрукты. Сами рисовали натюрморты.

Программа занятий включала знакомство детей с таким жанром живописи, как портрет. Рассматривание портрета способствует развитию внимания: лицо, глаза, губы, руки человека могут рассказать о его профессии, социальной принадлежности, отношении автора к изображаемому. Особенно интересны и понятны для дошкольников портреты детей. Также на занятиях происходит знакомство с иконописью, дети учатся сравнивать и находить отличительные признаки иконы и портрета.

Знакомство с декоративно-прикладным искусством позволяет формировать эстетическое чувство у подрастающего поколения. Дети учатся сравнивать,

находить отличия у филимоновской, дымковской и тульской игрушек.

Маленькие читатели познакомились с работами художников-иллюстраторов детской книги, рассматривали иллюстрации Ю. А. Васнецова к русским народным сказкам, потешкам, педагог должен обратить внимание на выразительные характерные средства художника, занятие позволяет сформировать интерес к книжной иллюстрации и понять ее назначение. На занятиях также проходит знакомство с архитектурой.

Есть блок занятий, посвящённый временам года, дети учатся рисовать осень, зиму и весну. Рисунки детей на темы: «Времена года», «Дом сказочного персонажа» передают их настроение, эмоциональное состояние, развивают мелкую моторику, будят воображение.

Программа подготовительной группы рассчитана на 28 занятий. Дети учатся изображать летний пейзаж, рисуют полевые цветы, продолжается знакомство с временами года. Выставка цветов передает всю их красоту и хрупкость, развивает любовь к родной земле и ее природе.

Бытовой жанр знакомит детей с повседневной жизнью.

Анималистический жанр позволяет привлечь внимание к природе родного края, привить любовь к животным, дети учатся изображать животных. Их словарный запас увеличивается, возрастает также запас знаний.

Исторический жанр дает представление о событиях прошлого, знакомит с историей родного края.

Дети с удовольствием рисуют новогодние открытки. Такой вид работы развивает фантазию. Также продолжается знакомство с народными промыслами, детям рассказывается о гжельской росписи, показываются иллюстрации.

Дети изучают скульптуру, понимают ее отличие от других видов изобразительного искусства, могут потрогать и погладить, что способствует развитию восприятия. Ребята работают над созданием скульптуры животного. Лепка из пластилина развивает мелкую моторику, а также способствует формированию трехмерной картины мира.

Занятия в музее способствовали развитию личности детей. Рассказ о творчестве нашего земляка и художника П. Н. Крылова способствует формированию патриотической направленности личности. Дети понимали, что Тула может гордиться своими знаменитыми земляками. Рисование способствовало развитию художественных способностей. У многих из детей открылся талант к рисованию. В музее П. Н. Крылова прошла выставка лучших работ. Музейная педагогика содействовала развитию характера. Прекрасные картины П. Н. Крылова формировали эмоциональный отклик в детских душах и чуткость. Эмоции художника, его индивидуальность и самобытность отображаются в выборе сюжетов и тем, а его произведения оказывают положительное влияние на зрителей, формируя у них чувство прекрасного. Дети

учились управлять своим поведением, вести себя хорошо в музее. Также они узнали много нового о творчестве художника П. Н. Крылова, о жанрах живописи. Занятия способствовали развитию уверенности в себе, дети не боялись высказывать свое мнение. Это качество пригодится им в школе, облегчит процесс взаимодействия с другими детьми, что, в свою очередь, способствует формированию благоприятного психологического климата в классе.

Литература

1. Безрукова, М. И. Музейная педагогика в системе дошкольного образования и воспитания / М. И. Безрукова, Н. Н. Волкова // Образование и воспитание. – 2018. – № 3. – С. 9–11.
2. Кахнович, С. В. Музейная педагогика как средство социокультурного развития детей дошкольного возраста / С. В. Кахнович // Педагогика и психология образования. – 2012. – № 1. – С. 28–35.
3. Кузькина, Ю. Н. Возможности музейной педагогики в социализации дошкольников в процессе реализации ФГОС ДО / Ю. Н. Кузькина, О. М. Макаренко // Образование и воспитание. – 2021. – № 2. – С. 10–12.
4. Штанько, И. В. Особенности использования музейной педагогики в работе с детьми дошкольного возраста / И. В. Штанько // Вестник академии детско-юношеского туризма и краеведения. – 2014. – № 2. – С. 114–127.

Саликов А.Э.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ МОЛОДЕЖИ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД

Особенность культурологического подхода к проблеме исторической памяти заключается в рассмотрении ее с точки зрения влияния на динамику культуротворческого процесса, аксиологическое и семиотико-семантическое содержание трансляционной сферы, а также актуализацию социокультурного опыта в программах деятельности субъектов культуры. Обращаясь к проблеме исторической памяти, подчеркнем ее взаимосвязанность с культурой, которая может пониматься как совокупность текстов и ненаследственная коллективная память (Ю. М. Лотман). Как подчеркивает известный немецкий теоретик Ян Ассман, специализирующийся на изучении проблематики культурной памяти, «наполнение памяти, организация ее содержаний, сроки, которые в ней может сохраняться то или другое, – все это определяется в очень большой степени не внутренней вместимостью и контролем, а внешними, т. е. социальными и культурными рамками» [1, с. 19]. Историческая память включает в себе прогностический потенциал конструирования настоящего. Такая теоретико-методологическая посылка является важной для понимания механизмов

сохранения исторической памяти и ее актуализации в социокультурных программах деятельности новых поколений. Ю. М. Лотман писал: «Если функция истории, — все в той же попытке «представить прошлое, как оно было на самом деле», то память — инструмент мышления в настоящем, хотя ее содержанием является прошлое. И иначе: содержание памяти составляет прошлое, но без нее невозможно мышление «теперь» и «здесь», это — глубинная основа актуального процесса сознания. И если история есть память культуры, то это означает, что она не только след прошлого, но и активный механизм настоящего» [3, с. 384]. Эти и другие исследования закладывают основы понимания глубинных механизмов и инструментов осмысления и концептуализации истории в контексте культуры, а также позволяют наполнить теоретическим и практическим содержанием понятие «культурно-историческая память».

Одним из крупнейших междгосударственных институтов является Совет Европы (СЕ). Сохранение и актуализация культурно-исторической памяти в молодежной среде является одним из приоритетных направлений деятельности многих международных организаций, в том числе и СЕ. В деле сохранения культурно-исторической памяти СЕ сконцентрировал свои усилия на ряде направлений. Во-первых, СЕ предоставляет возможность новым поколениям европейцев осмыслить прошлое и осознать свою ответственность, чтобы не допускать преступлений против человечности. Эта идея реализуется через семинары с участием выживших в Холокосте для учителей учреждений образования. Во-вторых, ведется целенаправленная работа по нейтрализации нетерпимости и дискриминации по отношению к представителям национальных меньшинств, ксенофобии, расизма и др. В такой постановке вопроса благодаря осмыслению истории и общеевропейского наследия происходит формирование и укрепление гуманистических ценностей. «Цель состоит в том, чтобы подчеркнуть опасность подхода, при котором внимание уделяется лишь политическим событиям, войнам и национальной истории, а другие нации часто рассматриваются как “враги”» [2]. В рамках данных направлений особый акцент делается на образовательных проектах, связанных с пересмотром содержания учебников и реформой учебных программ преподавания истории в европейских странах. В-третьих, СЕ проводит последовательную политику в области охраны историко-культурного наследия, понимаемого как «общий источник памяти, понимания, самобытности, сплоченности и творчества, и идеалов, принципов и ценностей, родившихся из опыта, накопленного благодаря прогрессу и конфликтам прошлого, и способствующих развитию мирного и стабильного общества, основанного на уважении прав человека, демократии и верховенстве закона» [5]. В практическую деятельность по сохранению историко-культурного наследия активно вовлекается и молодежь.

С точки зрения формирования культурно-исторической памяти

европейской молодежи на уровне Молодежного сектора СЕ выделяются, по существу, два ключевых направления: 1) формирование культуры мира и ненасилия; 2) увековечение памяти и извлечение уроков Второй Мировой войны.

В рамках первого направления – формирование культуры мира и ненасилия в среде европейской молодежи – реализуются два крупных проекта: «Молодежные лагеря мира» и «Молодежные послы мира». Проект «Молодежные лагеря мира» представляет собой площадку для диалога и молодым лидерам и представителям молодежных организаций из конфликтующих европейских стран. Участники приобретают компетенции в области межкультурного диалога, основанные на образовании в области прав человека и межкультурном обучении.

Среди основных задач Молодежных лагерей мира выделяются следующие: развивать осведомленность и базовые компетенции участников в области прав человека, трансформации конфликтов, межкультурного обучения и диалога, включая критическое понимание личных и коллективных идентичностей и их роли в конфликтах; предоставить участникам возможность поделиться личным опытом конфликтов и насилия и стратегий их преодоления; мотивировать и поддерживать участников как фасилитаторов и мультипликаторов в деятельности по миростроительству в молодежной среде, а также поддержке молодежных инициатив; обмениваться успешными практиками и опытом; усилить роль СЕ в области трансформации конфликтов, социальной сплоченности и межкультурного диалога молодежи, а также в реализации подходов Совета Безопасности ООН Резолюция 2250 (2015) «Молодежь, мир и безопасность» [6]. С культурологической точки зрения акцент делается на активизации межкультурного диалога в молодежной среде.

Проект «Молодежные послы мира» был посвящен поддержке молодых людей в построении мирных сообществ, на основании конструктивного межкультурного диалога, верховенства права, и демократической культуры. В продолжение проекта создана Молодежная сеть послов мира (YPAN), состоящая из волонтеров-инструкторов, специализирующихся в образовании в области прав человека, трансформации конфликтов и миростроительства.

Вторым направлением работы является актуализация темы Второй Мировой войны в культурно-исторической памяти европейской молодежи. На протяжении многих лет реализуется проект Международные тренинги-семинары для молодёжи по сохранению исторической памяти в Европе «Память и уроки Второй мировой войны». Проект реализуется «с целью повышения актуальности и качества мероприятий с молодёжью и для молодёжи по вопросам сохранения исторической памяти в контексте образования в области прав человека» [4].

В качестве отдельного направления выделена поддержка молодежи национально-культурных меньшинств, в частности молодых цыган (рома). Здесь выделяются мероприятия, посвященные Дню геноцида рома и синти.

Таким образом, европейская молодежь является как объектом, так и активным субъектом формирования культурно-исторической памяти. В рамках молодежного департамента СЕ работа ведется в контексте профилактики ксенофобии, нетерпимости, распространения языка ненависти и насилия, маргинализации и радикализации молодых людей. Работа по сохранению и актуализации историко-культурной памяти в молодежной сфере сконцентрирована на формировании ответственности молодых людей по отношению к общеевропейской истории, построение культуры мира и ненасилия. Ряд молодежных организаций и сетей реализуют соответствующие молодежные инициативы и проекты.

Литература

1. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Культура сердце и душа демократии: 60 лет Европейской культурной конвенции // Совет Европы. – Режим доступа: <https://www.coe.int/ru/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/018>. – Дата доступа: 12.03.2020.
3. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
4. Международный тренинг-семинар для молодёжи по сохранению исторической памяти в Европе «Память и уроки Второй мировой войны» [Электронный ресурс] // Национальный Совет молодёжных и детских объединений России. – Режим доступа: <http://youthrussia.ru/news/iv-mezhdunarodnyj-trening-seminar-dlya-molodyozhi-po-soxraneniyu-istoricheskoy-pamyati-v-evrope-pamyat-i-uroki-vtoroj-mirovoj-vojny>. – Дата доступа: 12.13.2020.
5. Рамочная Конвенция Совета Европы о значении культурного наследия для общества принята Советом Европы 27 октября 1954 г. [Электронный ресурс] // Совет Европы. – Режим доступа: <https://www.coe.int/ru/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/199>. – Дата доступа: 12.13.2020.
6. Youth Peace Camp [Электронный ресурс] // Youth department of the Council of Europe. – Mode of access: <https://www.coe.int/en/web/youth-peace-dialogue/youth-peace-camp>. – Date of access: 19.03.2020.

Скопинцева Т.Ю.

(Российская Федерация, г. Оренбург)

О ПЕРЕВОДЕ ТРАДИЦИОННОЙ ФОРМЫ В ЭЛЕКТРОННУЮ: РАЗРЕШЕНИЯ И ЗАПРЕТЫ

Возможность перевода с одного языка на другой внешне выглядит как решение чисто технической проблемы. Но традиционная культура связана с генезисом, с рождением культуры, с ее природными основаниями. Цивилизационные, чисто технические инструменты перевода лишены природности, связаны с техническими навыками субъекта, с технической и экономической базой, созданной государством. Традиционное содержание хранит

сообщество людей, традиция инкорпорирована в их телесность и противостоит рациональности. Народная традиция и рациональная форма культуры в исследованиях рассматриваются как два несовпадающих среза бытия. Однако, след самобытного восприятия культуры, по выражению В. Г. Федотовой, *мировоззренческий крен*, сохранен в рациональной системе познания; включенность рациональной мысли в историко-культурные практики, свойственные конкретному народу, отмечена в исследованиях повседневности Н. Н. Козловой и Н. М. Смирновой.

В российской истории традиционная форма, погруженная в повседневность, была закрыта от официального мира. Ее жизнь замыкалась в культуре сельского типа и в мире повседневности. Официальные границы российской культуры и культура пограничья определяли ее характер и ограничивали или расширяли варианты ее взаимодействия с другими культурами. Современный мир без границ породил ситуацию, в которой размывается понятие центра, ядра культуры. Роль народной традиции при этом минимизируется, открывается возможность выбора, перехода в иное состояние; а также возможность разработки новых вариантов и версий развития. При этом оказываются *размытыми* социальные и культурные *координаты*, отменяются исторически сложившиеся запреты и разрешения.

В противовес этому, традиционный путь культуры предполагает обязательное наличие границ, табуирование поведения внутри системы и ее защита от внешних вторжений и внутренних перемен. Соблюдение запретов внутри системы контролировал представитель элиты, профессионал: жрец, вождь, идеолог. Для традиционной российской культуры дважды за последнее столетие наступал период слома базовых констант и происходила смена элиты. Советский путь предполагал рациональное построение *нового мира*, радикальным образом решал проблему превращения традиционной культуры в промышленную. Были созданы культурные механизмы, обеспечивающие эту трансформацию. В образовательных и просветительских практиках жестко нормировались, табуировались и отбирались для тиражирования образцы народной культуры. *Внекультурная* сельская *посиделка* перекочевала в сельский, районный и городской клуб. Советское клубное учреждение обеспечивало сохранение и тиражирование традиционных форм и образцов, в нем нашла приют крестьянская в своей основе культура досуга, отдыха и развлечений. В течение всего советского периода в клубном учреждении она была доступна для исследования.

Единая, организованная сверху вниз система управления клубными учреждениями при всех ее недостатках, в течение длительного времени сохраняла большую часть форм и принципов народной культуры (в любительских бесплатных и общедоступных, как и принято было в народной традиции, кружках и коллективах). Традиционный уклад хранила русская глубинка (провинциальная

культура России).

Крушение советской системы и крах государственных устоев послужил разрушению сложившихся механизмов. Рухнули прежде всего границы традиционных представлений о дозволенном и запрещенном. Самобытность традиционной культуры и позитивный советский выбор, который обеспечивали идеологи и профессионалы-организаторы (профессионалы культурно-просветительной работы, советские историки, этнографы, фольклористы) был заменен принципиально открытым горизонтом отбора и тиражирования традиционных образцов. Образованность знатока и просветительская направленность советской культуры была заменена обыденной культурой *блогера*. Социальные инструменты, закодированные в фольклоре и народных обрядах, под простодушным взглядом такого коммуниканта, и при переводе в массовую и электронную форму дробились на фрагменты; *атомы* традиционных смыслов смешивались с разнообразными, иными культурными элементами, становясь частью мозаики электронных СМИ. В таком виде они *потреблялись* не знающими «сладо́сти традиции» современными городскими и сельскими обывателями. Освоение подобного материала лишало и профана, и знатока возможности увидеть целостность традиционного образца культуры. Характер тиражируемого культурного текста, его тематика, направленность, качество рассуждений и количество коммуникационных актов в таком подходе не имело ограничений. В этих условиях стал меняться язык культуры. Если в советский период язык улицы и базара не наполнял СМИ, то сегодня это основа сетевой культуры. При этом, речь профессионала, обращенная в сетевое пространство, становилась *разговором с тенью*, так как сетевые собеседники скрывались под псевдонимами и *аватарками*.

Традиционные тексты в противовес такой позиции традиционно получили достаточно жесткие социальные и культурные ограничения (они в истории народа принадлежали мужской, женской, детской культуре; миру сельского праздника или повседневности и т. п.). И традиционная песня, и пластика, и обряд работали на сохранение самобытности. Эту роль выполняли все традиционные социальные институты: семья, община, сельская посиделка и комсомольская ячейка, бригада, казачий отряд или войско (оренбургское, уральское, донское и т.д.) На каждом уровне такой системы обрядовая, музыкальная, хореографическая, традиция имела собственное выражение и свои правила интерпретации. Информация, трансляция и трансмутация традиционных образцов, работали на стабильность и взаимодействие своих элементов. Механизмы культурной памяти каждого человека и социокультурной системы в целом, хранили и передавали последующему поколению сохранившееся в памяти традиционное содержание. Все элементы объединяло традиционное знание.

Взаимодействие сетевой культуры с традиционной, в самом грубом

варианте, можно охарактеризовать как общение представителей двух культур без переводчика. Культура, как идеалообразующее начало бытия и «немой язык» коммуникаций сегодня творят мир новой культуры, постоянно работают на формированием культурной целостности (при том, что современное сетевое общение начала XXI столетия можно охарактеризовать как *безликость*). Иррациональность этого действия трудно поддается анализу, а современная неоформленность системы культуры позволяет каждому создавать *иное* (или никакое) содержание собственной идентичности. Зыбкость границ *своего* культурного мира и утрату устойчивых культурных ориентиров чувствует молодое поколение. Это заставляет молодого человека искать путь самоидентичности в *иных* мирах и пространствах, что порождает причудливые направления развития новационного и традиционного содержания: коллажи и химеры в их духовном и материальном воплощении.

Динамичность новой информационной культуры и новый пульс жизни, был когда-то отмечен Л. Кэрроллом в метафоре: «*бежать чтобы остаться на месте*». Сегодня она стала парадигмой жизни. Мозаика с крупными традиционного содержания в сетевой культуре обретает динамику, теряет признаки знания (утрачивает субъективность, наполненность живым чувством, отношением к предмету).

Мы отметили, что при разрушении традиционных инструментов (любительских, общедоступных, бесплатных) и уничтожении советских практик организации обучения, досуга, отдыха и развлечений, на внешнем (официальном, профессиональном) уровне сохранялись элементы традиционности (в вариантах родства, знакомства, содействия своим и близким) и рождались новые, порожденные постмодерном, официально институированные конструкции. Исторически взаимосвязь традиционного содержания и государственных структур возникло в культуре советского типа в восьмидесятые годы двадцатого века в сосуществовании официального и повседневного содержания. Официальная культура пыталась проконтролировать повседневные практики, которые традиционно сохраняли автономность существования и закрывались от возможности вторжения в них и их модернизации. Конструкция была определена в исследовании Н. Н. Козловой как «разорванная повседневность». Функционирование повседневного и официального слоев культуры не было абсолютно непроницаемым. С одной стороны, представители культуры официального типа были частью традиционного мира и традиционность была инкорпорирована в их социальность и телесность. С другой стороны, предложения официальной культуры, которые могли быть приняты в традиционный фонд и не противоречили традиционному содержанию, входили в повседневную жизнь. Происходило созидание сложного единства системы: по определению Н. Н. Козловой и Н. М. Смирновой, *итопка* социокультурной

ткани. При этом, то, что не было принято на повседневном уровне, саботировалось, отбрасывалось.

Этот механизм позволил выжить русской глубинке при распаде страны. Однако, системный кризис и разрушение советской культуры на рубеже XX–XXI века подточил традиционную организацию бытия и органику механизма *штопки* социокультурной *плоти*. Старое поколение уходило, а молодые наследники не критически принимали внешние установки и иные, западные образцы культуры. Традиционные элементы, когда-то сущностные механизмы культуры, ими воспринимались как культурный контекст, а зачастую были ему не знакомы даже в форме контекста.

В этой ситуации *технический* перевод традиционных форм культуры (и художественной культуры) в электронную не сохраняет культурную самобытность, а постановка технической проблемы, заставляет искать ее решение на высоком уровне современной культурной политики.

Тимофеева Л.С.

(Российская Федерация, г. Казань)

ОПЫТ МУЗЕЕФИКАЦИИ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ТУРИЗМЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ДОРОГ РОССИИ: СИБИРСКИЙ ТРАКТ

Вовлечение исторических путей и дорог в сферу туризма происходит уже достаточно давно. Общеизвестны и популярны среди туристов Великий шелковый путь, Путь Святого Иакова, Ганзейские пути. Различные по местоположению, истории, протяженности, они включены в туры, реализуемые в разных видах туризма. В России объектами туристического интереса являются Кругобайкальская железная дорога, отдельные фрагменты Великого шелкового пути.

В последние годы выдвигаются инициативы по приданию историческим дорогам статуса охраняемого объекта наследия с последующей их музеефикацией. Об этом писали П. М. Шульгин, О. Е. Штеле, Ю. А. Веденин и другие. Главной целью музеефикации является максимальное сохранение, выявление историко-культурной, научной, эстетической ценности объектов и их активное включение в современную культуру [5, с. 13]. Частичная или «мягкая» музеефикация, не предполагающая полного изъятия объекта из среды бытования и допускающая выполнение им изначальных функций, представляет собой наиболее оптимальный вариант сохранения исторических дорог как объектов историко-культурного наследия.

Исторические дороги, являющиеся пространственными объектами

культурного наследия, требуют особого подхода в силу специфики их географического местоположения и функциональной принадлежности. В «Государственной стратегии формирования системы достопримечательных мест, историко-культурных заповедников и музеев-заповедников в Российской Федерации» создание музеев-заповедников на отдельных участках исторических дорог рассматривается как одно из направлений в сфере сохранения наследия и развития туризма. Это позволит сформировать систему перспективных охраняемых историко-культурных территорий с наиболее ценными объектами культурного наследия.

Следует отметить, что исторические пути и дороги обладают двойственной природой. С одной стороны, это полностью или частично сохранившиеся объекты, по которым и ныне возможно проехать или пройти в рамках туристического маршрута. С другой стороны, это весьма протяженные во времени и пространстве пути, которые географически претерпевали изменения, имели разные маршруты и ответвления. Как отмечают исследователи, такие пути необходимо рассматривать именно в общем направлении межнационального и межстранового обмена [10, с. 99]. К такого рода историческим дорогам можно отнести, например, Великий шелковый путь или путь «из варяг в греки». Сибирский тракт, являющийся объектом изучения, представляет собой объект первого типа. В настоящее время существуют отдельные аутентичные фрагменты тракта, прежде всего, в сельской местности, использующиеся по прямому назначению. Кроме того, на месте исторического тракта пролегают современные магистрали.

Для развития внутреннего и въездного туризма в России исторические дороги представляют пока еще мало используемые объекты, которые могут стать, как основой самостоятельных маршрутов, так и дополнительными объектами в рамках уже существующих туров. Кроме того, необходимо понимать, что в стандартном туре протяженные исторические пути и дороги, чаще всего, будут использоваться фрагментарно.

Сибирский тракт является уникальным историческим памятником. Это самая крупная в мире трансконтинентальная сухопутная магистраль, бывшая на протяжении долгого времени единственной транспортной артерией, соединявшей Сибирь и Европейскую часть России.

Важнейшим назначением тракта была торговля. Создание Сибирского тракта способствовало оживлению хозяйственной деятельности прилегающих территорий. Он обеспечивал функционирование нескольких крупных ярмарок. Из Сибири в европейскую часть России везли пушнину, полезные ископаемые, рыбу, моржовую кость. Необходимо отметить международный характер торговли. По тракту шли торговые караваны из Китая, перевозили свои товары и предприниматели из Голландии, Англии, Франции.

Не менее важной функцией была почтовая. Организация государственной почтовой службы и почтового сообщения являлись одной из главных причин основания Московско-Сибирского тракта. Доставка почты в Сибирь стала регулярной уже во второй трети XVIII века. В середине XIX столетия на Сибирском тракте располагались двести девяносто три почтовые станции [9].

Основным зимним промыслом жителей сел и деревень по Сибирскому тракту были извоз и почтовая гоньба. В Сибири тракт обеспечивал работой около семнадцати тысяч ямщиков, преимущественно из числа крестьян притрактowych сел [3, с. 50]. Помимо почтовой службы, они осуществляли также провоз частных грузов.

Наконец, это кандалный тракт. По нему заключенные отправлялись на Урал и в Сибирь еще с начала XVIII века. Через каждые шестьдесят верст находились этапные остроги и полу-этапы для отдыха идущих к местам ссылки и каторги заключенных.

Наряду с демонстрацией основных функций Сибирского тракта, музеефикация дает возможность показать меняющиеся на протяжении XVIII–XIX веков технологии создания дорог и влияние тракта на прилегающие территории. Тракт представлял собой возвышенную грунтовую дорогу шириной шестьдесят метров, накатанную или мощеную камнем. Вдоль дороги вкапывались черно-белые, трехметровые верстовые столбы. По обе стороны были проложены канавы для отвода воды. А с 1817 года, по Указу Александра I, началась посадка придорожных березовых аллей для обозначения и защиты дороги. Некоторые из них сохранились до сегодняшнего дня, и представляют собой уникальные природные объекты ландшафта тракта.

Для поддержания тракта в рабочем порядке, была установлена дорожная повинность, и за каждым сельским обществом был закреплен определенный участок главного или уездного тракта. Одновременно с ремонтом шла заготовка дорожных материалов: леса, хвороста, еловых веток, гравия. Музеефикация позволит туристам познакомиться с сохранившимися фрагментами инфраструктуры тракта (верстовые столбы, дорожное покрытие, мосты, отсыпки и водоотводы, кюветы, исторические здания и сооружения), а использование методов виртуализации наглядно представит процесс дорожного строительства. Интересен и такой сюжет, как влияние тракта на планировку и традиционный уклад жизни крестьянства притрактowych сел и деревень. Поселениям, расположенным вдоль Сибирского тракта, свойственны отличия этнического и социального характера, а также в сфере материальной культуры. Заселение притрактowych территорий носило частично принудительный характер. Наряду с вольными переселенцами, сюда отправляли ямщиков, крестьян, здесь обустривались поселения ссыльных. Активное вовлечение крестьянства в торгово-дорожную жизнь способствовало формированию искусственной

урбанизированной среды, ориентированной на интересы человека [6, с. 61]. В таких поселениях быстрее появлялись новые строительные материалы, изменялась планировка домов, их внутреннее убранство. Поскольку проживание рядом с дорогой каторжников сулило немало рисков, часть крестьян перебиралась в иные места. Это влияло на этнический состав населения. В нерусских поселениях, через которые проходил Сибирский тракт, наблюдался отток коренного населения и увеличение доли русских. Так, краевед П. Роготнев отмечает, что все удмуртские села, которые стоят на Сибирском тракте, имеют трехчастную структуру, складывающуюся на протяжении XVII–XIX веков. Первоначально возникала этническая удмуртская деревня. С середины XVIII века, в процессе христианизации, в деревне появлялась церковь, а вокруг нее – небольшое селение священнослужителей, которое называлось сельцом. По мере складывания на тракте этапной системы, солдаты, служившие здесь долгое время, выйдя в отставку, женились и формировали солдатскую слободку. К началу XX века эти части соединялись в одно большое село [8]. Постепенно усложнялась социальная структура притрактового населения. Помимо упомянутых ямщиков появляются доставщики – специалисты по торговым перевозкам. Развивается дворничество – содержание постоянных дворов, необходимых путешественникам. На почтовых станциях служили станционные смотрители. В их обязанности входили подготовка и замена лошадей проезжающим экипажам. Превращение отдельных участков Сибирского тракта в объекты культурного наследия и последующая их музеефикация происходит, во многом, в результате деятельности местных музеев, посвященных истории этой уникальной магистрали. В настоящее время действуют четыре таких музея. Причем, в экспозиции каждого из них присутствует доминантная тема, раскрывающая тот или иной аспект развития исторической дороги. Два музея расположены на территории Удмуртии, и это не случайно, поскольку более двухсот километров Сибирского тракта проходит через Удмуртию. Здесь, в селе Дебесы, соединялись две ветки – южная (Московско-Казанская) и северная (Петербургско-Вологодская), непосредственно отсюда берет свое начало Большой Сибирский тракт. В 1991 году в селе Дебесы был создан «Музей истории Сибирского тракта». Располагается он в исторической постройке 1822 года – казарме нижних чинов. Здание музея отнесено к региональным памятникам истории и культуры и находится под охраной государства. В его экспозиции доминирует тема Сибирского тракта как дороги ссыльных и каторжан. В рамках реализации социального проекта «Сибирский тракт: вчера, сегодня, завтра» была начата работа по созданию в Дебесах общественной территории вокруг сохранившегося участка Сибирского тракта. Участок протяженностью один километр двести метров был признан памятником истории и культуры регионального значения еще в 80-е годы минувшего столетия. В действительности он обустроен слабо, средства на его

содержание не выделяются. Задача проекта – с помощью волонтеров добиться не только благоустройства территории, но превратить ее в памятник Сибирскому тракту, сделать общественным центром, привлекательным для разных социальных групп. Это, возможно, станет необходимым шагом к музеефикации фрагмента исторической дороги. Музей «Этапный пункт» был открыт в 2000 году в деревне Бачкеево. Игринского района Удмуртии как филиал районного краеведческого музея. Его появление связано с проектом развития здесь туризма. Музей расположен в здании бывшего этапного пункта. Таких исторических памятников в России сохранилось всего два. Одноэтажное деревянное здание было построено в 1837 году. На оконных обрамлениях сохранились следы от решеток, а на стенах — надписи, оставленные ссыльными [4]. Это один из самых посещаемых музеев Удмуртии. Ежегодно сюда приезжают более двух тысяч человек, в основном, в рамках экскурсионно-туристического маршрута «Сибирский тракт – дорога сквозь века». Комплексная экскурсия с интерактивными элементами начинается в Игринском краеведческом музее, затем туристы посещают музей «Этапный пункт», где воссоздана атмосфера камеры второй половины XVIII века. Туристов переодевают в арестантскую одежду, выстраивают в этапную колонну, и они передвигаются под конвоем. Экскурсанта посещают камеры, их кормят «арестантской» ячневой кашей. Заканчивается экскурсия в соседней деревне на мастер-классе по национальному блюду – перепечи. Музеи представляют свои туристические продукты в рамках маршрутов, предлагаемых турфирмами Удмуртии: это автобусные туры, продолжительностью от одного до трех дней; конно-верховые маршруты: «Путь кандалный», «Сибирский тракт: три мира», «Сибирский тракт – дорога сквозь века». В настоящее время в Удмуртии разрабатывается проект создания вдоль Сибирского тракта музея-заповедника, который включил бы также другие участки тракта, и связанные с ним исторические поселения [7, с. 13].

Два объекта, связанные с Сибирским трактом, претендуют на победу в конкурсе «Сокровища России», который завершится в ноябре 2021 года. Это – описанный нами Этапный пункт в деревне Бачкеево (номинация «Культурно-исторический объект») и Сибирский тракт (номинация «Экскурсионным маршрутом»).

Муниципальный «Музей истории Сибирского тракта» расположен в селе Карадуван, Балтасинского района, Республики Татарстан. Татары называли Сибирский тракт «эби-патша юлы» – дорога царь-бабушки, то есть, Екатерины II. До революции в селе располагались почтовая станция, постоялый двор и этапный пункт. Музей разместился в историческом здании постоялого двора, построенного в начале XX века. Экспозиция музея посвящена, в первую очередь, истории развития связи. В ней представлены дореволюционные почтовые карты Казанской губернии, аппарат Морзе, телефонный аппарат начала XX века. Среди экспонатов

– одежда ямщиков и почтовых служащих, сбруя, колокольчики, предметы телеграфного устройства и т. д.

Историко-культурный музей-заповедник «Московско-Сибирский тракт» действует в селе Большие Уки Омской области. Музей основан в 1991 году, а статус историко-культурного музея-заповедника приобрел в 2013 году. На территории заповедника находится более пятидесяти памятников истории. Его экспонаты связаны с историей заселения и освоения Омского Прииртышья в контексте влияния на эти процессы Сибирского тракта.

Музей занимается продвижением туристического маршрута «Московско-Сибирский тракт – дорога великих ученых, путешественников и каторжан». Здесь расположен сохранившийся в первозданном виде и действующий до сих пор участок старой дороги протяженностью восемнадцать километров. Туристам предлагают совершить небольшое путешествие. Это можно сделать двумя способами: на повозках, запряженных лошадьми, либо пешком в полной арестантской выкладке, вместе с вереницей закованных в цепи каторжан.

Развитие туризма положительно сказалось на состоянии объектов наследия и социокультурной ситуации территории. Были отремонтированы имеющиеся памятники, установлены памятные знаки и информационные щиты. Для привлечения туристов в селе Становка открылась небольшая туристическая база «Острог». В деревне Форпост выстроен фрагмент старинного острога XVIII века – «Зудиловский форпост». Жители села и работники местных учреждений культуры являются участниками исторических реконструкций. Это создает дополнительные источники заработка для местного населения и способствует формированию общественного сознания и уважения к своей истории и культуре.

Существуют и иные формы увековечивания исторической памяти Сибирского тракта. Оно происходит в результате акций, проводимых музеями иных профилей. Это могут быть тематические выставки. В качестве примера можно привести деятельность Томского областного краеведческого музея. Здесь в 2002 году была проведена выставка «По Большому Сибирскому тракту», а в 2016 году – «Великий чайный путь». Победителем III Всероссийского конкурса «Культурная мозаика малых городов и сел» в 2017 году стал проект расположенного в Кемеровской области музея-заповедника «Мариинск исторический». Цель проекта: «Сохраним историю вместе» – разработка нового экскурсионно-туристического маршрута по истории уникального памятника истории и культуры Сибирского тракта и мероприятия по музеефикации его фрагмента, проходящего через центральную часть города. С 2018 года экскурсия успешно реализуется [1].

Исторические пути и дороги являются значимым элементом историко-культурного наследия России. Сохранение, реставрация, возрождение подлинных дорожных реалий может стать основой для создания новых перспективных

туристических маршрутов, консолидации представителей местного сообщества в деле сохранения историко-культурного наследия. Объединяющим началом в этом процессе, на наш взгляд, могут стать музеи.

Литература

1. В Мариинске появился новый экскурсионный маршрут [Электронный ресурс] // Благотворительный фонд Елены и Геннадия Тимченко. – Режим доступа: <https://cultmosaic.ru/press-center/participants/v-mariinske-proveli-prezentatsiyu-novogo-ekskursionnogo-marshruta-po-sibirskomu-traktu/>. Дата доступа: 15.09.2021.
2. Государственная стратегия формирования системы достопримечательных мест, историко-культурных заповедников и музеев-заповедников в Российской Федерации [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации. – Режим доступа: <https://culture.gov.ru/documents/gosudarstvennaya-strategiya-formirovaniya-sistemy-dostoprimechatelnykh-mest-istoriko-kulturnykh-zapo/>. Дата доступа: 15.09.2021.
3. Зиновьев, В. П. Доставщики / В. П. Зиновьев // Труды Томского областного краеведческого музея. – Т. 12. – 2002. – с. 49–52.
4. Игринский краеведческий музей. Музейный гид. 2014 [Электронный ресурс] // Благотворительный фонд Владимира Потанина. – Режим доступа: <http://1p.fondpotanin.ru/media/2017/06/20/1268790387/Игринский%20краеведческий%20музей.pdf>. – Дата доступа: 15.09.2021.
5. Каулен, М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России / М. Е. Каулен. – М. : Этерна, – 2012. – 432 с.
6. Назаренко, Т. Ю. К вопросу о влиянии тракта на повседневную жизнь сибирского крестьянства / Т. Ю. Назаренко // Труды Томского областного краеведческого музея. – Т. 12. – 2002. – с. 58–62.
7. Рупасова, М. Б. Сибирский тракт: сквозь границы: от замысла к реализации: Удмуртия – Кировская область, 2002–2004 / М. Б. Рупасова, Л. Ф. Князева, С. В. Беглецова. – Ижевск: Ижевская республиканская типография, 2004. – 16 с.
8. Степанова, А. Дорога судеб и памятник скорби: история Сибирского тракта в Дебесах [Электронный ресурс] / А. Степанова // Удмуртия. Информационное агентство. – Режим доступа: <https://udmurt.media/articles/kultura-i-turizm/8813/>. – Дата доступа: 15.09.2021.
9. Чижик, Т. А. Сибирский тракт. История и современность [Электронный ресурс] / Т. А. Чижик // Архивы Удмуртии. – Режим доступа: http://gasur.ru/activity/publications/pub_arh/13_05.php?clear_cache=y. – Дата доступа: 15.09.2021.
10. Шульгин, П. М. Исторические пути и дороги как объект культурного наследия / П. М. Шульгин, О. Е. Штеле // Наследие и современность. – 2018. – Т. 1. – № 2. – с. 95–112.

Терехова В.И.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

СПАСО-ЕВФРОСИНИЕВСКИЙ МОНАСТЫРЬ КАК ЦЕНТР ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ

Каждый человек имеет право на свое духовное развитие с учетом особенностей, присущих духовной культуре общества, представителем которого

он является. Автор данной статьи предпринял попытку обозначить важность духовных православных центров в жизни общества на примере Спасо-Евфросиниевского монастыря Беларуси. Известно, что духовная жизнь общества и личности складывается из определенной системы знаний и мировоззренческих идей, которые со временем превращаются в опыт. Внутренний духовный опыт человека позволяет правильно оценивать окружающий мир, свое отношение к нему и личную роль в этом мире. Каждый человек индивидуален и неповторим, однако мы должны научиться с учетом этих особенностей, социально взаимодействовать и находить те точки соприкосновения, которые нас сближают. Когда речь идет о духовности человека, то под этим понимаются идеальные, религиозные и нравственные аспекты его миропонимания. Социализированная личность впитывает в себя мировоззренческие установки и ценностные ориентации духовной культуры общества в целом, а также межпоколенный опыт, воплощенный в рукотворных памятниках человеческой деятельности. К таким памятникам относится большинство действующих православных монастырей, в их числе и Спасо-Евфросиниевский женский монастырь Беларуси. В такого рода центрах духовной культуры хранятся культовые рукотворные предметы, доступные человеку для ознакомления. При контакте и изучении наследия такого рода, человек получает информацию, расширяющую его знания и, как правило, влияющую на его систему ценностей и нравственную составляющую жизни в целом. В условиях развития глобальных информационных сетей и систем открывается возможность широкой коммуникации, обмена знаниями и духовным опытом. Следовательно, знания и духовный опыт становятся востребованными. Но всем ли это интересно и необходимо, покажет время. Наряду с преимуществами информационного общества, обозначились явные проблемы, которые связаны с попытками овладеть силой души человека, внести коррекцию в его духовный мир и управлять его духовным развитием. Появилась опасность утраты своей культурной и национальной идентичности через размывание морально-нравственных устоев общества. Тенденция разобщения людей по различным признакам, в том числе и по религиозным, диктует необходимость придерживаться тех духовно-нравственных ценностей, которые способствуют укреплению единства народов, независимо от их вероисповедования. Человеку должна быть предоставлена возможность посещать те духовные центры, которые близки его религиозным предпочтениям. Это относится и к духовным центрам православной культуры.

Ежегодно сотни жителей Республики Беларусь и ее гостей посещают Спасо-Евфросиниевский женский монастырь, который расположен в Полоцке и является одним из древнейших православных центров государства. Датой основания монастыря считается начало XII века, это один из первых женских монастырей Руси. В настоящее время это действующий православный монастырь,

который является объектом Государственного Списка историко-культурных ценностей Республики Беларусь.

Основала этот монастырь Преподобная Евфросиния Полоцкая – покровительница женского монашества Беларуси. Будучи двенадцатилетней девочкой, она сделала свой сознательный выбор служить Богу и людям, и всю свою жизнь была ему верна. В этом случае любовь и верность – нераздельны. Это – пример для подражания каждому, кто стоит перед выбором своего жизненного пути. Для того, чтобы реализовать свой выбор, Преподобной Евфросинии Полоцкой необходимо было приложить немало усилий. Ее душа всегда была связана с Небом. Ради этого она отказалась и от династического брака, как того хотели родители. Она была дочерью полоцкого князя Святослава – Георгия Всеславича. По тем временам она получила хорошее домашнее образование, основным занятием было чтение религиозных книг из большой домашней библиотеки. Свою просветительскую деятельность она начала с переписывания церковных книг, такая работа обычно выполнялась мужчинами. В то время переписывание и распространение религиозных книг было очень важным, поскольку позволяло на доступном языке понять и услышать слова Евангелия на территории Западной Руси. При жизни Преподобной ее монастырь был центром просвещения в Полоцком княжестве. В монастыре действовали учительня, библиотека, скрипторий, и все это было доступно и людям не монашеского образа жизни [1, с. 769–770]. Ее усилия и труды были направлены на создание основ православной культуры Беларуси, что нашло отражение, в том числе, и в традиционном народном прикладном искусстве.

На протяжении всей своей многолетней и сложной истории, Спасо-Евфросиниевский монастырь остался верен православным традициям и не потерял свою значимость и востребованность. Христианский подвиг Преподобной Евфросинии Полоцкой передается от поколения к поколению и служит прочной основой для дальнейшего развития православной духовной культуры и укрепления взаимодействия славянских народов, с учетом национальной самобытности и культурного менталитета.

Литература

1. Терехова, В. И. Евфросиния Полоцкая – Святая Просветительница земли Беларуси / В. И. Терехова // Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі: «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 7–8 верасня 2017 года) / галоўны рэдактар А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2018. – с. 769–770.

Уварова А.В.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

НЕОБХОДИМОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ КОЛЛЕКЦИИ ВОЕННОЙ ФОРМЫ ОДЕЖДЫ В МУЗЕЯХ ВОЕННО- ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ

Униформология – вспомогательная историческая дисциплина, изучающая закономерности возникновения и эволюции форменного костюма; методы его изучения как исторического источника [4, с. 10]. На сегодняшний день наблюдается рост интереса к данной науке: активно развивается реконструкторское движение, создаются военно-исторические клубы, выставки военного костюма вызывают интерес у музейных посетителей. Если в середине прошлого века советский научный деятель Г. С. Габаев говорил о непопулярности униформологии [1, л. 3], непризнании ее историками, то на данный момент наблюдается «униформологический Ренессанс» [3, с. 1].

Одним из направлений исследований в области униформологии является изучение коллекций военной формы одежды в музеях военно-исторического профиля, которые являются неотъемлемой их частью. Их изучение и экспонирование необходимо для составления наиболее полной картины исторических событий и явлений. Такие предметы особенно ценны в коллекциях военно-исторических музеев сразу по нескольким причинам.

Во-первых, зачастую дошедшие до нас предметы данного типа носят мемориальный характер. Следовательно, они имеют ценность подлинной вещи, когда-то принадлежавшей известному историческому деятелю. Зная специфику мундирного костюма, вид которого зависел от рода войск и звания, можно проследить военную карьеру исторической личности. Также, стоит отметить, что военная форма, как правило, шилась по меркам носившего ее человека. Следовательно, возможна реконструкция детального портрета.

Во-вторых, предметы военной формы одежды являются одними из самых «страдающих» категорий коллекций военно-исторических музеев. Сам процесс их собирания довольно труден, особенно это касается типовых элементов обмундирования и снаряжения. Обращаясь к делам интендантского управления, длительное время заведовавшего обеспечением нужд армии, в том числе и одеждой, становится известно, что каждая вещь имела собственный срок службы, зависящий от ее изнашиваемости. Следовательно, в музей вещи зачастую попадали уже в неудовлетворительном состоянии. Кроме того, в советское время деятельность военно-исторических музеев рассматривалась исключительно с идеологической позиции. Такие музеи должны были служить иллюстрацией

взаимосвязи развития оружия с базовыми социально-экономическими процессами, происходившими в стране. Предметы коллекции военной формы одежды не подходили для выполнения такой задачи, из-за чего зачастую их относили к предметам вспомогательного фонда или передавали в другие музеи, иные культурные учреждения. Кроме того, из-за подобного отношения, их исследованием практически не занимались. В связи с этим изучение истории таких коллекций, передвижения их частей или отдельных предметов является не только перспективной научной сферой, но и важным вкладом в развитие сразу нескольких направлений музейной работы.

Самое главное, что стоит отметить, в процессе работы по изучению истории коллекции военной формы одежды музея поднимается и обрабатывается огромный пласт архивных источников, который до этого скорее всего не изучался исследователями. При анализе ее истории исследователь обрабатывает учетные документы (например, книги поступлений, акты, связанные с приемом и передачей предметов), а также распоряжения и переписки музея с различными организациями с целью понять, какая политика проводилась не только руководством самого учреждения, но и страны в целом. Данная информация необходима для того, чтобы выстроить понимание отношения к данной части собрания военно-исторических музеев в тот или иной исторический период. Ввиду того, что сведения о перемещении коллекции и общей истории музея расформированы по различным архивным источникам, то зачастую изучаются документы, которые до этого не использовались с момента их поступления в архив.

Данные, полученные в ходе изучения истории и особенностей формирования коллекции военной формы одежды, также могут быть использованы и в экспозиционно-выставочной деятельности. Здесь можно говорить о реконструкции коллекции в тот или иной исторический период и ее показ музейному посетителю. Такая реконструкция мною рассматривается или как теоретическая в виде написания научной работы; или как выставка, организованная путем сотрудничества нескольких музеев и организаций, в которые предметы коллекции были переведены. Еще один вариант – виртуальная реконструкция, которая также подразумевает совместную работу сразу нескольких учреждений. Таким образом, одновременно решается сразу две задачи: организация выставочной деятельности музеев, а также создание новых или возобновление старых контактов.

Немаловажное значение исследование истории коллекции военной формы одежды играет и в повышении эффективности учетно-фондовой деятельности музея. В связи с появлением электронных баз данных учета музейных предметов, музеи начали вести активную работу по учету собственных коллекций. В ее процессе оказалось, что ряд предметов был передан в другие музеи без фиксации

в виде акта. В связи с этим у хранителей имеются не самые точные сведения о местонахождении предмета. В особенности это касается предметов коллекции военной формы одежды, так как, в определенные периоды она носила скорее научно-вспомогательный характер. Исследование ее истории и бытования отдельных предметов, находящихся или находившихся когда-то в ней, способствует уточнению или опровержению сведений, имеющихся у хранителей.

Такой способ изучения коллекции можно охарактеризовать термином «мягкая реституция». Заместитель директора музея-заповедника «Несвиж» С. А. Егорейченко дает ему следующую трактовку: «установление принадлежности предметов к данной культурной агломерации, их описания, введения в научный оборот в качестве артефактов, имеющих выдающуюся ценность» [2, с. 99.] Такой способ исследования истории движения коллекции не несет под собой последующее возвращение экспонатов в их первоначальные коллекции, но способствует возникновению интереса к истории музейных собраний, активизации длительной и комплексной научной деятельности по их изучению. С. А. Егорейченко на примере изучения предметов из арсенала Несвижского замка, которые были проданы в коллекцию Метрополитан музея (The Metropolitan Museum of Art), отмечал ряд трудностей. Например, отсутствие возможности получить конкретные данные по интересующим его коллекциям. В связи с этим ему приходится работать с неполными, разрозненными сведениями. Здесь он особо выделяет онлайн-каталоги. Однако практика оцифровки музейных коллекций – довольно новое направление учетной деятельности музеев, в связи с чем в фондах могут храниться предметы, имеющие непосредственное отношение к месту своего изначального бытования, иметь для него определенную ценность, но при этом не быть где-либо указанными. При изучении же письменных источников (описи в архивах, книги поступлений и т.п.) может сложиться ситуация отсутствия доступа к ним, что мы наблюдаем на данный момент в связи с пандемией. Но умалить значимость наличия электронных баз данных музейных предметов и их значения для учета не представляется возможным.

Подводя итог всему вышесказанному, стоит отметить, что изучение истории и особенностей формирования малоизученных коллекций музеев военно-исторического профиля несет под собой значимый вклад не только в исследовательскую работу отдельных людей, но и в основные сферы музейной деятельности. Пример практической значимости изучения коллекций военной формы одежды, которые представляют собой неотъемлемую часть собрания военно-исторических музеев, является тому подтверждением.

Литература

1. Отдел рукописей РНБ (ОР РНБ). – Ф. 1001. – Оп. 606. – Ед. хр. 165. – «О мундироведении». Наблюдения и выводы. Статья. 1953–1956 гг.
2. Егорейченко, С. А. Оружие и доспехи арсенала Несвижского замка в собрании музея

«Метрополитан» (Нью-Йорк). Перспектива изучения, экспозиционного сотрудничества и «мягкой» формы реституции / С. А. Егорейченко // Война и оружие. Новые исследования и материалы: труды IV Междунар. науч.-практ. конф. – СПб.: ВИМАИВиВС, 2013. – Ч. 2. – С. 99–109.

3. Ефимов, Н. Ю. Военная униформология как феномен современной социальной жизни / Н. Ю. Ефимов // Армия и общество, 2009. – № 1. – С. 1–10.

4. Рогулин, Н. Г. Униформология : учебное пособие / Н. Г. Рогулин. – СПб., 2010. – 53 с.

Федотова О.О.
(Украина, г. Киев)

ОСОБЕННОСТИ СОХРАНЕНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ

В контексте современного процесса интеграции Украины в Европейское сообщество существенно актуализируется необходимость комплексного выявления, а также исследования культурного наследия, что продиктовано задачей сохранения исторической памяти.

Защита национального историко-культурного наследия является одним из доминирующих положений Стратегии национальной безопасности ряда мировых государств.

Следует отметить, что в соответствии с Конвенцией об охране всемирного культурного и природного наследия, обнародованной в 1972 г. на Генеральной конференции ООН по вопросам образования, науки и культуры (Париж), под объектами культурного наследия понимаются: 1) памятники (включают всевозможные произведения архитектуры, образцы монументальной скульптуры и живописи; археологические элементы, надписи, а также пещеры, имеющие культурно-историческую или научную ценность); 2) ансамбли (формирующие группы самостоятельных или объединённых строений; произведения архитектуры, относящиеся к пейзажу, и представляющие ценность с точки зрения искусства, науки, истории); 3) достопримечательности (творения человека и природы, а также археологические места, которые имеют исключительную значимость с точки зрения исторического, эстетического, этнологического или антропологического подхода) [3, с. 10].

Закон Украины «Об охране культурного наследия» (2000 г.) непосредственно регламентирует различные аспекты деятельности касательно охраны культурных достижений. В частности, определено понятие культурного наследия, под чем имеется в виду «совокупность унаследованных человечеством от предыдущих поколений объектов культурного наследия» [4]. Уточним, что к последним относят: выдающееся место, сооружение, комплекс и их составные

элементы; водные и прочие природно-антропогенные объекты (имеющие историко-археологическую, архитектурную, культурно-эстетическую ценность), которые сохранили аутентичные характеристики [4].

По мнению ряда специалистов, приведённая выше трактовка термина «культурное наследие» имеет суженный характер, поскольку не раскрывает содержательной нагрузки, свойственной внешнему проявлению национальной формы культуры, в связи с чем предполагает уточнение. Например, М. Кулешова в значении упомянутой дефиниции рассматривает признанные социумом материальные, а также духовные ценности, тщательно сохраняемые и передаваемые новым поколениям, целостно формирующие информационный потенциал людской цивилизации [3]. Новые подходы к определению указанного понятия свидетельствуют о его пространственно-временной эволюции, а также акцентировании на других характеристиках.

Бытует мнение, что термин «культурное наследие» является синонимичным понятию «культурные ценности». Однако данная точка зрения достаточно дискуссионна, поскольку культурное наследие включает в себя культурные ценности как составной элемент, сформированный из материальных (движимых и недвижимых), а также нематериальных объектов [5].

Обеспечение охраны культурного наследия базируется на создании необходимых информационно-правовых и соответствующих материально-технических условий, способствующих нахождению, исследованию, типологизации данных объектов, предотвращению их разрушения, организации сохранности, своевременной консервации и музеефикации для экскурсионного и культурно-образовательного использования [2, с. 83].

Актуальным направлением деятельности органов власти является проведение эффективной государственной политики, ориентированной на развитие и популяризацию национальных культурных традиций в свете построения взаимоотношений с другими странами, имеющими богатое культурное наследие. Следует отметить, что после установления Украиной в 1991 г. государственной независимости, сложности социокультурной трансформации на этапе перехода к новой модели развития существенно повлияли на процесс сохранения культурного наследия, притормозив ход культурной модернизации. В условиях современных глобализационных процессов особенно остро стоит вопрос сохранения национальной идентичности украинского народа путём популяризации национальных культурных достижений. Ведущая роль в этом отводится учреждениям культуры, приоритетными направлениями функционирования которых являются защита и сохранение культурного наследия как фактора национальной самоидентификации украинцев [1].

Позитивной тенденцией в последнее десятилетие стала активизация

деятельности в области популяризации исторических и культурных объектов Украины, что способствует росту заинтересованности со стороны мирового сообщества, а также поиску спонсоров для проведения разнообразных культурных мероприятий.

В соответствии с вышесказанным, стратегия дальнейшего развития национальной культуры предполагает перевод её из плоскости общественно-политических интересов в систему общественно-экономического развития Украины, а также предоставление главенствующего места.

Необходимо обозначить основные направления работы современных учреждений культуры по возрождению исторических источников культурного наследия: - проведение работ по охране предметов и объектов культурного наследия, их обновление и внесение в соответствующие реестры; - охрана и разработка порядка использования национального культурного наследия Украины; - организация научной работы в сфере культуры; - поиски путей усовершенствования процесса исследования, сохранения и приумножения национального культурного наследия.

Следует отметить, что учреждения культуры должны содействовать всестороннему развитию национальной культуры путём проведения мероприятий по:

1) Популяризации и сохранению разнообразных форм народного творчества. Существенным является понимание культурных достижений как важного элемента национального наследия, а также способа идентификации этноса, имеющего значительные достижения в области искусства.

2) Поддержке музейного дела, которое призвано демонстрировать широкой публике историко-культурные достижения украинского народа путём организации профильных экспозиций.

В свою очередь современный музей обязан: сотрудничать с научными, культурно-образовательными, общественными учреждениями по вопросам возрождения и сохранения историко-культурного наследия; обеспечивать интеграцию культурных особенностей национальных меньшинств на уровне единого общенационального культурного процесса; внедрять в своей работе инновационные решения.

3) Охране и рациональному использованию историко-культурного наследия с целью формирования единой национальной идентичности граждан Украины, чему должно способствовать: создание на основе реализации научных исследований сети историко-культурных памятников; квалифицированное определение и проведение экспертизы историко-культурной ценности и уникальности объектов; инициирование мероприятий по популяризации историко-культурных памятников; обеспечение рекламной поддержки различных форм популяризации культурного наследия с целью повышения уровня

осведомлённости граждан о национальных достижениях.

Таким образом, в соответствии с результатами исследования можно сделать вывод, что проблема сохранения культурного наследия в Украине является достаточно актуальной в свете современных тенденций глобализации. Именно по этой причине данный вопрос находится в приоритете деятельности как государственных органов власти, так и учреждений культуры.

Литература

1. Герегова, С. Проблема збереження національної ідентичності українців в умовах глобалізації / С. Герегова // Українознавчий альманах. – 2014. – Вип. 15. – С. 125–128.
2. Опалько, Ю. В. Збереження культурно-історичної спадщини в сучасній Україні: проблеми та перспективи / Ю. В. Опалько // Стратегічні пріоритети. – 2007. – № 1. – С. 83–88.
3. Поливач, К. А. Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України / К. А. Поливач. – К. : Інститут географії НАН України, 2012. – 208 с.
4. Про охорону культурної спадщини. Закон України. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2000, № 39, ст. 333. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/1805-14/page>. – Дата доступа; 27.06.2021.
5. Степанов, В. Ю. Визначення поняття «культурна спадщина» в культурному просторі України / В. Ю. Степанов // Культура України. Серія: Культурологія. – 2015. – Вип. 48. – С. 29–39.

Хотянович Н.А.

(Республика Беларусь. г. Лида)

ВИДОВАЯ ОТКРЫТКА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ НАСЕЛЕНИЯ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ГУ «ЛИДСКИЙ ИСТОРИКО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ»)

В настоящее время все больше внимания уделяется изучению открыток или почтовых карточек, которые находятся в собрании музеев и в частных коллекциях.

Фотографическая почтовая открытка выступает реальным документом, она – свидетельство атмосферы, настоящего смысла, сути, свидетельство того, какие ценности на самом деле в определенное время существовали, как все выглядело. Всматриваясь в старинный фотографический отпечаток, мы всматриваемся в историю — документальную, достоверную — и, тем самым, получаем квалифицированные ответы на многие вопросы и дня сегодняшнего, и дня завтрашнего. Тем и ценны для нас документальные проекты. [5, с. 1].

В фондах Государственного учреждения «Лидский историко-художественный музей» хранится более тысячи открыток на разную тематику (видовые, поздравительные, этнографические, художественные, персональные, религиозные и др.). Наиболее ценными музейными предметами в коллекции

являются открытки с видами города Лиды первой половины XX века – их в коллекции насчитывается двести семьдесят единиц (КП 16125 – КП 16636).

Благодаря этому собранию, у научных сотрудников музея есть возможность более пристально изучить архитектурный облик города, который изменился вследствие разрушений во время Великой Отечественной войны, познакомиться с повседневной жизнью населения.

На основании музейной коллекции «Городская открытка», почтовых карточек, размещенных в сети Интернет, открыток из частных коллекций изданы книги, отражающие особенности региональной культуры. Это книги В. Лиходедова [4], Л. Лавреша [2], И. Пешехонова-Мицкевича [3], аналитические исследования старшего научного сотрудника Лидского историко-художественного музея В. Сливкина [6, 7, 8].

Почтовые открытки представляют собой источник информации по социальной истории из различных сфер деятельности, торговли и досуга. С помощью таких открыток можно увидеть представителя уже несуществующей профессии, в том числе его внешний вид, одежду, а также определенные детали и позу. Самые информативные сюжеты – это те, которые отражают повседневную жизнь простых горожан. Наиболее привлекательными являются видовые открытки с изображением людей разных профессий и социального статуса.



Рис. 1. Открытка. Еврейские водоносы на улицах Лиды

Известны три варианта открытки с изображением водоносов города Лиды. Причем один и тот же сюжет размещен в двух вариантах, на обычной почтовой открытке и на открытке с перфорацией (такая карточка была помещена в специальный альбом с отрывными открытками). Надпись внизу выполнена на немецком языке и переводится как: «*Еврейские водоносы на улицах Лиды. Они обеспечивают потребность в воде отдельных жителей и домов за небольшую плату*» (рис. 1).

Водонос – важная для местечка профессия, существовавшая до появления централизованного водоснабжения. Водонос набирал воду в реке или из водокачки и разносил емкости с водой по домам за небольшую плату. Это занятие требовало выдающейся физической силы и выносливости, но не считалось особенно престижным в еврейской общине.

Существует еще две фотографии водоносов города Лиды, по сюжету которых нам пока еще не встретилась открытка.

Трагические эпизоды жизни города также попали в объектив фотографа. Одним из таких происшествий стал пожар на улице Гродненской. Видимо, это событие так впечатлило фотографа, что горящий дом был снят во многих

ракурсах (рис. 2). Впоследствии сцена этого пожара отображена на открытках в семи вариантах.



Рис. 2. Открытка. Лида. Пожар на ул. Гродненской

Нестандартным сюжетом для почтовой карточки является сцена похорон (рис. 3). На открытке изображены похороны еврея, которого несут к месту его последнего упокоения на носилках. Тело усопшего завернуто в саван. Принять участие в погребении – важная заповедь, и во время похорон все стараются хоть немного понести погребальные носилки и участвовать в засыпании могилы землей.



Рис. 3. Открытка. Похороны еврея в Лиде

Автором сюжета с нищими около Фарного костела является Георг Геккель. Братья Геккель – одни из самых известных фотокорреспондентов своего времени. Их работы отражают события Первой мировой войны, облик городов, быт населения горожан. На сайте <https://www.ullsteinbild.de/> размещена коллекция фотографий двух фоторепортеров Отто Геккеля и Георга Геккеля. Несколько фотоснимков выполнены в городе Лиде, в том числе и сюжет с нищими, который имеет несколько вариантов. Для открытки использована только одна сцена. Почтовая карточка выпускалась также и в цветном варианте (рис. 4).



Рис. 4. Открытка. Русско-польские типы

Большой популярностью среди фотографов пользовалась рыночная площадь (рис. 5). Карточки с ее изображениями в разных ракурсах встречаются чаще, нежели с видами лидского вокзала. Некоторые открытки, изданные в период Российской империи, впоследствии переиздавались на немецком языке. Немцы использовали старые негативы, чтобы издавать свои открытки. На примере открыток с видами рыночной площади можно сравнить повседневную жизнь в разный исторический период.



Рис. 5. Открытка. Лида. Повозки на рыночной площади

Большое внимание на открытках уделяется изображению значимых для города архитектурных объектов (замок, собор, костел, синагога), при детальном рассмотрении которых можно увидеть неожиданные сюжеты. Например, на почтовой открытке с

изображением Лидского замка видно, что во дворе крепости пасутся свиньи.

Здание синагоги (разрушено во время Великой Отечественной войны) было одним из самых эффектных в городе. Открытки с видами железнодорожного вокзала и культовых сооружений, самые массовые по сюжетам, и наиболее встречающиеся в музейных и частных коллекциях.

Научные сотрудники Лидского музея используют видовые открытки в культурно-просветительской, научно-исследовательской, экспозиционно-выставочной работе. Открытки являются источником информации по различным направлениям. И через столетия современные открытки будут так же востребованы исследователями, как сегодня почтовые карточки первой половины XX века.

Литература

1. ГУ «Лидский историко-художественный музей» (ЛИХМ). – КП 16125 – КП 16636.
2. Лаўрэш, Л. Л. Ліда ўчора і сёння: гісторыя горада ў выявах / Л. Л. Лаўрэш. – Ліда : Лідская друкарня, 2013. – 152 с.
3. Лідскі край / склад. і фота І. М. Пешахонава-Міцкевіча. – Мінск : Беларусь, 2010. – 219 с.
4. Ліхадзедаў, У. А. Ліда. Падарожжа ў часе / У. А. Ліхадзедаў. – Мінск : Альфа-кніга, 2020. – 223 с.
5. Самбур, М. В. Открытка в контексте культуры: атрибуция, научное описание, экспонирование [Электронный ресурс] / М. В. Самбур. – Режим доступа: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005549016#?page=1>. – Дата доступа: 28.04.2021.
6. Сливкин, В. Северный городок. 1915–1918 годы [Электронный ресурс] / В. Сливкин. – Режим доступа: <http://www.lida.info/severnyj-gorodok-1915-1918-gody/>. – Дата доступа: 01.02.2020.
7. Сливкин, В. Улица Каменская – Гродненская (Grodnoer Strabe) [Электронный ресурс] / В. Сливкин. – Режим доступа: <http://www.lida.info/ulica-kamenskaya-grodnenskaya-grodnoer-strabe/>. – Дата доступа: 4.05.2020.
8. Сливкин, В. Большая лидская синагога (1896–1941) [Электронный ресурс] / В. Сливкин. – Режим доступа: <http://www.lida.info/bolshaya-lidskaya-sinagoga-1896-1941/>. – Дата доступа: 10.01.2020.