

ISSN 2221-9919

АЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

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

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

ПЫТАННІ
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

ВЫПУСК 17

Мінск
«Права і эканоміка»
2014

УДК 39 (=161)

ББК 63.5

П95

Калегіей ВАК Беларусі ад 15.11.2007 зборнік уключаны ў Пералік
навуковых выданняў Рэспублікі Беларусь для апублікавання вынікаў
дысертацыйных даследаванняў.

Рэдакцыйная калегія:

А. А. Каваленя, А. І. Лакотка, М. Ф. Піліпенка, Т. В. Валодзіна,
А. В. Гурко, В. І. Жук, А. В. Красінскі, Б. А. Лазука, А. С. Ліс,
Т. Г. Мдзівані, Я. М. Сахута, Р. Б. Смольскі, Н. А. Юўчанка

Навуковы рэдактар:

акадэмік НАН Беларусі А. І. Лакотка

Рэцэнзенты:

доктар архітэктуры В. Ф. Марозаў
доктар гістарычных навук Г. І. Каспяровіч

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук А. Г. Алфёрава

П95

Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 17 /
наук. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы
і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – 319 с.
ISSN 2221-9919.

У зборніку змешчаны навуковыя артыкулы, у якіх прадстаўлены новыя вынікі
даследаванняў, актуальныя для вырашэння сучасных праблем нацыянальнай культуры.
Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і аспірантаў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі, вышэйшых навучальных устаноў Беларусі (у тым ліку
Бабруйска, Гомеля, Полацка). Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з
Расіі, Украіны, Польшчы, Германіі.

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы
фундаментальных навуковых даследаванняў на 2011 – 2015 гг. «Гісторыя, культура,
грамадства, дзяржава».

Частка артыкулаў прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь,
прынятай на сумесным пасяджэнні Прэзідыума НАН Беларусі і калегіі Міністэрства
культуры РБ 25 сакавіка 2010 года.

Адрасуецца спецыялістам у галіне гуманітарных навук, выкладчыкам і студэнтам,
усім, хто цікавіцца дадзенай праблематыкай.

УДК 39 (=161)

ББК 63.5

ISBN 2221-9919

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры», 2014

© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2014

ЗМЕСТ

<i>Лакотка А. І.</i> Яўстафій Тышкевіч – вучоны, музейшчык, патрыёт	6
РАЗДЗЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	
<i>Габрусь Т. В.</i> Гісторыка-культурны аспект пачатку будаўнічай дзейнасці ордэна дамініканцаў у Беларусі	10
<i>Горанская Т. Г.</i> Тема Вавилонской башні в современном белорусском изобразительном искусстве	17
<i>Кононова А. В.</i> Светоизображение в живописи Беларуси 1960 – 1980-х годов: поиски, стилистика	25
<i>Морозов В. Ф., Морозова Е. Б.</i> Гродненские королевские мануфактуры – первые промышленные поселения на белорусских землях	35
<i>Налівайка Л. Д., Шунейка Я. Ф.</i> Беларускі экслібрыс 1920-х гадоў	46
<i>Пікулік А. М.</i> Роля віленскіх кнігавыдавецкіх цэнтраў XIX – пачатку XX ст. у развіцці беларускага мастацтва дзіцячай кнігі	51
<i>Цялежнікаў У. І., Латушкін А. М.</i> Умацаванні 2-й паловы XVI ст. паміж Верхнім і Ніжнім замкамі ў Полацку	58
<i>Шамрук А. С.</i> Критерий уникальности в современной архитектуре	67
<i>Шаранговіч Н. В.</i> Мастак Леанід Лапчынскі (1936 – 1994)	73
РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	
<i>Безручко А. В.</i> Кинопедагогическая деятельность Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой в Киевском государственном институте кинематографии	78
<i>Гнатыхин О. Е.</i> Проблемы драматургии в украинских музыковедческих исследованиях XX в. (концептуальный аспект)	84
<i>Горбушина И. Л.</i> Неклассическая артикуляция как специфический феномен современного фортепианного исполнительского искусства	93
<i>Довгопол Н. А.</i> Опыт историко-художественной реконструкции киевского бала XVII века	97
<i>Дубатовская О. А.</i> Принципы хорового фактурного мышления в современной музыке	103
<i>Костюкович М. Г.</i> Бродячий сюжет «Полесские робинзоны» в белорусском игровом кинематографе	110

<i>Лисова Е. В.</i> «Семь элегий Ли Бо» Г. Гореловой в контексте камерно-инструментального творчества композитора	116
<i>Мальцев В. В.</i> Творческая программа «Белорусского народного театра»	122
<i>Харитоненко А. В.</i> Авторский стиль в белорусском неигровом кино 1990 – 2010-х годов	127
<i>Цмыг Г. П.</i> О музыкальном модуле европейской хоровой концертности	133
<i>Ярмалінская В. М.</i> Вызначальная роля індывідуальнасці мастака ў сучаснай сцэнаграфіі Беларусі (сцэнаграфічныя праекты і вырашэнні спектакляў Д. Мохавы і В. Цімафеева)	139
<i>Яроміна К. П.</i> Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я. Купалы ў гады Вялікай Айчыннай вайны: праблемы развіцця	145
<i>Loos H.</i> Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. XX Jh.	151

РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

<i>Азевіч І. В.</i> Да пытання аб лімінальных сэнсах у сімволіцы танатасу ва ўяўленнях беларусаў	159
<i>Боберскі Ю. Ю.</i> Выбор места для строительства жилья и хозяйственных комплексов на Гуцульщине	166
<i>Бункевич Н. С.</i> Общие черты и особенности традиций питания современных татар Беларуси	172
<i>Быконя А. Г.</i> Номинация героя украинской волшебной сказки и японского эпоса: сопоставительный аспект	180
<i>Внуковіч Ю. І.</i> Гістарычная семантыка і лінгвагеаграфія тапонімаў «Пруднікі» на тэрыторыі Беларусі	187
<i>Гурко А. Вікт.</i> О некоторых закономерностях распространения в Беларуси китайских психофизических и духовных практик в 1980-х – 2014 гг.	191
<i>Довгань С. А.</i> Изменения в традиционном интерьере жилья украинцев Среднего Приднепровья конца XIX – 80-х годов XX в.	199
<i>Ждановіч К. І.</i> Сувязь знахароў з прыродай ва ўяўленнях беларусаў	205
<i>Зимовина Е. П.</i> Белорусское население Калининградской области: миграции и сохранение этнокультурных традиций	212
<i>Ковалёва Р. М.</i> Интегративные связи инициарного словесного творчества с фольклором	219

<i>Лозка А. Ю.</i> Новае аб генезісе народных свят: тэорыя адлюстравання каляндарных стыляў у беларускім фальклоры	226
<i>Милюченков С. А.</i> Традиционные сельскохозяйственные сооружения лёгкого типа на территории Беларуси и её пограничья в конце XIX – 1-й половине XX в.	231
<i>Михайлеў М. А.</i> Становление обычая чаепития у поляков Беларуси (конец XVIII – начало XX в.)	238
<i>Новак В. С.</i> Вясельная традыцыя Лельчыцкага раёна	246
<i>Шарая О. Н.</i> Обряд «вождения Куста» и особенности его изучения	252
<i>Шкелебей В. В.</i> Растительная символика в китайских паремиях: вопросы типологии	261

РАЗДЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

<i>Барвенава Г. А.</i> Некропалі арыстакратыі Беларусі: захаванне, адкрыццё для наведвальнікаў, папулярызацыя	269
<i>Гужалоўскі А. А.</i> Этнічныя супольнасці Беларусі на старонках часопіса «Наш край» (1925 – 1930)	273
<i>Костюкова В. Н.</i> «Возрождённые шедевры» в украинской вышивке начала XXI в.: история проекта, научно-теоретическое обоснование, практическая реализация	281
<i>Скворцова И. Н.</i> Лионские контушовые пояса «случского типа» в музейных коллекциях и частных собраниях Беларуси	287
<i>Толкачёва Л. И.</i> Работа виленского ювелира М. И. Невядомского из коллекции Национального исторического музея Республики Беларусь как пример необарочных традиций в художественном металле культового назначения	296
<i>Флікоп Г. А.</i> Абраз «Дзева Марыя над калыскай з дзіцем» з вёскі Імянін: да пытання іканаграфічнай сувязі з цудадзейнымі іконамі Божай Маці «Берасцейская», «Асечанская», «Вышынская»	302
<i>Хазанова К. Л.</i> «Куцця» ва ўсходнеславянскай традыцыі	309

ЯЎСТАФІЙ ТЫШКЕВІЧ – ВУЧОНЫ, МУЗЕЙШЧЫК, ПАТРЫЁТ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 17.04.2014)*

Яўстафій Тышкевіч, археолаг, гісторык, этнограф, музеязнаўца і краявед, ганаровы член Пецярбургскай акадэміі навук, член Дацкага таварыства аматараў паўночных старажытнасцей, Стакгольмскай каралеўскай акадэміі выяўленчага мастацтва і старажытнасцей, Лонданскага археалагічнага інстытута, нарадзіўся 18 красавіка 1814 года ў Лагойску, адным са старажытных гарадоў Беларусі, вядомым па летапісах з 1078 г. Амаль палова гісторыі Лагойска звязана з родам Тышкевічаў. Іх маёнтак стаяў каля маляўнічай Гайны, на месцы былога замка. У 1814 – 1819 гг. бацька Пій Феліцыянавіч будзе класічны мураваны палац і разбівае парк з кветнікавым партэрам і садам. Побач знаходзіліся старажытныя руіны. На беразе Гайны стаяла рамантычная альтанка, паркавыя алеі былі абсаджаны дубамі, белай таполяй, елкай.

Тышкевічы, згодна з сямейнай традыцыяй, з павагай адносіліся да кожнага помніка на роднай зямлі. Ужо ў канцы жыцця Яўстафій у Вільні выдае альбом «Магілы сямейства Тышкевічаў» (1873). Пачатак роду Тышкевічаў узыходзіць да XV ст. Згодна з дакументамі, у 1516 г. Жыгімонт II Стары даруе тытул графа Васілю Тышкевічу, ваяводзе смаленскаму, пазней – старасце мінскаму і пінскаму. Сын Васіля Астафей селіцца ў Лагойску і з 1528 г. становіцца ўладальнікам горада і маёнтка. У разгалінаваным фамільным дрэве Тышкевічаў значацца дзяржаўныя дзеячы, ваенныя, суддзі і святары, пісьменнікі і вучоныя, эканамісты, архітэктары, інжынеры і музыканты. Тышкевічам у розныя гады на Беларусі належалі Валожын і Маладзечна, Астрашыцкі Гарадок і Доры, Красны Двор і іншыя тэрыторыі.

Шмат рабіў дзеля адраджэння і захавання культурнай спадчыны бацька Яўстафія, Пій Феліцыянавіч (1756 – 1858). Гаспадар графства пісаў сямейную хроніку, папаўняў мастацкую галерэю і бібліятэку. Ён даволі добра іграў на скрыпцы, нямецкай флейце, арганізоўваў камерныя канцэрты, захапляўся разьбярствам, інкрустацыяй.

Маці Яўстафія, Аўгуста Плятар, са знакамітага нямецкага роду, прывезла ў Лагойск, па некаторых звестках, частку краслаўскай бібліятэкі лікам каля трох тысяч тамоў на розных еўрапейскіх мовах, захаплялася зборам антыкварыяту, гістарычных дакументаў, твораў мастацтва. Паводле слоў П. Шпілеўскага, у лагойскім маёнтку налічвалася дзвесце карцін італьянскага жывапісу, меўся збор этрускіх ваз з Пампей і Геркуланума, багатая калекцыя манет і медалёў (звыш за тысячу адзінак). У сямейным

музеі знаходзіліся два мініяцюрныя партрэты Стэфана Баторыя. Як сямейная рэліквія захоўваўся крыж, падараваны ў 1514 г. Жыгімонтам II Старым касцёлу мястэчка Гайна. Тышкевічы гасцінна прымалі Плятараў, Ржэвускіх, Ходзькаў, Прушынскіх, Яленскіх і г. д.

У стогадовым узросце Пій Феліцыянавіч выбіраецца ганаровым сябрам Віленскай археалагічнай камісіі – прызнанне заслуг і ўдзячнасць за падзвіжніцкую працу.

Дзяцінства Яўстафія прайшло ў маёнтку. Бацька знаёміў яго з курганамі ў наваколлі Краснага Двара. З Паненскай гары добра бачыліся прыгожыя відарысы Лагойска. Чароўная Гайна з купальскімі вогнішчамі, легендамі, паданнямі вучыла любові да роднага края, людзей, фарміравалася духоўнае аблічча будучага вучонага.

У 1824 г. Яўстафіі паступае ў Віленскую гімназію, у 1831 г. заканчвае сярэднюю адукацыю ў Мінскай гімназіі, потым 2 гады самастойна давучваецца ў бібліятэках Санкт-Пецярбурга. У 1833 г. паступае на службу ў канцылярыю віленскага генерала-губернатора. З 1840 г. – маршалак шляхты Барысаўскага павета і апякун мясцовых школ. На свае сродкі будзе ў Барысаве павятовае вучылішча, з 1848 па 1854 гады курыруе Мінскую гімназію.

Аднак не служба, а навука захапляла Яўстафія Тышкевіча. Ён кожнае лета даследуе курганныя могільнікі на Лагойшчыне, Барысаўшчыне, Міншчыне, каля Друцка, Ліды, Крэва, Гальшан. Разам з братам Канстанцінам і бацькам ходзіць па вясковых хатах і запісвае легенды, песні, паданні, абрады.

У выніку даследавання соцень крывіцкіх курганоў і іх інвентару ён вылучае этнавызначальныя прыкметы – ключ да акрэслівання тэрыторыі рассялення крывічоў. Ён робіць навуковыя высновы пра гандлёвыя сувязі крывічоў з аддаленымі, больш развітымі ў адносінах рамёстваў рэгіёнамі. Аналізуючы курганны інвентар крывічоў, латышоў і літоўцаў, прыходзіць да высновы пра іх культурную блізкасць, што і сёння мае значэнне ў разважаннях пра адзінства паходжання славянскіх і балцкіх культур на Беларусі. У 1842 г. Я. Тышкевіч выдае кнігу «Погляд на крыніцы мясцовай археалогіі, або Апісанне некаторых помнікаў старажытнасцей у заходніх губернях Расійскай імперыі».

Каб пазнаёміцца з перадавымі метадамі археалагічных даследаванняў і папоўніць веды па старажытнай гісторыі, ён у 1843 г. едзе ў Данію, Фінляндыю, Швецыю. Я. Тышкевіч знаёміцца з класіфікацыяй старажытнай гісторыі К. Томсана (каменны, жалезны, бронзавы вякі). Вынікам стажыроўкі сталі кнігі «Лісты пра Швецыю» (т. 1-2, 1846 г.), «Археалогія ў Літве» (1872).

Комплекснай працай вучонага стала «Апісанне Барысаўскага павета» 1847 г. – вынік збору матэрыялаў па гісторыі, геаграфіі, этнаграфіі,

літаратуры, мастацтве, тапаніміцы, фальклоры, археалогіі. У кнізе выкарыстаны матэрыялы К. Адамовіча, Я. Чачота, З. Даленгі-Хадакоўскага, Я. Ваньковіча, В. Гарноўскага, брата Канстанціна і іншых. Дзесяць гадоў пайшло на стварэнне гэтай унікальнай краязнаўчай кнігі.

Яўстафій Тышкевіч нароўні з археалогіяй і этнаграфіяй грунтоўна даследаваў фальклор. У яго апісаннях Дзядоў і Каляд, Радаўніцы і Спаса, вясельнай абраднасці прысутнічаюць тлумачэнні сувязі язычніцкіх традыцый і хрысціянскіх поглядаў. Ён адзначаў, што багатае духоўнае жыццё селяніна не заўсёды супадала з матэрыяльным дабрабытам. Я. Тышкевіч сабраў каля 450 прымавак і прыказак: «Народная паэзія дае нам магчымасць пазнаць пачуцці народа, а прымаўкі – пазнаёміцца з яго розумам» [3]. Свае матэрыялы з каментарыямі ён неаднойчы друкаваў на старонках «Бібліятэкі Варшаўскай». Сакавітым фальклорным матэрыялам Яўстафій праілюстравваў кнігу «Узоры хатняга сумеснага жыцця ў Літве», дзе выклаў цікавы погляд на культуру шляхты. У 1850 г. у Вільні выходзіць яго праца «Археалагічныя даследаванні помнікаў мастацкіх рамёстваў і да т. п. у старажытнай Літве і Літоўскай Русі».

З 1847 года Я. Тышкевіч працуе ў Мінску ў Камісіі па зборы і выданні старажытных грамат і актаў гарадоў Мінскай губерні. У 1855 г. узначальвае створаную ім Віленскую археалагічную камісію.

Марай даследчыка было стварэнне ў Вільні – цэнтры беларуска-літоўскага краю – музея старажытнасцей. Я. Тышкевіч у 1845 г. перавозіць у Вільню частку лагойскай калекцыі. Першапачаткова экспазіцыя размяшчалася ў зале старажытнасцей Віленскага ўніверсітэта. Музей папаўнялі экспанатамі з усіх гарадоў Беларусі. Тышкевіч перадаў музею сваю бібліятэку (3 тысячы кніг), археалагічную калекцыю (2 тысячы адзінак), якая хутка вырасла да 10 тысяч. У 1856 г. музей прыняў першых наведвальнікаў. Каталог рыхтаваў А. Кіркор.

Аднак лёс музея аказаўся сумным. Пасля паўстання 1863 – 1864 гг. па загаду генерала-губернатора М. Мураўёва музей быў закрыты. Экспанаты вывезлі ў Маскву. Вызвалены ад усіх пасадак, абражаны Яўстафій Тышкевіч у 1865 г. пакідае Вільню. Намаганнямі археолага І.І. Луцкевіча частка збораў Я. Тышкевіча пазней была размешчана ў фондах Беларускага музея ў Вільні (1921 – 1945).

Яўстафій Тышкевіч у апошнія гады пісаў вершы, стылізаваныя пад фальклор, аповесці, успаміны пра В. Ваньковіча, Я. Рустэма, І. Ходзьку.

І сёння актуальныя словы вучонага: «Абавязак кожнага адукаванага і ўлюбёнага ў свой край чалавека – старацца растлумачыць усё, што падпала пад сумненне і складае матэрыял для айчыннай гісторыі. Здагадвацца, шукаць, а адкрытае перадаваць людзям – значыць падаваць руку дапамогі тым, хто прысвяціў жыццё свае і здароўе навукам для добра грамадскага» [2].

Значэнне навуковай і культурнай спадчыны Я. Тышкевіча сёння бачыцца ў тым, што яна – неад’емны элемент яркай, сакавітай мазаікі нацыянальнай культуры ў яе разнастайнасці. Мы маем справу з прыкладам таленавітасці, перадавой адукаванасці, патрыятызму выдатных прадстаўнікоў навуковай, культурнай, грамадскай эліты. На карце Беларусі, яе раёнаў усё больш праступаюць, запаўняючы прабелы, імёны Напалеона Орды і Тадэвуша Касцюшкі, Станіслава Манюшкі і Адама Міцкевіча, Міхаіла-Клеафаса Агінскага і Валенція Ваньковіча. Яшчэ не ўся даніна павягі аддадзена Зорычам, што аднаўлялі Шклоў; Чарнышовым, якія будавалі верфі ў Крычаве і палац у Чачэрску; Румянцавым-Паскевічам, што пераўтварылі Гомель з мястэчка ў класічны горад.

Узгадаем, што Лагойшчына – гэта і радзіма Змітрака Бядулі, Івана Пташнікава, Ніла Гілевіча. У Харужанцах і Акопах адпачывалі Янка Купала і Ядвігін Ш.

Сучасная незалежная Беларусь – еўрапейская дзяржава, славуная як народна-традыцыйнай, так і высокай інтэлектуальнай культурай усіх сацыяльных слаёў, аб’яднаных гістарычна пачуццямі патрыятызму і любові да Радзімы.

ЛІТАРАТУРА

1. Бласлаўлёнай зямлі неўміручыя скарбы: народная духоўная культура Лагойшчыны : у 3 кн. / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2013.
2. Каханюўскі, Г. А. Руплівец нашай старасветчыны: Яўстах Тышкевіч / Г. А. Каханюўскі ; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 63 с.
3. Фальклор у запісах Яна Чачота і братоў Тышкевічаў / уклад., сістэм. тэкстаў і камент. В. І. Скідана ; уст. арт. Т. В. Валодзінай ; навук. рэд. А.С. Ліс. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – 330 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена творческая и научная деятельность выдающегося учёного, музейоведа, патриота своего края Евстафия Тышкевича, 200-летие которого отметили в 2014 году.

SUMMARY

In article creative and scientific activity of the outstanding scientist, specialist in museum management, patriot of the edge Eustace Tyshkevich which 200 anniversary was celebrated in 2014 is considered.

РАЗДЗЕЛ I

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Габрусь Т. В.

ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНЫ АСПЕКТ ПАЧАТКУ БУДАЎНІЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ ОРДЭНА ДАМІНІКАНЦАЎ У БЕЛАРУСІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 25.06.2014)*

Шырока вядомы ў гісторыі еўрапейскай культуры каталіцкі ордэн дамініканцаў пакінуў значны след і ў айчынай культурнай спадчыне XVI – XVIII стст. Гэты ордэн заснаваны св. Дамінікам (1170 – 1221 гг., кананізаваны каталіцкай царквой у 1234 г.), які паходзіў з багатай кастыльскай сям’і дэ Гусман. У сувязі з тым, што 4-м Латэранскім саборам 1215 г. католікам забаранілі ствараць новыя манаскія ордэны, статут ордэна дамініканцаў, зацверджаны булай папы Ганорыя III у 1216 г., быў заснаваны на статуце, распрацаваным раннехрысціянскім святым Аўгусцінам Аўрэліем (354 – 430). Ордэн дамініканцаў меў строгі жабрацкі характар, аднак з канца XV ст. яго прадстаўнікам дазвалялася валодаць пэўнай маёмасцю і мець крыніцы прыбытку ў выглядзе ахвяраванняў. Ідэалагічная праграма дамініканскага ордэна была артадаксальнай, таму ў гісторыі рэлігіі ён адметны правядзеннем інквізіцыі, актыўнай барацьбой з ерасямі і рэфармацыйным рухам. Але пры гэтым многія дамініканцы займалі кафедры сярэднявечных еўрапейскіх універсітэтаў, навучалі філасофіі і рыторыцы, далі вялікі стымул для развіцця прыродазнаўчых дысцыплін і тэхнікі Новага часу. Галоўным сродкам духоўнага ўдасканалення і місіі ордэна была хрысціянская пропаведзь. Шматлікія прадстаўнікі ордэна дамініканцаў засталіся ў гістарычнай памяці як выключна таленавітыя аратары і прапаведнікі, напрыклад, Альберт Вялікі і Саванарола. Асаблівае месца ў гэтым кантэксце займае слава дамініканца, гонар ордэна, філосаф і тэолаг святы Тамаш Аквінскі (кананізаваны ў 1323 г.). У 1567 г. ён прызнаны «пятым настаўнікам царквы», а ў 1879 г. вучэнне Тамаша Аквінскага названа папам Львом XIII «адзіна сапраўднай філасофіяй каталіцызму». У гонар святога былі асвечаны шматлікія храмы ордэна.

У Вялікім Княстве Літоўскім ордэн дамініканцаў пэўным чынам перасякаўся з францысканцамі і бернардзінцамі ў пераканальнасці хрысціянскай пропаведзі і аскетызме жыццёвых прынцыпаў, а пазней з езуітамі – у сферы адукацыі моладзі. Свае святыні дамініканцы звычайна будавалі самі, што неаднойчы адзначаецца ў старажытных інвентарах. Гэты

факт, з аднаго боку, сведчыць, што для іх немалаважную ролю адыгрывала архітэктурная адукацыя і практыка законнікаў, з другога – ускладняе вызначэнне даты пабудовы храмаў, таму што з прычыны эканамічных цяжкасцей і абмежаваных уласных працоўных рэсурсаў будаўніцтва касцёлаў і кляштароў вялося надзвычай марудна. У выніку паміж датамі заснавання місій ордэна і кансекрацыі храмаў існуюць значныя храналагічныя інтэрвалы, часам у стагоддзі. Таму іншы раз больш дакладную дату будаўніцтва святыні даводзіцца вызначаць ускоснымі сродкамі, з дапамогай мастацтвазнаўчай атрыбуцыі.

Самая ранняя місія дамініканцаў на беларускіх землях (пасля Вільні), як лічыцца, з’явілася ў Астраўцы (1474) па запрашэнні і на ахвяраванні ваяводы кіеўскага Марціна Гаштольда, але рэальна гэта адбылося ў 1618 г. [1, с. 102]. Мураваная святыня ордэна ў гэтым мястэчку была ўзведзена толькі ў канцы XVIII ст. Наступныя місіі арганізаваліся каралевай Бонай – прыхільніцай гэтага ордэна – у каралеўскіх эканоміях: Пінску (1542) і Гродна (1553), аднак мураваныя архітэктурныя ансамблі касцёлаў і кляштароў дамініканцаў былі пабудаваны тут значна пазней. У 1592 г. місія дамініканцаў была створана ў Шклове яго ўладальнікам ваяводам трокскім Аляксандрам Хадкевічам. У 1619 г. там пачалося будаўніцтва мураванага кляштара і касцёла св. Тамаша Аквінскага [8, с. 129].

Адной з найбольш ранніх мураваных святыняў дамініканцаў у Беларусі стаў, магчыма, касцёл св. Тамаша Аквінскага ў Мінску, дзе ордэн з’явіўся ў 1600 г. з Вільні. Пры гэтым, як заўважыў М. Шчакаціхін [11, с. 9 – 14], яны прынеслі новы стыль, які толькі нарадзіўся (маецца на ўвазе стыль барока). Першая фундацыя кляштара дамініканцаў у Мінску звязана з імем жонкі ваяводы вяндэнскага Крыштофа Слушкі – Зоф’і (з Завішаў). Гісторыя будаўніцтва касцёла насычана шматлікімі датамі і звесткамі, якія з цяжкасцю складаюцца ў паслядоўную схему. Яна пачынаецца з 1605 г., калі мінская шляхта ў гонар перамогі над маскоўскім войскам сабрала ахвяраванні, якія атрымалі назву «капыткоўскі збор» і пайшлі на адбудову рэзідэнцыі дамініканцаў. Вядома, што пазней у інтэр’еры касцёла знаходзілася восем гербавых картушаў ініцыятараў збору. Але ў 1615 г. гэтыя будынкі, верагодна, драўляныя, былі знішчаны пажарам. Да гэтага часу належыць фундацыя, ажыццёўленая стольнікам Вялікага Княства Літоўскага і старастам рэчыцкім Пятром Тышкевічам. Існуе архіўны дакумент ад 1623 г., дзе дамініканскі касцёл вызначаецца як «нядаўна закладзены» [6, с. 126]. Апошні фондуш на будаўніцтва святыні датуецца 1640 г., з чаго вынікае, што яно завершана ў асноўным у 1-й палове XVII ст.

Узвядзенне кляштарных муроў скончылася толькі ў 1703 г., а ў 1709 г. пачалася частковая рэканструкцыя касцёла, у першую чаргу яго галоўнага

фасада. Апошняя перабудова адбылася ў канцы XVIII ст. Існуе кантракт 1781 г. (выяўлены ў 1930-я гады Э. Лапацінскім) паміж настояцелем кляштара Бенедыктам Рыбчынскім, мінскім бурмістрам і старшынёй цэха муляраў Андрэем Макарэвічам на выкананне будаўнічых работ. Мінскі кляштар дамініканцаў закрыты пасля паўстання 1830 – 1831 гг., як амаль усе дамініканскія кляштары, у 1845 г. ён перададзены каталіцкай семінарыі [25], але з 1869 г. ён выкарыстоўваўся пад вайсковыя казармы. Ансамбль кляштара і касцёла моцна пацярпеў у Другую сусветную вайну, што зафіксавана на фотаздымках і абмерах Дзяржбуда БССР, пасля чаго ў 1950 г. цалкам зруйнаваны [3, с. 140 – 142]. Засталіся падмуркі на рагу вуліц Інтэрнацыянальнай і Энгельса (былой Дамініканскай).

Касцёл св. Тамаша Аквінскага ўяўляў класічную трохнефавую базіліку без трансепта з прамавугольным прэсбітэрыем. З паўночна-ўсходняга боку да прэсбітэрыя прылягала прамавугольная сакрысція, зробленая ў адну лінію з бакавым нефам, з процілеглага боку далучаўся выцягнуты трохпавярховы кляштарны корпус. У архітэктурным вырашэнні касцёла спалучаліся рысы рэнесансу і ранняга барока. Па баках галоўнага фасада, які меў ярусную будову, сіметрычна размяшчаліся прыгожыя капліцы з васьміграннымі светлавымі барабанамі, завершанымі самкнутымі барочнымі купаламі з ліхтарыкамі. Цэнтральная частка фасада мела нетрадыцыйнае вырашэнне: вось сіметрыі падкрэслівалася не ярусамі праёмаў, як звычайна, а прасценкамі паміж імі, што надавала мінскаму касцёлу дамініканцаў адметнасць. На адлегласці перад галоўным фасадам стаяла незвычайная ўваходная брама, якая складалася з дзвюх сіметрычных трох’ярусных веж-званіц з арыгінальным завяршэннем у выглядзе чатырох дыяганальна размешчаных магутных валют, увенчаных барочнымі сігнатуркамі. Вежы злучаў уваходны порцік, вырашаны нахштальт трыумфальнай аркі. Інтэр’ер святыні вызначаўся пышнасцю і багаццем дэкаратыўнага аздаблення, быў размаляваны фрэскамі, уключаў 13 стукавых і драўляных розных алтароў, цудоўны арган, які размяшчаўся на музычных хорах над уваходам.

Кашталян (па іншых звестках – ваявода) мінскі Аляксандр Слушка з жонкай Зоф’яй (з Зяновічаў) асадзіў дамініканцаў у Стоўбцах. Даты першых фундацый кляштара, па розных крыніцах, адносяцца да 1621 і 1623 гг. Да 1640 г. быў, як лічаць, узведзены мураваны касцёл, які моцна пацярпеў падчас вайны 1654 – 1667 гг. [3, с. 139 – 140; 7]. З намаганнямі роду Слушкаў звязаны таксама фундацыі касцёлаў дамініканцаў у Клімавічах (1626) і Рэчыцы (1634), ад якіх ужо ў пачатку XX ст. не засталася слядоў [4, с. 59]. Акрамя Слушкаў, апекуном дамініканцаў у 1-й палове XVII ст. выступае буйны магнатскі род Сапегаў. Пры парафіяльным касцёле Св. Тройцы ў

Ружанах, змураваным ў 1615 – 1617 гг. па фундацыі Льва Сапегі, яго сын Казімір Леў Сапега заснаваў кляштар дамініканцаў. У мястэчку Дзярэчын, недалёка ад Ружан, дамініканцы аселі па фундацыі, зробленай у 1618 г. кашталянам мсціслаўскім Канстанцінам Палубенскім. Да яго фундацый на карысьць кляштара з 1629 г. далучылася жонка Зоф’я (з Сапегаў), у 1637 г. пры ім быў адкрыты шпіталь на 12 хворых. Мураваны касцёл «структуры веспонялай, ордэра гатыцкага», як пазначана ў інвентары пачатку ХХ ст. [21], пачалі будаваць у 1690 г. на сродкі кашталяна Вялікага Княства Літоўскага Міхала Сапегі, дзеля чаго быў запрошаны архітэктар-італьянец. У 1744 г. святыню ў гонар Унебаўзяцця Найсвяцейшай Дзевы Марыі кансекраваў біскуп віленскі М. Зянковіч [3, с. 139 – 140].

Па сваёй архітэктоніцы дзярэчынскі касцёл дамініканцаў амаль цалкам паўтараў вышэйразгледжаныя святыні. Гэта была трохнефавая базіліка без трансэпта з прамавугольным прэсбітэрыем. Галоўны бязвежавы фасад упрыгожваў плоскасны ордэрны дэкор і разнастайныя фігурныя праёмы. Унутры сцены і скляпенні былі размаляваны фрэскамі «італьянскай школы» на біблейскія сюжэты, пілоны аркад аздаблялі ступавыя алтары святых Антонія Падуанскага, Вінцэнта, Тамаша Аквінскага і анёлаў-ахоўнікаў. Насупраць амбона знаходзілася мармуровае надмагілле фундатара – князя М. Сапегі. У 1-й палове ХІХ ст., пасля закрыцця кляштара ў 1832 г., фасад касцёла быў перароблены ў стылі класіцызму, што можна бачыць на малюнку Напалеона Орды 1877 г. Пазней былы кляштарны комплекс дамініканцаў у Дзярэчыне знішчаны пажарам, і яго рэшткі таксама зафіксаваны на абмерах і фотаздымках Віленскага таварыства аматараў навук у 1930-я гады [16].

Да мецэнацтва Сапегаў належаў яшчэ адзін, на сённяшні дзень амаль забыты помнік дойлідства ранняга барока – касцёл Святога Духа і Найсвяцейшай Дзевы Марыі ордэна дамініканцаў у Гродна, змураваны ў 1630 – 1635 гг. па фундацыі віленскага падкаморыя і гродзенскага старасты Фрэдэрыка Яна Сапегі і яго жонкі Хрысціны (з Пацаў) і асвячоны ў прысутнасці караля Уладзіслава ІV Вазы. У старажытным архіўным дакуменце «Кніга інвентарная Гродзенскай эканоміі з апісаннем Каралеўскага замка, драўлянага замка на Гарадніцы і г. д.» за 1650 – 1651 гг. ёсць запіс: «Оо. дамінікане ў 1635 року надзелены панам Сапегай старостам гродзенскім 11 з паловай валокамі зямлі» [18, арк. 9 адв.]. З прывілея караля Уладзіслава ІV ад 12 верасня 1643 г. вядома, што кляштар дамініканцаў у Гродна, размешчаны па вуліцы Віленскай, валодаў 198 пляцамі. У фамільным архіве шляхецкага роду Быхаўцаў, які вёўся з 1511 г., пад 1651 г. пазначаны фундушавы запіс Яна Быхаўца гродзенскім дамініканцам на

зямлю [19]. У бок ад Віленскага тракта адыходзіла Яўрэйская вуліца, на якой знаходзіўся двор айцоў дамініканцаў з садам. Ужо ў 1712 г. кляштарны шпіталь займаў два мураваныя будынкi-«камяніцы», хоць жылы корпус для законнікаў быў яшчэ драўляным [17]. Комплекс пазначаны на плане Гродна 1758 г. [23].

Па сваёй архітэктоніцы гродзенскі касцёл дамініканцаў адрозніваўся ад разгледжаных вышэй трохнефавых базілік з прамавугольнымі выцягнутымі прэсбітэрыямі, затое ён меў шмат агульных рыс з суседнім касцёлам брыгітак, змураваным у 1634 – 1642 гг., верагодна, па ўзору больш ранняга дамініканскага. Гэта быў кампактны аднанефавы будынак з паўцыркульным алтарным завяршэннем і бязвежавым галоўным фасадам. Даволі значны пралёт нефа перакрываўся двума вялікімі крыжовымі скляпеннямі (над алтаром – конхавым з распалубкамі), падзеленымі падпружнымі аркамі і накрытымі высокім двуххільным дахам. А. Квітніцкая лічыла, што для гродзенскіх дамініканцаў узорам стаў цэхавы дом нідэрландскага рэнэсансу, што надало будынку пэўны свецкі характар [8, с. 83]. У гэтым відавочная даніна часу, у які працавала даследчыца. Генезіс і семантыка аднефавага храма, як вядома, вынікае са старазапаветных крыніц.

Пазней па баках галоўнага фасада касцёла, у адну лінію з ім, былі пастаўлены двухпавярховыя кляштарныя карпусы, накрытыя дахам той жа вышыні, але з барочным заломам, што стварала выразны святлоценявы эфект. Пластычныя лініі даху кляштарных карпусоў пасярэдзіне прарэзваў маляўнічы фронтон касцёла, што надавала агульнай кампазіцыі цэласнасць і гарманічнасць, хоць адзін з карпусоў, Г-падобны, быў змураваны толькі ў 1735 – 1737 гг. прыёрам кляштара Тамашам Ганусевічам, а другі – у 1780 – 1786 гг. архітэктарам-дамініканцам Людвікам Грынцэвічам. Пры кляштары дзейнічаў шпіталь і вучылішча для юнакоў шляхецкага паходжання (закрыта ў 1832 г.), пазней пераўтворанае ў павятовае. Гродзенскім губернскім архітэктарам Міхаэлісам быў зроблены план комплексу ў 1834 г., дзе бачна, што кляштарныя карпусы мелі не калідорную, а анфіладную сувязь. У 1853 г. быў заключаны кантракт на знос дамініканскага кляштара [20]. У 1865 г. касцёл пераабсталяваны ў праваслаўную царкву Ямбургскага ўланскага палка, дзеля чаго рабіліся абмерныя чарцяжы ўсяго комплексу, дзе бачна, што частка кляштара на той час ужо разбурана. У 1874 г. былы дамініканскі комплекс у Гродна цалкам зруйнаваны.

Адначасова з Гродна ў 1630 – 1635 гг. касцёл дамініканцаў быў пабудаваны ў Брэсце па фундацыі Зоф’і Быхавецкай (па іншых крыніцах – Бухавіцкай), але першапачаткова ён быў драўляным. Мураваны касцёл, кансекраваны ў гонар св. Сафіі ў 1696 г., знесены разам з іншымі святынямі

Брэста пры будаўніцтве ваеннай крэпасці ў 1830-я гады. Яго аблічча вядома па абмерных чарцяжах, выкананых з гэтай нагоды Расійскім ваенным ведамствам [24]. Архітэктанічна гэта было аднанефавае збудаванне з характэрным для храмабудаўніцтва дамініканцаў XVII ст. строгім прамавугольным прэсбітэрыем. У мастацка-стылявых адносінах у ім увасоблены прыкметы мясцовага «сармацкага» барока, якое расквітнела ў часы праўлення караля-«сармата» Яна III Сабескага.

Па баках галоўнага фасада, у адну лінію з ім, размяшчаліся прызматычныя аб'ёмы з вітымі ўсходамі ўнутры, што рабіла яго больш шырокім за неф і падобным да тэатральнай заслоны, якая закрывае ад гледача агульную кампазіцыю збудавання. Фасад-куліса быў аздоблены класічным ордэрам у барочнай інтэрпрэтацыі і па ўсёй шырыні завяршаўся фігурным атыкавым франтонам з буйнымі валютамі. Даволі аскетычную архітэктурную збудавання ўзбагачалі размешчаныя сіметрычна па баках нефа вялікія, квадратныя ў плане капліцы з пластычнымі купаламі і светлавымі ліхтарамі ўверсе. Падобныя мемарыяльныя купальныя капліцы былі папулярнымі ў рэнесанснай архітэктурцы Кракава, Львова і Вільні (капліцы Ягелонаў і Вазаў на Вавелі, св. Казіміра віленскай кафедры), а пазней, як бачым, доўгі час захоўваліся ў будаўніцтве дамініканскага ордэна на Беларусі (Мінск, Стоўбцы, Брэст) [4, с. 53 – 60].

У 1631 г. кашталян віцебскі Аляксандр Дажбог Сапега заснаваў кляштар дамініканцаў у Астроўна (Бешанковіцкі р-н), скасаваны ў 1832 г. Ад комплексу ў занятым стане ацалелі рэшткі касцёла Найсвяцейшай Дзевы Марыі. Архітэктурна кампактнай трохнефавай базілікі з выцягнутым прэсбітэрыем і бязвежавым фасадам-нартэксам спалучае рысы ранняга і позняга барока [9, с. 103].

З патранатам над дамініканскім ордэнам у 1-й палове XVII ст. звязаны шэраг слаўных магнацкіх родаў Вялікага Княства Літоўскага. У 1624 г. ваявода віленскі Хрыстафор Хадкевіч фундаваў кляштар дамініканцаў у Навагрудку з драўляным касцёлам у гонар Міхаіла архангела, які лічыцца нябесным апекуном краю. У 1639 г. Адам Хадкевіч, ваявода мсціслаўскі, фундаваў у Вільні другую ў горадзе пасля касцёла Святога Духа дамініканскую святыню, кансекраваную ў гонар святых апосталаў Якуба і Піліпа (абедзве святыні перабудаваны ў 1740-я гады ў стылі віленскага барока архітэктарам І. К. Глаўбіцам). У 1649 г. мураваныя касцёл св. Іосіфа і кляштар дамініканцаў узведзены ў Оршы па фундацыі князя Гераніма Друцкага-Сакалінскага. У 1648 г. кавалер мальтыйскага ордэна Міхал Дамброўскі фундаваў у Навагрудку адзіны на беларускіх землях жаночы кляштар дамініканак з касцёлам Найсвяцейшай Дзевы Марыі, змураваным да 1654 г. Будынак касцёла быў крыжовым у плане, з максімальнымі памерамі

30x28 аршын [22]. Касцёл закрыты ў 1864 г. і пазней зруйнаваны. Як бачым, пачатак будаўнічай дзейнасці ордэна дамініканцаў на беларускіх землях адзначаны шматлікімі фундацыямі буйнейшых магнатаў Вялікага Княства Літоўскага, але яе сапраўдны росквіт прыпадае на канец XVII – XVIII стст.

ЛІТАРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Архітэктурныя помнікі Астравецкага раёна / Т. В. Габрусь // Памяць. Астравецкі раён. – Мінск, 2004. – С. 467 – 487.
2. Габрусь, Т. Духоўныя абаронцы Айчыны / Т. Габрусь // Наша вера. – 2001. – № 3 (17). – С. 40 – 47.
3. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы: сакральная архітэктурна беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 288 с.
4. Габрусь, Т. Святыні ордэна прапаведнікаў / Т. Габрусь // Наша вера. – 2003. – № 3 (25). – С. 53 – 60.
5. Грудзіна, А. 3 гісторыі шклоўскага касцёла Св. Пятра і Паўла / А. Грудзіна // Наша слова. – 2014. – 18 чэрвеня 2014. – С. 7 – 8.
6. Дзянісаў, У. М. Мінскі кляштар дамініканцаў / У. М. Дзянісаў, З. С. Пазняк // Помнікі мастацкай культуры: новыя даследаванні. – Мінск, 1985. – С. 124 – 130.
7. Жаўняркевіч, Р. Кляштар айцоў дамініканаў у Стоўбцах / Р. Жаўняркевіч // Наша вера. – 1999. – № 2 (8). – С. 57 – 64.
8. Квитницкая, Е. Д. Особенности средневековых храмов Белоруссии / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследие. – М., 1975. – № 23. – С. 79 – 87.
9. Міцкевіч, В. С. Каталіцкія кляштары XIV – XVIII стст. у межах сучаснай Беларусі / В. С. Міцкевіч. – Мінск : Рымска-каталіцкая парафія Св. Сымона і Алены, 2014. – 244 с.
10. Страчаная спадчына / уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск : Палымя, 1998. – 351 с.
11. Шчакаціхін, М. Помнікі старадаўняе архітэктурны XII – XVIII стагоддзяў у Менску / М. Шчакаціхін // Запіскі аддзела гуманітарных навук Інбелкульту. – Менск, 1928. – Кн. 6. Працы камісіі гісторыі мастацтва. – Т. 1, сш. 2. – С. 1 – 38.
12. Abramowicz, W. Strony nowogrodzkie. Szkice krajoznawcze / W. Abramowicz. – Lida : Wyd-wa «Ziemi Lidzkiej», 1938. – 136 s.
13. Lorentz, S. Wycieczki słonimskie: Krótkoprzewodnik krajoznawczy po Słonimie oraz Albertynie, Byteniu, Synkowiczach, Zdzięciole i Żyrowicach. / S. Lorentz. – Słonim : S. n., 1933. – 39 s.
14. Morelowski, M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej ad gotyki do neoklasycyzmu / M. Morelowski. – Wilno : Grafika, 1938. – 352 s.
15. Zwolski, B. Wileńszczyzna, nowogrodzyna i białostoczyna za Zygmunta III / B. Zwolski. – Wilno : Nakładem Dziennika urzędowego kuratorjum okr. szk. Wileńskiego, 1936. – 47 s.
16. Дзяржаўны гістарычны архіў Літвы, г. Вільнюс. – Ф. 1135. Воп. 12. Спр. 422 – 423.
17. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў г. Гродна (НГАБ). – Ф. 875. Воп. 2. Спр. 18.
18. НГАБ. – Ф. 875. Воп. 2. Спр. 20.
19. НГАБ. – Фонд 8. Воп. 1. Спр. 82
20. НГАБ. – Фонд 8. Воп. 1. Спр. 913

21. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Адзел рукапісаў (НБВУ АР). – Ф. 4. Спр. 2661.
22. НБВУ АР. – Ф. 4. Спр. 2326.
23. Расійскі дзяржаўны ваенна-гістарычны архіў, г. Масква (РДВГА). – Ф. ВУА. Спр. 21871.
24. РДВГА. – Ф. 349. Воп. 4. Спр. 7901 – 7902.
25. Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў, г. Санкт-Пецярбург. – Ф. 821. Воп. 4. Спр. 1343

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена возникновению и развитию архитектурно-строительной деятельности нищенствующего католического ордена доминиканцев на белорусских землях в 1-й половине XVII в., чему содействовали крупнейшие магнатские роды Великого Княжества Литовского: Сапегы, Слушки, Ходкевичи.

SUMMARY

The article describes the appearance and evolution in architectural activity of Dominicans, a catholic order, in Belarus at the first half of XVII century. This activity was intensively promoted by the major noble families, e. g., Sapiehas, Slushkas and Khadkevichs.

Горанская Т. Г.

ТЕМА ВАВИЛОНСКОЙ БАШНИ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.09.2014)*

В архитектуре башня – вертикальное сооружение, изначально предназначенное для наблюдения и обороны: египетский обелиск, зиккурат Междуречья, греческая колонна, сторожевая башня Древнего Рима, донжон, маяк, башня городской ратуши, колокольня средневекового собора и т. д.

На протяжении столетий «Башня» присутствует в человеческой культуре как символ возвышения человека: «В изобразительном искусстве символизм башни подобен символизму колонны или лестницы» [1, с. 611]. Особое место в культуре занимает известное библейское сказание о строительстве и разрушении башни в древнем городе Вавилоне.

Прообразом Вавилонской башни предположительно был зиккурат – сакральное место, где происходило общение человека с высшими силами. Он традиционен для шумерской, ассирийской, вавилонской и эламской архитектуры и выражал идею восхождения человека к духовному совершенству.

Образ Вавилонской башни на протяжении столетий получил множество противоречивых толкований в мифах и легендах, изобразительном искусстве. В основе всего многообразия трактовок – понимание структуры мироздания и места человека в нём. «Каждая эпоха, –

писал К. Малевич, – строит новую Вавилонскую башню, по которой хочет дойти к благу» [7]. В современном изобразительном искусстве образ города Вавилона и башни присутствует как метафора жизни большого города (мегаполиса). В книге «Вандроўкі па маіх былых ваколіцах» В. Сырокомля отмечал: «Наплыў людзей розных класаў і краёў, змяшанне, як у той Вавілонскай вежы, моў, крыкі і абрыўкі фраз на розных мовах – яўрэйскай, нямецкай, польскай, рускай... французскай, гукі арганіка» [8, с. 59].

По мнению Е. И. Даниловой, «в изобразительном искусстве Вавилонская башня появляется ... с XI века – когда в Европе началось “высотное” строительство соборов» [9]. Документальных иконографических сведений о том, как выглядела «башня высотой до небес», не сохранилось. Ценным источником изображений Вавилонской башни в европейском изобразительном искусстве является книга Х. Минковского «*Vermutungen über den Turm zu Babel*».

Художники изображали Вавилон и архитектуру башни в традициях времени, христианского мировоззрения, в границах выразительных средств и приемов. Первые изображения Вавилонской башни в печатных изданиях («Часослов герцога Бедфорда»), на фресках и мозаиках (в частности, собора Святого Марка в Венеции) фиксируют процесс её строительства (создания): кирпичные стены, строительные леса и приспособления.

В творчестве фламандских живописцев XVI в. Хендрика (Генри) III ван Клива (ван Клеве), братьев Мартена и Лукаса ван Фалькенборх, Пауля Бриля, Мартена ван Хемскерка (Вен), Тобиаса Верхахта (ван Хахта) и других появился мотив гибели башни, разрушающейся с верхней части.

Наиболее известны полотна П. Брейгеля Старшего. Художник видит башню не разрушенной, а недостроенной. В основании строения находится природная скала, башня становится ее продолжением.

К теме Вавилонской башни обращались Юлиус Шнорр фон Карольсфельд, Поль Гюстав Доре (XIX в.) и другие. В их интерпретации башня Вавилона - это место, где смешались (или появились?) «языки всей земли, и оттуда рассеял их Господь по всей земле» [2, 11:9]. Образ города Вавилона и башни отражает «первопричину языковой и территориальной разобщённости людей» вследствие вмешательства в их жизнь внешних сил (божественных, природных, политических и т. д.) [10].

«Хотя на протяжении XVII, XVIII и почти всего XIX века изображения Вавилонской башни достаточно часто появляются в искусстве, однако её мифологический, иносказательный смысл выветривается, она становится одним из условно классических сюжетов “академического” искусства» [9].

Традиционно в иконографии Вавилонскую башню представляли в виде либо ступенчатой пирамиды, либо конуса, обвитого спиралью пандуса. В

современном изобразительном искусстве появляются формы цилиндра, призмы, сложные «ризоморфные» (от греч. *rhizoma* – корень) структуры.

Образ вавилонской башни как исторической метафоры появился в работах современных белорусских художников В. Мартынчука, В. Ильиной, В. Швайба, В. Довгяло, В. Ольшевского, В. Голуба, Г. Иванова.

Башня рассматривается ими как «город-дом-башня» – место, где живут люди, соединяется реальное и ирреальное, мир земной и небесный.

В. Мартынчук представляет в образе Вавилонской башни (рисунок 1) судьбу современной цивилизации. Ярусы конуса по спирали вздымаются ввысь. Разрушенная вершина башни касается небес, в которых сверкают молнии. Само здание противостоит окружающему пространству. Удивительно, но здесь нет людей. Разрушение башни происходит под действием внешних факторов - могущественных сил природы (или гнева Господня?), но разрушаться она начинает сверху. Подножие занимает небольшой участок земли, к нему подбирается море с останками кораблей, оно сливается с небом в единое беспокойное целое.



Рисунок 1. В. Мартынчук. Вавилонская башня

Иное видение «Вежи» как оборонно-сторожевой башни-донжона у В. Ильиной (рисунок 2). В трактовке художницы башня сочетает в себе значение внутреннего жилого пространства и защиты от внешних потрясений.

Художница изобразила подножие (основание) и несколько нижних ярусов, которые вырастают из ткани города и являются его продолжением. У башни нет завершения. Здесь отсутствует мотив строительства и разрушения. Стены цилиндрической башни состоят из множества разных арок и опор, они лёгкие, ажурные, ограждают (внутреннее «ризоморфное») пространство узких улочек и небольших домиков старого города. Это некий «лабиринт в лабиринте». Вертикальное построение композиции подчёркнуто членениями башни: она не сужается кверху, а продолжает расти.



Рисунок 2. В. Ильина. Вежа

Многогранную в символическом отношении трактовку «города-башни» даёт В. Швайба (рисунок 3). В иконографии часто встречаются «персонификации городов – чаще женские, в “градских коронах” в виде крепостной стены с башнями» [13, с. 561]. Высокая многоярусная башня со сложной системой арок, пандусов, контрфорсов венчает голову женщины в средневековом одеянии. Вершина скрыта за облаками, она будто пребывает между землёй и небом. Традиционно в культуре с образом башни связывалось понятие о тернистом пути к познанию, духовному восхождению и просветлению. В руках женщина держит чашу, из которой струятся облака (дым?). Ножка чаши изображена в виде колонны, сама чаша украшена балконами, галереями, портиками. Колонна, как и башня, образ «оси мира», которая соединяет мир земной с миром небесным. Прослеживается символическая связь чаши и башни. В христианской традиции Чаша Святого Грааля – символ веры, диалектического единства жизни и смерти, вместилища человеческих знаний и высокой духовности. В ней заключена тайна циклического возобновления жизни. Вавилонская башня в интерпретации В. Швайбы – это некая цепочка образов, перетекающих один в другой.

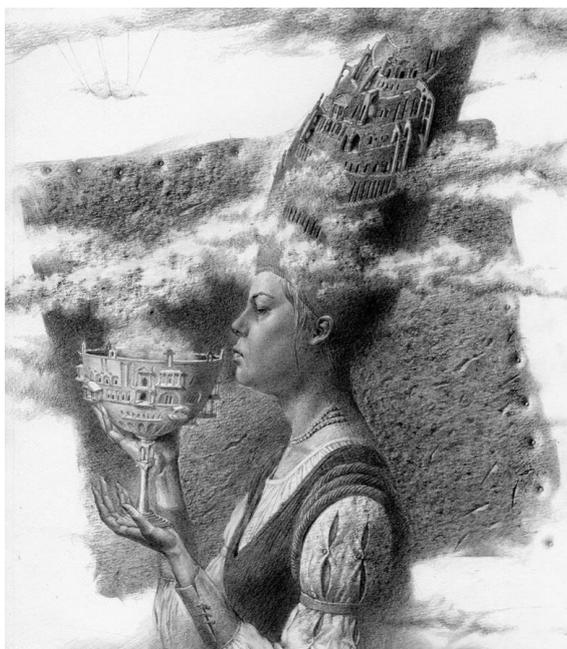


Рисунок 3. В. Швайба. Вавилон (по мотивам «Откровение от Иоанна»)

Башня Вавилона в интерпретации В. Довгяло (рисунок 4), небольшая по размеру, скорее напоминает детскую игрушечную башенку, забытую и запорошенную снегом. Она расположена на дальнем плане и отделена от наблюдателя деревом и пустой снежной равниной. Наклонный ствол дерева защищает башню от посторонних взглядов и одновременно образует арку, сквозь которую виден вход. Пояса арок башни сужаются кверху, разрушенная вершина покрыта снегом. Здесь нет движения, следов человека на снегу. Образ башни связан с одиночеством, пустотой и забвением, но на дальнем плане чуть виднеются крыши домов. Что является реальностью – башня или дома – зависит от точки зрения.



Рисунок 4. В. Довгяло. Башня Бабилона

В. Ольшевский (рисунок 5) составил свою Вавилонскую башню из фрагментов памятников архитектуры и мирового искусства по принципу

коллажа. Сфинкс, терракотовая армия императора Цинь Шихуанди в Сиане, портик кариатид Эрехтейона, замки в Мире и Несвиже, часы на Спасской башне в Кремле и т. д. – те крупницы, из которых состоит человеческая история и культура. Вавилонская башня В. Ольшевского соединяет их вместе, предполагая прежде всего «смешение» культур, преемственность поколений. Эту работу можно отнести к инсталляции, которая представляет собой плоскостную композицию в виде ярусов трапециевидной формы, соединённых между собой. Каждая трапеция является целостной композицией (концепцией), в свою очередь включённой в общую структуру «миро-здания». В центре вертикально расположена полосатая временная шкала, завершённая лестницей – символом восхождения к знанию и духовному совершенству. Вавилонская башня, в образе которой соединяются в единое целое пространство и время, – это некий «хронотоп» иллюзии. Художественный образ Вавилонской башни существует вне реального пространства-времени.



Рисунок 5. В. Ольшевский. Вавилонская башня (фрагмент)

В трактовке В. Голуба (рисунок 6) башня представляет собой некий защитный живой кокон (целостную структуру) с окнами и крышами домов, где находятся Мать и Дитя. Художник изобразил вершину башни (кокона), её основание скрыто за облаками. Теплый свет, возникающий изнутри, стремится ввысь и превращается в нимб над головами матери и ребёнка. Кокон окутывает их тела целиком, образуя ажурные башни корон над головами.

В мифологии Древней Греции зубчатая корона, выполненная в виде башни, венчала голову фригийской богини Кибелы – олицетворение матери-природы, покровительницы материнства, и означала её величие. В Древнем Риме Кибела становится покровительницей города и государства. В образе башни художник соединил дуализм античной и христианской традиции, открыл глубокий пласт символических ассоциаций. Используя гамму тёплых охристых оттенков, он создал ощущение внутреннего свечения.



Рисунок 6. В. Голуб. Жители

Во многих культурах существуют сказания о деве, заточённой в башню. В христианской традиции «башня из слоновой кости» – символ Девы Марии – означает высокую духовность. Как отмечал В. Г. Власов, «в искусстве фигура девушки “принцессы” внутри башни, подобно огороженному Райскому саду, символизирует ... целомудрие» [12, с. 611]. Г. Иванов (рисунок 7) дал современную трактовку средневекового сюжета. Здесь образ башни соединяется с образом дома (надёжного пристанища), где можно отдохнуть от всех жизненных невзгод. В цилиндрическую белую башню ведёт простая деревянная дверь, нужно только позвонить в колокольчик – и её откроют. Изобразительное пространство картины построено на основе игры цвета, света и формы. Нередко в произведениях современных художников образ Вавилонской башни означает незавершённость, намеченные, но нереализованные возможности.



Рисунок 7. Г. Иванов. Привал у белой башни

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Тема Вавилонской башни в изобразительном искусстве интересна прежде всего своим содержанием, которое раскрывается лишь в контексте конкретной исторической эпохи, произведения и автора.

2. В современном белорусском изобразительном искусстве образ Вавилонской башни получил множество порой противоречивых толкований.

На территории республики соединились культурные традиции и религиозные верования многих народов. Принадлежность страны Великому Княжеству Литовскому, Польше, Российской империи, СССР оставила свой след в исторической и культурной памяти белорусского народа. Вавилонская башня как симбиоз древних легенд, религий, фрагментов архитектуры разных эпох является культурным архетипом (космологическим символом) и исключает завершённость в изображении и трактовке.

3. В современном изобразительном искусстве Беларуси иконографический мотив Вавилонской башни означает первооснову знания, языка, искусства, истории и культуры. Характерно преобладание субъективной (личностной) трактовки бытия художниками, ирреальных мотивов, создание иллюзии, изменения, отражения, исчезновения, растворения границ реального пространства и времени. Художники воскрешают старую мифическую составляющую образа Вавилонской башни и создают новые вариации. Можно говорить о преемственности и изменчивости её образа, наполнении новыми смыслами, об отношении визуального образа и культуры определённой эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов, В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Лита, 2000. – Т. 1. – 863 с.
2. Библия. Ветхий Завет.. Бытие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/gen/>. – Дата доступа: 10.08.2014.
3. Библия. Новый Завет. Откровение святого Иоанна Богослова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/rev/>. – Дата доступа: 10.08.2014.
4. Геродот. История 1:178-184 / Геродот [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vehi.net/istoriya/grecia/gerodot/index.shtml>. – Дата доступа: 10.08.2014.
5. Страбон. География / Страбон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1270907702>. – Дата доступа: 10.08.2014.
6. Зиккурат [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B8%D0%BA%D0%BA%D1%83%D1%80%D0%B0%D1%82>. – Дата доступа: 10.08.2014.
7. Азиян, И. А. Символ в поэтике архитектуры первой трети XX века. Башни / И. А. Азиян // Вопросы всеобщей истории архитектуры / под ред. А. А. Воронова. – М., 2004. – Вып. 2. – 288 с.
8. Сыракомля, У. Вандроўкі па маіх былых ваколіцах: успаміны, даследаванні гісторыі і звычаяў / У. Сыракомля; пер. з польск. мовы, прадм., камент. К. Цвіркі. – Мінск : Полымя, 1992. – 159 с.
9. Данилова, И. Е. Лестница: земля – небо / И. Е. Данилова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=356460>. – Дата доступа: 10.08.2014.
10. Мифы народов мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/1930/%D0%92%D0%90%D0%92%D0%98%D0%9B%D0%9E%D0%9D%D0%A1%D0%9A%D0%90%D0%AF. – Дата доступа: 10.08.2014.

11. Энциклопедия эпистемологии и философии науки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://epistemology_of_science.academic.ru/700/%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%BC%D0%B0. – Дата доступа: 10.08.2014.
12. Даль, В. И. Толковый словарь / В. И. Даль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dal.sci-lib.com/word002718.html>. – Дата доступа: 10.08.2014.
13. Власов, В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Лита, 2000. – Т. 2. – 848 с.

РЕЗЮМЕ

Тема Вавилонской башни в изобразительном искусстве интересна своим содержанием, которое раскрывается в контексте конкретной исторической эпохи, произведения и автора. В современном изобразительном искусстве Беларуси образ Вавилонской башни получил множество противоречивых толкований. Это символ пути к духовному совершенству и знанию, поиска утраченных традиций прошлых поколений, «смешения» языков и культур. Иконография Вавилонской башни меняется от ступенчатой пирамиды до сложного «ризоморфного» образования.

SUMMARY

The theme of the Tower of Babel in the visual arts is interesting for its content, which is disclosed in the context of a particular historical epoch, the artwork and the author. In contemporary visual art of Belarus image of the Tower of Babel received many contradictory interpretations. It is a symbol of the way to spiritual perfection and knowledge, of searching of the lost traditions of past generations, of «mixing» languages and cultures. The iconography of the Tower of Babel changes from a step pyramid to a complex self-developing formation.

Кононова А. В.

СВЕТОИЗОБРАЖЕНИЕ В ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ 1960 – 1980-Х ГОДОВ: ПОИСКИ, СТИЛИСТИКА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.05.2014)*

Функции света в живописи различны, мы выделяем четыре основные: изобразительную, формообразующую, эмоционально-выразительную, содержательную. Во всех произведениях эти функции реализуются одновременно, но в разных пропорциях и соотношениях. Причём в истории живописи в отдельные периоды одни из них пропорционально преобладают, другие могут нивелироваться, а спустя один-два десятка лет становиться приоритетными.

Изобразительная функция сопряжена с реалистическим методом передачи света, эстетическая позиция которого состоит в наиболее точной фиксации световых характеристик окружающей действительности. Данный метод требует определённых приёмов в работе с такими инструментами академической школы, как тон, колорит, деталь, светотеневая моделировка формы, световоздушная перспектива и т. д. Специфика световых

возможностей в живописи создаёт различные характеристики светотеневой пластики в произведениях.

Формообразующая функция отвечает как за выявление форм предметного мира посредством освещения в изображении на плоскости, так и за формальную структуру произведения, композицию.

Маркёрами **эмоционально-выразительной функции** являются технологии, технические приёмы, индивидуальный творческий метод, которые выбирает художник (например, экспрессивная, декоративная и другие тенденции технического изображения света).

Содержательная функция – это «сюжетно-поэтическое», образно-познавательное, духовное содержание.

Противостояние традиции, констатируемое исследователями на рубеже XIX – XX вв., появление большого количества новых направлений в искусстве, борьба творческих концепций – всё это охарактеризовало развернувшийся глобальный поиск «нового» в искусстве с одновременным следованием традиции. В русле этих поисков осуществлялся «светоэксперимент» в живописи начала XX в. Социально-идеологическая напряжённость исторической обстановки 1930 – 1950-х годов поставила белорусских художников в ситуацию, когда в большей мере было востребована материальная сущность света, а поиск светового колорита вёлся в поле реалистического метода. Мастерство светопередачи, творческие находки и приобретения в светотеневой пластике белорусской живописи 1930 – 1950-х годов опирались на работу преимущественно с изобразительной функцией света в её трансформации. Несмотря на единый метод, в 1-й половине XX в. наблюдается различие в количественном, пропорциональном использовании художниками света как инструмента пластических средств. Смену периодов сопровождает трансформация световой пластики: так, в искусстве 1930 – 1940-х годов замечается минимальное присутствие света в произведениях (технически, композиционно, а также в идейных, образных планах), а на полотнах послевоенных лет ощущается состояние возвращения, пробуждения, «ликования» света. В содержательной и формообразующей световых функциях искусство больше соответствовало эпохе: выполняло официальный заказ. Но дух эпохи – свобода творчества – проявлял себя в том, что в светотеневой пластике в живописи приоритет отдавался изобразительной функции света, остальные же играли служебную роль.

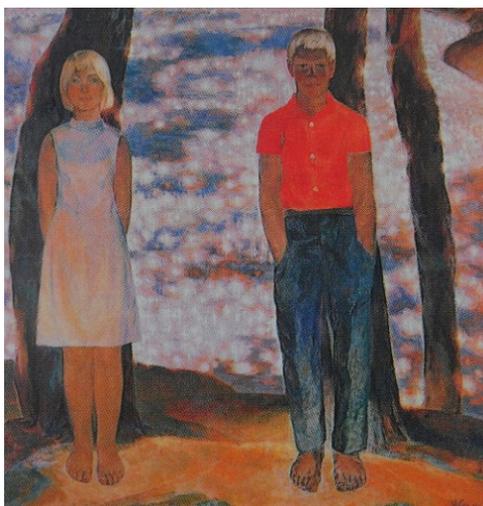
В 1960-е годы, с одной стороны, художественный процесс эволюционировал в русле традиционных подходов светоизображения и реалистического метода, с другой – происходило возрождение новаторских поисков 1920-х годов. Появился так называемый «суровый стиль», в станковой живописи использовались монументальные приёмы: делался

акцент на композиционную конструкцию, непространственность, широкий мазок, грандиозность панорамных произведений и приближённость композиционного кадра, что задавало декоративную доминанту холста. Примерами панорамных композиций послужат произведения А. Мозолёва «Минск. Площадь Победы» (1960), М. Данцига «Мой город древний, молодой» (1972), пейзажи «с высоты птичьего полёта» В. Цвирко «Нёман» (1962), «Припять» (1963). М. Савицкий открывает жизнь через кадры общих, средних, половинных (говоря киноязыком) планов («Партизаны», 1963 г., «Хлебы», 1968 г.). В 1960-е годы поэзия формы прослеживается в большинстве полотен известных мастеров данного периода (как традиционалистов, так и новаторов) М. Савицкого, М. Данцига, А. Кищенко, В. Стельмашонка, А. Малишевского, П. Данелии, В. Громыко, Л. Щемелёва, Г. Ващенко, З. Литвиновой, И. Басова и других.

Черты «монументального стиля» закономерно отождествляются с формообразующей функцией света, которая и исполняла ведущую роль в живописи 1960-х годов. Одновременно развивались стилистические поиски в области эмоционально-выразительной функции (ярко выражена декоративная тенденция), которая получит активное развитие в 1980-е годы, а на рубеже XX – XXI вв. эмоционально-выразительная и содержательная функции света зададут тон современного белорусского искусства в целом.

Поиск новых стилевых концепций светоизображения в живописи периода 1960 – 1970-х годов привёл к возникновению противоречия в поле разграничения функциональности светоцветовых связей. Главной особенностью этого периода является техническое совпадение света и цвета под знаком формы, формального композиционного пятна. Как правило, авторы в большей мере использовали для образного решения общий тон белого, золотого, красного цветов (В. Стельмашонка «Портрет народного поэта БССР Я. Коласа», 1966 – 1967 гг., «Портрет народного артиста СССР Г. Ширмы», 1968 г.; М. Савицкий «Хлеб», 1962 г., «Поле», 1974 г.; М. Данциг «Натюрморт. О Великой Отечественной...», 1968 г.; «Наследие», 1973 г.; Б. Аракчеев «Хлеб», 1969 г.; П. Данелия «Мажор осени», 1970 г.; В. Громыко «Над Припятью», 1970 г.; Н. Казакевич «Юность», 1971 г.; З. Литвинова «Мой Минск», 1972 г.; В. Сумарев «Мой дом», 1973 г.; Г. Ващенко «Август», 1975 г.; М. Чепик «Агроном», 1978 г.). В этом и заключено противоречие: не подменяется ли понятие света конкретным обозначением цвета и можно ли назвать «светлые места» в картине непосредственным изображением света?

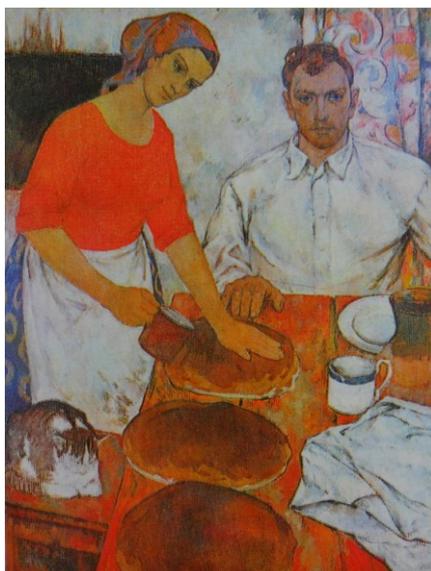
В работе «Юность» Н. Казакевича светящийся фон воды в солнечных бликах формально заключён в большое фронтальное пятно, на котором распределены ритмы вертикальных силуэтов тёмных деревьев и фигур молодых парня и девушки.



Н. Казакевич. Юность. 1971 г.

Работа решена по законам принятых стилистических приёмов, когда «станковая живопись сближается с орнаментально-декоративным искусством, в котором образ человека выступает одним из элементов узора... где отсутствие психологической разработки образа компенсируется ритмической узористостью обозначенных фигур на живописном фоне» [1, с. 29]. Тем не менее, свет солнца, падающий на воду и создающий светящуюся колеблющуюся плоскость, изображён технологично, создавая эффект свечения по аналогии с наблюдаемой реальностью. В данной работе совмещено действие приёмов изобразительной (техника решения фона, цель – изображение природного солнечного света на воде) и формообразующей (заклочение фона, переднего плана, силуэтов деревьев, фигур в декоративные пятна) функции, что в результате даёт эксперимент в рамках эмоционально-выразительной функции (достижение технологического эффекта свечения фона).

С другой стороны, в работе М. Савицкого «Хлеб» декоративная орнаментальность светлого и насыщенного красного цветов в большей степени подчинена формальным законам. Однородный белый цвет (передник женщины, рубаха мужчины, грудка кошки, полотенце, кружка, тарелка на фоне красного стола) задаёт ассоциативную структуру игры красных и белых декоративных пятен, работая на художественное обобщение форм.



М. Савицкий. Хлеб. 1962 г.

Произведение живописи невозможно создать, не используя инструмент света и вне связи с цветом (хотя при самоценной задаче светоизображения цветовое значение может сводиться к едва заметному использованию). Если изобразительной функции свойственна непосредственная передача света, то для формообразующей характерно в качестве одного из подходов использовать цвет в его светлом и тёмном тональных качествах, апеллировать контрастированием, массой занимаемых плоскостных зон, символическим значением цветов. Белый, жёлто-золотой, красный цвета в зависимости от смысловой линии произведения могут олицетворять как радость, так и тревогу, но, как правило, технически всегда выполняют роль «светлого кирпича» в тональной конструкции формы. Несмотря на то, что в картине «Хлеб» автором не ставилась задача работы с реальным светом, она репрезентует тенденцию декоративного стиля, выраженную во взаимодействии светлых, средних и тёмных тональных качеств цветов, при этом светлый в архитектонике произведения соответствует белому цвету.

В работе М. Данцига «Натюрморт. О Великой Отечественной...» можно наблюдать схожую тенденцию. Белый снег, лежащий на крышах домов, формально организует пространство за окном. Вид города не решён по законам световоздушной перспективы с постепенной тональной растяжкой валёра ближе к горизонту, формообразующая функция света опирается на тот же белый локальный цвет, распространённый в форме квадрата оконной рамы, однако через это формальное окно в комнату «входит» свет. Впечатление присутствия дневного света усиливается и за счёт реальности изображаемого интерьера, а не абстрактных форм. Позже, во второй половине 1970-х – 1980-е годы, стилевая концепция светоизображения у М. Данцига выразится в приёме ореола – линейнообразного светового пятна, конкретно очерчивающего силуэты предметов, фигур, – принцип, также свойственный монументализму

(«Солнечный континент», 1977 г., «И помнит мир спасённый», 1985 г.). Формальный принцип светового ореола отличается от схожего аурагического принципа в эпоху Возрождения. В то время технологические приёмы передачи ореольного свечения действовали в рамках принципа рассеивания или закона леонардовского сфумато.

В. Стельмашонок решает «Портрет ... Г. Ширмы» в подчёркнуто декоративной стилистике, заимствуя формы народного творчества, орнаментику ткачества. Качество белого цвета мастер использует не по закону контрастирования светлого и тёмного, а по закону цвето- и светообъединения. Белый цвет в данном произведении несёт образную нагрузку, действует содержательный аспект выражения смысла светлого образа конкретного человека творческой профессии: принцип «интеллектуально-духовной концепции... где духовность, интеллектуальное напряжение считались символом-знаком профессиональной деятельности» [1, с. 53 – 54]. Белый является общим цветом, распространившимся по всей плоскости холста, в формообразующем плане всё произведение превращается в белое пятно.

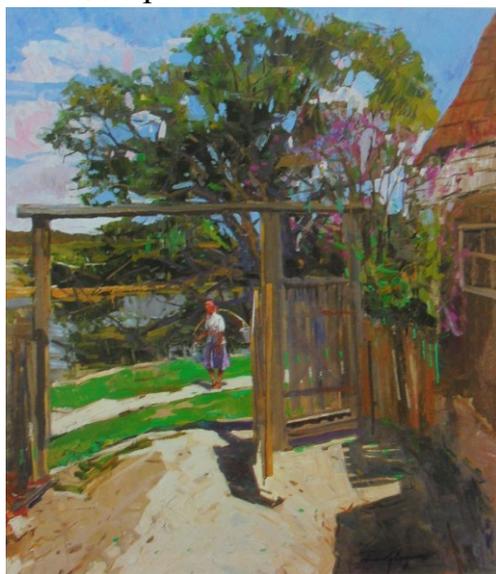
Имманентность цветосветовой связи в качестве основного приёма актуализировал А. Кищенко. Автор также играет с тональными характеристиками цветов, усиливая их контрастность по отношению друг к другу. Например, в работах «Ожидание» (1973), «Золото осени» (1978) глубоко насыщенный тёмный фон подсвечивает золотистый цвет лиц и рук изображённых женских образов: «Согласно ... “закону контраста” ... тёмный фон усиливает яркость объекта, а более светлый ослабляет» [2, с. 45]. Следует подчеркнуть важность отличия светлоты цвета от тонального валёра с акцентом на светлоту тона (произведения В. Бельницкого-Бирули, С. Жуковского). П. Масленников высказывался за упрощение материального очерчивания цвета колористической природы в станковой живописи, основанной на гармонии дополнительных цветов, способных воплотить эстетическое богатство реалий [1, с. 198]. Тем не менее, исследователя восхищают непредвиденные формы «цветных миражей» в произведениях А. Кищенко [1, с. 197]. Полотно «Воскресенье» (1978) излучает праздничную радость. Сочетание зелёного, жёлтого, красного, оранжевого, чёрного цветов создаёт впечатление самоценного светоносного воздействия цвета по принципу витража.

Важной особенностью декоративной тенденции изображения света в поле формообразующей функции является наличие не конкретного, прямонаправленного на объекты, а абстрактного источника света. Автор чаще всего сам расставляет световые акценты в зависимости от потребности композиционного равновесия светлого и тёмного пятен в картине. При правильной выстроенности световой архитектоники произведения всегда

можно определить главенствующее световое пятно. Оно характеризуется размером (главным может быть как малое, так и большое пятно света), степенью светлоты, контрастности относительно окружения.

Реалистические традиции и импрессионистические приёмы стилевых поисков в области света продолжили Н. Воронов («Лыжница», 1963 г.), П. Крохолов, «Солнечные зайчики», 1963 г.), свет на полотнах Р. Кудревич – свидетель жизнерадостного мироощущения художника («Летом», 1963 г., «Персики», 1966 г.).

Особым явлением 1960 – 1980-х годов стало развитие пейзажного жанра (В. Цвирко, Р. Ландарский, И. Дмухайло, Д. Олейник, А. Барановский, П. Масленников). А. Барановский развил импрессионистические приёмы и разработал технику достижения свечения в живописи посредством мелких мазков, преобразованных в фактуру и создающих общую светлую тональность серебряного колорита («Облака плывут над землёй родной», 1977 г., «Рождение дня», 1984 г.). В. Цвирко в этот период создал лучшие примеры световой пластики белорусского пейзажа. Его стиль оформился на основе синтеза впечатлений от непосредственного наблюдения природы и жизни света в ней. Индивидуальный посыл мастера predetermined неповторимую эмоционально-выразительную световую направленность произведений. Увлечение приёмами «сурового стиля» у В. Цвирко было недолгим: грандиозность масштаба изобразительных плоскостей, смелость и широта размаха в построении композиции пейзажа появились в палитре авторских подходов в 1960-е годы и, соединившись с энергией редких отношений тона, цвета, фактуры, закрепились за мастером отличительными чертами его уникального метода. Работа «В Песках. Лето» (1966) стала песней яркому солнечному свету: пятно света, лёгшее на землю, так и просит войти в деревенский летний двор.



В. Цвирко. В Песках. Лето. 1966 г.

Примеры светового стиля В. Цвирко – пейзажи из серии «На земле белорусской» («Нёман», 1962 г., «Припять», 1963 г.), а также «Родной край» (1967), «Голубой день» (1980). В работах мастера часто встречается образ луны, который в техническом плане чётко, без ореольного свечения, принятого для данного изображения («Моя Родина», «Логойский сказ», 1960 г.). Состояние «прозрачности» природы при лунном освещении художник передаёт с помощью тональных градаций в решении пейзажного пространства.

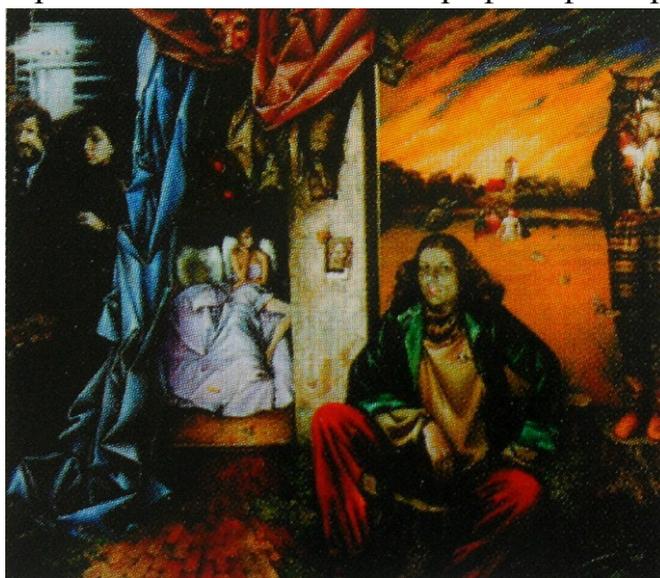
В 1970 – 1980-х годах наблюдается небывалое разнообразие пластических и стилевых поисков, манер письма, свобода выбора сюжетов, открытие новых колористических возможностей. Ещё остаются принципы монументальности в отношении световых структур, однако формообразующие аспекты света насыщаются субъективистскими эмоционально-выразительными средствами, принесёнными самими художниками. Разработка авторских технологических приёмов и методов, поиски новых стилевых выразительных средств светоизображения являются важной отличительной особенностью этих десятилетий. Приоритетным становится осознанный выбор собственного направления. Живописный язык каждого художника легко узнаваем.

Важный вклад в разработку новых стилистических направлений внесла Н. Счастливая. Художником был разработан принцип светящейся точки: мерцание множества живых, пульсирующих мелких мазков создаёт воздушные световые формы, придавая изображённому образу как материальную доминантность, так и ирреальную символическую светоносность («Бабочка» (автопортрет), 1972 г.; «Вечерний Минск», 1974 г.). А. Марочкин начал использовать принцип «блуждающего» света, основанного на мягких переходах и тональных растяжках света в тёмное пространство; свет словно вплетается в плоскость картины, подобно нитям гобелена («В. Дунин-Марцинкевич», 1983 г., «Свадебные ворота», 1985 г.).

Стилевые поиски художников этого периода были удачно названы М. Борозной «возвращением к очарованию ремесла» [3, с. 178]. Углубленное внимание к уже известным секретам живописи породило многообразие новых приёмов: принципы монтажности, коллажа, многоплановости, разномасштабности объектов, сочетание натуралистического и условного, плоскостного и объёмного изображений, наложение смыслов, информации, нескольких сюжетных линий, а также световых конструкций, символических элементов, замысловатых фактур. Эти черты в разной степени воплотились в работах Г. Ващенко, Л. Оседовского, Л. Щемилёва, Г. Скрипниченко, Н. Селещука, В. Товстика, В. Зинкевича, В. Ольшевского, В. Савича, А. Марочкина, З. Литвиновой, С. Катковой, Г. Кононовой. Исследователи

справедливо замечают, что в 1980-е годы информационная наполненность иногда рассматривалась как фактор содержательности [1, с. 187].

Работа со световой схемой в конце 1970-х – 1980-е годы в рамках монтажного принципа и других приёмов обретает новую окраску. Упрощённая локализованная трактовка света посредством формообразующей функции остаётся, но насыщается качеством мерцания за счёт мягкой тональной растяжки от светлого к тёмному, менее чёткой и контрастной очерченности границ световых пятен, использования их более мелкого модуля в системе взаимодействия с пространством (Г. Скрипниченко «Вязынка», 1979 г., «Пейзаж Лунина начала XX ст.», 1986 г.; Г. Ващенко «Предчувствие», 1980 г., «Память», 1983 г., «Сынковичи», 1987 г.). Иногда главных световых акцентов может быть несколько за счёт напластования разных информативных, временных и событийных рядов (Н. Селещук «Хроника одного вечера», 1979 г.). Н. Селещук наиболее последовательно использовал в творчестве приёмы коллажно-монтажной организации композиции и световой конструкции. Свет в «Хронике...» буквально освещает кадры прожитого времени через цветные светофильтры по законам кинематографа и фотографии.



Н. Селещук. Хроника одного вечера. 1979 г.

В. Товстик в работе «Весна 1985. Начало» в качестве доминанты главенствующего светового пятна использует квадрат чистого холста, располагая пятно света в центре полотна, тем самым акцентируя формообразующий и содержательный аспекты световых функций.



В. Товстик. Весна 1985. Начало. 1985 г.

Динамика стилей непосредственно связана с функциями света через трансформацию их соотношения в разные исторические периоды. Таким образом, изменение пропорциональности функций света в живописи Беларуси во 2-й половине XX в. выражается в следующей парадигме: в 1930 – 1950-е годы превалировала изобразительная функция, в 1960-е годы – формообразующая: поиски новых стилистических возможностей светоизображения выразились в совпадении световых и цветовых характеристик под знаком формы. К 1970 – 1980-м годам развиваются индивидуалистские поиски, что приводит к развитию эмоционально-выразительной функции света, намечается тенденция к светоцветовым экспериментам в области техники и приёмов, к достижению внешней эффектности, зрелищности живописи в расчёте на захватывающее воздействие на зрительскую аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал. : С. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6: 1960-я – сярэдзіна 80-х гг. / В. Жук (рэд. тома) [і інш.]. – 375 с.
2. Свет в театре, архитектуре, живописи как носитель эстетической информации : рек. материалы / М-во культуры СССР, Гос. ин-т по проектированию театр.-зрелищ. предприятий «Гипроттеатр» ; сост. : Е. И. Мостепаненко. – М., 1987. – 108 с.
3. Борозна, М. Г. Белорусская живопись 1920 – 1970-х годов / М. Г. Борозна. – Минск : БГАИ, 2006. – 191 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы стилевые поиски новых концепций светоизображения в живописи Беларуси периода 1960 – 1980-х годов. Динамика стилей непосредственно связана с функциями света через трансформацию их пропорционального соотношения в разные исторические периоды.

SUMMARY

The article analyzes the style searches for new concepts of light-depiction in Belarussian pictorial art during the period between 1960 – 1980 years. Dynamics of styles is directly related to the functions of light through the transformation of their proportional relations in different historical periods.

Морозов В. Ф., Морозова Е. Б.

ГРОДНЕНСКИЕ КОРОЛЕВСКИЕ МАНУФАКТУРЫ – ПЕРВЫЕ ПРОМЫШЛЕННЫЕ ПОСЕЛЕНИЯ НА БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ

*Белостокский технический университет, Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 02.09.2014)*

Промышленное поселение как новый тип в градостроительстве появилось в 1720-х годах в Европе. Его необычность заключалась в обязательном присутствии двух планировочных зон – производственной и жилой, соподчинение и взаимосвязи которых отражались на структуре и морфологии создаваемого пространства. Особым был и состав проживающих, тесно связанных с предприятием: рабочие и члены их семей. Строясь на основе фабрик, эти поселения своим внешним обликом были не похожи на существовавшие ранее, их сразу же стали называть «промышленными деревнями», подчёркивая тем самым несомненное отличие. Именно возникновение промышленного поселения и одновременно с ним многоэтажного производственного здания ознаменовало отправную точку в формировании новой области зодчества – промышленной архитектуры.

На белорусских землях, где в силу исторических условий становление промышленной архитектуры шло с определённым опозданием, первые промышленные поселения возникли в 1760 – 1770-х годах [1, с. 508]. Это были Городница, Лососня и Крынки, получившие название Гродненских королевских мануфактур. Их строительство стало значительным явлением в истории белорусской архитектуры, поскольку параллельно с созданием нового типа поселения здесь был осуществлён замысел идеального города эпохи Просвещения, в котором использовались достижения архитектуры итальянского Возрождения и новейшей французской архитектуры.

Белорусскими и польскими исследователями изучен ансамбль мануфактур в Гродно, на Городнице [2; 3, с. 151 – 158; 4], опубликован проект плана мануфактур в Лососне [5, с. 57], уточнены некоторые композиционные особенности этих ансамблей, охарактеризована стилистика основных построек и выполнены их обмеры [6, с. 43 – 49; 7, с. 113, 114, 141 – 145; 8, с. 152, 153, 264 – 269]. Однако все эти поселения не были рассмотрены как единое целое, как результат целенаправленной работы короля и магнатов Речи Посполитой по созданию единого комплекса королевских мануфактур,

не были изучены во взаимосвязи с проектированием нового города Крынки, также вошедшего в этот комплекс, не определена очерёдность их возведения, авторство, место и значение в развитии архитектуры Речи Посполитой.

Идея возведения мануфактур принадлежала королю Речи Посполитой Станиславу Августу Понятовскому и его окружению: собственное производство должно было улучшить экономику и вывести страну из кризиса [9]. Хотя в Речи Посполитой ведущую роль играла Корона, мануфактуры были задуманы на землях Великого Княжества Литовского, пограничных с Коронай, вдали от её крупных центров – Варшавы и Кракова. Объясняется это многими причинами. Здесь и давние симпатии короля к белорусской земле, где в поместье Волчин он родился и где находились многие его владения, и наличие яркой личности, активного деятеля эпохи Просвещения графа А. Тызенгауза, владевшего имением в белорусских Поставах, и стремление осуществить новые, непростые начинания вдали от центров и взоров недругов. Не последнюю роль играло и характерное для эпохи Просвещения стремление создать учебно-производственное заведение в стороне от «пронизанных пороком» столиц. Такой подход отвечал положенному в основу образования и популярному в эпоху Просвещения принципу «чистой доски» (*tabula rasa*). И, кроме того, размещение мануфактур в природном окружении, сельской местности, отражало идеи широко распространённого в то время учения физиократов о природе как источнике всех благ для человека [10, с. 215].

Мануфактуры были созданы в имениях короля в Бресте, Гродно, Шавлях и Крынках. Руководить работами назначили графа А. Тызенгауза, с 1763 г. – великого писаря, а с 1765 г. – подскарбия Великого Княжества Литовского, близкого друга и соратника короля. Создание Гродненских королевских мануфактур носило характер меценатской деятельности, поскольку использовались не только государственные, но и личные средства короля, некоторым образом участвовавшего в работах. Начало строительства относится к 1765 г., сразу же после вступления короля на трон.

Центром королевских мануфактур, где должны были находиться службы управления всеми предприятиями, стала Городница, расположенная в окрестностях Гродно (ныне – в черте города). Выбранная площадка с плоским рельефом и рекой Городничанкой была удобна для функционирования производственных объектов. К тому же близкое соседство с Гродно создавало возможность пользоваться городской инфраструктурой (рисунок 1) [3, с. 154].

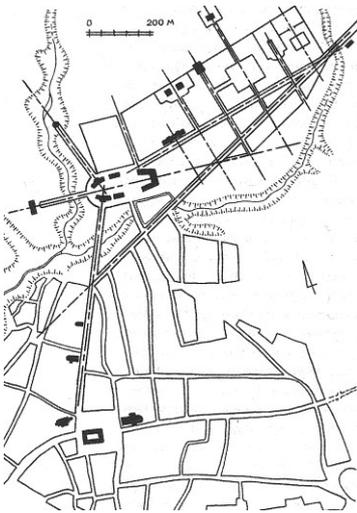


Рисунок 1. План части Гродно и комплекса королевских мануфактур на Городнице. 1765 – 1780 гг., арх. И. Мозер (по Ю. Н. Кишику)

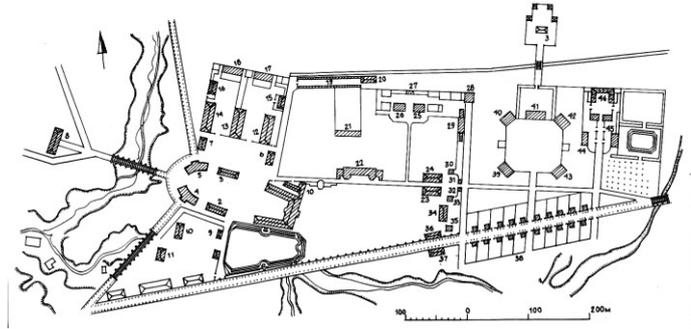


Рисунок 2. Комплекс королевских мануфактур в Гродно на Городнице. Рис. автора по В. В. Калнину

Комплекс в Городнице был создан на основе единого проектного замысла и включал жилые, общественные и производственные постройки (рисунок 2) [4, с. 35]. Центральным ансамблем являлась главная площадь, организованная дворцом графа А. Тызенгауза (рисунок 3) [11], административным, музыкальным, театральным флигелями (рисунок 4) [7, с. 145].



Рисунок 3. Дворец графа А. Тызенгауза в Гродно на Городнице. 1770-е годы, арх. И. Мозер, Д. Сакко. Общий вид (рис. автора по фото БАНЛ ОР)

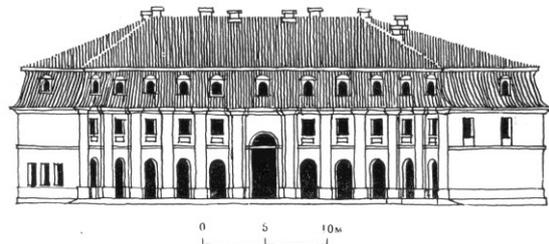


Рисунок 4. Музыкальная школа в Гродно на Городнице. 1770-е годы, арх. И. Мозер. Общий вид (по В. А. Чантурии)

От этой трапециевидной по форме площади начиналась трехлучевая перспектива улиц. Центральная улица, пересекающая овраг, вела к флигелю вице-администратора. Боковые лучи исходили от ризалитов здания караульни и театрального флигеля: правый луч выходил на расположенную над поймой реки видовую площадку; левый – на Доминиканскую улицу, и далее на главную площадь Гродно – Рыночную, осуществляя связь с городом. По левую сторону площади, в русле реки, рядом с дворцом графа А. Тызенгауза, был устроен пруд, а далее, в пойме реки, размещались мельница, бойня и прачечная. По правую сторону площади, за музыкальным флигелем, была организована площадь меньших размеров, ограниченная

зданиями гостиницы, лесной администрации и конюшен, за которыми находилась школа верховой езды. От этой малой площади была проложена улица, ставшая композиционной осью остальной части комплекса мануфактур, на ней располагались здания обсерватории и медицинской школы (рисунок 5) [7, с. 145]. За ними влево отходила улица, направленная на комплекс гончарной и литейной мануфактур. Далее была устроена небольшая площадь, окружённая зданиями кузниц и жилыми домами для рабочих. Ещё дальше, слева от главной улицы, находилась большая, квадратная в плане площадь, обстроенная солдатскими и рабочими казармами. На одном из перекрёстков располагались жилые дома иностранных рабочих (рисунок 6), а на самой удалённой от дворцовой площади улице находился фольварк с каретной мастерской, садом, прудом и птичником. В поселении Городница отсутствовали культовые здания, что свидетельствует о просветительской ориентации его создателей.

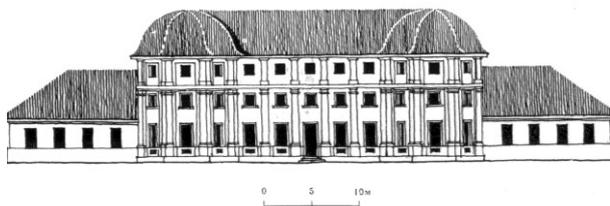


Рисунок 5. Медицинская школа в Гродно на Городнице. 1770-е годы, арх. И. Мозер. Главный фасад (по В. А. Чантурии)



Рис. 6. Дом ремесленника в Гродно на Городнице. 1770-е годы, арх. И. Мозер. Общий вид (фото автора, 2010 г.)

Все постройки комплекса были решены в стилистике строгого барокко. Стены зданий расчленены пилястрами и иногда украшены рустом. В качестве главных акцентов наиболее значительных зданий использовались гранёные выступы-ризалиты. На небольших постройках, таких как домики иностранных рабочих, здание корчмы «Роскошь», были устроены барочные фронтоны с валютами обобщённой формы. Все здания имели высокие скатные крыши.

Архитектура комплекса в Городнице отличалась высокими художественными качествами. Её создателем был немецкий архитектор И. Мозер, работавший в Гродно с 1738 г. [6, с. 215]. Стилистика основных построек выполнена в русле позднего немецкого барокко, которое, однако, в эпоху Станислава Августа Понятовского уже не считалось «модным» [12, с. 24]. В это время благодаря меценатским усилиям короля, творчеству королевского архитектора Я. Фонтаны, приглашённому из Франции архитектору В. Луи получает распространение особый стиль барочного классицизма, ориентированный на французское зодчество. И этот стиль,

безусловно, должен был появиться в архитектуре Гродненских королевских мануфактур. Ввёл его Д. Сакко, сменивший И. Мозера на посту главного архитектора Гродненских королевских мануфактур [6, с. 217].

Итальянский архитектор Д. Сакко родом из Вероны, в 1767 – 1768 гг. работал в Варшаве под руководством Я. Фонтаны. В 1771 г. Д. Сакко впервые попал на белорусские земли, обосновался в Гродно, в 1774 г. поступил на службу к графу А. Тызенгаузу и стал именоваться главным архитектором всех королевским имений в Великом Княжестве Литовском [2, с. 27]. Отныне, как писалось в документах того времени, «для установления единообразия... самое маленькое хозяйственное строение не могло быть поставлено, как только по модели, выданной Д. Сакко» [2, с. 27]. Однако вклад Д. Сакко в архитектуру комплекса в Городнице ощутим лишь в декорировке центрального ризалита дворца графа А. Тызенгауза, где зодчим, как известно, выполнен проект росписей над дверями [2, с. 27], и в облике здания медицинской школы, поскольку к 1774 г., за прошедшие девять лет с начала строительства, здесь было уже многое запроектировано и построено И. Мозером [2, 6, с. 43 – 47, 215].

Наиболее полно новое направление французского классицизма проявилось в создании расположенного рядом с Городницей комплекса мануфактур в Лососне и в проекте нового города Крынки, также входившего в Гродненскую королевскую экономию. Проекты Лососни и Крынок демонстрируют резкое изменение архитектурной стилистики, вызванное подражанием польского короля подобной архитектурно-строительной деятельности короля Франции Людовика XV. Прежде всего внимание Станислава Августа привлекло возведение мануфактур в провинции Франш-Конте и создание идеального города Шо архитектором К. Леду. Как известно, это строительство не только стало крупным явлением в архитектуре и экономике Франции, но и ознаменовало своеобразный рубеж в развитии мирового зодчества [13, с. 168, 177, 178].

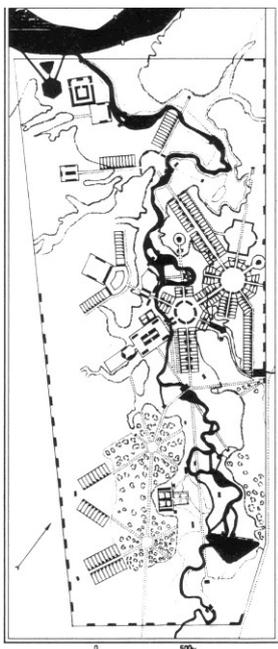


Рис. 7. Проект комплекса мануфактур в Лососне. 1770-е годы, арх. Д. Сакко (рис. автора по материалам ПВ КПА)

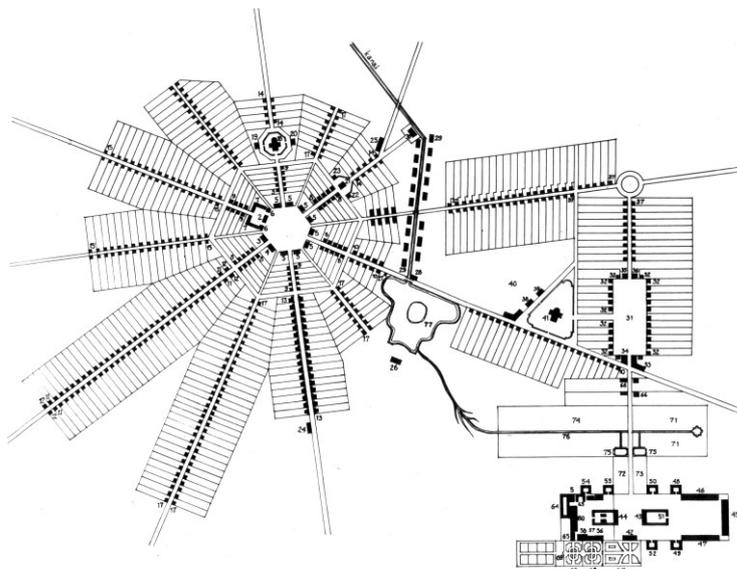


Рис. 8. План города и усадьбы Крынки. 1780-е годы, арх. Д. Сакко (рис. автора по материалам УГИАЛ)

Безусловно, и король Станислав Август, и граф А. Тызенгауз были хорошо знакомы с планами французского руководства по строительству соляных мануфактур и замыслом города Шо и под этими впечатлениями инициировали создание проекта новых мануфактур в Лососне и перепланировку Крынок, где, как и во Франции, планировочные построения представляли собой лучевые композиции.

Создание комплекса мануфактур в Лососне, начатое с 1774 г., велось достаточно активно. Известно, что в 1777 г. король Станислав Август и граф А. Тызенгауз посетили мануфактуры, где многое уже было построено [14, с. 78]. Однако в 1780 г. последовал финансовый крах всех мануфактурных начинаний графа А. Тызенгауза, мануфактуры были ликвидированы и описаны, строительство остановлено, к этому времени полностью удалось возвести только грандиозный комплекс в Городнице. Тем не менее, большой интерес представляют планы Лососни и Крынок.

До сегодняшнего дня план мануфактур в Лососне сохранился в фондах кафедры польской архитектуры Политехники варшавской (ПВ КПА) в копии, выполненной в 1930-х годах студентами архитектурного факультета с подлинного чертежа, относящегося к 1780 г. (рисунок 7), который хранился в рукописном отделе библиотеки Варшавского университета, имел аннотацию с перечнем всех обозначенных на плане построек, но сгорел во время пожара Варшавы в 1945 г. Судя по краткому описанию, составленному архитектором О. Сосновским, видевшим утраченный архивный план, комплекс в Лососне включал четырнадцать мануфактур и, кроме фабричных, жилые дома

рабочих и администрации, торговые площади, окружённые магазинами и складами, культовые здания различных конфессий [5].

Планировка Лососни построена на сочетании изящно прорисованных лучевых направлений улиц с живописными очертаниями реки Лососенки и существующими зелёными насаждениями. Центром композиции являются две площади круглой и овальной формы, вокруг которых располагаются жилые дома. Промышленные предприятия, удалённые от площадей, имеют разнообразную конфигурацию планов. Это и замкнутые симметричные комплексы, расположенные поближе к реке, и образующие обширные площади постройки, по краям которых запроектированы жилые дома. Значительное место в композиции комплекса мануфактур занимают парковые массивы, где аллеи проложены также с использованием лучевых направлений. Перспективы всех улиц и аллей парков в духе классицистической архитектуры замыкаются объёмами зданий.

План местечка Крынки сохранился в Украинском государственном историческом архиве во Львове (УГИАЛ). Лист имеет заглавие «*Planta miasta JK Msci oraz dworu Krynek sporządzona Roku 1780*» [15] (рисунок 8). Существует и аннотация всех обозначенных на плане объектов.

Регулярный ансамбль города состоит из трёх самостоятельных комплексов: Рыночной площади, шестиугольной в плане, с расходящимися в разные стороны улицами, площади конского рынка, имеющей прямоугольное очертание, и усадьбы губернатора.

Наиболее развитым комплексом, составляющим центр города, является Рыночная площадь. И это неслучайно, так как здесь находятся главные сооружения: ратуша, торговые ряды, гостиница, трактир. Площадь окружена домами, по два с каждой стороны. От её углов и от середины каждой из сторон радиально расходятся двенадцать улиц, обстроенных цепочками жилых домов. Улицы, начинающиеся с середины сторон площади, более широкие, нежели выходящие из её углов, и на них размещены наиболее значительные сооружения города – ратуша, церковь и еврейская школа. В окружающей площадь части города выделен центральный район, ограниченный обводной улицей. Его предполагалось застроить купеческими домами с каменными фасадами. За пределами этого района предусматривалось возведение деревянных жилых домов.

Два других комплекса – усадьба и конский рынок – связаны улицей, являющейся композиционной осью. Центральная постройка усадьбы – это дворец губернатора, окружённый многочисленными хозяйственными зданиями. Идущая от дворца улица пересекает канал и Индурскую улицу и выходит на прямоугольную площадь конского рынка, по сторонам которой находятся жилые дома с лавками, гостиница, амбар и лазарет. Продолжающийся за площадью участок улицы застроен домами

ремесленников и завершается круглой площадью, куда выходит идущая от Рыночной площади улица Могильная. Индурская и Могильная связывают комплекс усадьбы и конского рынка с центральной площадью и пересекают канал, по берегам которого расположены еврейские пивоварни. К улице Могильной примыкает участок, где размещены костёл, плебания и кладбище.

При исследовании плана Крынок в контексте истории развития европейского градостроительства возникает ряд аналогий. Так, прежде всего обращает на себя внимание то, что его радиально-кольцевая часть во многом повторяет проекты идеальных городов эпохи Возрождения, которые представляют собой центрический план с главной площадью посередине. Форма многоугольного плана была наиболее предпочитаема зодчими итальянского Возрождения, так как отвечала устройству стен с бастионами, созданными в связи с применением огнестрельного оружия и, кроме того, была наиболее компактной и экономной по площади. Её использовали многие итальянские зодчие, но особенно близок рисунок плана Крынок идеальным планам городов, выполненных Б. Лорини (рисунок 9) [16, с. 337] и Ф. Мартини. От итальянских зодчих создатель плана Крынок воспринял чёткий геометризм, иерархию городских пространств: площадей, улиц и мест расселения различных групп людей в зависимости от социального положения и принадлежности к той или иной профессии. В пределах обводной улицы, ближе к Рыночной площади, должны были селиться купцы, имеющие к тому же большие по размерам дома с каменными фасадами, дальше – ремесленники. Причём ремесленникам родственных профессий следовало жить близко друг от друга. Так на плане Крынок возникла улица Кожевников. Всё это свидетельствует о сохранении средневековых традиций, которые из проектов зодчих эпохи Возрождения перешли в градостроительство эпохи Просвещения.

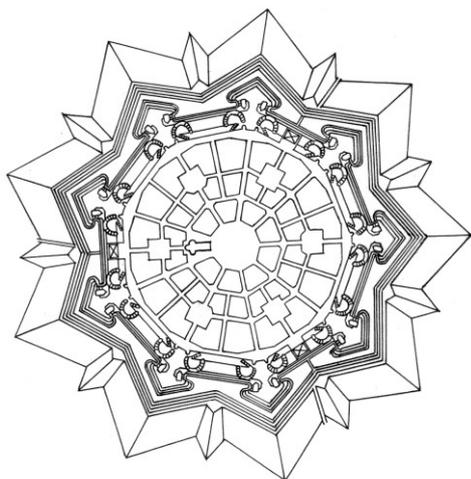


Рисунок 9. План идеального города. 1592 г., арх. Б. Лорини (по ВИА)

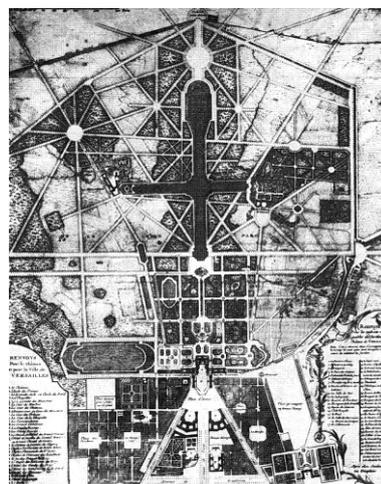


Рисунок 10. План парка в Версале. 2-я половина XVII в. (по Т. Ф. Саваренской)

Вторым бесспорным источником вдохновения для создателя плана Крынок явился Версаль (рисунок 10) [17, с. 73]. Это особенно ощутимо в планировке усадьбы губернатора и конского рынка. Здесь очевиден характерный для французского классицистического градостроительства и получивший своё наивысшее выражение в Версале приём использования планировочной оси в качестве стержня композиции. На уходящую от дворца губернатора улицу-ось как бы нанизаны хозяйственные постройки усадьбы, регулярно распланированные участки садов и, наконец, площадь конского рынка. Причём, как и в Версале, в Крынках дворец стал композиционным центром городской территории. На плане можно найти отдельные элементы, заимствованные из французского прототипа: регулярный парк возле дворца губернатора; канал, пересекающий планировочную ось; водоём, по форме повторяющий абрис построек версальского парка. Звёздчатая планировка аллей в Версале оказала влияние на формирование радиально-кольцевой части Крынок.

В целом построение плана Крынок характерно для градостроительства французского классицизма с присущими ему чертами рассудочности, ясности и чёткости, преобладанием планиметрического подхода над объёмным. Городской ансамбль Крынок понимается как регулярное градостроительное целое и представляет собой типичный образец умозрительной картезианской геометрии. В его компоновке доминируют светские здания (ратуша, дворец, гостиница, трактир), что характерно для градостроительства эпохи Просвещения. Культовые же постройки помещены на второстепенные места, в стороне от главных площадей, а подчас, как это случилось со зданием костёла, они оказывались как бы исключёнными из регулярного построения плана. Основным монументальным зданиям города присуще островное расположение, рассчитанное на обход и обозрение со всех сторон.

Бесспорно, проекты Лососни и Крынок были выполнены в русле европейской традиции. Создание плана местечка Крынки отвечало популярным в то время идеям Ж. Ж. Руссо о преимуществе жизни в малых городах со сложившимся средневековым укладом жизни, а созданные Д. Сакко геометризм, идеалистичность и утопизм построений проектов Лососни и Крынок являлись попыткой средствами архитектуры изменить жизнь к лучшему, воспитать человека нового просвещенного общества.

Планы Лососни и Крынок создавались в одно и то же время с выдающимися произведениями архитектуры Франции – проектами солеварен и города Шо (рисунок 11) [18, с. 116]. Обращает на себя внимание также идентичное сочетание в них проектируемых объектов – комплексов мануфактур и «идеальных» городов. При очевидной разнице в размахе и монументальности этих проектных замыслов их роднит многое:

наполненность абстрактным содержанием, отвлечённый геометризм построений, схематизм идеальных городов эпохи Возрождения, утопичность проектных решений, использование при создании отдельных зданий принципа «всефасадности». Одновременность составления планов и архитектурно-пространственные аналогии города Шо и Крынок свидетельствуют о безусловной связи этих двух начинаний. И здесь, вероятно, не обошлось без влияния или прямого участия Станислава Августа, большого поклонника французского искусства. Патронат короля обеспечил высокий художественный уровень планировочных решений Крынок и Лососни, которые превосходили современные им промышленные начинания магнатов.

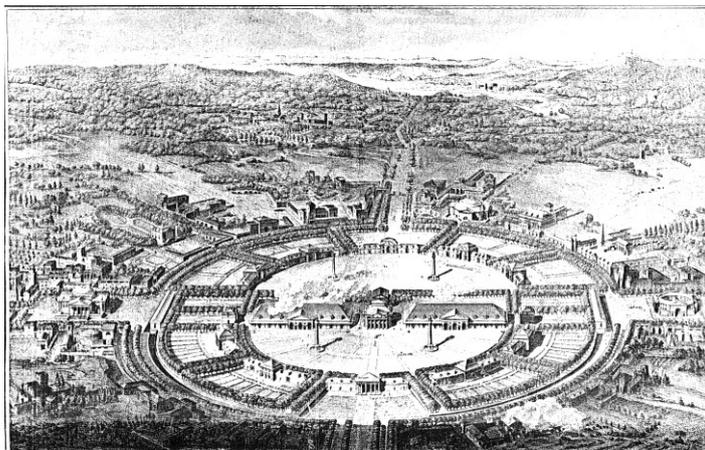


Рисунок 11. Проект города Шо. 1894 г., арх. К. Леду

В то же время в планировке Крынок ощутимо в некоторой степени и использование традиционных для региона приёмов. К ним относится обстройка площадей и улиц цепочками одноэтажных домов, что придавало камерный масштаб застройке. Сами же деревянные дома с каменной передней стеной, которая должна выполняться, как писалось в пояснении к плану, «из прусского мур», были идентичны домам в белорусских городах Поставы и Ворняны. Это свидетельствует о том, что план составил зодчий, знающий архитектуру края.

Планы Крынок и Лососни занимают в истории польской и белорусской архитектуры особое место. В них впервые использованы приёмы регулярного французского градостроительства. Проект же Крынок – первый «идеальный» план города на радиальной основе и единственный известный проектный замысел целого поселения в архитектуре станиславовского периода.

В стилистическом развитии архитектура Гродненских королевских мануфактур повторила путь, пройденный польским и белорусским зодчеством в XVIII в.: от позднего барокко, создаваемого при активном участии зодчих Дрездена, к классицизму, ориентированному на французские образцы.

Исследование выполнено в рамках научно-исследовательской программы сотрудничества с Белостокским техническим университетом по теме «Региональные традиции и их взаимные влияния в архитектуре и искусстве пограничья культур Польши и Беларуси – история и современность».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вялікае княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 3 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005 – 2010. – Т. 1. Абаленскі – Кадэнцыя. – 2005. – 688 с.
2. Квитницкая, Е. Д. Строительство Тызенгауза в Гродно / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследство. – М., 1959. – С. 21 – 44.
3. Кишик, Ю. Н. Градостроительная культура Гродно / Ю. Н. Кишик. – Минск : Белорусская наука, 2007. – 303 с.
4. Калнин, В. В. Городница – городской ансамбль XVIII века / В. В. Калнин // Строительство и архитектура Беларуси. – 1988. – № 4. – С. 34 – 36.
5. Sosnowski, O. Powstanie, układ i cechy charakterystyczne sieci ulicznej na obszarze Wielkiej Warszawy / O. Sosnowski // Studja do dziejów sztuki w Polsce. – 1930. – Т. 2. – S. 1 – 75.
6. Морозов, В. Ф. Архитектурные школы в монументальном зодчестве Беларуси конца XVIII - начала XIX в. / В. Ф. Морозов – Минск : БНТУ, 2011. – 224 с.
7. Чантурия, В. А. История архитектуры Белоруссии : учеб. для студентов вузов / В. А. Чантурия. – 2-е изд., перераб., доп. – Минск : Высшая школа, 1977. – 320 с.
8. Чантурия, Ю. В. Градостроительное искусство Беларуси второй половины XVI – первой половины XIX в. Средневековое наследие, Ренессанс, барокко, классицизм / Ю. В. Чантурия. – Минск : Белорусская наука, 2005. – 375 с.
9. Гибянский, И. Г. Граф Антоний Тызенгауз и гродненские королевские мануфактуры / И. Г. Гибянский // Труды студентов экономического отделения Петроградского политехнического института императора Петра Великого. – Петроград, 1916. – С. 1 – 64.
10. Outram, D. Panorama Oświecenia / D. Outram. – Warszawa : Arkady, 2008. – 320 s.
11. Общий вид дворца графа А. Тызенгауза в Гродно в начале XX века // Библиотека Академии наук Литвы. Отдел рукописей. – Фонд фотографий.
12. Jaroszewski, T. S. Architektura doby Oświecenia w Polsce: nurty i odmiany // T. S. Jaroszewski. – Wrocław : Wydawnictwo PAN, 1971. – 342 s.
13. Norberg-Schulc, C. Znaczenie w architekturze Zachodu / C. Norberg-Schulc. – Warszawa : Murator. 1989. – 240 s.
14. Bolechowska-Przewłocka, Z. Z zagadnień architektury przemysłowej w okresie Oświecenia w Polsce / Z. Bolechowska-Przewłocka // Biuletyn Historii Sztuki. – 1969. – № 1. – S. 61 – 79.
15. Planta miasta JKМsci oraz dworu Krynek sporządzona Roku 1780 // Украинский государственный исторический архив во Львове. – Ф. 201. Оп. 4. Д. 1680. Л. 1.
16. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. / редкол. : Н. Д. Колли (гл. ред.) [и др.] – М. : Стройиздат, 1968 – 1975. – Т. 5. Архитектура Западной Европы XV – XVI веков. Эпоха Возрождения / В. Ф. Маркузон [и др.]. – 1967. – 659 с.

17. Саваренская, Т. Ф. Западноевропейское градостроительство XVI – XIX веков / Т. Ф. Саваренская. – М. : Стройиздат, 1987. – 191 с.

18. Ledoux, C. N. L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation / C. N. Ledoux. – Paris, 1804. – 300 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена планировка и застройка первых на белорусских землях промышленных поселений – Гродненских королевских мануфактур. Определено время их возведения, имена создателей, создававших проекты, показано место и значение мануфактур в архитектуре Речи Посполитой XVIII в.

SUMMARY

The article is about the planning and construction of the first industrial settlements on the Belarussian lands – Grodno King's manufactures. There are determined the time of the manufactures erections; the names of the architects, elaborated the projects; the place and importance of the manufactures in Rechy Pospolitay architecture of the XVIII c.

Налівайка Л. Д., Шунейка Я. Ф.

БЕЛАРУСКІ ЭКСЛІБРЫС 1920-Х ГАДОЎ

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

У XVI ст. з'явіліся ўладальнікі, якія жадалі, па еўрапейскім звычаі, каб на кожным экзэмпляры быў знак з кнігазбораў канкрэтнай асобы. З таго часу мастацтва экслібрыса не перастае здзіўляць сваёй арыгінальнасцю, унікальнасцю і сувяззю з рознымі перыядамі нашай гісторыі і сучаснасці.

Экслібрыс на Беларусі пачаў распрацоўвацца з XVII – XVIII стст. Яскравы прыклад – кніжны знак бібліятэкі Яна Фрыдрыха Сапегі мастака І. Мілі (1730), дзе ў аснове выявы – герб з вензелевымі атрыбутамі роду. Кніжны знак Караля Радзівіла (XVIII ст.) гравёра Г. Ляйбовіча – прыклад распрацоўкі ініцыялаў на паверхні каралеўскай мантыі. Родавы герб Тышкевічаў «Ляліва» (у блакітным полі змешчаны залаты маладзік рагамі ўгору, над ім – шасціпрамянёвая зорка з графскай каронай над мантыяй) сустракаецца на экзэмплярах лагойскай бібліятэкі.

І толькі авангардысцкія рухі ў мастацтве пачатку XX ст. змаглі зацвердзіць ярлык экслібрысаў як самастойнага віду графікі. Прыклад – экслібрысы бібліятэкі замка Радзівілаў у Нясвіжы, на якіх у ракайльным картушы змешчаны герб роду «Тубы» на грудзях чорнага арла ў кароне. Экслібрыс польскага таварыства «Огніско», заснаванага ў 1905 г. у Нясвіжы па ініцыятыве А. Радзівіла, меў у аснове кампазіцыі белыя языкі полымя на чорным фоне, а ўверсе і ўнізе – уладальніцкі тэкст на польскай мове. Экслібрыс гаспадара бібліятэкі ў маёнтку Выдранка Я. Бараноўскага быў выкананы ў Мюнхене Тэадорам Бота Шмітам у 1902 г. і ўяўляе прыклад

стылю мадэрн: герб і дэвіз аблямоўваюць дэкаратыўныя рамкі, а на чорным прамавугольніку змешчаны герб «Ястрабец».

У 1920-х гадах прататыпам беларускіх кніжных экслібрысаў становіцца знак з выявай сонца і месяца, які да гэтага сустракаўся ў кнігах Ф. Скарыны. У гэты перыяд створана шмат мастацкіх твораў, якія з'яўляюцца ўзорнымі этапнымі здабыткамі айчыннай спадчыны. У іх сфарміраваўся сучасны нацыянальны стыль, які ахапіў розныя віды мастацтва. Экслібрыс быў адной з тых аператыўных форм мастацкай творчасці, якія выкарыстоўвалі новыя тэндэнцыі і стваралі перадумовы для фарміравання падобных больш манументальных відаў творчай дзейнасці. Экслібрыс гэтага перыяду арганічна злучае ў кампазіцыі традыцыйныя формы з геаметрычным мадэрнізмам, выкарыстоўвае абагульняльныя малюнкi, разнастайныя геаметрычныя фігуры (кругі, прамавугольнікі), у якіх знаходзіць адлюстраванне адметная выяўленчая інфармацыя. Дробнае, неістотнае ніколі не з'явіцца ў такіх стылёвых вырашэннях, а галоўнае адразу праяўляецца, прыцягвае ўвагу і добра запамінаецца. Шрыфт мае жывы мастацкі характар і дапасаваны да фармальнай кампазіцыі кожнага экслібрыса. У 1920-я гады экслібрыс успрымаўся як своеасаблівы «абярэг», знак «жыхароў» Беларусі. Як дакумент эпохі гэты від мастацтва зафіксаваў з'яўленне шэрага дзяржаўных, грамадскіх і прыватных прадпрыемстваў, выдавецтваў. З увядзеннем новай эканамічнай палітыкі (НЭП) быў пашыраны спрос на эмблему, герб, сімвал, таварны знак, жэтон.

Асаблівую цікавасць уяўляе дзейнасць Беларускага таварыства краязнаўства (1926 – 1929), створанага на базе Інстытута беларускай культуры (1922 – 1928). Прапаганда кнігі вызначалася як галоўная мэта таварыства. Факт першага дзяржаўнага заказу – сведчанне актыўнай дзейнасці Прэзідыума Інбелкульта ў складзе А. Смоліча, М. Шчакаціхіна, Я. Дылы, Ч. Родзевіча, М. Красінскага. Навуковы сакратар Цэнтральнага бюро краязнаўства М. Каспяровіч прапанаваў наступную схему вызначэння экслібрыса: «Па месцы паходжання бібліятэк альбо па нацыянальнасці іх уладальніка. У такім разуменні беларускі экслібрыс мае ўжо доўгую гісторыю, бо сустракаецца яшчэ ў XVI стагоддзі (выданні канцлера ВКЛ Р. Хадкевіча), пазней – кніжны знак Полацкай езуіцкай акадэміі альбо канцлера Сапегі» [1]. Аднымі з першых найноўшых беларускіх экслібрысаў з'яўляюцца кніжныя знакі І. Фурмана (дзве работы С. Юдовіна), Я. Мініна, Б. Брэжгі, М. Каспяровіча (работы Я. Мініна), М. Шчакаціхіна (работы А. Тычыны). Спіс уладальнікаў кніжных знакаў дадаваўся прозвішчамі вядомых вучоных, краязнаўцаў і мастацтвазнаўцаў В. Ластоўскага, І. Цвікевіча, Д. Даўгялы, Б. Эпімаха-Шыпілы, А. Шлюбскага, І. Фурмана, братаў Даркевічаў, В. Вольскага і іншых. Даследчыкі культурных пацэсаў адзначалі цікавы феномен у гэтым напрамку: «Трэба адзначыць павальнае

захапленне беларускай і інтэлігенцыяй экслібрысам» [2]. Пластычнымі сімваламі часу станавілася кніга, сонца, старажытная вежа, народныя паясы, расліны. Гэты напрамак мастацтва можна назваць краязнаўчым. Экслібрысы належалі вядомым асобам ці аўтарытэтным арганізацыям, якія адыгрывалі важную ролю ў культурным і грамадскім жыцці. Адпаведнымі гэтай ролі былі і патрабаванні да стылявой выразнасці твораў. Такім чынам, мастак і заказчык узаемна актывізавалі ўзнікненне кожнай наватараскай ідэі ў мініграфіцы. Дарэчы, у адным з лістоў А. Тычыны віцебскі мастацтвазнавец І. Фурман ставіць пытанне аб перыядычным выданні і рэгістрацыі беларускіх кніжных знакаў. Рускі графік У. Фаворскі пісаў І. Фурману, што яму вельмі падабаюцца творы З. Гарбаўца. Даследчыкамі творчасці С. Юдовіна сталі І. Фурман, І. Іофэ, Э. Галербах. Нягледзячы на тое, што ў 1930-я гады былі зменены культурныя арыенціры і мастацтва абвінавачвалася ў палітычнай варожасці, яго здабыткі не страціліся. У часы «адлігі» зноў узнікла цікавасць да традыцый беларускага наватарства 1920-х гадоў. Менавіта на яго аснове працягвае сучаснае разціццё беларускі экслібрыс, прадстаўлены творчасцю В. і Я. Ціхановічаў, У. і М. Басалыг, А. Кашкурэвіча, Я. Красоўскага, Я. Куліка, М. Купавы, Г. Паплаўскага, У. Савіча, М. Селешчука, В. Целеша, В. Мікіты, В. Славука, Г. Гутніна, Г. Галубовіча і іншых.

Але заўсёды застаюцца на сваіх гістарычных пазіцыях экслібрысы З. Гарбаўца, П. Гуткоўскага, А. Грубэ, Г. Змудзінскага, Я. Мініна, А. Тычыны, С. Юдовіна, якія нясуць невычэрпную энергію наватарства. Кожны іх кніжны знак – выключны мастацкі твор. Пошукі новых сродкаў выразнасці з’яўляюцца яскравым доказам менавіта авангарднага накірунку развіцця беларускага экслібрыса дадзенага перыяду. Прыкладам выступаюць геаметрычна-прасторавыя кампазіцыі Паўла Гуткоўскага (1893 – 1963) на экслібрысах Інбелкульта. Герб у форме старажытнага шчыта – пераход мастацкай мовы на новы высокі рыторыка-ператваральны стыль, галоўнымі атрыбутамі якога сталі сімвалы часу Адраджэння. У дадзеным выпадку гэта імкненне да складання своеасаблівай геаметрычнай сеткі, калі ў прамавугольныя формы ўпісаны складаныя фігуры з пяці-сямівугольнікаў. П. Гуткоўскі – вучань Варшаўскай мастацкай школы. У час службы ў Чырвонай арміі ў Петраградзе ён наведваў майстэрню У. Дабужынскага.

У творчасці Яўхіма Мініна (1897 – 1937), выпускніка Петраградскага політэхнічнага інстытута, «беларускі стыль» адлюстравалася праз вобразы нацыянальнай літаратуры канца XIX ст., яскравым падстаўніком якой быў М. Багдановіч. Гэта кветка палявога васілька, арнаменты на народных паясах і іншае. У пошуках «самабытнага» стылю мастак ствараў пейзажы-абліччы старога Віцебска. Звяртаўся да дрэварытаў скарынінскіх выданняў. Напрыклад, кніжны знак А. Шлюбскага – гімн беларускім песнярам, якія, па задуме аўтара, павінны займаць высокае месца ў культурным жыцці народа.

У дадзеным выпадку Я. Мінін змясціў сваіх герояў-песняроў на вяршыні гары. У аснове экслібрыса М. Каспяровіча – рамантычны вобраз маладой дзяўчыны, што ўглядаецца ў старонкі кнігі. Узнёсласць думак падкрэсліваецца выявамі аблокаў, архітэктурнымі калонамі, слуцкім поясам з васількамі.

Экслібрыс Генадзя Змудзінскага (1897 – 1937), які закончыў Петраградскую акадэмію мастацтваў, выкананы для збору кніг І. Цвікевіча – стваральніка і арганізатара Таварыства аматараў беларускага мастацтва ў Мінску (1926). Тэма твора – навука і мастацтва, пра што сведчыць фігура багіні Афіны, у правай руцэ якой знаходзіцца паходня з агнём.

Саламон Юдовін (1894 – 1954) як актыўны стваральнік новых форм, заснаваных на кантрастах і дэфармацыі, уключаў у кампазіцыі ўзоры этнаграфічных замалёвак, тыповыя матывы архітэктурны Віцебска, сімваліку старажытнай яўрэйскай культуры, шрыфтоў. Але гэтыя фантастычныя перапляценні ўспрымаюцца неад’емнай часткай кожнага вобразнага вырашэння. Мастак вучыўся ў школе-майстэрні Ю. Пэна, скончыў Віцебскі мастацка-практычны інстытут.

Адна з тэм Анатоля Тычыны (1897 – 1986) – інтэлігенцыя Мінска праз паказ у працы і творчых захапленнях. Асноўныя якасці твораў – рэалістычнасць і даходлівасць. Мастак скончыў мастацкую школу ў Омску.

Зіновій Гарбавец (1897 – 1979), выпускнік мастацкай школы ў Чарнігаве, пасля – ВХУТЕІНа (Масква), прапанаваў завершаныя манументальныя кампазіцыі-мініяцюры з адлюстраваннем аматараў кнігі за пісьмовым сталом (аграном-заатэхнік В. Авітоўскі). Уражвае вастрыня ксілаграфічнай лініі, якая дае трапную характарыстыку віцебскім інтэлектуалам.

У галіне стварэння малых форм актыўна працавала Марыя Лебедзева (1893 – 1942), аўтар кніжных знакаў для ленаградскіх сяброў – мастакоў А. Каплера і А. Макаравай, а таксама братаў П. і Х. Даркевічаў, педагогаў Віцебскага мастацкага тэхнікума. Мастак скончыла Пецябургскую мастацкую школу, вучылася ў Ленінградскай акадэміі мастацтваў.

З мэтай падкрэслівання кола зацікаўленасцей галоўных герояў у кампазіцыю ўводзяцца сімвалы духоўнага свету і культурных традыцый. Аляксандр Ахола-Вало (1900 – 1997) – аўтар сімвалаў і знакаў розных выдавецтваў і прадпрыемстваў, а таксама кніжных знакаў З. Бядулі і рускага пісьменніка У. Набокава.

Скульптар Аляксандр Грубэ (1894 – 1980) паказаў сябе здольным графікам, аўтарам шэрага кніжных знакаў. У 1926 г. быў аб’яўлены конкурс на праект выдавецкага знака для выданняў Інбелкульту, дзе і перамог мастак. Сёння экзэмпляры кніг з яго твораў на вокладках захоўваюцца ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі. У цэнтры кампазіцыі – папера ў форме

скрутка са словамі «Інстытут беларускай культуры», змешчанымі на васьмівугольніку ў форме шчыта памерам 3x4 см.

Чым больш мы паглыбляемся ў асэнсаванне каштоўнасці экслібрысаў 1920-х гадоў, тым больш стваральных ідэй знаходзім для развіцця сучаснай кніжнай культуры. Значную цікавасць да беларускай кніжнай графікі праяўлялі Ленінградскае і Маскоўскае таварыствы кніжнага знака, якія друкавалі артыкулы па гэтай тэме на старонках сваіх выданняў. У 1925 – 1930 гг. беларускі экслібрыс экспанавалася на ўсебеларускіх, усесаюзных і міжнародных выстаўках кніжнага знака ў Расіі (Масква, Ленінград), Украіне (Львоў), Германіі (Лейпцыг), ЗША (Лос-Анжэлес). Тым не менш, экслібрыс 1920-х гадоў, як ні адзін іншы від мастацтва, на доўгія часы быў забыты. У спісы «ворагаў народа» трапілі імёны як стваральнікаў Інбелкульту, таварыстваў крэзнаўства, так і саміх аўтараў: Я. Мініна, Г. Змудзінскага, П. і Х. Даркевічаў, Б. Ластоўскага, М. Шчакаціхіна, М. Каспяровіча, І. Цвікевіча, Д. Даўгялы, Ч. Родзевіча і іншых. За мяжу з'ехалі С. Юдовін, З. Гарбавец, М. Лебедзева, А. Ахола-Вало, Б. Брэжга, А. Грубэ. Задача сучаснай мастацтвазнаўчай навукі – вывучаць творчасць названых мастакоў, больш уважліва даследаваць беларускае мастацтва 1920-х гадоў. Творы графікаў знаходзяцца ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Ставіцца пытанне аб выданні альбома экслібрысаў 1920-х гадоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Налівайка, Л. Выяўленчае мастацтва ў дзейнасці Інбелкульту / Л. Налівайка // Інстытут беларускай культуры. – Мінск, 1993.
2. Известия ЦИК СССР. – 1927. – № 58.

РЕЗЮМЕ

Книжный знак (эклибрис) на Беларуси разрабатывался с XVII – XVIII вв. Но только авангардные движения в искусстве начала XX в. смогли утвердить ярлык экслибрисов как самостоятельного вида графики. Наиболее активными и оперативными в нём были витебские и минские художники Е. Минин, С. Юдовин, З. Горбовец, П. Гутковский, Г. Змудинский, А. Тычина, А. Грубе.

SUMMARY

Bookplate in Belarus was developed with ages XVII – XVIII. But avant-garde art movements of the early twentieth century could approve ekslibrysov label as an independent kind of graphics. The most active and operational in this kind of graphics were Vitebsk and Minsk artists E. Minin, S. Yudovin, Z. Gorbovets, P. Gutkovsky, G. Zmudinsky, A. Tychina, A. Grube.

РОЛЯ ВЛЕНСКИХ КНИГАВЫДАВЕЦКИХ ЦЭНТРАЎ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ. У РАЗВІЦЦІ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА ДЗІЦЯЧАЙ КНІГІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 01.09.2014)

Беларускае мастацтва дзіцячай кнігі – адна з вяршынь нацыянальнай мастацкай культуры XX ст., на жаль, ніколі не было прадметам спецыяльнай увагі айчыннага мастацтвазнаўства. Гэты напрамак, безумоўна, узгадваецца ў агульных даследаваннях па гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва, асобных манаграфіях, прысвечаных творчасці вядомых мастакоў-ілюстратараў, газетных і часопісных публікацыях, аглядах выставак і г. д., але многія этапы развіцця беларускай кніжнай ілюстрацыі для дзяцей яшчэ патрабуюць вывучэння і далейшага ўдакладнення. Так, амаль нічога невядома пра беларускае кніжнае мастацтва (у тым ліку дзіцячае) XIX ст.: больш за тое, менавіта гэты перыяд, адносна недалёкі ад нас храналагічна, з’яўляецца сёння найменш вывучаным.

Гісторыкі беларускай кніжнай справы ўнеслі пэўны ўклад у вывучэнне гэтага складанага і супярэчлівага перыяду. Так, дзякуючы даследаванню Н. Ю. Бярозкінай агульнапрынятай стала перыядызацыя беларускага кнігадрукавання XIX ст. [1, с. 79]. Аўтары другога тома «Гісторыі беларускай кнігі» ўпершыню здолелі даць агульнае ўяўленне пра лёс беларускай кніжнасці таго часу [2].

Пасля падзелаў Рэчы Паспалітай (1772, 1793, 1795 гг.) Беларусь увайшла ў склад Расійскай імперыі, і на працягу XIX ст. яе развіццё адбывалася ва ўмовах расійскай культурнай, рэлігійнай і моўнай экспансіі. Па назіраннях спецыялістаў, у 1-й палове стагоддзя дамінуючым тыпам культуры на беларускіх землях заставалася польскамоўнае літвінства, у рэчышчы якога развівалася і беларуская кніжная культура. Яе існаванне ў супярэчлівых умовах тагачаснага грамадства стала галоўным дасягненнем часу. Вядома, што беларуская кніга як самастойны феномен узнікла менавіта ў XIX ст.: надрукаваная часцей лацініцай, чым кірыліцай, выдадзеная як на радзіме, так і за яе межамі, як з дазволу ўлад, так і нелегальна, яна ўзнікла і існавала перш за ўсё дзякуючы вялікім намаганням патрыётаў, якія бачылі ў родным слове моцны сродак выхавання і асветніцтва.

Расійскія ўлады, якія добра разумелі вялікую ролю друкаванага слова, паступова, але паслядоўна і настойліва ўзялі пад кантроль кнігавыданне на беларуска-літоўскіх землях, у выніку чаго з пачатку XIX ст. Беларусь, што мела старадаўнія кніжныя традыцыі, апынулася на перыферыі кнігавыдавецкай справы, маючы невялікія магчымасці сапернічаць з буйнымі выдавецтвамі Санкт-Пецярбурга, Масквы, іншых расійскіх гарадоў. Дарэчы,

у жыхароў беларускага краю расійскія выданні асаблівым попытам у гэты час не карысталіся. Як адзначаюць даследчыкі, калі і набываліся кнігі расійскіх аўтараў, то часцей за ўсё ў польскіх перакладах: «Гандляры прапаноўвалі мясцовай публіцы варшаўскія і познанскія кнігі, польскія выданні з аўстрыйскіх цяпер Кракава і Львова – і публіка іх купляла» [2, с. 5].

Сярод выданняў, надрукаваных у беларуска-літоўскім краі ў 1-й палове XIX ст., амаль адсутнічае мастацкая літаратура для дзяцей, хоць яна ўжо пачала фарміравацца і карысталася вялікім попытам у Расіі, краінах Цэнтральнай і Заходняй Еўропы. Мясцовыя беларуска-літоўскія друкарні працягвалі выдаваць вучэбную літаратуру, якая і ў гэты час заставалася асноўным відам кніг, спецыяльна прызначаных для дзіцячай аўдыторыі.

Лёс гэтых выданняў быў цесна звязаны са сфарміраванай на беларускіх тэрыторыях сістэмай адукацыі, галоўную ролю ў якой у пачатку XIX ст. адыграў Віленскі ўніверсітэт. Тут з 1805 г. паспяхова дзейнічала кафедра гравюры – месца прафесійнай падрыхтоўкі вядучых мастакоў-гравёраў (у тым ліку беларускіх) 1-й паловы XIX ст.; з 1819 г. пачала працаваць першая ў беларуска-літоўскім краі літаграфічная майстэрня, якая значна паспрыяла развіццю айчыннага мастацтва кнігі.

Згодна са статутам, Віленскі ўніверсітэт з’яўляўся не толькі навуковым і навучальным цэнтрам, але і кіраваў усёй асветніцкай справай на беларуска-літоўскіх землях. Менавіта тут ажыццяўлялася падрыхтоўка новых і перавыданне надрукаваных раней падручнікаў. Мастацкае аздабленне гэтых кніг вызначаецца надзвычайнай сціпласцю: выдаўцы абмяжоўваюцца амаль выключна тыпаграфікай, выкарыстоўваюць розныя па памеры і гарнітуры шрыфты, рамкі, наборны арнамент і г. д.; аблічча кніг нават для самых маленькіх вучняў было падпарадкавана не мастацкім, а дыдактычным мэтам.

Вучэбная кніга пачатку XIX ст., надрукаваная ў Вільні, не стала адметнай з’явай выяўленчага мастацтва, аднак увайшла ў гісторыю кніжнай культуры, у тым ліку і як прыклад пэўнай нацыянальнай талерантнасці. Так, у 1826 г. тут быў выдадзены руска-польскі буквар, тэксты якога размяшчаліся паралельна. У 1826 – 1854 гг. кніга перавыдавалася не менш за 15 разоў і карысталася вялікай папулярнасцю. Аздоблены сціпла і галоўным чынам тыпаграфскімі сродкамі буквар прыцягваў увагу чытачоў прыгодамі розных персанажаў, сярод якіх адным з галоўных быў «адзін багаты музульманін»; лічбы ў кнізе падзяляліся на «арабскія» і «касцёльныя» [2, с. 22].

Выходзілі ў Віленскім універсітэце і спецыяльныя вучэбныя выданні, якія маглі выкарыстоўвацца ў тым ліку і для дзіцячага навучання: літограф і мастак М. Пшыбыльскі за выданне альбома вучэбна-метадычных матэрыялаў з 26 літаграфіямі «Узоры для пачаткоўцаў, якія вучацца рысаванню» (1830) атрымаў універсітэцкую ўзнагароду [2, с. 124].

Пасля закрыцця Віленскага ўніверсітэта ў 1832 г. выданне вучэбнай літаратуры ажыццяўляла як Віленская губернская друкарня, так і асобныя прыватныя кнігавыдавецкія цэнтры: друкарні Юзафа Завадскага, Антонія Марціноўскага, прадпрыемства Тэафіля Глюксберга, Адама Кіркора і іншыя. Значную ролю ў развіцці мастацтва кнігі адыгралі таксама літаграфскія майстэрні, буйнейшыя з якіх – віленскае літаграфскае прадпрыемства мастака Юзафа Азіямблоўскага, Антонія Клукоўскага і іншыя.

Апошнія дзесяцігоддзі XIX ст. таксама не сталі вызначальнымі ў развіцці беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі. Гэтаму перашкаджалі складаныя сацыяльна-палітычныя, эканамічныя і культурныя ўмовы на Беларусі, адсутнасць літаратурных твораў, адрасаваных дзецям, не заўсёды дасканалая паліграфічная база, пануючыя ў грамадстве адносіны да твораў для дзяцей як да з'явы другараднай.

Пераважная колькасць выдавецкіх прадпрыемстваў беларуска-літоўскага края ў канцы XIX ст. арыентавалася на выкананне камерцыйных заказаў прамысловых, гандлёвых, банкаўскіх і іншых устаноў, што магло прынесці хуткі прыбытак; падрыхтоўка кнігі (тым больш ілюстраванай) патрабавала значна большага часу, вопыту і матэрыяльных сродкаў. У сувязі з гэтым мастацкае аздабленне «дарослай» кнігі таксама было даволі сціплым і пераважна абмяжоўвалася вокладкай і тытульным лістом, у стварэнні якіх мастакі, як правіла, задавальняліся спалучэннем розных гарнітур шрыфтоў, наборнымі рамкамі і іншымі сродкамі тыпаграфікі. У тэксце зрэдку ўжываліся застаўкі, канцоўкі, разнастайныя віньетки і г. д.

Беларускае мастацтва кнігі пачатку XX ст. развівалася ўжо ў новых умовах. Значнае ўздзеянне на яго аказалі хоць і абмежаваныя, але ўсё ж здзейсненыя да гэтага часу буржуазныя рэформы, якія адбіліся на росце і ўдасканалванні паліграфічнай вытворчасці і іншых галін, звязаных з кнігавыданнем. З уступленнем Беларусі ў эпоху нацыянальна-культурнага адраджэння друкаванае роднае слова канчаткова вярнулася на нашу зямлю. Гэты быў «пераможны» перыяд для нацыянальнай літаратуры, грамадска-палітычнай думкі і мастацкай культуры: узмацніў свае пазіцыі легальны перыядычны друк; пасля падзей 1905 – 1907 гг. з'явіліся не толькі новыя беларускія кнігавыдавецтвы, але і перыядычныя выданні; была скасавана забарона на выкарыстанне ў друку лацінскага шрыфту і г. д.

Як і раней, Вільна знаходзілася ў цэнтры гэтых важных зрухаў, тут пачала друкавацца першая беларускамоўная легальная газета «Наша доля», якую ў 1907 г. змяніла штотыднёвая газета «Наша ніва». З 1907 да 1915 гадоў менавіта яна разам з пецяўбургскай беларускай кнігавыдавецкай суполкай «Загляне сонца і ў наша аконца» з'яўлялася ідэйным і арганізацыйным цэнтрам беларускага адраджэнскага руху. З 1910 г. «Наша ніва» выдавала папулярны сярод сялян «Беларускі каляндар», у 1907 – 1913 гг. рэдакцыя

газеты ўдзельнічала ў выданні каля 40 беларускіх кніг, большасць з якіх з'яўляліся паасобнымі адбіткамі артыкулаў, змешчаных у «Нашай ніве» [2, с. 49]. З 1912 г. выходзіць самастойны часопіс «Саха». З дапамогай «Нашай нівы» ў Мінску пачалося выданне літаратурнага зборніка для моладзі «Лучынка». Побач з «Нашай нівай» у Вільні актыўна дзейнічалі суполкі «Наша хата», «Палачанін», «Беларускае выдавецкае таварыства», «Гоман», «Bielarus» і іншыя.

Нацыянальны друк забяспечыў публікацыю твораў В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, Цёткі, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, К. Каганца, Ц. Гартнага, А. Гаруна, З. Бядулі, К. Буйло і многіх іншых літаратараў, чыімі намаганнямі, па сутнасці, і сфарміравалася сучасная беларуская мова, літаратурна-мастацкая крытыка. Дзякуючы дзейнасці І. Луцкевіча ў Вільні з'явіўся Беларускі нацыянальны музей, па ўсёй Беларусі ўзніклі школы і бібліятэкі, для якіх жыццёва неабходнымі сталі беларускія выданні.

У сувязі з гэтым новы імпульс атрымала і мастацтва кнігі, у першую чаргу дзіцячай. Калі раней адзіным відам літаратуры для дзяцей была вучэбная кніга, якая, за рэдкім выключэннем, не ілюстравалася ўвогуле ці ілюстравалася выключна ў дыдактычных, вучэбных мэтах, то зараз яна стала прэтэндаваць на тое, каб стаць мастацкай з'явай. Кніга, адрасаваная дзецям, упершыню была асэнсавана як моцны сродак выхавання і, перш за ўсё, выхавання нацыянальнай самасвядомасці. Па змесце беларуская дзіцячая кніга тых часоў, якая рабіла толькі першыя крокі ў развіцці, была з'явай, прасякнутай народніцкай ідэалогіяй. Яна перш за ўсё прызначалася для сялянскіх дзяцей і іх бацькоў: нялёгкае жыццё, бесперапынная праца, сацыяльная няроўнасць, а таксама блізкія да народнага светаўспрымання казкі, паданні, прымаўкі і загадкі – усё гэта складала асноўны змест новай дзіцячай літаратуры.

Падрыхтаваныя намаганнямі некалькіх апантаных энтузіястаў віленскія выданні «Нашай нівы», «Нашай хаты» (часам разам з суполкай «Загляне сонца і ў наша аконца») адыгралі сапраўды рэвалюцыйную ролю ў абуджэнні беларусаў, набліжэнні іх да роднай мовы. Сярод дзіцячых выданняў той пары вылучаецца зборнік беларускіх казак (1912), пераклад з польскай мовы апавядання С. Віткевіча «Дзядзька Голад» (1911), некалькі «Чытанняў...» (1906, 1909) і іншыя. Асабліва актыўна над дзіцячымі выданнямі працавала адна з арганізатараў «адраджэнскай» выдавецкай справы Тэрэза Гардзьялкоўская, якая ў 1908 г. адкрыла ў сваім маёнтку Габрылёва-Папоўка першую ў Беларусі нацыянальную школу [3, с. 196], дзе пэўны час працаваў Якуб Колас. Для патрэб гэтай і іншых беларускамоўных школ Т. Гардзьялкоўская сама пераклала і на свае грошы выдала кнігі М. Канапніцкай, М. Горкага, С. Віткевіча. На яе ж сродкі былі выдадзены

«Апавяданні» Я. Коласа, «Бязрозка» Ядзвігіна Ш., «Беларускія казкі», зборнік рускага пісьменніка А. Амфітэатрава «Хілібертава пакута» [3, с. 196].

Безумоўна, нараджэнне мастацтва дзіцячай кнігі не было простым: народніцкія па духу літаратурныя творы ў большасці выпадкаў не знаходзілі адпаведнага графічнага ўвасаблення. Калі расійскія мастакі-графікі (В. Рыбінскі, П. Шмялькоў, М. Клот і інш.), абапіраючыся на значна больш працяглы вопыт стварэння спецыялізаванай дзіцячай кнігі, імкнуліся праілюстраваць падобныя творы гранічна простымі апавядальнымі ілюстрацыямі, непарыўна звязанымі з творчасцю мастакоў-перадзвіжнікаў, беларускія выдаўцы абмяжоўваліся супярэчлівымі і небездакорнымі мастацкімі вырашэннямі.

Так, у большасці выпадкаў мастакоў у гэты час не цікавіла мастацкая цэласнасць кнігі: здаецца, усе элементы кніжнага аздаблення кампанаваліся выпадкова, існавалі паасобку. Так, прыгожая, вышуканая, выкананая не без уплыву стылю мадэрн рамка на тытульным лісце падрыхтаванага Цёткай «Гасцінца для малых дзяцей» (надрукаваны лацініцай у 1906 г.) не мае ніякага дачынення да фальклорнага зместу кнігі. Наўрад ці можна лічыць удалым дзіўны спосаб спалучэння выявы і тэксту ў кнізе С. Віткевіча «Дзядзька Голад». Яшчэ больш паказальны зборнік «Беларускія казкі», дзе кожны твор праілюстраваны па-свойму. Пад адной вокладкай сабраны таленавітыя сатырычныя малюнкі, фотаілюстрацыі і выпадковыя, амаль «салонныя» выявы, не зусім, здаецца, дарэчныя ў дзіцячай кнізе.

Тлумачыцца гэта ў першую чаргу амаль поўнай адсутнасцю прафесійна падрыхтаваных кадраў. Сярод вядомых нам мастакоў кнігі пачатку ХХ ст. толькі Казімір Кастравіцкі (Карусь Каганец) і Язэп Драздовіч мелі пэўную мастацкую адукацыю, нешматлікія вядомыя нам сёння астатнія ілюстратары: Францішак Мількевіч, Якубоўскі, Гальяш Леўчык (Ілья Ляўковіч), Альберт Паўловіч, Власт (Вацлаў) Ластоўскі – у галіне кніжнага мастацтва засталіся «аматарамі-дылетантамі». Вядома, што нярэдка ў якасці ілюстратараў выступалі самі выдаўцы, якія не мелі магчымасці знайсці прафесійных афарміцеляў. Усё гэта дазволіла даследчыкам кнігі пачатку ХХ ст. назваць яе «кнігай цэхавай, супольнай» [2, с. 137]. Новы беларускамоўны друк, безумоўна, патрабаваў значных матэрыяльных сродкаў, якіх у яго стваральнікаў не хапала. Таму, добра разумеючы вялікую ролю «карцінкі» ў дзіцячай кнізе, яе стваральнікі вымушаны былі ісці на кампрамісы. Тым больш што дзіцячыя беларускамоўныя выданні з іх арыентацыяй на небагатую сялянскую аўдыторыю свядома прадаваліся па невысокіх коштах.

Своеасаблівыя абставіны іх узнікнення і абмежаваныя матэрыяльныя магчымасці выдаўцоў прывялі да таго, што першыя беларускія дзіцячыя кніжкі выглядалі надзвычай сціпла. Так, увогуле не былі праілюстраваны «Казкі» невядомага выдаўца А. К., надрукаваныя ў Пецярбургу ў 1904 г.

(выдавецтва «Круг беларускай народнай прасветы і культуры»), Сцэна для дзіцячых тэатраў «Снатворны мак» (аўтар Кандрат Лейка, выдадзена ў 1912 г. у віленскай друкарні «Артель печатного дела»). Адзіную невыразную ілюстрацыю мае надрукаванае кірыліцай і лацініцай «Першае чытанне для дзетак беларусаў» (склала Цётка, Пецярбург, «Загляне сонца ў наша аконца», 1906 г.). Вельмі цікавае па складзе выданне ўключала казкі, апавяданні, вершы, прымаўкі, прыпеўкі, загадкі. І толькі на старонцы 22 маленькі чытач мог адшукаць фотаілюстрацыю вуля ў садзе. Невысокая якасць друку, невялікі памер ілюстрацыі зусім не спрыялі яе выразнасці.

Даволі часта мастацкае аздабленне дзіцячай кнігі абмяжоўвалася вокладкай, тым не менш некаторыя з іх былі ўдалымі: мастак сумеснага віленска-пецярбургскага выдання «Другое чытанне для дзяцей беларусаў» (Якуб Колас, 1909, 1910 гг.) К. Кастравіцкі (К. Каганец) здолеў стварыць запамінальны мастацкі вобраз нешматлікімі, амаль лапідарнымі сродкамі. Выява хлопчыка на фоне шчымліва знаёмага беларускага зімовага краявіду, безумоўна, магла знайсці водгук у душы маленькага чытача. Сціплыя, але прафесійна выкананыя і яркія арыентаваныя на дзіцячую аўдыторыю малюнкi К. Каганца ўпрыгожваюць і старонкі «Беларускага лемантара» (Пецярбург, «Загляне сонца і ў наша аконца», 1906 г.). Кніга выйшла без вокладкі, на някаснай газетнай паперы. Невялікія ілюстрацыі (усяго іх 21) тут закампанаваны ў тэкст: мастак паказвае маленькім чытачам прылады сялянскай працы, дэманструе пэўныя анімалістычныя таленты пры адлюстраванні дзікіх і хатніх жывёл.

Вызначальнай падзеяй для развіцця беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі стала выданне апавядання М. Горкага «Дзед Архіп і Лявонка» (пераклад Т. Гардзьялкоўскай, Вільня, «Наша хата», 1910 г.). Добра прадуманыя, выразныя і экспрэсіўныя ілюстрацыі гэтай кнігі створаны спецыяльна для юных чытачоў, яны вылучаюцца пэўным псіхалагізмам, ствараюць цэласны ілюстрацыйны рад. Псеўданім іх стваральніка – Яніслава Валакіты – яшчэ не разгаданы, хоць адносна яго існуюць розныя меркаванні. Так, гісторык і краязнаўца Г. Каханоўскі лічыў, што за гэтым псеўданімам хаваўся вядомы віленскі мастак Станіслаў Богуш-Сестранцэвіч. Аднак мастацтвазнаўца Н. Усава слухна заўважае, што ілюстрацыі да твора М. Горкага пры ўсіх іх несумненых мастацкіх якасцях усё ж наўрад ці належаць высокапрафесійнаму мастаку з акадэмічнай адукацыяй. На яе думку, ілюстрацыі да «Дзеда Архіпа і Лявонкі» выканаў вядомы паэт і драматург Альберт Паўловіч, шчодро адораны і мастацкім талентам [3].

Такім чынам, у XIX – пачатку XX ст. віленскія кнігавыдавецкія цэнтры аказалі вялікі, шмат у чым вызначальны ўплыў на фарміраванне беларускага мастацтва дзіцячай кнігі. Друкарня Віленскага ўніверсітэта, Віленская губернская друкарня, некаторыя прыватныя кнігавыдавецкія прадпрыемствы

горада сталі месцам выдання вучэбнай дзіцячай літаратуры, у мастацкім аздабленні якой выкарыстоўваліся пераважна сродкі тыпаграфікі. У пачатку XX ст. Вільна стаў буйнейшым цэнтрам беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння, менавіта тут нарадзілася новая мастацкая літаратура для дзяцей. Яе мастацкае аздабленне, часам недасканалае і супярэчлівае, тым не менш здолела закласці падмурак для паспяховага развіцця беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі ў XX стагоддзі.

ЛІТАРАТУРА

1. Бярозкіна, Н. Ю. Гісторыя кнігадрукавання Беларусі (XVI – пачатак XX ст.) / Н. Ю. Бярозкіна. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 199 с.
2. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / пад агул. рэд. М. В. Нікалаева. – Мінск : БелЭн, 2011. – Т. 2. Кніжнасць новай Беларусі (XIX – XXI стст.). – 435 с.
3. Усова, Н. М. Янислав Волокита и его иллюстрации к «Архіпу і Лявонке» М. Горького. Проблема авторства / Н. М. Усова // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. – Мінск, 2007. – Вып. 6. – С. 194 – 202.

РЕЗЮМЕ

В XIX – начале XX в. виленские книгоиздательские центры оказали огромное, во многом определяющее влияние на формирование белорусского искусства детской книги. Типография Виленского университета, Виленская губернская типография, ряд частных предприятий города стали местом издания учебной детской литературы, в художественном оформлении которой использовались преимущественно выразительные возможности типографики. В начале XX в. Вильно стал крупнейшим центром белорусского национально-культурного возрождения. Именно тут возникла новая художественная литература для детей. Её художественное оформление, временами противоречивое и несовершенное, тем не менее, смогло заложить фундамент для успешного развития белорусской детской книжной иллюстрации в XX столетии.

SUMMARY

Wilno book publishing centers XIX – XX had a strong, largely determining influence on the development of the Belarus children book art. Typography University of Wilno, Wilno provincial printing, a number of private enterprises in the city became a place of publication of educational children's books, in the decoration of which was used predominantly expressive possibilities of typography. In the early XX century Wilno became the largest center of the Belarusian National and Cultural Renaissance. It is here that there is a new literature for children. Its decoration, sometimes contradictory and imperfect, however, could lay the foundation for the successful development of the Belarusian Children's Book Illustration in the XX century.

УМАЦАВАННІ 2-Й ПАЛОВЫ XVI СТ. ПАМІЖ ВЕРХНІМ І НІЖНІМ ЗАМКАМІ Ў ПОЛАЦКУ

*Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 28.05.2014)*

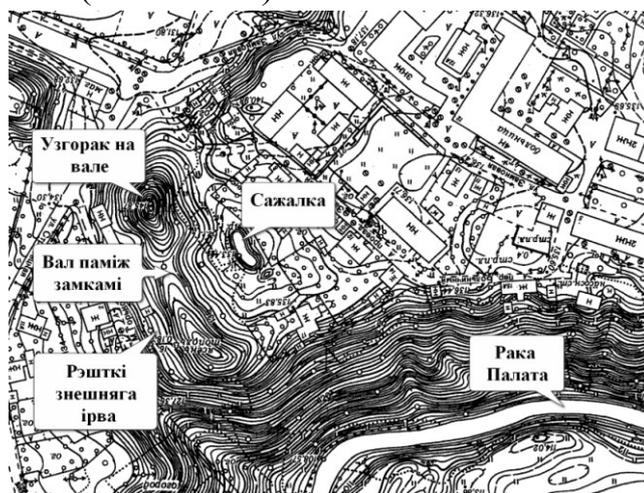
Пытанне гісторыі і архітэктуры горада Полацка даўно цікавіла даследчыкаў, пераважна гісторыкаў архітэктуры і горадабудаўніцтва: працы В. А. Чантурыі, М. А. Ткачова, Л. В. Аляксеева, С. Александровіча [8] і іншых. Значную цікавасць выклікаюць сучасныя даследаванні С. В. Тарасава, А. Белага, Д. У. Дука [3 – 7]. Тым не менш да гэтага часу адсутнічаюць распрацоўкі, якія б абгрунтавана, дэталёва і адначасова комплексна падавалі выгляд Полацкага замка ў яго гістарычным развіцці і, у прыватнасці, у перыяд XVI ст. Існуе і шэраг спрэчных пытанняў па тэме. Так, большасць сучасных беларускіх даследчыкаў, спасылаючыся на даўно вядомыя крыніцы і адзін на аднаго, гаворыць пра тое, што абарончыя сцены і вежы Верхняга замка ў Полацку былі драўлянымі. Аднак у апісанні штурму горада войскамі Івана Грознага сцвярджаецца, што ў выніку бамбардзіроўкі былі разбураны як драўляныя, так і каменныя абарончыя ўмацаванні, а ваявода Давойна схаваўся з рэшткамі войска ў замку.

Пытанне, якімі былі абарончыя ўмацаванні ў Полацку ў 2-й палове XVI ст., і зараз дастаткова не даследавана, хоць нямала гістарычных матэрыялаў, звязаных з ваеннымі падзеямі таго часу, дазваляюць даволі адназначна адказаць на шэраг пытанняў. Мэтай артыкула з'яўляецца рэканструкцыя выгляду ўмацаванняў паміж Верхнім і Ніжнім замкамі ў Полацку і Ніжняга замка на падставе картаграфічных, выяўленчых крыніц, сучасных тапаграфічных матэрыялаў.

Базу даследавання склалі захаваныя да нашага часу картаграфічныя матэрыялы, малюнкi, планы з выявамі полацкіх замкаў, а таксама вынікі ўласных палявых даследаванняў. Важнейшыя з крыніц – гравюра майстэрні Д. Б. Кавальеры паводле малюнка С. Пахалавіцкага «Полацкія замкі» (Рым, 1580 г.); малюнак С. Пахалавіцкага «Асада Полацка ў жніўні 1579 г.»; гравюра майстэрні Д. Б. Кавальеры «Вызваленне Полацка вялікім князем і каралем Стэфанам Баторыем»; заходнееўрапейская гравюра «Узяцце Полацка маскоўскімі войскамі» (1563); шведскі план Полацка (1707). Асноўныя звесткі, назапашаныя к канцу 1980-х гадоў аб матэрыялах картаграфічнага характару з выявамі полацкіх замкаў 2-й паловы XVI – XVIII ст., абагульніў буйнейшы польскі даследчык дадзенай катэгорыі крыніц Станіслаў Александровіч. Ён апісаў айчынную і замежную літаратуру па прадмеце вывучэння, гісторыю стварэння і месцы захоўвання важнейшых крыніц – планаў і малюнкаў Полацка XVI ст. [7, 195 – 200].

Каштоўную інфармацыю пра выгляд даследаванага аб'екта ўтрымліваюць нядаўна выяўленыя крыніцы: фрэскі касцёла Францішка і Бернардзіна ў Вільні з выявай Полацкага замка; Нюрнбергскі лісток з паведамленнем аб падзеях Інфлянцкай вайны і ілюстрацыяй «Асада Полацка войскамі Стэфана Баторыя ў 1579 г. ».

У працэсе даследавання нас зацікавіла практычна не кранутае сучаснай забудовай месца, на якое раней не звярталася ўвага, – абарончы вал паміж Ніжнім і Верхнім замкамі (малюнак 1).



Малюнак 1. Тапаграфічны здымак абарончага вала паміж Ніжнім і Верхнім замкамі, 2000 г.

Настолькі буйны абрончы фрагмент, безумоўна, павінен быў знайсці адбітак у гістарычных дакументах, этаму ён лёгка лакалізуецца на вядомай гравюры «Полацкія замкі» (малюнак 2).



Малюнак 2. Гравюра Д. Б. Кавальеры паводле малюнка С. Пахалавіцкага «Полацкія замкі» (1580) [2, с. 202]

Павялічаны фрагмент абарончых умацаванняў паміж замкамі можна ўбачыць на малюнку таго часу (малюнак 3).

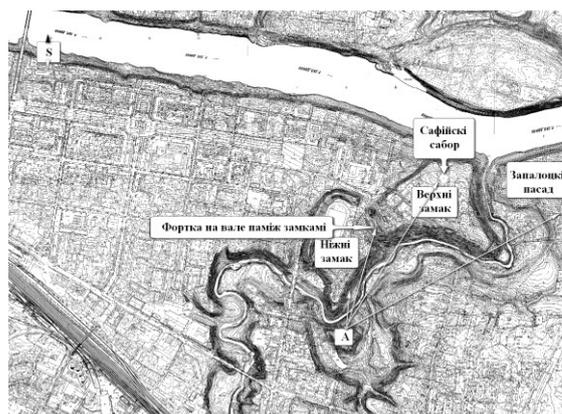


Малюнак 3. Фрагмент плана Полацка XVI ст. [1, с. 114]

Наяўнасць форткі на вале паміж Верхнім і Ніжнім замкамі пацвярджае і выява Верхняга замка ў Полацку XVI ст. на фрэсцы касцёла святых Францішка і Бернардзіна ў Вільні. Справа ад форткі за двух'яруснай вежай на заднім плане бачны Сафійскі сабор (малюнак 4). Адзіным месцам, з якога магчыма ўбачыць такое спалучэнне, з'яўляецца кропка «А» на паўночным захадзе (малюнак 5).

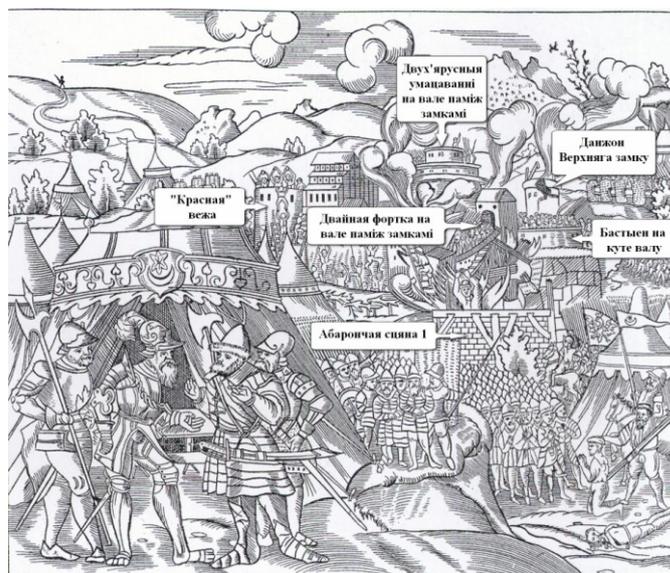


Малюнак 4.
Выгляд Верхняга замка на фрэсцы касцёла Францішка Бернардзіна ў Вільні [2, с. 114]



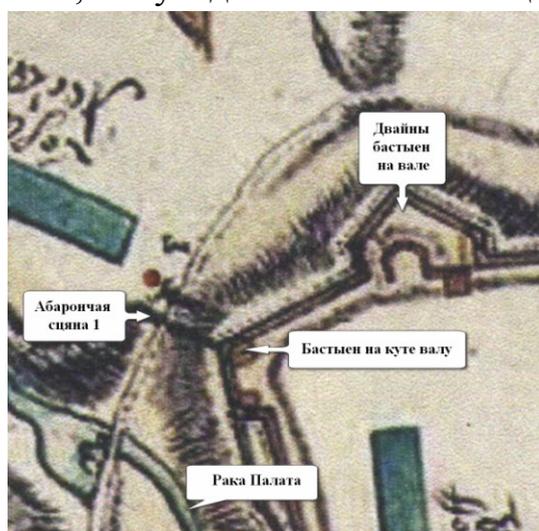
Малюнак 5.
Размяшчэнне аўтара фрэскі з касцёла Францішка Бернардзіна на тапалогіі 2000 г.

Для нашага даследавання асабліваю цікавасць уяўляе іншая гравюра Д. Б. Кавальеры «Вызваленне Полацка вялікім князем і каралём Стэфанам Баторыем» (малюнак 6).



Малюнак 6. Гравюра Д. Б. Кавальеры «Вызваленне Полацка вялікім князем і каралём Стэфанам Баторыем» [1, с. 158]

У нас атрымалася здзейсніць прывязку выявы да плана, што дазваляе ідэнтыфікаваць аб'екты, змешчаныя на гравюры. Выявы абарончай сцяны, двух'яруснага і кутняга бастыёнаў адлюстраваны на шведскім плане Полацка 1707 г. (малюнак 7). Калі зыходзіць з таго, што старыя ўмацаванні ў асноўным мадэрнізаваліся, то супадзенне не можа быць выпадковым.



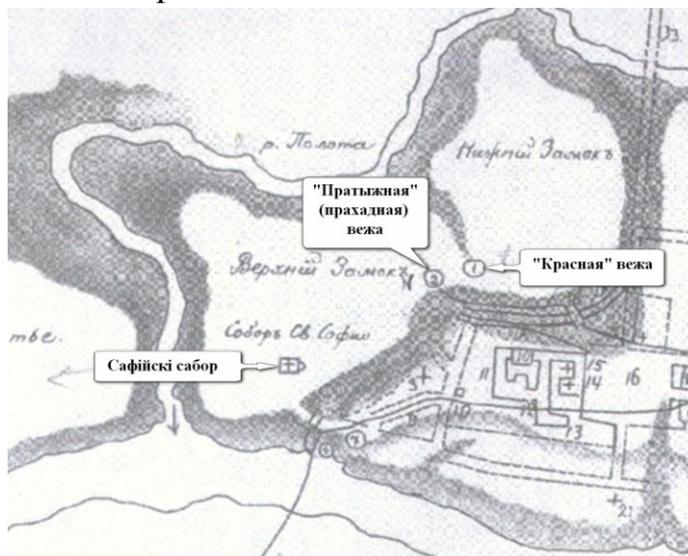
Малюнак 7. Абарончы вал паміж Верхнім і Ніжнім замкамі і яго ўмацаваннямі на фрагменце шведскага плана 1707 г. [3]

Паколькі фрагмент шведскага плана супадае з выявамі на гравюры Д. Б. Кавальеры, гэта дазваляе прыйсці да высновы, што аўтар гравюры назіраў асаду з таго ж месца, што і стваральнік фрэскі касцёла Францішка і Бернардзіна.

У гэтай сувязі можна зрабіць выснову, што на гравюры Д. Б. Кавальеры на пераднім плане знаходзіцца абарончая сцяна 1. За абарончым умацаваннем выразна бачны данжон Верхняга замка, а на заднім плане –

двух'ярусныя ўмацаванні. У сярэдзіне вала знаходзіцца падвойная фортка. Справа бачна яе бакавая вежа.

Узнікае пытанне: якая вежа адлюстравана на заднім плане гравюры, злева ад умацаванняў на вале? Падказка знайшлася на плане тапаграфічных асаблівасцей Полацка XVI – XVII стст. А. К. Марэля (малюнак 8). У гэтым месцы паказана так званая «Красная» вежа.



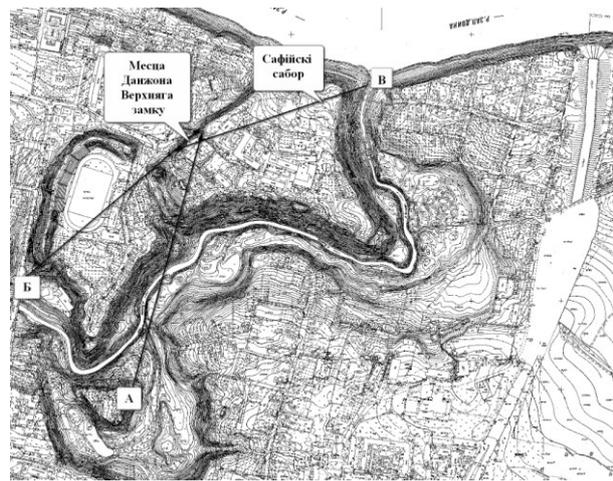
Малюнак 8. Фрагмент плана А. К. Марэля – тапаграфічныя асаблівасці Полацка XVI – XVII стст. [5, с. 60]

Больш падрабязна знешні выгляд умацаванняў і дажона Верхняга замка дазваляе аднавіць супастаўленне выяў на гравюры «Захоп Полацка маскоўскім войскам», малюнка С. Пахалавіцкага (1579) і гравюры з нюрнбергскага лістка «Асада Полоцка войскамі Стэфана Баторыя ў 1579 г.».

Гравюра «Захоп Полацка маскоўскім войскам» (малюнак 9) у межах нашага даследавання цікавая тым, што на ёй змешчаны Чырвоная вежа і дажон Верхняга замка, што дазваляе ў спалучэнні з гравюрай Д. Б. Кавальеры прыблізна лакалізаваць месца размяшчэння данжона Верхняга замка. На плане (малюнак 10) напрамак «А» адлюстроўвае выгляд на данжон Верхняга замка з гравюры «Вызваленне Полацка вялікім князем і каралём Стэфанам Баторыем»; напрамак «Б» – на данжон з гравюры «Узяцце Полацка маскоўскімі войскамі»; напрамак «В» – на данжон з гравюры нюрнбергскага лістка (малюнак 12). Перасячэнне гэтых вектараў дазваляе прыйсці да высновы, што данжон знаходзіўся з паўднёвага боку сажалкі ўнутры Верхняга замка.



Мал. 9. Гравюра «Захоп Полацка маскоўскім войскам». Аўгсбург, 1563 г. [2, с. 196]



Мал. 10. Схema лакалізацыі месца размяшчэння данжона Верхняга замка

Як выглядалі абарончыя ўмацаванні ўнутры, можна часткова ўбачыць на малюнку С. Пахалавіцкага «Асада Полацка ў жніўні 1579 г.» (малюнак 11).



Малюнак 11. Фрагмент малюнка С. Пахалавіцкага «Асада Полацка ў жніўні 1579 г.» [2, с. 203]

На малюнку С. Пахалавіцкага адлюстраваны данжон Верхняга замка і фортка ў накірунку Ніжняга замка. Справа ад форткі – «пратыжная» (прахадная) вежа, прыведзеная на плане Марэля. У «пратыжнай» вежы бачна ўбудаваная бакавая вежа, што абараняла ўваход.

Больш дробныя дэталі ўмацаванняў на вале паміж Верхнім і Ніжнім замкамі можна ўбачыць на выяве з так званага нюрнбергскага «лятучага» лістка 1579 г. «Асада Полацка войскамі Стэфана Баторыя» (малюнак 12).



Малюнак 12. Нюрнбергскі лісток з паведамленнем аб падзеі і ілюстрацыяй «Асада Полацка войскамі Стэфана Баторыя ў 1579 г.» [1, с. 158]

Выява аднаго з фрагментаў бакоў на гравюры Д. Б. Кавальеры «Вызваленне Полацка вялікім князем і каралём Стэфанам Баторыем» і ілюстрацыі, прыведзенай у нюрнбергскім лістку, прыводзіць да думкі, што менавіта ў стык паміж Верхнім і Ніжнім замкамі быў нанесены асноўны ўдар войск Баторыя. Павялічым фрагмент з выявай умацаванняў паміж Верхнім і Ніжнім замкамі (малюнак 13).



Малюнак 13. Фрагмент абарончых умацаванняў паміж Ніжнім і Верхнім замкамі (з нюрнбергскага лістка)

Перш за ўсё на гэтай гравюры змешчаны ўмацаванні толькі Верхняга замка. Прычым аб'екты на вале паміж Верхнім і Ніжнім замкамі маюць прыкметы каменных (цагляных) збудаванняў. На сцяне паміж «малымі вежамі» 2, 3, 4, 5, 6, 7 з унутранага боку адлюстраваны аркі, якія могуць прысутнічаць толькі ў каменных сценах, а на прамежкавых умацаваннях («малых вежах») 5, 6, 7, звернутых да гледача, бачны контрфорсы. Вежа 2 – круглая двух'ярусная з чарапічным дахам. Фортка 1 мае бакавыя вежы, «пратыжная» вежа 8 (па Марэлю) мае дзве бакавыя ўбудаваныя ў яе вежачкі,

што прыкрываюць уваход. Таксама бачна, што каменная сцяна «кармана» заўважна ніжэй за сцены, змешчаныя злева ад «пратыжнай» вежы 8.

Данжон Верхняга замка 9 таксама адлюстраваны каменным. Ён мае шасцівугольную вежу, што абпіраецца на контрфорсы і дзве прыбудовы (бліжняю і дальнюю) з чарапічнымі дахамі. Бліжняя мае Г-падобную форму, што бачна па ценю на частцы, якая прымыкае да яе. Бачны і абарончы пас на ўзроўні другога яруса прыбудовы і вежы. Бліжняя і дальняя прыбудовы злева злучаны сцяной.

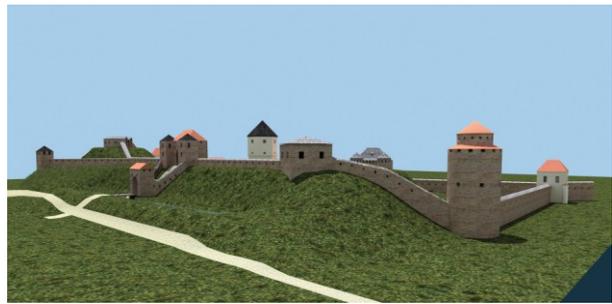
Пры аглядзе мясцовасці ўчастка, які даследуецца, намі была выяўлена старажытная цэгла ў падмурку гаспадарчай пабудовы, якая, як мяркуем, размешчана на месцы крэпасці. Такая ж цэгла або яе рэшткі былі знойдзены на меркаваных месцах вежаў па перыметры знешняга контуру абарончых умацаванняў. А вуліца, што прымыкае да месца размяшчэння данжона, да сённяшняга дня носіць назву Замкавага праезда.

Актуальнай задачай з'яўляецца ўзнаўленне на падставе наяўных крыніц выгляду Полацкага замка і яго пабудоў. Ніжэй змешчаны распрацаваны з нашым удзелам шэраг фрагментаў умацаванняў замка: рэканструкцыя данжона Верхняга замка з гравюры нюрнбергскага лістка і выявы на гравюры «Захоп Полацка маскоўскім войскам» (малюнак 14).



Малюнак 14. Рэканструкцыя данжона Верхняга замка

Праведзенае даследаванне, супастаўленне гістарычных дакументаў, сучасных замкаў і вывучэнне тэрыторыі дазволілі прапанаваць варыянт рэканструкцыі абарончых умацаванняў паміж Верхнім і Ніжнім замкамі (малюнак 15).



Малюнак 15. Рэканструкцыя агульнага выгляду абарончых збудаванняў паміж Верхнім і Ніжнім замкамі

Гістарычныя крыніцы і палявыя даследаванні казалі сваё слова, аднак больш дакладную інфармацыю могуць прывесці толькі археалагічныя даследаванні. На жаль, сістэматычныя комплексныя даследаванні самага старажытнага з летапісных гарадоў Беларусі, які аказаў істотны ўплыў на фарміраванне беларускай дзяржаўнасці і культуры, фактычна не вядуцца. Яны абмяжоўваюцца толькі назіраннямі за раскопкамі пры будаўніцтве сацыяльна-бытавых аб'ектаў на тэрыторыі горада. Полацк да сённяшняга часу не мае належнай дзяржаўнай праграмы распрацоўкі і адлюстравання сваёй старажытнай гісторыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Арлоў, У. Ілюстраваная гісторыя: краіна Беларусь / У. Арлоў, З. Герасімовіч. – Bratysłava : Neografia, 2002. – 319 с.
2. Арлоў, У. Ілюстраваная гісторыя: краіна Беларусь: Вялікае Княства літоўскае / У. Арлоў, З. Герасімовіч. – Bratysłava : Neografia, 2012. – 399 с.
3. Белы, А. Plan von Polotzko anno 1707 / А. Белы // Спадчына. – 1998. – № 4. – С. 12 – 15.
4. Дук, Д. У. Полацкі Верхні замак / Д. У. Дук, С. В. Тарасаў // Археалогія Беларусі : энцыклапедыя : у 2 т. – Мінск, 2011. – Т. 2. – С. 206 – 207.
5. Дук, Д. У. Полацк і палачане (IX – XVIII стст.) / Д. У. Дук. – Наваполацк : ПДУ, 2010. – 180 с.
6. Тарасаў, С. В. Полацкі Ніжні замак / С. В. Тарасаў // Археалогія Беларусі : энцыклапедыя : у 2 т. – Мінск, 2011. – Т. 2. – С. 211.
7. Тарасаў, С. В. Полацк IX – XVII стст.: гісторыя і тапаграфія / С. В. Тарасаў. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 183 с.
8. Alexandrowicz, S. Rozwój kartografii Wielkiego księstwa Litewskiego od XV do połowy XVIII wieku / S. Alexandrowicz. – Poznań : UAM, 1989. – 278 s.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе гравюр, планов и изображений Полоцка XVI – XVIII вв. в привязке к современной топологии реконструируется схема и внешний вид крепости-донжона и оборонительных укреплений XVI в. на валу между Верхним и Нижним замками в Полоцке.

SUMMARY

The article, on the basis of engravings, plans and images of Polotsk of the XVI – XVIII centuries, within the framework of modern topology, reconstructs the scheme and appearance of donjon-fortress and defensive fortifications of the XVI century on a shaft between Upper and Lower castles in Polotsk.

Шамрук А. С.

КРИТЕРИЙ УНИКАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 04.09.2014)

Рубеж XX – XXI вв. ознаменовался выходом архитектуры на новый уровень художественных открытий, повышением роли индивидуальных языковых систем авторов, позиционированием уникальности как одного из важных ориентиров архитектурного творчества. Приоритеты эпохи индустриализации, актуализировавшие технико-экономические показатели в качестве основных критериев архитектуры и нивелировавшие значение художественных аспектов творчества, привели в какой-то момент практически к полной утрате архитектурой своей принадлежности к искусству. Общие ориентиры современного формообразования связаны с возвращением архитектуре художественных качеств, во многом утраченных индустриальной эпохой. В актуализации художественных задач новейшей архитектуры принципиальным является переход от модернистской трактовки архитектурного произведения, ориентированного на ценности индустриальной эпохи, к его трактовке как произведения информационной эпохи, что существенно повлияло на изменение приоритетов проектных стратегий. Этот переход выражен в смене ценностных ориентиров: от направленности на тиражированность и возможности технического прогресса, артикуляцию технических приёмов и функциональных требований к индивидуализации формальных построений, имеющих самоценное художественное значение. Ориентация на уникальность выступает также следствием стремления к созданию имиджевых объектов, что является характерной чертой массовой культуры.

Гармоничное соотношение уникальности и стереотипности, индивидуальности и повторяемости представляет важное условие обеспечения качеств идентичности архитектурной среды города, обладающей традиционным для исторических городов психологическим комфортом и образной выразительностью. Исследователи средовой проблематики в 1960 – 1980-е годы (К. Линч, И. Страутманис, А. Гутнов) определили как необходимое условие формирования гармоничной среды городов баланс ярких образных доминант, уникальных произведений и традиционной рядовой застройки с наличием определённых стереотипов,

удобных, легко читаемых связей, привычных узнаваемых образов, обеспечивающих благоприятный психологический климат в городском пространстве.

При обращении современных архитекторов к стратегиям интерпретации, репрезентации, инверсии, стилизации, цитирования, ориентированным на определённый образ-прототип из исторического прошлого, критерий уникальности будет зависеть от наличия индивидуальной авторской концепции его переосмысления. Репрезентация, в основе которой лежит обращение к прототипу, рассматривается на протяжении многих веков как одна из главных задач архитектуры наравне с триадой: польза, прочность, красота (в высказываниях М. Витрувия, Л. Б. Альберти, А. Палладио, теоретиков барокко, классицизма, Ар Нуво). Многие исследователи придерживаются точки зрения о доминировании интерпретации в художественном сознании XX в., что является признаком полифонического мышления.

Уникальность как один из наиболее важных художественных критериев произведения архитектуры определяется двумя основными источниками: уникальностью индивидуальной творческой концепции архитектора и уникальностью места, для которого создаётся произведение. В архитектуре значение уникальности опосредовано влиянием интеграционных процессов, типологии объектов, техногенной составляющей, стилевых и конфессиональных канонов, ролью стереотипных повторяющихся элементов, местом рядовой застройки в структуре города.

Значительные возможности для многообразия и индивидуализации проектных решений в новейшей архитектуре открывает использование нелинейных, криволинейных поверхностей (складчатых, слоистых), приёмов перетекания друг в друга этажей, стен, перекрытий. Реализации этих стратегий способствует так называемая концепция «кожи», позиционирующая значение поверхности как самостоятельного формообразующего средства, не зависящего от конструктивной и функциональной программы здания и окружающего контекста. Современные технологии и материалы позволяют реализовать новое понимание архитектурного сооружения как артефакта, имеющего самостоятельную по функциональному назначению художественную значимость.

А. Раппапорт подчёркивает приоритет воли творческой индивидуальности в выборе соотношения выдвигаемой уникальной инновации и использованных заимствований, рассматривая это соотношение как сложное диалогичное единство. Диалогичностью взаимодействия уникальных и заимствованных элементов характеризуются стратегии интерпретации, стилизации, цитирования, инверсии. Взаимодействие уникальных и заимствованных стереотипных приёмов, по мнению автора,

является условием сохранения искусством коммуникативной функции: «Едва ли можно ожидать эпохи сплошной уникальности повсюду: это означало бы полную непрозрачность культуры. Понимание всегда строится на тех или иных стереотипах» [8, с. 20]. А. Раппапорт подчёркивает зависимость уникальности архитектуры от уникальности конкретного места в силу неспособности «архитектуры окончательно оторваться от своих материальных основ и стать на путь радикальных рефлексивных игр», что даёт ей шанс «ощутить магию уникальности каждого места», продуцировать неисчерпаемость планетарного многообразия путём «вчувствования в уникальность сингулярной ситуации ... Индивидуальность и уникальность, присущая и Земле в многообразии её мест, и людям, её населяющим, и архитекторам, творящим искусственную среду, – двулика: избыток индивидуализма влечёт за собой отчуждение и дискommunikацию, а его дефицит – безликость и бесчеловечность» [8, с. 22 – 23].

Средовой подход к проектированию, получивший популярность в архитектуре вместе с распространением постмодернистских идей, предполагает признание ценности непрерывной городской ткани, в том числе и рядовых построек. Актуализация в качестве ориентиров формообразования рядовой застройки, ориентация на исторические прототипы в создании произведений постмодернистской архитектуры и определённая «вторичность» архитектурных образов дают основание говорить о том, что в этот период происходит в какой-то степени снижение роли уникальности как художественного критерия. В постмодернизме уникальность в большей степени проявляется в интеллектуальных играх, демонстрирующих высочайший уровень авторской саморефлексии, нежели в визуальных образах.

Усиление в последние десятилетия роли техногенной составляющей в архитектурном формообразовании, влияние процессов интеграции культур, приводящих к универсализации языка, происходит при одновременном повышении индивидуализации языковых систем, обеспечивающих уникальность произведений архитектуры. Неповторимость объектов зодчества обеспечивается индивидуальностью творческой позиции архитектора, его вниманием к истории места, следам памяти; эмоциями и ассоциациями, сопровождающими трактовку темы проекта; способностью автора к рефлексивному преломлению прошлого опыта и созданию новых образов. Установка на уникальность как главный критерий произведения доминирует при создании крупных имиджевых объектов, для которых быть непохожими на другие сооружения является главной проектной задачей. Ориентация на имиджевость в проектных стратегиях часто приводит к превращению здания в своего рода аттракцион, сближая архитектурное творчество с массовой культурой. Пьер Витторио Аурели полагает, что

авторское высказывание с присущей ему уникальностью в современных условиях часто используется в качестве «эмблемы рыночной конкурентоспособности». По мнению автора, это происходит, когда за творческим актом архитектора стоит не его продуманное и выстраданное мировоззрение, а банальное эго, в результате чего, как считает В. Аурели, появляются иконические здания [1].

В последние годы стремление к уникальности объектов сдерживается распространённой в мировой практике антропологической направленностью проектирования, ориентированной на удовлетворение реальных социальных задач; стремлением достичь гармонии с природным окружением; повышением роли тактильно-чувственных ощущений и переживаний, что сопровождается в ряде случаев уходом от аттрактивности и некоторым снижением значения уникальности архитектурного образа как самоценной проектной задачи.

Повышение в последние десятилетия значения уникальности архитектурных произведений в сравнении с индустриальной эпохой, продуцирующей нормативность, стандартизацию, универсализм, обусловлено общей тенденцией к разнообразию, плюрализму в художественной культуре, распространением идей гетерогенности, диалогизма, полилога. По мнению японского архитектора К. Курокавы, постиндустриальное общество генерирует многообразие, умножение культурных смыслов и увеличение образов архитектуры. В нём усиливается потребность к установлению идентичности отдельными индивидуумами, творческими личностями, культурными сообществами. Опора на различия в архитектуре, укоренённые в традициях, даёт новый импульс для достижения уникальности архитектурных объектов [9].

Однообразная монотонная среда городов с лишёнными индивидуального облика зданиями и пространствами, как отмечают социологи, способствует появлению у людей раздражения и агрессии. Жан Бодрийяр считает, что равнодушие и вытекающая из него немотивированная озлобленность и ненависть являются прямым следствием исчезновения из архитектурного окружения уникальности, необычности: «Нас лишают всякой инаковости, всякой необычности и обрекают на воспроизводство того же самого в бесконечном процессе отождествления, в универсальной культуре тождественности» [3]. Рем Колхаас ввёл специальный термин «Junk Space» для обозначения пространства, обладающего качествами бесконечности, однородности, спроектированного таким образом, что его невозможно запомнить. Архитектор подчёркивает, что архитектура является искусством создания единственных в своем роде объектов [4].

Возможности цифровых технологий создавать индивидуальные, неповторяющиеся формы открывают перспективы в повышении

уникальности архитектурных объектов, ухода от типовых повторений и стандартов. Однако, как отмечает Ж. Бодрийяр, в формообразовании цифровой архитектуры усиливается диктат инженера в проектировании, акцент переносится на технологическую составляющую в ущерб художественной. Ж. Бодрийяр считает, что продуцирование многообразия форм в цифровых стратегиях проектирования является в большей степени техническим актом, который иногда приводит к рождению произведения искусства. Свои мысли автор иллюстрирует на примере здания музея Гуггенхайма в Бильбао, говоря, что оно «является лишь символическим представлением и “инсценировкой” машинного оборудования, прикладной технологии... Объект удивителен, но это лишь экспериментальное чудо, сравнимое с биогенетическим исследованием тела, которое породило огромное количество клонов и химер. Музей Гуггенхайма – это пространственная химера, продукт машинных процессов, которые опередили саму архитектурную форму. Собственно говоря, он не оригинален. Правда состоит в том, что при использовании техники и аппаратуры всё теряет свою оригинальность» [2].

Достижение уникальности архитектурных артефактов многие архитекторы связывают с характером местности, для которой они проектируются. О своём методе проектирования японский архитектор К. Кума говорит: «Мой метод всегда конкретизирован и зависит от места. Мне важна среда. Я не хочу работать в общих условиях и создавать абстрактные здания. Мне интересно создавать уникальные здания, у которых очень прочные и значимые связи с окружающей их средой. К примеру, я всегда пытаюсь найти и использовать в своих проектах породы дерева или камня, характерные для конкретной местности» [5]. Для архитектора С. Пелли уникальность является одним из главных творческих ориентиров: «Для меня каждое здание – это уникальная ситуация, требующая уникального акта творчества. Форма здания возникает из наложения всей информации о проекте на чувства, которые я испытываю в данный момент» [7, с. 28].

Жан Нувель в грандиозном проекте «Париж-Метрополия» подчёркивает значение уникальности каждого города, ландшафта, объекта: «Надо признать, что обобщённые показатели плотности, этажности и функционального зонирования как главные критерии и средства городского развития более недействительны. Надо признать, что новые методы городского планирования – в последовательном составлении на основании анализа существующего и возникающего ландшафта описаний, спецификаций и рекомендаций с конкретными целями и ориентирами для каждого конкретного места» [6, с. 110]. Архитектор считает, что индивидуальность необходима не только зданиям, но и всем объектам

архитектурно-пространственного окружения: «Каждая улица, путь, дорожка должны обрести собственную идентичность, связанную со специфическими особенностями местного ландшафта» [6, с. 114]. Уникальность современной архитектуры архитектор связывает с неповторимым характером местности, для которой проектируется объект: «Надо строить *уместные* здания, т. е. учитывать уникальный характер местности, его историю, сложившийся жизненный уклад. Строить надо в продолжение, дополнение к уже сложившейся среде, которая ни в коем случае не должна быть разрушена» [6, с. 125].

Актуализация категории уникальности в новейшей архитектуре связана с такими процессами современной урбанистики, как повышение значимости культурных ландшафтов и локальных контекстов в проектировании, распространение явления имиджевости архитектурных объектов, переориентация социальных аспектов проектирования к индивидуальным запросам потребителей архитектуры. Внимание к критерию уникальности способствует повышению художественного уровня произведений архитектуры и качества архитектурной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аурели, П. В. В сторону архипелага: к определению политического и формального в архитектуре / П. В. Аурели // Проект international. – 2013. – № 35. – С. 162 – 191.
2. Бодрийяр, Ж. Архитектура: правда или радикальность? / Ж. Бодрийяр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fege.narod.ru/librarium/ baudrillard.htm>. – Дата доступа 06.03.2012.
3. Бодрийяр, Ж. Город и ненависть / Ж. Бодрийяр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1997_09/06.htm. – Дата доступа: 06.03.2012.
4. Колхас, Р. Нью-Йорк вне себя / Р. Колхас. – М. : Strelka Press, 2013. – 336 с.
5. Кума, К. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archi.ru>. – Дата доступа: 07.01.2011.
6. Нувель, Ж. Париж-Метрополия. Рождение и возрождение 1001 парижского счастья / Ж. Нувель // Проект international. – 2012. – № 29. – С. 108 – 135.
7. Паперный, В. Fuck context? / В. Паперный. – Екатеринбург : Tatlin, 2011. – 120 с.
8. Раппапорт, А. Умирание архитектуры и искусства / А. Раппапорт // Искусствознание. – 2010. – № 1-2. – С. 5 – 30.
9. Kurokawa, K. Towards the Evocation of Meaning / К. Kurokawa // Japan Architect. – 1989. – № 388. – P. 12.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется роль категории уникальности в современном архитектурном творчестве. Актуализация уникальности в новейшей архитектуре связана с такими процессами урбанистики, как повышение значимости культурных ландшафтов и

локальных контекстов, имиджа архитектурных объектов, переориентация социальных аспектов проектирования к индивидуальным запросам потребителей архитектуры.

SUMMARY

In article the role of category of uniqueness in modern architectural creativity is analyzed. Updating of uniqueness in the latest architecture is connected with such processes of urbanistics, as increase of the importance of cultural landscapes and local contexts, image of architectural objects, reorientation of social aspects of design to individual inquiries of consumers of architecture.

Шаранговіч Н. В.

МАСТАК ЛЕАНІД ЛАПЧЫНСКІ (1936 – 1994)

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

(Паступіў у рэдакцыю 31.03.2014)

Карэнны мінчанін Леанід Лапчынскі атрымаў прафесійную адукацыю ў родным горадзе. Яна пачыналася ў выяўленчай студыі Палаца піянераў, пасля – пяцігодка Мінскага мастацкага вучылішча, кафедра жывапісу Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (БТМІ, майстэрня В. Цвірко). Малады творца ставіў перад сабой задачу перш за ўсё быць праўдзівым, а ў жывапісе – засвоіць колер і набыць навыкі, звязаныя з практыкай пленэру. Л. Лапчынскі быў зацікаўлены ў больш глыбокім спасціжэнні культурнай спадчыны, а таксама засваенні традыцый сучаснага еўрапейскага мастацтва. Пра гэта сведчылі яго паездкі ў Маскву на выстаўкі прадстаўнікоў імпрэсіянізму, «суролага стылю». У 1957 г. у Маскве на Сусветным фестывалі моладзі мастак знаёміцца з творчасцю аўтараў з сацыялістычных краін і ЗША. У 1959 – 1972 гг. Л. Лапчынскі наведвае музеі і выстаўкі Масквы, Ленінграда, Вільнюса, Рыгі, Каўнаса.

З мэтай вызначэння свайго месца ў мастацкіх згуртаваннях Л. Лапчынскі пачаў актыўна выстаўляцца, пра што сведчаць каталогі Першай рэспубліканскай выстаўкі «На варце міру» (Дзяржаўны мастацкі музей (ДММ), 1965 г.), Другой рэспубліканскай выстаўкі твораў маладых мастакоў (ДММ, 1966 г.), выставак, прысвечаных 50-годдзю ЛКСМБ, 30-годдзю БТМІ, XXV з’езду КПСС. На пэўны перыяд мастак далучыўся да праблем і задач пакалення «суролага стылю», адлюстроўваючы свае адносіны да людзей працы, змагароў за свабоду. У станкавым жывапісе Л. Лапчынскі засвойваў пейзаж, партрэт, ствараў абстрактныя кампазіцыі. Але праз некаторы час тэматычныя задачы адыходзяць на другі план і ў светаадчуванні мастака ўзнікаюць пейзажы роднага края і вобразы простых людзей у асабістых творчых даследаваннях жывапіснага плана, свабодных інтэрпрэтацыях.

Асаблівасцямі творчасці Л. Лапчынскага становіцца імкненне да перадачы ўнутранага свету чалавек сродкамі каларыту і танальнай

атмасферы. Напрыклад, для выяўлення характава Мінска аўтар выбіраў старажытныя прыкметы ў выглядзе шпілей, старых сцен, вежаў і іканастасаў, гаспадарчых двароў і капліц. «Яго стыхія, – пісаў М. Раманюк, – багаты і згарманізаваны колер нашай зямлі, колернае багацце нашае беларускае душы. І здолеў мастак перадаць у колеры і сваіх тонкіх паэтычна-праўдзівых сюжэтах тое, што можна сказаць з усёй шчырасцю і пранікнёнасцю толькі сродкамі жывапісу» [1]. Мастацтвазнавец Я. Шунейка лічыць, што менавіта Л. Лапчынскага «можна назваць сваеасаблівым партрэтастам “мінскага аблічча”» [2]. У якасці прыкладу ён прыводзіць наступныя назвы твораў: «Верхні горад», «Старавіленская вуліца», «Узбярэжжа Свіслачы з гарбатым мосцікам», «Гарадскі матыў». «Майстра не ашчаджае для гарадскіх пейзажаў мяккіх і цёплых, прачулых таноў, нюансаў, пазбягае халоднай прачэрчанасці архітэктурных абрысаў. Таму яго пейзажы Мінска такія дзіўна трапяткія, напоўненыя адчуваннем унутранага жыцця, арганічна блізкага самому аўтару» [1].

Можна лічыць, што творчая біяграфія Л. Лапчынскага пачыналася з зарысавак і замалёвак Мінска. Вядома, што вялікі дом бацькоў стаяў недалёка ад чыгуначнай станцыі на Вішнёвым завулку з вокнамі ў сад, што стварала атмасферу духоўнасці, сувязі з прыродай. Менавіта адсюль бяруць вытокі маляўнічыя адлюстраванні найбольш каштоўных для беларускай гісторыі помнікаў архітэктурны XII – XVIII стст. Пейзажы Леаніда Лапчынскага маюць шэраг характэрных якасцей. Па-першае, усе яны экспанаваліся пад канкрэтнымі гістарычнымі назвамі, а асобныя (Каложская царква, Мірскі замак, Навагрудак, Прыпяць, Астрашыцкі Гарадок, Лошыца, Раўбічы, Жыровічы) мелі поспех у глядачоў. Серыю асобных мясцін складаюць вёскі Зялёнае, Раеўка, Сёмкава. А некаторыя тэрыторыі (напрыклад, вёска Пільніца) сталі для мастака своеасаблівымі эксперыментальнымі пляцоўкамі, дзе адточвалася каларыстычнае бачанне ўсіх дзённых і начных гадзін з іх кантрасна-прыроднымі колерамі, выкананымі тэмпераментнымі мазкамі. Сонечнасць жывапісу, заснаванага на ўменні надаць адчуванне адкрыцця, становілася асновай творчай манеры аўтара. Відавочна, што яго больш прываблівала сучасная школа французскага жывапісу без дэфармацыі форм і надзвычайнага натуралізму. У гэтай сувязі трэба адзначыць немалаважны факт, што тыя мастацкія задачы, якія ставіў Леанід Лапчынскі ў распрацоўцы тэмы камерных архітэктурных пейзажаў, шмат у чым падобныя да жывапісных даследаванняў педагога кафедры жывапісу, народнага мастака Беларусі Віталія Канстанцінавіча Цвіркі. Менавіта ён з’яўляўся ідэйным натхняльнікам і прыкладам для 20-гадовых пленэрных падарожжаў вучня. На нашу думку, падобнасць шляху гэтых папалчнікаў павінна быць прадстаўлена на адной з экспазіцый Музея сучаснага выяўленчага мастацтва.

З цеплынёй аўтар адносіўся да вобразаў блізкіх людзей, жанчын. Пошукамі новай стылістыкі адзначаны партрэт жонкі Лідзіі Лапчынскай (1964), якая ўспрымаецца носьбітам новай чароўнасці і жывапіснага натхнення. У 1970 г. мастак стварыў партрэт «Маці», іконна-спакойны, нібы выклік тэматыцы ваеннага патрыятызму. Вядомы факт, што ў 1937 г. бацька Л. Лапчынскага быў арыштаваны і высланы ў Магадан, вярнуўся па амністыі ў 1940 г. і быў зноў прыняты на службу Беларускай чыгункі, але паніжаны ў пасадазе да кіраўніка рэзерву праваднікоў. Выхаваннем сына займалася маці, набывала неабходную літаратуру для асабістай бібліятэкі, усведамляючы ролю поўнай свабоды ў творчых імкненнях сына. І сваім прыкладам вучыла дабру.

Адным з твораў, які, на нашу думку, мае права заняць пачэснае месца ў гісторыі беларускага жанравага жывапісу, з'яўляецца серыя экалагічных пейзажаў «Кар'ер» (1977). Яна адлюстроўвае адметнае спасціжэнне рэчаіснасці, калі мастак смела выцясняяў такія паняцці сацыялістычнага рэалізму, як сцвярджэнне новай індустрыі ў гарадской прасторы. У дадзенай кампазіцыі намалюваны неверагодных памераў застылыя кар'еры, што трактаваліся як «метафізічныя фабрыкі» для вынішчэння прыроды, у выніку чаго ўзгоркі становіліся падобнымі да ландшафтаў Месяца. Сапраўды, такія ілюстрацыі прыкмет духоўнага паражэння не адпавядалі заказным стандартам, а хутчэй сведчылі пра распрацоўку такога творчага стылю, як андэграунд. Такім чынам, можна сцвярджаць, што да Л. Лапчынскага тэма экалагічнага пейзажа яшчэ не ўваходзіла ў творчыя планы Саюза мастакоў. Але аўтар прынцыпова не жадаў быць абмежаваным ні ідэйнымі патрабаваннямі, ні заказамі.

У часы «хрушчоўскай адлігі» Л. Лапчынскі атрымаў дазвол на майстэрню як прыбудову да прыватнага дома. Тут мастак марыў ствараць «свой свет», не звязаны з калектыўнай творчасцю, даказваючы існаванне індывідуальнага мастацтва, не падобнага да іншага. І ў гэтым пытанні быў прынцыповы. У 1984 г. Л. Лапчынскі набыў землю каля станцыі Бяры і пасадзіў сад, каб назіраць за цыкламі прыродных пераўтварэнняў, збіраючы і групуючы валуны розных памераў, размяркоўваючы водны ландшафт. У выніку ідэі стварэння новага вобразнага асяроддзя ўзнікла серыя палотнаў як водгук беларускага краявіду язычніцкіх часоў («Дарога праз Бяры», 1990 г.).

Пры падрыхтоўцы дыплама мастак часта наведваў Бярозаўскую ДРЭС, Палессе, Прыпяць, Новалукомль, Гродна, дзе адбывалася будаўнічая праца прадстаўнікоў розных прафесій. З'яўляліся жывапісныя эцюды мантажнікаў, каменшчыкаў, зваршчыкаў як ілюстрацыя адносін аўтара да стваральнікаў новай індустрыі. Дыпломная работа стала выключнай з'явай у беларускім мастацтве 1962 года. На ёй быў перададзены аптымістычны, стваральны і рамантычны настрой. Праца сведчыла, што ў самастойнае жыццё ўваходзіць

творца, які не толькі засвоіў асновы прафесійнай школы, але і выдатна арыентуецца ў сучасных еўрапейскіх накірунках мастацтва, здольны выбраць для сябе шлях наватарскіх пошукаў. Праца маладога жывапісца была станоўча ўспрынята дзяржаўнай экзаменацыйнай камісіяй, але ўзніклі пытанні пра стыль і напрамак, што знайшло адлюстраванне ў паніжэнні адзнакі за дыпломны праект.

Прыкладам свабоднай жывапіснай інтэрпрэтацыі выступае твор «Брыгада» (1983), дзе закладзена думка аб творчым пачатку ў грамадстве, які мог фарміравацца толькі ў выніку ўзаемападтрымкі і чалавечага братэрства. Кампазіцыя твора паказвае працаўнікоў перад пачаткам новай змены. На другім плане змешчаны сур'ёзныя і асэнсаваныя твары супрацоўнікаў, а на пярэднім мастак не падае непасрэдных позіркаў сяброў-аднадумцаў. Такім чынам, гледачу прапануецца стаць адным з удзельнікаў гэтай групы. Твор прысвечаны агульначалавечым пытанням і мае біблейскія алюзіі.

Працоўны стаж мастака ў сферы выкладання жывапісу ў Мінскім мастацкім вучылішчы складаў 32 гады, і гэта дало магчымасць сфармуляваць аптымальныя прынцыпы падрыхтоўкі навучэнцаў, дзе адным з асноўных лічыўся наступны тэзіс: прага да творчасці і самастойнага развіцця не патрабуе асаблівай увагі для больш здольных. Л. Лапчынскі адзначаў, што метадыка выкладання павінна фарміравацца на падставе асабістай творчай працы і жыццёвага вопыту. Ён знаёміў сваіх вучняў з творчасцю заходніх мастакоў, калі ў партыйных газетах забараняліся такія імёны, як П. Пікаса, Ф. Лежэ, А. Матыс. Л. Лапчынскі сталаў, набываў жыццёвы вопыт, лічыў сябе сведкам складанага лёсу пакалення.

Лёс Л. Лапчынскага быў не толькі тыповай з'явай у гісторыі барацьбы партыйнай ідэалогіі з найбольш яскравымі прадстаўнікамі мастацтва «мадэрну». Гэта ўказвала на супрацьстаянне прагрэсіўных творцаў і коснасці, стылявой другаснасці, афіцыйнай ідэалогіі.

Грунтоўная падрыхтоўка да персанальнай выстаўкі пачалася ў сярэдзіне 1980-х гадоў, калі змяніліся абставіны. Але, як і ў папярэднія перыяды, заяўкі адхіляліся Саюзам мастакоў. Тое ж паўтаралася і ў 1991, 1994 гадах. Гэта не магло не ўплываць на здароўе мастака. У сакавіку 1995 г. у Палацы мастацтваў адкрылася выстаўка да 59-годдзя Леаніда Васільевіча Лапчынскага. Экспазіцыя ўключала 47 твораў 1958 – 1992 гг. На жаль, сам мастак не дажыў да гэтага доўгачаканага дня.

Пасля смерці Л. Лапчынскага вядомыя беларускія мастакі, педагогі, вучні, прадстаўнікі навукі лічылі сваім абавязкам выказацца адносна станаўлення такога яскравага таленту. Пра гэта сведчаць спецыяльна апублікаваныя да дня памяці мастака артыкулы П. Васілеўскага, В. Гоманова, М. Гурыновіча, Л. Дробава, К. Зелянога, М. Коктыш, М. Купавы, А. Марачкіна, М. Раманюка, Г. Сакалова-Кубая, Н. Цыпіса, А. Шаўцовай,

Я. Шунейкі, Л. Шчамялёва са словамі захаплення і ўдзячнасці за талент і шкадаванняў наконт заўчаснага сыходу з жыцця. Мастакі і мастацтвазнаўцы адзначалі, што надышоў час аддаць належнае «вялікай творчай шчырасці і мужнасці» мастака. Сёння 11 твораў Леаніда Лапчынскага захоўваюцца ў калекцыі жывапісу Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

Для беларускай жывапіснай школы 2-й паловы ХХ ст. творчасць Леаніда Лапчынскага не толькі прыклад змагара за права тварыць, але і яскравага паслядоўніка свабоды самавыяўлення.

ЛІТАРАТУРА

1. Леанід Лапчынскі : альбом. – Мінск, 2003.
2. Раманюк, М. Цярпенні і радасці працоўны... / М. Раманюк // Мастацтва. – 1995. – № 7.

РЕЗЮМЕ

Л. Лапчинский – один из представителей первого послевоенного поколения белорусских художников, связанных с обновлением изобразительных средств живописи, особенностями стиля экспрессионизма, символизма и романтизма. Темы произведений – образы представителей рабочих профессий, памятники разных регионов Беларуси, женские портреты.

SUMMARY

L. Lapchinsky – one of the representatives of the first post-war generation of Belarusian artists associated with the updating of graphic, means painting style features expressionism, symbolism and romanticism. Theme works – images of workers' representatives professions monuments from different regions of Belarus, female portraits.

РАЗДЕЛ II ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА

Безручко А. В.

КИНОПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Л. В. КУЛЕШОВА И А. С. ХОХЛОВОЙ В КИЕВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КИНЕМАТОГРАФИИ

*Институт телевидения, кино и театра Киевского международного университета
(Поступила в редакцию 12.09.2014)*

Лев Владимирович Кулешов (13.01.1899, Тамбов – 29.03.1970, Москва) – выдающийся советский сценарист, актёр, режиссёр, теоретик кино, доктор искусствоведения, кинопедагог, один из основателей Всесоюзного государственного института кинематографии (теперь Всероссийский государственный университет кинематографии (ВГИК) им. С. А. Герасимова). «На художественных приёмах, раскрытых Кулешовым, учились все наши крупные мастера», – в 1933 г. писал Всеволод Пудовкин [11].

Однако до этого времени считалось, что Л. Кулешов не имел педагогической практики в Украине. Основанием было отсутствие в украинских архивах документов о педагогической деятельности Л. В. Кулешова и его верной соратницы в кинематографии и педагогике Александры Сергеевны Хохловой (04.11.1897, Берлин – 22.08.1985, Москва) в Киевском государственном институте кинематографии (КГИК). Документы этого учебного заведения в украинских архивах сохранились лишь с момента его основания в 1930 г. по 1932 г. включительно, хотя художественный факультет, на котором учили кинорежиссёров, существовал ещё несколько лет.

Ни в одной работе Л. В. Кулешова, в статьях и научных трудах о нём, за исключением воспоминаний двоих бывших студентов КГИКа Тимофея Васильевича Левчука («Потому что люблю: воспоминания кинорежиссёра» [7]) и Григория Прокопьевича Григорьева («Видел, что было» [1]), не упоминается этот период жизни великого кинопедагога.

Л. Кулешов в статье «Наши первые опыты», напечатанной в 1934 г. в журнале «Советское кино», не упоминал о Киевском киноинституте [3], нет упоминания об этом учебном заведении в кулешовской автобиографии 1934 г., помещённой в «Репетиционном методе в кино» [6] и «Практике кинорежиссуры» [4], которая была напечатана в 1935 г. Только в книге Л. В. Кулешова «Репетиционный метод» (1935) есть небольшое упоминание

о КГИКе, но без утверждения, что режиссёр в нём работал: «Основная беда и Украинского, и Московского государственных институтов кинематографии...» [6, с. 60]. Следовательно, Л. Кулешов знал основные проблемы не только МГИКа, одним из основателем которого он был, но и КГИКа, который в союзных газетах и журналах иногда называли «украинским», «всеукраинским» и т. д.

В Киевском киноинституте искали квалифицированного педагога для преподавания кинорежиссуры. Выбор пришёлся на опытного мастера – Льва Владимировича Кулешова, известного не только фильмами, но, в первую очередь, своими теоретическими работами и педагогической деятельностью.

Студент КГИКа Г. Григорьев писал: «Большим событием были для нас лекции известного режиссёра, профессора Московского киноинститута Льва Кулешова. В нашем воображении это был общепризнанный знаток советского кино, новатор, который создал несколько высокохудожественных произведений. Мы были влюблены в его фильмы “По закону” (по рассказу Джека Лондона) и “Великий утешитель” (об американском писателе О’Генри)» [1, с. 161].

Как вспоминал Тимофей Левчук, руководство КГИКа решило закрепить официальное предложение нестандартным ходом. Для приглашения выдающегося советского кинопедагога было организовано студенческое путешествие в Москву, где Лев Кулешов вместе с женой и исполнительницей главных ролей в его фильмах Александрой Хохловой учили кинорежиссуре и актёрскому мастерству. Киевские студенты были удивлены внешностью легендарного кинопедагога: «Думали увидеть профессора преклонных лет, но приятно разочаровались, когда увидели совсем молодого, быстрого в движениях, приветливого и очаровательного преподавателя» [1, с. 161].

Л. В. Кулешов поинтересовался, что думает по этому поводу А. П. Довженко, который некоторое время преподавал в КГИКе режиссуру. Но услышав, что это именно по его совету студенты обратились к Кулешову («...ибо он сам физически был лишён возможности вести занятия с нами...» [7, с. 67]), дал согласие.

Первая киевская встреча с украинскими студентами, как вспоминал Тимофей Левчук, запомнилась Льву Кулешову и Александре Хохловой надолго: на перроне вокзала в городе Киеве их встречали всем курсом, девушки поднесли по букету осенних цветов, а ребята после долгих споров подарили украинское вышитое гроздьями красной калины полотенце-«рушник» и старинную казацкую трубку.

Осенью 1933 г. выпускной курс киевских студентов-кинорежиссёров получил возможность прослушать курс лекций и практических занятий по режиссуре и актёрскому мастерству Л. Кулешова и А. Хохловой.

Лев Кулешов начал с детального знакомства с каждым из студентов КГИКа (биография, когда зародилась мысль стать кинорежиссёром, творческие планы и еще большое количество личных вопросов). Затем студенту Валентину Нечаеву, за которым укрепилось прозвище «Конрад Вайт» за сходство с немецким актёром, предложил этюд, где партнершей была Александра Хохлова, – учёба началась.

Л. В. Кулешов выбрал актёрские этюды для того, чтобы молодые режиссёры поняли специфику экранного действия. Великий кинопедагог сразу окупил киевских студентов в ежедневные репетиции.

Как вспоминал Т. Левчук, студентам интересно было наблюдать за самим Львом Владимировичем, который не упускал ни одной детали их импровизаций, время от времени записывал в своём блокноте какие-то «иероглифы», что позволяло в нужное время осуществить детальный анализ студенческой работы. Всплеск в ладони, знаменитое кулешовское «Благодарю!» и обстоятельный анализ по всем параметрам: исполнительское мастерство, чувство ритма, взаимодействие с партнёром, подлинность перевоплощения и ещё много составляющих, которые позволяли овладеть сложной профессией кинорежиссёра.

Студенты выступали в учебных этюдах не только как режиссёры, но и как актёры, хотя студенты данной специальности в КГИКе уже были на втором курсе, а следовательно уже могли быть задействованы в учебных постановках. Для Л. Кулешова было важно приучить молодых режиссёров внимательно присматриваться и выбирать актёров по многим параметрам, что, бесспорно, было легче сделать со своими одноклассниками.

Шаг за шагом, занятие за занятием Лев Кулешов открывал секреты работы с актёрами, монтажа, драматургии и других составляющих кинопроизводства.

Последним, самым главным доказательством преподавания Л. В. Кулешова стали бы его слова об этом или архивные документы. После работы в архиве ВГИК им. С. А. Герасимова в личных делах Л. Кулешова и его жены и помощницы А. Хохловой автором исследования были найдены их собственноручные записи о преподавании в течение ноября – декабря 1933 г. в Киевском государственном институте кинематографии [8, с. 12 об.].

Лев Кулешов в это время активно выступал против «педагогических налётов» ведущих кинематографистов: «Репетиционный метод даст возможность намного стройнее и более рационально построить работу с выпускными курсами киноинститутов. Основная беда и Украинского, и Московского государственных институтов кинематографии заключается в том, что преподаватели-режиссёры появляются в институтах “налётами”, ограничиваются эпизодическими лекциями и не показывают студентам практики режиссёрской работы.

Наиболее правильной формой работы ведущих режиссёров в киноинститутах является репетиционная постановка отрывков литературных произведений или киносценариев силами студентов института на специально оборудованной сцене» [6, с. 60 – 61].

Конечно, за два месяца с четвёртым курсом режиссёров кино КГИКа нельзя было пройти полный курс кинорежиссуры, это больше похоже на серию мастер-классов, какие Л. Кулешов осуществлял не только для студентов, но и для сотрудников Киевской кинофабрики.

В январе 1933 г. на Пленуме ЦК ВКП(б) был провозглашён курс на экономию средств в кинопроизводстве. В соответствии с этим на съёмках «Великого утешителя» Л. Кулешов применил репетиционный метод, который значительно удешевил производство фильма: «Мы снимаем картины очень долго – от года до трёх лет. Когда картина снимается 7-8 месяцев, то это считается хорошо.

Установки, данные январским пленумом ЦК партии – суровый режим экономии и освоения нашего советского производства, – были положены нами в основу работы» [5].

Именно поэтому Л. Кулешова приглашают выступать не только перед студентами, но и перед профессиональными кинематографистами. В красноречивой статье «Применить метод режиссёра Кулешова», напечатанной в газете Киевской кинофабрики «За большевистский фильм» подробно описывались декабрьские мастер-классы Л. Кулешова, посвящённые репетиционному методу: «18 декабря (в 1933 г. – А. Б.) по инициативе ВУОРПК'а фабрика слушала доклад режиссёра Кулешова о его методах работы над картиной “Великий утешитель”, который сводится к предварительным репетициям материала всего сценария.

т. Кулешов доказал, что этот метод намного удешевляет фильм, устраняет возможность напрасного расходования драгоценной плёнки на дубли. Этот метод работы даёт возможность во время репетиций исправлять отдельные эпизоды сценария, заменять неподходящие персонажи без больших потерь, какие имеет фильм без предварительного репетиционного периода.

Кроме того, основное, что даёт этот метод, – это экономия времени. Наши режиссёры по старому методу делают фильм в течение двух и более лет, и когда картина выходит на экран, она теряет свою ценность» [2].

Как отмечалось в статье, собрание постановило принять методы Л. Кулешова на Киевской кинофабрике. Для внедрения репетиционного метода была сформирована бригада для организации подготовительной работы.

Лев Кулешов пропагандировал идеи, которые понравились высшему кинематографическому и партийному руководству: лучше проверить

молодого режиссёра малыми средствами в течение репетиционного периода, чем тратить значительно больше средств во время съёмок. Такая позиция педагога была поддержана руководителем советской кинематографии Борисом Шумяцким, который настоятельно предлагал «использовать опыт предварительных репетиций, осуществленный Л. В. Кулешовым в постановке ленты “Великий утешитель”. Этот опыт проверен не только Кулешовым» [11].

Вызывает удивление небольшой срок работы Л. Кулешова в КГИКе, ведь даже тогдашний директор московского киноинститута ездил в командировку в Киев почти на полгода: с 28 апреля 1934 г. до 2 ноября 1934 г. [9, с. 112]. Правда, и предлог был серьёзным: работа по реорганизации КГИКа в рамках реформы советского кинообразования 1934 г.

Директор Московского ГИКа Поярков 1 января 1934 г. приказом № 56 вернул «доцента Кулешова к руководству мастерской режиссуры 4 курса Режисёрского факультета» [8, с. 60].

После зимней сессии в 1934 г. Л. Кулешов вернулся в Московский ГИК, однако в дальнейшем встречался со своими киевскими учениками во время их приездов в Москву. Эти поездки были частью учебного процесса студентов четвёртого курса режиссёрского отделения КГИКа. Целью их являлось ознакомление выпускников с работой кинофабрик Советского Союза (Одесса, Ленинград, Москва). Во время одной из встреч было сделано фото, на котором изображены Л. Кулешов, А. Хохлова с московскими и киевскими учениками.

В фонде Т. В. Левчука в архиве-музее Национальной киностудии художественных фильмов имени Александра Довженко и в Музее театрального, музыкального и киноискусства Украины сохранилось три групповых фотографии 1934 г. На двух из них студенты КГИКа в Ленинграде, среди которых и Тимофей Левчук.

На третьей, как написано в сопровождающих документах, Лев Кулешов (пятый слева) и Александра Хохлова (третья слева) среди студентов-кинорежиссёров первого выпуска Киевского и своих учеников из Московского ГИКа. Такое фото делается, если мастер, в данном случае Л. Кулешов, преподавал в обоих институтах.

Благодаря лекциям Л. Кулешова студенты КГИКа готовили тщательным образом разработанный проект будущего дипломного фильма. В 1941 г. вышел учебник Л. В. Кулешова «Основы кинорежиссуры». В нём доступно и наглядно изложена «азбука практики и теории режиссёрской работы» для студентов-кинематографистов. Этот учебник разрабатывался и «обкатывался» Львом Владимировичем Кулешовым во время занятий с московскими и, частично, киевскими студентами-кинорежиссёрами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григор'єв, Г. П. Що було, те бачив / Г. П. Григор'єв. – Київ : Радянський письменник, 1966. – 327 с.
2. К. Л. Застосувати метод реж. Кулешова / К. Л. // За більшовицький фільм. – 1933. – 23 грудня.
3. Кулешов, Л. В. Наши первые опыты / Л. В. Кулешов // Советское кино. – 1934. – № 11 – 12. – С. 126.
4. Кулешов, Л. В. Практика кинорежиссуры / Л. В. Кулешов. – М. : Художественная литература, 1935. – 268 с.
5. Кулешов, Л. В. Практика репетиционного метода. Правленая стенограмма доклада Л. Кулешова, прочитанного 23 октября 1933 года / Л. В. Кулешов // Советское кино. – 1933. – № 12. – С. 37.
6. Кулешов, Л. В. Репетиционный метод в кино / Л. В. Кулешов. – М. : Кинофотоиздат, 1935. – 64 с.
7. Левчук, Т. В. Тому що люблю: спогади кінорежисера / Т. В. Левчук. – Київ : Мистецтво, 1987. – 200 с.
8. Личное дело Л.В. Кулешова // Архив Всероссийского государственного университета кинематографии (ВГИК). – Ф. 1. Оп. 8-л. Ед. хр. 9.
9. Приказы по Московскому государственному институту кинематографии за 1934 г. // Архив ВГИК. – Ф. 1. Оп. 1-л. Ед. хр. 21.
10. Пудовкин, В. Советская кинематография и задачи РОССАППК / В. Пудовкин // Советское кино. – 1933. – № 7. – С. 2.
11. Шумяцкий, Б. Задачи темплана 34 года / Б. Шумяцкий // Советское кино. – 1933. – № 11. – С. 3.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена неизвестному периоду кинопедагогической деятельности выдающегося советского кинорежиссёра, теоретика, кинопедагога Льва Владимировича Кулешова и его жены – известной актрисы и помощницы в кинематографе и педагогической работе Александры Сергеевны Хохловой в Киевском государственном институте кинематографии в ноябре-декабре 1933 года.

SUMMARY

The article is devoted unknown period of pedagogical period of the genius Soviet film director, theorist of the cinema, cinemateacher Lev V. Kuleshov and his wife – famous actress and his assistant in cinema and pedagogical work Alexandra S. Khokhlova in the Kiev State Institute of Cinematography in November-December of 1933 year.

**ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ В УКРАИНСКИХ
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ XX В.
(КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)**

*Львовская национальная музыкальная академия им. М. В. Лысенко
(Поступила в редакцию 27.06.2014)*

Структурную модель музыковедения создаёт каждое его исследовательское направление, которое можно представить как группу концептуальных взглядов.

Для выявления характера их организованности прежде всего необходимо отобрать из общего числа опубликованных авторитетными музыковедами трудов наиболее ярко выраженные, достаточно теоретически аргументированные идеи (концепции) и в комплексе всесторонне их изучить. Такая системная методология изучения идейного наследия в отдельно взятой научной сфере украинского музыковедения предлагается впервые, хотя некоторые вопросы обобщающего характера в исследовании проблем драматургии поднимались недавно И. Коханык, Н. Щербаковой и других.

Все научные достижения в области теории драматургии можно анализировать в хронологической последовательности, считая такой порядок некой системой. Вместе с аналогичными системными наработками в области мелодики, фактуры и других возникает группа концепций целостной организации музыкального материала.

Предлагаемый методологический принцип предусматривает выявление возможных внутренних имманентно-философских связей между ними, допускающих создание условной системной модели научного достояния в области драматургии. Представление о системе «драматургических» идей формируется на основе изучения всей совокупности научных трудов украинских учёных по этой тематике (объект исследования), но подробному анализу (как предмету нашего специального внимания) подвергаются выдающиеся исследования в смысле их концептуальности, влияния на музыковедческий процесс.

В украинском музыковедении сфера драматургии разработана меньше, чем, например, гармония, лад или форма. Со времени первого проявления внимания к ней С. Людкевича в 1908 г. и несколько позже – Б. Яворского в 1920-х годах (хотя и в контексте более широких тематических интересов) концептуальные исследования проблем драматургии до 1970-х годов фактически не появлялись.

В начале XX в. доминирующий тогда в науке эстетико-психологический аспект был сфокусирован С. Людкевичем на эволюцию проявлений звукоизображения («звукообразности»), а также

исследование проблемы борьбы как одного из наиболее распространённых типов драматических программных концепций. Задумываясь о характере соотношений между звукоизображением и музыкальной формой, учёный фактически выяснял способ реализации (манеру исполнения композиции) определённого явления, образа, идеи, то есть содержания произведения. Исторический обзор музыкальных проявлений звукоизображения убедил С. Людкевича в существовании многочисленных «отличий», вызванных «разными художественными средствами и стилистическими принципами» [10, с. 100]. Это дало основание для заключения («правила»), что тема-идея произведения не может создавать отдельную специфическую форму (и, конечно, не требует этого), поскольку может использовать одну из уже установившихся форм. В результате С. Людкевич сформулировал важную концептуальную идею: способ воспроизведения в музыке определённой темы (настроения, образа, звуков природы) меняется «в зависимости от культурных условий эпохи с её общей художественной сферой и общепринятыми формулами выражения и стилистическими художественными принципами и манерами, наконец – от национального мировоззрения, а также индивидуальной формы мышления» [10, с. 119]. «Инструментом» для этого композитору служат «исключительно музыкальные средства».

Тогда же С. Людкевич доказал, что, в отличие от простой имитации голосов природы, «драматическая проблема [как один из видов звукоизображения] в музыке часто действовала формотворчески либо, наоборот, взламывала форму» [10, с. 124]. Композитор придерживался мнения, что своеобразные принципы воспроизведения (как выяснилось, общие для примитивной и современной музыки) «проявляются во взаимоотношении содержания программы с общим расчленением формы, а с другой стороны — в заметном инспирировании формы программой» [10, с. 148]. Это отразилось на понимании конфликта и его разрешении в примитивных произведениях и у современных авторов: простой контраст сменялся появлением «общих лейтмотивов» («загальників»). Таким образом, сравнения пифийского нома с гуцульской сопилковой пьесой и профессиональной программной музыкой привело С. Людкевича к выводу о существовании аналогий в программе, строении формы, лейтмотивах, наконец, в «психологических законах», то есть происхождение некоторых элементов современной профессиональной программной музыки берёт своё начало в античной музыке, существуя и сегодня в народной [17, с. 189]. Основываясь на этом, композитор сформулировал «идею прогресса», согласно которой в современной музыке наряду с «постоянно растущими художественно-техническими средствами и художественно-техническим

опытом» всё быстрее прогрессирует «эндосмос разных национальных и культурных элементов» [10, с. 147].

В интеллектуальном наследии Б. Яворского можно выделить понимание им проблем в плоскости художественной целостности («Строение музыкальной речи (материалы и заметки)», 1908 г.; «Конструкция мелодического процесса», 1929 г.). Это понятие предусматривает, среди прочего, характеристику драматургических особенностей в смысле динамики развития музыкального материала: «Начальной точкой отсчёта в моих исследованиях было целое, объединённое ладом». По его мнению, именно лад, ладовый ритм является первоосновой, движущей силой развёртывания музыкального материала и, больше, «пространством художественной целостности, разворачиваемой во времени как целость “конструкции”» [1, с. 117]. Развивая теорию шести принципов музыкальной конструкции с её соотношениями устойчивых и неустойчивых элементов архитектурных построений, музыковед на уровне отдельного произведения раскрыл логику творческого мышления, воплощённую в динамике накопления различных по энергетике компонентов, прочной причинно-следственной связи в процессе развития. Тем самым Б. Яворский создал учение о «делимости» (расщеплении) музыкальной речи, учитывая так называемый «объединяющий принцип» (то есть определённые связи на расстоянии, в частности, «объединяющие интонации»), накладывание как фактор сцепления, принцип тонального «сопоставления с результатом» (в смысле столкновения, конфликта с последующим выходом из него, обусловленным предыдущим развитием) и другие. Названные факторы музыкального развёртывания отличаются в зависимости от идеи произведения, исторических и социальных условий, то есть особенностей среды, специальной «темы творческого задания».

Появление логически-психологической концепции художественной целостности музыкальной композиции засвидетельствовало новый этап в исследовании проблем целостного анализа музыкального произведения.

Таким образом, С. Людкевич и Б. Яворский, не концентрируясь на специальном исследовании феномена драматургии, продемонстрировали возможность музыкально-эстетического, музыкально-психологического и логико-конструктивного понимания драматургии. Несмотря на различное научное самосознание, сформированное и высказанное в определённые исторические и общественно-культурные периоды развития украинского музыковедения (1908 – 1929), оба учёных доказали необходимость нескольких теоретических объяснений этого феномена, соединив традиционно научный (европейский) вектор с новейшим, устремлённым в широкий немusикальный контекст, чего требовала музыкальная практика с её трансформацией форм и средств выражения. Так сложилась некая

«программа» на будущее – «полная система» требуемой широты осознания драматургии.

В середине 1950-х годов так называемые «эстетические» и «логические» взгляды предшественников заимствовал А. Оголевец в раскрытии-доказательстве соцреализмовского постулата о единстве содержания и формы. Это свидетельствовало о начале следующего этапа «драматургических» интересов. Вскрывая особенности драматургии в сольных вокальных жанрах (куплетной песне и опере), учёный заметил их отличие: кристаллизацию эмоциональных состояний в первом случае [12, с. 41] и потенциальность, обеспечивающую развитие (раскрытие) характера действующего лица, во втором [12, с. 67]. Отсюда – его важная идея о необходимости абсолютного соответствия потенциальной драматургичности средств музыкального воплощения драматургии либретто [12, с. 54].

А. Оголевец также обратил внимание на особенность каждого нового средства выражения, способного воплощать то, что не могли предыдущие. Расширение круга средств выражения не только захватывает всё новые явления, но и углубляет содержание музыки. Эту концепцию «иерархии выразительности» музыковед спроектировал на эстетико-теоретическое исследование драматургической роли мелоинтонаций и гармоний с уменьшенными терциями (как выразительных средств высшего порядка) на примере вокального творчества М. Глинки и романсов П. Чайковского [13].

С 1950-х годов инициатива в исследовании проблем драматургии полностью принадлежала российским учёным. Они признавались важнейшими ввиду того, что особенности музыкальной драматургии во многом воплощают постулированное единство формы и содержания, творя таким образом своеобразную соцреализмовскую идеологию драматургии [16, с. 15; 17, с. 161]. Как известно, тогда и позже программная узость тоталитарно-нормативной эстетики социалистического реализма сужала границы проявления индивидуального музыкального творчества и влияла на характер его демонстрации. Это, безусловно, отразилось на исследованиях украинских музыковедов, формирующих также позиции в сфере драматургии и одновременно выдвигало определённые требования к избранной ими методологии. Тем не менее, труды украинских учёных формируют выразительное лицо собственных наработок в этой сфере, несмотря на их заметную идеологическую зависимость.

Прежде всего такого рода музыкально-теоретические исследования наиболее активно велись в 1970-х годах в Киеве. Этот факт свидетельствует о нераспространённости в широких кругах музыковедов искусственной по своей сути (ибо неприсущей внутренней природе музыки) названной теоретической проблематики. Наблюдалось несколько планов исследования проблем музыкальной драматургии с особым вниманием к вопросам конфликта.

Результативная работа шла в трёх направлениях: индивидуально-стилевой аспект представлен творчеством европейских (Л. Бетховен) и украинских (Н. Лысенко, Б. Лятошинский) композиторов, жанровый – оперой [11], балетом [5], кантатой, ораторией. Разрабатывались также методологические вопросы анализа конфликта в симфонии [8].

Большинство исследований свидетельствует об общем с московскими и ленинградскими учёными видении драматургии. Оно определялось ведущей для советской эстетики методологической тенденцией целостного анализа музыкального произведения, в котором драматургия была едва ли не самым важным аспектом. Именно в таком контексте следует рассматривать понимание дуализма драматического конфликта: единства эстетической (общей идейной направленности индивидуального творчества) и технологической (так называемого «способа организации музыкального материала») его сторон. На этой основе сложилось мнение о драматическом конфликте как определяющей идее индивидуальной композиторской концепции, раскрывающейся через его типизацию (внутренний и внешний); принципы развития в сонатном аллегро, масштабах цикла, процессе становления и борьбы конфликтных сил, а в творчестве Л. Бетховена — с целью достижения гармоничного равновесия конфликтующих сил [3].

Позже идея двойственности (выражающей и конструктивной) драматургии была использована в исследовании оперы [11]. Оказалось, что в этом жанре она проявляется в организации драматического действия, его проведении музыкальными средствами, исполняющими функцию обобщения: системой лейтмотивов, лейттемов, симметрией, концентричностью больших разделов формы и другими средствами. Всё это создаёт музыкально-драматическую концепцию оперы. К сожалению, меньше внимания при этом уделено драматургической взаимосвязи музыки с литературной основой, создающейся при помощи отдельных выразительных средств. «Забвён» научного творчества А. Оголевца уже в конце 1970-х годов, игнорирование его в научном обиходе, в том числе в сфере музыкальной драматургии, лишило учёных возможности использовать его идеи.

В большей мере (в смысле роли музыки) упомянутая связь была исследована в балете. Имеется в виду акцентирование в нём подчинения драматургических функций музыки танцевальности (танцевности) [5]. Подобно опере, где драматургическая функция музыки сводится, по мнению автора, к обобщению, в балете она должна благоприятствовать синтезу искусств, а точнее – слиянию звуковых (слуховых) образов со зрительным пластическим рисунком [5, с. 120]. Историческое разделение драматургической роли музыки в балете на два периода (классический и современный) позволяет различить классический тип балетной музыки (с

установившимися композиционными основами и канонизированными структурными формами) и современный, с характерной внутренней эволюцией балетного жанра (особенно заметной в советском балете), приобщением других жанров, например, симфонических (балет-симфония). Важным (но не самодостаточным, поскольку он всегда выступает в совокупности с мелодизмом, тембром и др.) музыкальным средством, способствующим синтезу музыки и танца, является выразительный, импульсивный ритм как образно-драматургический фактор при условии значительного расширения лексического словаря балетно-танцевальных ритмов, ритмоформул [5, с. 123].

Ещё одним направлением исследований в тот период было изучение природы конфликта в индивидуально-стилевом аспекте, и касалось оно симфонической музыки Б. Лятошинского. В результате разработки персональных основ научной теории драматургического конфликта как художественного отражения жизненных противоречий и закономерности его развития с использованием методологических идей Б. Яворского (относительно ладовой системы с её сменой различных форм устойчивости и неустойчивости), Б. Асафьева (согласно которому, симфоническая драматургия является динамическим процессом в музыке с постоянным взаимопроникновением контрастирующих элементов, вследствие чего симфония представляет высший тип логики музыкального мышления), исследования специфики коллизий в оперной драматургии В. Фермана была предложена обобщённая идея конфликтности тематизма, формирующая соответствующий тип симфонического мышления. Поскольку жанр симфонии отличается непрерывным процессом развития и становления материала, то основополагающей при этом стала мысль о том, что наряду с конфликтностью в мелодике, гармонии, полифонии, тембре, издавна наблюдается контрастно-конфликтная природа тематизма. Учитывая предыдущую слабую разработку проблемы классификации конфликта в симфонии, М. Копица предложила собственную типизацию тематического конфликта, выделяя «тематизм с ярко выраженным конфликтом открыто-констатирующего типа», «тематизм со скрытым или потенциально заложенным конфликтом-контрастом» и бесконфликтный тип экспонирования. Исходя из специфики симфонической драматургии и основных этапов её развития (экспозиции, разработки, кульминации, репризы), музыковед обобщила развитие коллизии до трёх основных фаз: тождество, противоречие, конфликт-развязка (конфликт-разрешение). Каждая фаза-ступень совпадает с определённым этапом в развитии симфонии и обеспечивается соответствующими средствами музыкальной выразительности. Кроме этого, акцентированный Б. Яворским и Б. Асафьевым социологический фактор оказался определяющим для

творчества Б. Лятошинского, его творческой концепции. Относительно этого сделан вывод: «Классически стройный тип мышления композитора, основанный на противоречивой концепции становления драматургических коллизий, органически переплавившись с внутренними морально-мировоззренческими убеждениями композитора, отображает индивидуально-неповторимую и одновременно закономерную реалистично-правдивую систему [его] художественного видения мира» [7, с. 110; 9, с. 125]. Поэтому темы композитора – «это всегда веский, ёмкий и одновременно лаконичный, необычайно многосложный и рельефно-афористичный мир идей, глубоких содержательных мыслей-образов» [8, с. 226].

Особой заслугой украинских музыковедов советского периода можно считать их желание упрочить методологический уровень драматургического анализа на фоне разноголосых толкований данного феномена ведущими советскими музыковедами. Развивая упомянутую точку зрения на драматургию как на специфическое качество всякого музыкально-интонационного процесса с позиции внутренней формы, Л. Шаповалова аргументировала понимание драматургии как «процесса организации во времени интонационно-образного смысла», ибо её «суть... в способности раскрывать процессуально-временной характер интонационно-тематического и смыслового развития» [17, с. 162]. То есть по отношению к внешней форме драматургия выступает её содержанием, одновременно будучи посредником для элементов логической организации. Данная концептуальная идея породила производные выводы об иерархичности музыкальных жанров по ступеням развития и особой значимости драматургической организации (самым совершенным из которых по этим признакам становится симфонизм), а также о специфически-музыкальной жанровости как имманентном качестве музыкального произведения, указывающем на его принадлежность к определённому типу обобщения интонирования. Это способствовало развитию выразительных возможностей драматургии вплоть до перерождения её элементов в композиционные, коммуникативные и другие, иначе говоря, модификации внутренних форм во внешние. Тем самым была продемонстрирована верность тезисам С. Людкевича о смене способа воспроизведения в музыке определённой темы в зависимости от конкретных культурных условий с общепринятыми для них художественными принципами и манерами и о часто встречающемся формотворческом либо разрушающем по отношению к форме действием драматичности в музыке.

В начале 1980-х годов интерес украинских учёных к вопросам драматургии значительно снизился, поэтому в одном из последних «союзных» изданий трудов «Проблемы музыкальной драматургии XX века», существенно дополнившем картину советских исследований этой музыкальной сферы, их имена отсутствуют [14].

Подводя итоги, отметим, что в украинском музыковедении прослеживается несколько абсолютно разных и в то же время сравнительно кратковременных этапов изучения проблем драматургии (1908 г., 1920-е годы, 1973 – 1977 гг. и новейший период). При этом в 1-й трети XX в., в период становления национальной музыкальной науки, С. Людкевичем и Б. Яворским только закладывались музыкально-эстетические и музыкально-психологические основы научного объяснения целостной организации музыкального материала, объединившие европейские традиции и новаторские пути. Поэтому специальные целостные теоретические концепции этого феномена драматургии в современном понимании ими не представлены. Следующий – «советский» – период характеризуется появлением чётко выраженных специальных идей, характер которых преимущественно выдержан с учётом определённых идеологических требований и принципов советской науки, а выводы базируются на основополагающих толкованиях «гуру» советского музыкознания. При этом они совокупно представляют некую систему с точки зрения рассмотрения особенностей драматургии в конкретных жанрах.

Кроме того, генезис украинских исследований, касающихся способов раскрытия музыкального материала как воплощения определённой идеи композитора, названной в музыковедении, согласно советской традиции, «драматургией», до начала 1990-х годов характеризуется «разрывами» как во времени их появления, так и относительно преемственности взглядов (идей). Каждое научное высказывание демонстрировало свои подходы в понимании явления: от синкретического (эстетико-психологического и структурного), универсального, без условностей и каких-либо ограничений, до специализированного (подчёркивающего канонизированно-эталонное, присущее эстетике социалистического реализма); от акцентируемой роли в воспроизведении замысла композитора его национального мировоззрения и индивидуальной формы мышления к их нивелированию (замене декларацией интернационализма), догматичности принципов узнаваемости (иное разрешалось определённому кругу признанных неукраинских идеологов от искусства). В результате такой эволюции была утрачена возможность последовательно развивать идеи выдающихся предшественников, демонстрируя при этом лишь малую созвучность с ними. Некоторые (пока очень несмелые) изменения наметились в наступившем новейшем этапе в развитии украинского музыковедения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антропова Т. Питання художньої цілісності у музично-історичній концепції Б. Яворського / Т. Антропова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / редкол. : В. І. Рожок (гол.). – Київ, 2006. – Вип. 35. – С. 113 – 121.

2. Дмитриев, Г. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. Дмитриев. – М. : Советский композитор, 1981. – 176 с.
3. Ермакова, Г. А. Принципы воплощения конфликта в сонатно-симфоническом цикле Бетховена : автореф. дис. ... канд. искусств. / Г. А. Ермакова. – Киев, 1973. – 33 с.
4. Ищенко, Ю. Тембровая драматургия в симфониях Лятошинского : автореф. дис. ... канд. искусств. – Киев, 1977. – 23 с.
5. Загайкевич, М. П. Драматургічні функції музики в сучасному балеті / М. П. Загайкевич // Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; упор. А. К. Терещенко. – Київ, 1977. – С. 111 – 129.
6. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2. – С. 299 – 301.
7. Копиця, М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського / М. Копиця. – Київ, 2007. – 121 с.
8. Копиця, М. Про деякі естетико-методологічні засновки аналізу конфлікту в симфонії / М. Копиця // Українське музикознавство. 12 (наук-метод. міжвідомчий щорічник) / редкол. : Н. О. Горюхіна (гол. ред.). – Київ, 1977. – С. 60 – 75.
9. Копиця, М. Д. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия / М. Д. Копица. – Киев Музична Україна, 1990. – 132 с.
10. Людкевич, С. Два причинки до питання розвитку звукообразності / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич ; упор., ред., переклади, вст. ст. і примітки З. Штундер. – Львів, 1999. – Т. I. – С. 62 – 149.
11. Мамчур, І. А. Літературна і музична драматургія опери / І. А. Мамчур // Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського упор. А. К. Терещенко. – Київ, 1977. – С. 174 – 180.
12. Оголевец, А. С. Некоторые вопросы оперной эстетики / А. С. Оголевец // Вопросы музыкознания : сб. ст. – М, 1956. – Т. II. – С. 31 – 78.
13. Оголевец, А. С. О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки / А. С. Оголевец // Вопросы музыкознания : сб. ст. – М., 1960. – Т. III. – С. 124 – 194.
14. Проблемы музыкальной драматургии XX века : сб. трудов. / Гос. муз-пед. ин-т им. Гнесиных ; отв. ред. В. М. Цендровский. – Москва-Горький, 1983. – Вып. 69. – 158 с.
15. Созанський Ю. Музична семіотика / Ю. Созанський. – Львів : Сполом, 2008. – 522 с.
16. Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 143 с.
17. Шаповалова, Л. В. О методологическом аспекте драматургического анализа музыкальных произведений / Л. В. Шаповалова // Тезисы докладов респ. науч.-теорет. конф. преподавателей и аспирантов ВУЗов культуры и искусства / ред.-сост. Н. Л. Бабий, П. П. Калашник. – Харьков, 1981. – С. 161 – 163.

РЕЗЮМЕ

В хронологической последовательности проанализированы наиболее важные идеи украинских исследователей музыкальной драматургии с выявлением активности их появления, основных тематических интересов (жанровых, стилистических и др.),

взаимосвязанности, которые были определены особенностями социально-культурных процессов.

SUMMARY

Most important ideas of Ukrainian researchers of musical dramaturgy in their chronological sequence are analyzed. The activity of their appearance, the main thematic interests (genre, stylistic, etc.), interconnectedness, which were determined by features of the socio-cultural processes are identified.

Горбушина И. Л.

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 05.06.2014)*

Одним из важнейших аспектов в фортепианном исполнительском искусстве является артикуляция. Артикуляция (от лат. *articulatio*, *articulo* – расчленяю, членораздельно произношу) – искусство исполнять музыку ... с той или иной степенью расчленённости или связности её тонов (определение И. Браудо) [2], то есть речь идёт о способе звукоизвлечения музыкального звука при игре на инструменте, в нашем случае – на рояле. В структуру пианистической артикуляции входят штрихи (*legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, *tenuto* и др.), способы (приёмы) звукоизвлечения и туше.

Специфика пианистической артикуляции заключается в том, что пианист воздействует на звук только в момент нажатия на клавишу. В отличие, например, от артикуляции на духовых, струнно-смычковых инструментах, где звук можно филировать, пианисту нужно заранее подготовить приём звукоизвлечения, чтобы добиться соответствующей художественной задачи. Совокупность таких приёмов в фортепианной музыке называется **туше** (от франц. *toucher* – трогать, касаться) – характер, способ прикосновения (нажима, удара) к клавишам фортепиано, влияющий на силу и окраску звука [1]. Особенности фортепианного звукоизвлечения также во многом определяются спецификой инструмента, который может иметь более узкие или широкие клавиши, различную степень сопротивления клавиши при нажиме, особый, характерный для данной марки инструмента тембр и другие характеристики. В центре нашего внимания находится звукоизвлечение на традиционном фортепиано (рояле) с молоточковым механизмом.

Артикуляцию, которая осуществляется на фортепиано пальцевым аппаратом и на традиционных клавишах, будем называть **традиционной, или классической**. В нотном тексте фортепианной музыки традиционные

артикуляционные приёмы выражены определёнными знаками, которые сложились в систему обозначений. Композитор оперирует этой системой при записи музыки, пианист понимает поставленную перед ним задачу и выбирает соответствующее туше. Артикуляция наиболее тонко выявляет индивидуальность как композиторского стиля, так и уровень исполнительской компетенции (термин В. Яконюка). Туше пианиста, подобно отпечаткам пальцев в дактилоскопии, несёт печать индивидуальности и неповторимости исполнительского стиля.

Вместе с тем, с развитием музыкального исполнительства и инструментария в XX в. особую актуальность в новой и новейшей музыке приобрела «неклассическая артикуляция», под которой мы понимаем приёмы игры на фортепиано, применяемые композиторами авангарда XX – XXI вв., идущие вразрез с традиционной игрой на клавишах рояля, а именно игру на струнах рояля, а также игру по клавишам не пальцами, а другими частями руки, то есть приёмы, отличные от классического звукоизвлечения на инструменте. Мы не включаем сюда так называемый «подготовленный рояль», поскольку это явление представляет собой отдельное самостоятельное звено современной фортепианной игры и не попадает под определение классической артикуляции (способа звукоизвлечения на инструменте), будучи влиятельным средством для звукоизвлечения на особым образом подготовленном рояле.

Такие тенденции в композиторском творчестве XX в., как модификация классической тональности, трактовка рояля как ударного инструмента, прочно закрепившиеся в музыкальной семантике урбанистические образы и поиск новых колористических возможностей фортепиано, привели к тому, что в фортепианных произведениях композиторов авангардной направленности формируется новый тип артикуляции, идущий вразрез с традиционными приёмами звукоизвлечения на рояле. Как оказалось, можно играть по клавишам не только пальцами, но и предплечьем, локтем (Г. Коуэлл «Три ирландские легенды»), кулаком (С. Прокофьев, Соната № 6). На рояле стали также играть не только по клавишам, но и по струнам (Д. Крам «Макрокосмос»). И, наконец, такое явление в фортепианной музыке, как «4'33'' tacet» Д. Кейджа, представляет собой пример **нон**-артикуляции, то есть полное отсутствие звукоизвлечения на инструменте.

Ярким примером неклассической артикуляции может послужить произведение белорусского композитора Валерия Воронова «4», написанное для двух роялей. Более того, сочинённое именно для белорусского фортепианного дуэта: Натальи Котовой и Валерия Боровикова. Премьера состоялась 17 апреля 2011 г. в Белорусской государственной филармонии в рамках Международного фестиваля фортепианных дуэтов «Дуэтиссимо».

Произведение состоит из четырёх частей: 1. Pizzicata; 2. An-arco; 3. Flageollattting; 4. According TWO.

В отношении неклассической артикуляции особый интерес представляет Третья часть сочинения «Flageollating». Название адресует к особому приёму игры на струнных инструментах – флажолетам, то есть извлечению звуков-обертонов. Примеры поиска обертоновых звучаний существовали ещё в XIX в. Р. Шуман в цикле «Бабочки» ор. 2 в финальном номере предписывает взять последовательность звуков, образующих в итоге аккорд, а потом снимать по одному звуку, пока не останется только самый верхний: так можно услышать обертоны. В конце пьесы «Паганини» из сюиты «Карнавал» после четырёх аккордов на *sf* на одной педали следует бесшумно нажать аккорд другой гармонии, после чего снять педаль и нажать вновь, не отпуская при этом пальцев. Благодаря такому приёму звучат обертоны, что создаёт особый колористический эффект. Но всё это происходило в рамках традиционной игры на рояле. У В. Воронова флажолеты играют на струнах. Такое произведение пианисты должны были исполнять стоя, поскольку требовалось дотянуться до струн рояля и при этом выполнить авторское указание *Ped. sempre*, то есть постоянно должна быть нажата правая педаль, иначе струна, прижатая демпфером, не прозвучит. Характерны также особые авторские ремарки: вторым и третьим пальцами прижать сразу за демпфером и держать указанные струны, звуковысотность *ad lib.* (т. 12); пальцами плотно прижать струну в месте октавного флажолета (т. 18); удар по струнам ладонью плашмя (т. 24); скользить пальцем по струне от середины (т. 29); царапнуть ногтями поперёк струн (т. 31) и другие. Кроме того, автор использует применительно к струнам рояля указание *pizzicato* (например, в т. 23). Все эти ремарки направлены на создание особого звучания, отличного от традиционной игры на рояле. Интерпретация произведения «4» фортепианным дуэтом – Н. Котовой и В. Боровиковым – отличается детальным вдумчивым прочтением авторского текста, бережным отношением ко всем замечаниям, данным композитором в нотах. Музыканты выявляют такие параметры, как тембровый (не свойственный фортепиано, новый параметр), артикуляционный (словесное оформление артикуляции, практика авангардного композиторского творчества), динамический (в зависимости от собственных физических возможностей и фортепиано как инструмента).

Таким образом, приёмы неклассической артикуляции расширяют звуковую палитру фортепиано, обыгрывая его новые грани, создавая новые завораживающие образы, открывая дополнительные возможности для исполнительской интерпретации.

Выполняя колористическую функцию при создании новых звучностей на рояле, неклассическая артикуляция тесно связана с динамикой. Так, в

пьесе «The hero Sun» из «Трёх ирландских легенд» Г. Коуэлла кластеры на чёрных клавишах, исполняемые с помощью предплечья, предписано играть на *mf*, тогда как мелодическую линию в левой руке следует провести на *ff*. При этом достигается красочный эффект аккомпанемента мелодической линии звуковыми «гроздьями».

Сочетание звукоизвлечения на клавишах и струнах рояля также требует динамического расслоения фактуры. В этом плане показательна интерпретация Екатериной Марецкой «Маленькой рождественской сюиты» Д. Крамба. В шестой части сюиты «Песнопения рождественской ночи» параллельно сосуществует два музыкальных пласта: современный по гармонии и ритму музыкальный тематизм и цитата из старинного хора XVI в. Приём звукоизвлечения на струнах рояля образует тему и гармоническую основу, тогда как игра на клавишах представляет собой свободные фигурации. Е. Марецкая дифференцирует динамику двух пластов, чтобы игра на клавишах не заглушила игру на струнах, которая по своим физическим и акустическим свойствам значительно тише первой. При этом пианистка играет *diminuendo*, выписанное в нотах, проводя его в двух параллельных пластах фактуры одновременно. В целом Е. Марецкая демонстрирует умелое владение приёмами неклассической артикуляции, выявляя также её взаимосвязь с динамикой.

Неклассическая артикуляция в нотах выражается в виде комментариев и авторских ремарок, поскольку специальные обозначения для игры на струнах рояля либо частью руки (ладонью, локтем, предплечьем) в настоящее время отсутствуют. Исключение, пожалуй, составляет ремарка *col rigno*, обозначающая удар кулаком по клавишам. Отсутствие специальной терминологии объясняется тем, что подобные способы звукоизвлечения на рояле появились сравнительно недавно и являются всё же частным случаем в композиторской практике (относительно традиционной игры на рояле пальцами по клавишам). В отдельно взятых случаях композиторы пытались создать свой «словарь» специфических ремарок, который предшествует произведению. Например, пьесе «Банши» Г. Коуэлла предваряет словесное вступление самого автора «Объяснение символов», в котором каждый приём особого звукоизвлечения подробно описан и обозначен буквой латинского алфавита (от А до L). Например, А «указывает на захват подушечкой пальца от самой низкой струны до данной ноты», В – «вести продольно вдоль струны до данной ноты подушечкой пальца», I – «вести вдоль пять нот по принципу В» и т. д. В самих нотах пьесы композитор оперирует уже буквенными обозначениями, которые становятся полноправными компонентами нотного текста. Все эти указания направлены на создание особого звучания, отличного от традиционной игры на рояле. Возможно, в дальнейшем в условиях востребованности неклассической артикуляции она

обретёт собственную унифицированную терминологию, которую исполнители будут понимать, не прибегая к дополнительным разъяснениям автора.

Таким образом, артикуляция, являясь важнейшим средством выразительности, активно участвует в создании музыкального образа, выражающего содержание музыки. Расширение образной сферы в композиторском творчестве XX – XXI вв. актуализировало такое явление в фортепианной музыке, как неклассическая артикуляция. В настоящее время не существует целостной системы классификации её средств и приёмов. Эту область фортепианной артикуляции ещё предстоит изучить в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/299710>. – Дата доступа: 02.04.2012.
2. Браудо, И. А. Артикуляция: о произношении мелодии / И. А. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 198 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены способы неклассической артикуляции в современном фортепианном исполнительском искусстве. В качестве примера приводятся произведения белорусских композиторов.

SUMMARY

In article ways of a nonclassical articulation in modern piano performing art are considered. Works of the Belarusian composers are given as an example.

Довгопол Н. А.

ОПЫТ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ КИЕВСКОГО БАЛА XVII ВЕКА

*Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств (Киев)
(Поступила в редакцию 09.04.2014)*

Историко-художественная реконструкция является сравнительно новым явлением на территории как Украины, так и всего постсоветского пространства. Вместе с тем, интерес к нему с каждым годом всё возрастает, а качество реконструкций улучшается.

Цель статьи – поделиться опытом историко-художественной реконструкции киевского бала XVII в., а также, опираясь на исторические источники и научные материалы, дать обоснование актуальности каждого элемента воссоздаваемого мероприятия. Статья написана в результате подготовки к балу «Киевские гуляния в каменице барона Тавернье» (далее «Гуляния...»), который проходил 15 февраля 2014 г. в зале Государственного музея книги и книгопечатания Украины.

В процессе реконструкции бала были использованы такие первоисточники, как танцевальные манускрипты (авторства Т. Арбо, Ф. Карозо, Ч. Негри, Д. Плейфорда, а также «Судебные инны»), картины и гравюры XVII в., музыкальные записи (Ягеллонская рукопись, Львовская табулатура и др.), исследования по танцевальному (Л. Блок, М. Васильева-Рождественская, Б. Спарти, С. Худеков), музыкальному (Л. Корний, Б. Пшебыжевская-Ярминская, Д. Сосновский) и декоративно-прикладному (Д. Арнольд, З. Васина, Н. Во) искусству XVII в. Важное место в исследовании занимают дневники современников, в частности, П. Гордона и Н. Ханенко.

Придворный танец в рамках советской идеологии трактовался как явление «буржуазно-аристократическое», о котором, в отличие от танца народного, упоминать не рекомендовалось. Поэтому фундаментальные исследования бальной культуры, появившиеся в Российской империи начала XX в. (например, «Всеобщая история танца» С. Худекова, опубликованная в 1913 г. [5]), были надолго забыты. Первый труд по бальному танцу советской эпохи написан лишь в 1948 г. [2]. Материалов по этой теме в Советском Союзе практически не публиковалось, а контакты с европейскими исследователями прервались.

Серьёзные попытки реконструкции историко-бытового (по международной терминологии, «исторического», или «старинного») танца не как вспомогательного элемента в классическом балете, а как самостоятельного исторического явления на просторах СНГ начались с Международного фестиваля старинного танца «Анно Домини». Впервые его провели в 2001 г. в Санкт-Петербурге при поддержке Санкт-Петербургского государственного университета. На фестиваль были приглашены ведущие исследователи старинного танца из Европы, где интерес к возрождению бальной культуры проявился намного раньше, и имелись новейшие фундаментальные исследования и реконструкции. В результате старинные танцы в СНГ начали изучать не только профессиональные танцоры в рамках краткого курса историко-бытового танца, но и любители. Постепенно новое увлечение охватывает и украинские города (Винницу, Львов, Луцк, Киев, Харьков, Днепропетровск), где появляются студии старинного танца, изучающие бальную культуру от Средневековья до модерна и организовывающие балы.

Сооснователем одной из таких групп – Театра исторического танца «Al'entrada» – является автор статьи. Театр ежегодно проводит балы в стиле различных стран и эпох. Совместно с ансамблем старинной музыки «Хорея козацька» и заслуженным артистом Украины Т. Компаниченко осуществлён опыт реконструкции подобного бала, представленный ниже.

Понятия «бал» на территории центральной Украины в XVII в. не существовало. Вместо него использовались слова «гуляния», «гуляния с музыкой», «танцы». О таких «танцах» упоминает в своём дневнике Н. Ханенко. Правда, он утверждает, что до XVIII в. (до правления гетмана К. Разумовского) незамужних девиц из высшей прослойки общества (шляхтянок, дочерей казацкой старшины, купцов или священников) на танцы не приглашали. Исключениями являлись только свадьбы [1].

Самые ранние упоминания о балах в Киеве датируются 1685 г. (дневники немецкого подданного на службе в Киеве П. Гордона), но можно предположить, что танцевальные увеселения устраивались здесь и раньше. Судя по записям П. Гордона, знатные горожане ходили друг к другу на ужин, который часто заканчивался танцами до полуночи [3]. Происходило это чаще всего в период зимних праздников, поэтому датой реконструированного бала было избрано Сретение, 15 февраля.

Киев в XVII в. являлся городом многонациональным. Исходя из этого факта, выбрана тематика бала. Для «Гуляний...» специально придумана художественная концепция, легенда, основанная на реальных событиях. В соответствии с легендой, бал был устроен в 1645 г. в особняке французского купца, барона Жана-Батиста Тавернье, который вёл активную торговлю с Дальним Востоком и имел поместья в Восточной Европе. Среди приглашённых числились заметные личности того периода: военный писарь Б. Хмельницкий с супругой, киевский воевода Я. Тышкевич, городская аристократия, члены иностранных посольств, купцы и зажиточные горожане.

Эта легенда помогает создать мостик между Францией, чья танцевальная культура в то время была одной из самых развитых в Европе, и украинскими землями с их национальными особенностями и культурным колоритом. Как результат, в программу бала-реконструкции вошли как западноевропейские танцы XVII в., так и современные реконструкции танцев с табулатур, найденных на территории Речи Посполитой (в частности, Ягеллонской рукописи), а также те, которым приписывается русинское происхождение (Казак, Гайдуцкий танец, Valetto Ruteno). Кроме того, известно, что многие зажиточные люди отправляли своих детей на учёбу на Запад, где молодые люди учились и иностранным танцам, привозя их на родину.

Проблемы с наполнением программы западноевропейскими танцами не возникло, поскольку мы опирались на трактаты итальянских и французских мастеров танца, где вместе со схемами записана и музыка. Важнейшую роль сыграли труды трёх авторов: Туано Арбо («Орхезография», 1586 г.), Чезаре Негри («Новые изобретения в танцах», 1604 г.), Фабрицио Карозо («Благородство дамы», последнее переиздание – 1630 г.). Источниками танцев также послужили записи из так называемых «Inns of

Court» («Судебных иннов»), дневников английских юристов, в которых они описывали в том числе и популярные танцы. Были приняты во внимание также несколько контрдансов, зафиксированных англичанином Д. Плейфордом в книге «Английский учитель танцев» (1651). Последние были танцами, популярными в народе и довольно диковинными при дворе.

При реконструкции так называемых танцев украинского барокко отправной точкой послужили музыкальные композиции. С учётом сильного влияния западноевропейской культуры на Восточную Европу и идентичность танцевальной музыки допустимо, что восточноевропейские танцы исполняли на известных в Европе шагах, дополняя лишь местными элементами и слегка меняя манеру исполнения. Например, «Гайдуцкий танец» построен по принципу контрданса-лонгвея, его основным шагом является шаг контрданса, но в него добавлен такой характерный этнический элемент, как «гайдук» (присядка). Известно, что «Гайдуцкий танец» изначально являлся танцем казацким, но позже его на свой лад начали исполнять горожане и даже шляхта (музыкальную запись находим в органной табулатуре Яна из Люблина, 1540 г.). Такая же судьба постигла танец «Казак». По своему музыкальному строению сохранившийся с XVII в. танец напоминает павану, поэтому при его реконструкции за основу были взяты обычные паванные сеты. «Baletto Ruteno» имеет более сложную композицию и ярко выраженный барочный характер. Само название (балетто, то есть балет) свидетельствует о том, что это не социальный, а постановочный танец. При его реконструкции были использованы шаги, появившиеся во французских танцах во 2-й половине XVII в. (основной шаг – па де бурре).

В программу бала вошли также украинские народные аутентичные танцы, так как в середине XVII в. под влиянием сарматизма на украинских землях среди знати бытовала мода на всё народное, в частности, костюм, музыку и танцы [6].

На балу танцам аккомпанировали капеллы, которые состояли при дворах богатых горожан или специально нанимались для мероприятия. Музыкальное сопровождение «Гуляний...» с использованием аутентичных музыкальных инструментов предствил ансамбль старинной музыки «Хорея козацька».

Типичной составляющей бала был балет, то есть набор танцев, связанных или не связанных между собой сюжетно. Сведения о балетах на территории Украины приводила польский музыковед Б. Пшибышевская-Ярминская. В частности, она описывает пристрастия польского двора к *ballet à entrées* – целостным танцевальным постановкам на аллегорические темы. Артистами и постановщиками балетов были сами нобели. Сохранилось упоминание о подобном балете во Львове (1662), где был поставлен танец-

соревнование двух групп масок – мавров и индейцев. «Мавров» возглавлял сам король Ян Казимир, а «индейцев» – литовский канцлер [7].

Балетами зачастую открывались праздники. В соответствии с этой традицией «Гуляния...» тоже были открыты аллегорическим балетом «*Ciatta Stella*», в котором показана борьба римских богинь за первенство. Этот балет является отражением моды на античность. Но это не реконструкция античности, а её художественное видение человеком эпохи барокко. Богини одеты в типичные наряды XVII в., украшены лишь лёгкими театральными драпировками и характерными для каждого персонажа атрибутами (Диана с полумесяцем и стрелой, Венера с раковиной и кубком и др.).

Перед открытием праздника и представлением гостей специально приглашённые студенты читали хвалебные стихи – панегирики, «уславления» [4], в которых превозносились благодетели хозяина дома или почётного гостя, в честь которого был устроен праздник. Далее следовало представление гостей и первый танец.

Танец, открывающий бал, обычно был прецессионным (павана, алеманда, куранта). Места танцоров регламентировались: возглавлял колонну либо хозяин бала с супругой, либо самый знатный нобель (например, монарх или приближённый ко двору), а за ними в иерархическом порядке выстраивались все остальные. Допустимо, что в мещанском бале, коим является «Гуляние...», строгой регламентации не придерживались, но главная пара всё же должна была занимать определённое место в обществе [2].

Кроме танцев на балу проводились как настольные (карты, кости, шахматы), так и подвижные игры, взятые зачастую из народа и связанные с танцем или соревнованием.

Важное место на балу занимал пир, который обычно давали до или во время первого представления. При реконструкции «Гуляний...» было решено несколько отклониться от исторической канвы и не выделять пир в отдельное действие, а дать людям возможность подкрепиться между танцами лёгкими закусками, идентичными историческим. Такой вариант упрощает задачу подготовки угощения, оставляя больше времени на подготовку художественной составляющей.

Значительным элементом любого исторического бала являются костюмы, стилизованные под соответствующую эпоху. На сегодняшний день существует достаточное количество материалов по истории европейского костюма XVII в. Украинский барочный костюм рассмотрен в исследованиях З. Васиной и Т. Николаевой, а также изображён на портретах и иконах, на которых с конца XVI в. появлялись светские элементы.

Дополнительным элементом может служить декор бального зала, его украшение знамёнами с гербовыми знаками и цветами.

Итак, историко-художественная реконструкция бала являет собой достаточно трудоёмкий процесс, включающий детальную проработку концепции мероприятия, подходящих ко времени и месту музыки и танцев, а также костюмов и декораций. Важное место занимает исторически оправданное обоснование временно-пространственных условий проведения бала (в данном случае устраиваемые иностранцами гуляния в Киеве середины XVII в. являются исторически возможными). Особое внимание в реконструкции мероприятия было уделено танцам как основной составляющей бала. В программу «Гуляний...» входили европейские танцы конца XVI – начала XVII в., ранние контрдансы Д. Плейфорда, реконструкции танцев украинского барокко и один сценический танец в французской барочной технике конца века. В программу включён также балет в стилистике эпохи. Программу дополнили инструментально-вокальные номера от ансамбля «Хорея козацька»: канты и панегирики. Соответствующую атмосферу бала создавали также стилизованные костюмы и проработанные декорации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранівська, Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII – XVIII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства / Л. І. Баранівська, НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. – Київ, 2001. – 256 с.
2. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. – 2-е изд., пересмотр. – М. : Искусство, 1987. – 382 с.
3. Киев в 1684 – 85 годах по описанию служилого иноземца Патриция Гордона. Из дневника Гордонова извлечено и переведено приват-доцентом казанской духовной академии, магистром С. А. Терновским. – Киев : Тип. аренд. С. В. Кульженко, 1875. – 40 с.
4. Сасноўскі, З. Гісторыя беларускай музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII ст. / З. Сасноўскі. – Мінск : Харвест, 2010. – 410 с.
5. Худеков, С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 623 с.
6. Яковенко, Н. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVIII ст. : Волинь і Центральна Україна / Н. Яковенко. – Київ : Критика, 2008. – 442 с.
7. Przybyszewska-Jarminska, B. The History of Music in Poland / B. Przybyszewska-Jarminska ; transl. by J. Comber. – Warsaw : Sutkowski Edition, 2002. – Vol. III. The Baroque. – Part 1. 1595 – 1696. – 690 p.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена теоретическим и практическим проблемам историко-художественной реконструкции бала, а в частности, современному опыту подготовки и проведения бала «Киевские гуляния в каменице барона Тавернье». Основное внимание сосредоточено на реконструкции старинных европейских и украинских танцев эпохи Барокко. Раскрыты также и другие составляющие бала, такие как идея, музыка, костюмы и декорации.

SUMMARY

The article is about theoretical and practical aspects of historical and cultural reenactment of old balls, in particular, devoted to a current experience of preparation of early Baroque ball, held in XVII century Kiev. The major attention is drawn to the reenactments of old XVII century dances: European as well as Ukrainian ones. The other aspects of ball reconstruction, such as idea, music, costumes, and decorations are also covered.

Дубатовская О. А.

ПРИНЦИПЫ ХОРОВОГО ФАКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка
(Поступила в редакцию 05.09.2014)*

Музыкальное письмо вобрало в себя множество аспектов музыкального языка, присущих современной культуре. Важнейшим компонентом хорового произведения, в котором находят воплощение главные тенденции развития музыкальной культуры последней трети XX – начала XXI в., является фактура. Анализ хоровой фактуры и её составляющих важен для понимания художественного смысла музыки, музыкально-языковой системы со свойственным для неё тезаурусом, а также для выявления характера взаимодействия элементов целостности, поскольку в современной хоровой музыке уже невозможно изучение фактурного фактора без знания основ современных композиторских техник.

В исследовательском практике существует ряд работ, где авторы рассматривают разнообразные аспекты теории современной музыкальной фактуры, при этом практически не затрагивая аспекты хорового письма. Это монографии М. Скребковой-Филатовой «Фактура в музыке» [1], В. Холоповой «Фактура» [2], Т. Красниковой «Фактура в музыке XX века» [3].

Научной проблемой исследования являются принципы хорового фактурного мышления в современной музыке в контексте изучения строения музыкальной ткани и её специфических особенностей (функциональность, плотность, артикуляция).

В проблемное поле статьи входит структура хоровой фактуры с характеристикой её основных компонентов, соотношение фона и рельефа, плотности и разряженности, а также роль фиксированной артикуляция в формировании фактурного тезауруса.

Целью данного исследования является обобщение принципов хорового фактурного мышления в контексте тенденций развития современного хорового искусства на примере произведения «Ballata» польского композитора А. Кошевского.

В работе предполагается решение следующих задач: определение основных компонентов хоровой фактуры; рассмотрение функциональных соотношений (рельеф, фон); изучение фактора плотности фактуры и её специфических артикуляционных особенностей как репрезентантов новых аспектов строения хоровой ткани в музыке конца XX в.

Актуальность данного исследования определяется новыми, ранее не исследованными формами хорового фактурного мышления польского композитора.

Фактура «Ballata» А. Кошевского представляет весьма сложный, синтезированный комплекс, выполняющий разнообразные функции. Фактура выступает здесь и как процесс развёртывания музыкальной ткани, и как способ развития материала, и как концентрат его содержания. Отличительной чертой хоровой фактуры «Ballata» является приложение классических принципов строения (гомофония, полифония) к новому специфическому материалу (например, к звуковысотной алеаторике и сонорике, выраженной в виде кластера).

В основе фактурной конфигурации произведения лежит принцип дифференциации, что связано с дроблением фактурного полотна на разные по форме и содержанию фрагменты. При этом смена решений (форм) происходит обычно на границах разделов и частей, что наделяет фактуру формообразующими свойствами.

Форму сочинения можно представить в виде следующей схемы:

Разделы:	A	B	C	D	A1
Такты:	1-2	3-6	7-12	13-15	16-20
ЦЭ:	e	g	b-h	d	g-fis
Функции:	экспо	развитие		реприза	

На первый взгляд, использование тексто-музыкальной формы предполагает постоянное появление новых средств для её воплощения (литературный текст, ритм, гармония и т. д.), но всё же основным формообразующим началом служит фактура. Характерной особенностью сочинения является тенденция к зеркальному отображению фактуры в форме. Центром фактурного многообразия является третий раздел (7-12 ц.), самый большой по размеру. В нём синтезируется практически все принципы фактурного мышления, используемые ранее. Первый и пятый разделы обрамляют хоровую ткань сочинения и по своим свойствам напоминают вступление и заключение, что в некотором смысле находит отражение в семантическом содержании текста (рождение и смерть). Здесь можно говорить о динамическом принципе организации по образцу западноевропейской динамической направленности формы (В. Холопова, В. Ценова) организации музыкальной ткани, где ярко выражено

драматургическое разрастание, которое в нашем случае отражено в фактуре, а затем её ослабление, в какой-то степени даже упрощение.

С начала первого раздела хоровая ткань (1-2 ц.) организована как сонорный контрапункт, подчинённый внешнему фоническому эффекту, то есть здесь фактура рассматривается в двух свойствах: как строение ткани (склад) и как её фоническая сторона (сонорность). Во втором разделе ткань начинает постепенно сжиматься и динамизироваться за счёт ускорения темпа (ц. 4), после чего наступает резкая смена формы репрезентации композиторской мысли: высотно определённые тоны сменяются высотно неопределёнными с волюнтаристским произношением текста; гармоническая техника сменяется канонической, в отдельных партиях появляется пуантилизм («в пении это рвётся»). То есть во втором разделе происходит полная трансформация заданной изначально модели фактурного мышления, что соответствует этапу развития музыкальной формы и содержания. Примечательно, что в этом динамическом разделе все голоса фактуры тесно связаны, образуя в вертикальном срезе комплементарное взаимодействие.

Третий раздел (7-12 ц.) в фактурном отношении построен по принципу сопоставления трёх элементов. Первый – монодийный, представленный в виде репетиции одного звука, сначала со звуковысотной определённой, а затем без неё, второй – фактурный блок, состоящий из шести голосов, третий – арпеджированная линия, проходящая имитационно в хоровых партиях (ц. 7). Третий элемент берёт на себя функцию драматургического движения, развития, второй обеспечивает выполнение кульминации («ещё, ещё»), где фактурный блок обретает вид кластера. Четвёртый раздел формы – это новый этап развития, где хор уступает место солистам. По фактурному решению он схож с первым, однако основной тематический материал проходит в сольных партиях (13-14 ц.). Фактурное решение примечательно синтезом основных форм: имитационного изложения сольных партий и сонорных блоков хора, рельефа (темы) и фона (аккомпанемента) в условиях гомофонно-гармонического изложения, а также комплементарное взаимодействие разного рода алеаторических фигураций у хора и солистов (ц. 15) в диапазоне двух октав. Здесь становится актуальным вопрос о полифункциональности фактуры, поскольку сонорные блоки вбирают в себя фоническую функцию, алеаторический приём несёт семантическую нагрузку. Также следует отметить особенности использования тембра как компонента фактурного тезауруса. Он выполняет функцию расчленения хоровой ткани, а точнее алеаторических линий в партиях альты и тенора. В этом разделе фактурное развитие хора приводит к нивелированию роли партий солистов, в результате чего возникает фактурный волюнтаризм, или частичная и полная незакреплённость текста в виде звуковысотных аппроксимаций (глиссандо).

Пятый раздел (16-20 цц.) является заключительным и продолжает образную линию развития четвёртого раздела. Здесь также на фоне выдержанных звуков хора звучат партии солистов (S,A,T) в контрапунктическом изложении, однако по мере развёртывания музыкальной ткани остаётся солирующая партия тенора, которая комплементарно взаимодействует с хоровым материалом (ц. 19). Произведение заканчивается появлением соло альты на фоне висящей сонорной вертикали в угасающем динамическом нюансе, что по мелодическому и ритмическому строению сходно с соло сопрано в начале сочинения. Таким образом, фактурный процесс развивается по своим внутренним законам, определяемым, прежде всего, содержанием музыки, композиторским замыслом.

Важным аспектом фактурного решения является рассмотрение её структурных компонентов. В начале произведения фактура представляет собой сочетание линии (соло сопрано) и хорового пласта. Поскольку пласт является сонорной субстанцией с неразделимым звуковым критерием, особенно вначале, то его можно рассматривать как утолщённый голос, вбирающий четыре хоровые партии. Здесь основную роль играет тембральное решение, включающее фоническую, семантическую и выразительную функции. Во втором разделе хоровой пласт дифференцируется уже на две фактурные линии, что становится особенно явным в возникновении в партии сопрано (первого и второго) графического представления хоровой ткани. Тем самым противопоставляются два типа фактурного мышления – музыкальное и немзыкальное. В данной части особое место занимает использование специфического фактурного рисунка, который находит наиболее яркое отражение в звуковысотном аспекте: хоровой материал делится на два пласта. Первый отображён в виде последовательности восьмых длительностей с аппроксимативно (приблизительно) очерченной звуковысотностью, а второй – в виде последовательности восьмых с явной звуковысотностью, пуантилистически разъединённых паузами (5-6 цц.).

Третий раздел формы характеризуется необычным синтезированием компонентов фактуры. Хоровая ткань представлена линиями, пластами, утолщённым голосом, использованы разнообразные фактурные рисунки с гармонической, мелодической и ритмической составляющими. Этот раздел выполнен в подражательной стилизации джазового бэнда, и все фактурные компоненты направлены на воплощение инструментализации хоровой ткани (7-10 цц.). Вначале в партии баритона звучит на одном звуке (с) группировка шестнадцатых, а на её фоне у второго сопрано появляются отдельные немзыкальные звуки, напоминающие звук тарелок в барабанной установке (инструментальный элемент). Далее объединяющая вертикаль всех голосов сменяется мелодической фигурацией, сходной со свинговыми интонациями,

сначала в партиях баса и альты, а затем тенора и первого сопрано, причем они сочетаются между собой по принципу комплементарности, образуя контрапункт мелодических линий. Далее усиливается вертикальный аспект строения ткани, который отражается в последовательности созвучий всех голосов. Раздел заканчивается сочетанием двух линий, выраженных немелодическими средствами (разговор), но имеющих чёткую ритмическую организацию, построенных по контрапунктическому принципу.

Четвёртый раздел (13-17 цц.) по фактурному наполнению близок первому. Две линии солирующих, комплементарно объединённых голосов сочетаются с пластом хоровых партий. Однако в развитии используется немелодический фактор, представленный псалмодированием в сольных голосах. Пятый раздел является фактурным отражением первого, но в хоровом пласте наблюдается тенденция к укрупнению вертикалей, что создаёт его соноризацию.

Ещё одним важным аспектом в рассмотрении фактуры является её функциональная сторона. Прежде всего это касается вопроса фона и рельефа. В первом разделе явления фоновости и рельефности практически минимизируются, поскольку сонорная фактура не предполагает по своим свойствам такого разграничения. Лишь в конце первой цифры солирующая партия формируется как рельеф благодаря мелодической фигурации на фоне сонора. Далее, во втором разделе, в фактурной массе выделяется речевое скандирование, или *Sprechstimme* (дивизи партии сопрано), что само по себе является новым фактурным средством. Этот принцип сохраняется далее, где верхние голоса используют приём шёпота на определённой высоте, или *Sprechgesange*, а нижние наделены функцией сонорного фона. Третий раздел можно назвать центром полирельефности, где все компоненты фактурного тезауруса обретают одинаковое значение, наподобие функционального равноправия инструментов в джазовом оркестре. В четвёртом и пятом разделах получают развитие солирующие партии, мелодический материал и текстовая основа позволяют выдвинуть их на первый план.

В создании образной системы сочинения важную роль играет соотношение в хоровой фактуре таких её свойств, как плотность и разряжённость. Этот аспект непосредственно связан с регистровым положением фактурных элементов в звуковой ткани. В начале произведения октавный унисон ($h-h_1$) создаёт необычайное ощущение прозрачности, но позже появившиеся секундовые интонации на границах унисона уплотняют фактуру, однако не совсем типично для её хорового воплощения. Средний регистр в заполнении отсутствует, и здесь уместно выдвинуть два критерия, характеризующиеся как звуковое наполнение фактуры и её регистровое решение. Далее фактурное уплотнение происходит во всём вертикальном срезе по двум направлениям: сужение и расширение амбитуса хоровой ткани.

В третьем разделе (7-12 цц.) во всех голосах использован низкий регистр, что содействует уплотнению ткани, однако попеременное звучание одноголосия и многоголосия (6 голосов) придаёт этому свойству фактуры перманентное состояние. Позже в связи с уменьшением временного интервала во взаимодействии фактурных линий происходит естественное уплотнение за счёт одновременного звучания хоровых партий. Последние два раздела тоже построены по принципу низкой регистровости, однако высокое положение солирующих голосов придаёт фактуре плотность, как и в первом разделе, где главным отличием служит качество её компонентов – солирующих голосов и хора. Прежде всего такое фактурное решение связано с содержанием тестовой основы сочинения – угасание жизни и смерть («w “umrzec” ukryte»).

Как упоминалось выше, данное сочинение имеет ярко выраженный изобразительный характер. С одной стороны, хоровая фактура отражает содержание текста, причём иногда совершенно дословно (на словах «рвётся» хоровая вертикаль, дифференцируется паузами), с другой - приобретает чисто инструментальный характер, подражая игре на инструментах. Последнее наиболее ярко проявляет себя в третьем разделе, и в связи с этим поднимается вопрос об артикуляции в современной хоровой фактуре. В начальных ремарках композитор поясняет некоторые её особенности и вводит знаковые обозначения для характеристики новых исполнительских приёмов, в частности, разговор и шёпот определённой и недифференцируемой высоты, близкое к разговору или крику пение, нота, длящаяся как можно коротко, и другие. Это способствует обогащению вариантов воплощения композиторского замысла в музыкальной ткани, что является фактом синтезирования на уровне не только самой хоровой фактуры, но и её первичных элементов (звук, слова), сочетая музыкальные и немзыкальные способы организации элементов хорового письма.

Таким образом, современная хоровая фактура предстаёт как сложное, синтезирование явление конца XX в. Она является главным отражателем новых идей музыкального радикализма, в котором были пересмотрены классические взгляды на композиционное строение произведений, их гармонический язык.

1. Произошло высвобождение одного из главных компонентов фактурного тезауруса – тембра. Этот компонент важен в хоровой музыке, поскольку объединение множества линий, партий с особыми возможностями даёт вариативность в решении творческой концепции композитора.

2. Фактурные компоненты представлены нетрадиционными решениями: свободным метроритмом, сонорной звучностью, декламационным мелосом, фиксированной и нефиксированной звуковысотностью. Также особенностью становится синтезирование первичных фактурных элементов, различных по своей природе (звука, слога).

Звук по мере развёртывания материала нередко модулируется в разговор, крик, которые трактуются как музыкально-звуковой материал.

3. Фактурная плотность определяется не столько количеством звучащих голосов, сколько их регистровым положением в вертикальном и горизонтальном срезе музыкальной ткани.

4. Фактурная полирельефность выходит на первый план. Становится невозможным дифференцировать рельеф и фон, поскольку линии и пласты комплементарно взаимодействуют между собой, создавая труднорасчленимое фактурное целое.

5. Специальное внимание композитор уделяет артикуляционному решению, которое обретает самоценное качество, становясь на паритетных началах в один ряд с общепринятыми (традиционными) составляющими фактурного тезауруса. Особо отмечается алеаторический компонент музыкальной ткани (глиссандо, шёпот и т. п.) и отдельные гомогенные средства, обретающие статус организующего и колористического фактора.

В итоге хоровая фактура получает такое качество, как семантогенность, что приводит к её новому статусу важнейшего фактора создания художественного образа и воплощения композиторского замысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке: художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
2. Холопова, В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
3. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века / Т. Н. Красникова. – М. : РАН, 2008. – 222 с.

РЕЗЮМЕ

Хоровая фактура в последней трети XX в. вобрала новые тенденции развития современного музыкального искусства. В связи с этим возникла необходимость исследования её нетрадиционных свойств, отразившихся в фактуре: функциональных соотношениях рельефа и фона, плотности сочленения голосов, артикуляции, которые в целом демонстрируют новые аспекты строения хоровой ткани.

SUMMARY

Choral texture in the last third of the XX century has incorporated new trends of modern music. Therefore, it became necessary to study its non-traditional properties: functional relationships relief and background, junction of votes density, articulation, which generally exhibit new aspects of the structure of the choral tissue.

БРОДЯЧИЙ СЮЖЕТ «ПОЛЕССКИЕ РОБИНЗОНЫ» В БЕЛОРУССКОМ ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2014)*

Сюжет «Полесские робинзоны» в белорусском игровом кинематографе экранизирован четырежды: в фильмах «Полесские робинзоны» (1934), «Дети партизана» (1954), «Неоткрытые острова» (1974) и «Чудо-остров, или Полесские робинзоны» (2014). Уникальный случай для кинематографии, которая опасается повторяться в сюжетах, и тем более примечательный, что новой экранизацией сюжета отмечается каждый следующий этап развития киноискусства. По ним можно восстановить развитие эстетических, драматургических, ценностных и других ориентиров белорусского игрового кинематографа для детей.

Первый фильм по повести Янки Мавра «Полесские робинзоны» вышел на экраны в 1934 г. (реж. И. Бахарь, Л. Молчанов), когда кинофабрика «Советская Белорусь» Белгоскино работала в Ленинграде, через 7 лет после первого белорусского игрового фильма и через 3 года после первого звукового.

Приключенческая повесть, впервые изданная в 1930 г., к моменту экранизации была очень популярна и открыла в белорусской литературе новое приключенческое направление. Признание у читателей, захватывающий сюжет и «национальный материал», увлекательный и экзотичный, определили выбор кинофабрики с неутолимым сценарным голодом и ещё не устоявшейся репертуарной политикой.

Экранизация была создана в шести частях и сохранилась без концовки. Немой фильм к моменту выхода на экран уже стал анахронизмом и вряд ли мог привлечь аудиторию среди более эффектных звуковых картин. Его драматургия и эстетика обусловлены этим качеством – немотой. Характерное для немых картин деление на части с обозначением каждой затейливым титром дало не смысловые, а бессмысленные паузы в приключенческом действии, не терпящем препинаний. Вместе с тем «немое» действие требует зрелищности и аттракционов.

Авторы всех экранизаций не могут смириться в сюжете Я. Мавра с одним – возрастом персонажей. Друзья-робинзоны Виктор и Мирон, в повести 15-летние студенты техникума, в первой и последующих экранизациях становятся мальчиками лет 10-11.

Название фильма несёт длинный стилизованный шлейф, предназначенный для уточнения жанра и, пожалуй, для отдаления от повести: «Полесские робинзоны, или Виктор и Мирон на необитаемом

острове, их жизнь среди муравьёв, лягушек и жуков, борьба с ежом, ужом и медведем и много других удивительных приключений».

Необитаемый остров, на который попадают «неутомимый химик Виктор и неустрашимый натуралист Мирон», в сюжете фильма становится точкой без координат, существующей только здесь и сейчас. Виктор и Мирон сразу оказываются в лодке на бескрайней, как море, реке – в этом экранизация послушна повести. С прошлым героев соединяет только данное титром намерение собрать экспонаты для живого уголка – цель совершенно ординарная и не подходящая для приключения, скучная. Она может подсказать, что Виктор и Мирон живут недалеко от острова, но догадка с одинаковой вероятностью может быть и ложной, и верной. В повести парни состоят в краеведческом кружке и отправляются своими глазами увидеть полесское половодье. Первый важнейший образ «Полесских робинзонов» 1934 г. – широкая река, отделившая остров от остального мира и настоящее от прошлого. В сюжете иного рода она могла быть родственной и Стиксу. Мальчики хорошо подготовлены к походу, во всяком случае, у них есть – и им оставлены после кораблекрушения – взрывчатый порошок, соль, нож и проволока. Второй важный образ – лодка, уплывающая по течению, «доставив» путешественников к острову. Остров живёт замкнуто, сосредоточенно, путешественникам противостоит суровая природа. Если с чем-то им приходится бороться, то с этой равнодушной и своевольной стихией, но больше в фильме иного, неприключенческого отношения к ней – наблюдения.

Приключенческой интриги как таковой в первой экранизации нет, хотя её наращивают внезапными происшествиями: потерей лодки, встречей с медведем, загадками, требующими разгадок, то есть познания природы. Герои весело-бесстрашны, в своём положении не видят особой опасности и трудности. Но самые зрелищные, фантастические кадры связаны не с испытаниями смекалки, а со сновидениями робинзонов в первую ночь на острове: крошечные, меньше насекомых, мальчики попадают в насекомый мир, наблюдают за чудовищными стрекозами, прячутся под грибными шляпками, и эти превосходные кадры, включённые в фильм ради зрелища, возможно, не только единственное в фильме выражение душевных переживаний персонажей, но и ключевой образ огромной фантастической природы, перед которой мал и нелеп человек.

В отличие от первой экранизации «Полесских робинзонов», во всех последующих постановках слишком много внимания уделяется мотивации попадания мальчиков на остров. Правдоподобие занимает авторов настолько, что приключенческий сюжет сопровождается длинной предысторией, множеством ничего не значащих персонажей. Мир, из которого герои отбывали в приключение, становится так весом, что задача вернуться в него

стократ перевешивает для авторов и, соответственно, для зрителей увлекательность робинзонады.

Вторая экранизация готовилась на белорусской киностудии сразу после Великой Отечественной войны, по плану производства фильм должны были закончить 27 декабря 1947 г., то есть «Полесские робинзоны» могли стать одним из первых послевоенных белорусских фильмов.

В 1947 г., по документам киностудии, велись подготовительные работы трёх полнометражных кинокартин, чего технически слабая киностудия не могла обеспечить: подготовительный период затянулся, на натурные съёмки в «глухие лесах Брестской области, где нет железнодорожной связи», группа выехала с большим опозданием. Кинематографисты вернулись в Минск с мизерным количеством полезной плёнки: треть дней оказалась несъёмочной из-за плохой погоды, исполнитель главной роли заболел малярией и был отправлен в больницу, заменивший его школьник тоже заболел, между тем наступил сентябрь, и снимать натуру стало бессмысленно. Приказом министра кинематографии БССР производство было временно прекращено и сценарий отправлен на доработку, но это не спасло фильм от окончательного сворачивания проекта [1].

Судя по режиссерскому сценарию, фильм ставили Б. Шелонцев и Ф. Блажевич, который был автором сценария. Композитором фильма планировали Г. Пукста [2, с. 2]. Фильм мог довольно точно повторять первоисточник в части робинзонады.

«Робинзоны» 1947 г. уже в завязке погружены в избыточное правдоподобие и крепко связаны с прошлым: Янка и Петрусь – пионеры отряда имени К. Заслонова, воспитанники детского дома, дети погибших в войне.

Сложносоставная, долгая, подробная завязка расширяет локальную историю приключения до масштабов Советского Союза: сюжет начат «Пионерской правдой» и всесоюзной пионерской инициативой «В путешествие по родному краю». Пионеры дают обещание превратить путешествие по краю в помощь учёным, но случайно их письмо отправлено в редакцию раньше, чем получен маршрут экспедиции от профессора Стаховича, поспешившего уехать. У Янки и Петруся характерное объяснение для путешествия: спасти честь отряда, который в противном случае будет опозорен перед огромной страной. «Не подвести всех» – мотивировка более убедительная, чем «сделать самому», как в первой экранизации «Полесских робинзонов».

Время действия – весенние каникулы, история длится 16 дней, 15 из них проходят на острове и один отводится на предысторию приключения. Заблаговременно вводятся образы бакенщика Якуба и пионервожатой, нужные для будущего спасения робинзонов. В третий день их пребывания на

острове начинается и оформляется в отдельную сюжетную линию поиск пропавших: Якуб находит пустую лодку, и с этого же времени мальчики начинают обживать на острове, разуверившись в возможности скоро выбраться.

Суровый и замкнутый остров, не враждебный, но и не дружелюбный к пришельцам, становится их антагонистом, с внешним миром он связан узким и незаметным ручьём, обнаруженным на 12-й день довольно плодотворной робинзонады. За это время пионеры собирают коллекцию минералов, находят ценные источники и заводят домашнее хозяйство, словом, жизнь на острове становится более безопасной, чем дорога домой: исследуя ручей на плоту, они попадают в болото и, пытаясь выбраться, оба увязают глубоко и почти безнадежно.

Все узловые моменты сюжета: начало путешествия, перипетии и чудесное спасение в последний момент – определены стечением обстоятельств, итог и окончательная оценка всех случайностей проясняется в эпилоге. Профессор с медалью лауреата Сталинской премии провожает отличившихся пионеров на всесоюзный слет, и выходит, что научного открытия и триумфа не случилось бы, не поспешив один из пионеров безответственно отправить письмо. Этот вывод немного спорит с главной идеей сплочённости, тем более что триумф принадлежит лишь Янке и Петрусь. Но эпилог выражает главную сюжетную идею образом полного людей парохода, идущего по реке, где прежде плыли вдвоём в лодке Янка и Петрусь.

Сценарий был отдан на доработку сценаристу Г. Колтунову, который выбрал задачу не увлекать, а развлекать зрителей и преобразил его в комедию положений, слишком утомительную для взрослых и слишком пустую для детей. Основные сюжетные ходы в сценарии оставлены, но пересыпаны фарсовыми нагромождениями и ситуационными совпадениями. В сюжете появляются гротескные персонажи, наподобие милиционера Ивана-за-четырёх или тучного пионера, одержимого идеей отыскать в походе доломит и видящего его в каждом найденном камне.

Завязка также растянута: Янка и Петрусь попадают на остров случайно, прихотью почти невероятного случая, впервые – без обозначенной изначально цели. Они случайно в пионерском походе находят партизанскую землянку и в ней – недописанный дневник с картой расположения неизвестных источников, и решают отнести тетрадь профессору, который – им сообщено – их ждёт, но не дожидается и уезжает в экспедицию. Догнать профессора, чтобы дать ему случайно найденную тетрадь с непонятной картой, – мотивировка легкомысленная и даже фарсовая, но основанная на чувстве долга.

Остров так спокоен и параллельное действие так размеренно и непрерывно, что Янка и Петрусь как будто не расстаются с товарищами: даже в один и тот же момент размышляют о своих будущих профессиях. Приключения довольно легко переживаются, из нагромождения забавных, неправдоподобных и слишком правдоподобных, фарсовых и утрированных ситуаций вырос настолько искусственный сюжет, что постановку коллегиальным решением снова отложили с условием новой доработки сценария.

Следующие – последние и кардинальные – изменения были внесены режиссёром Л. Голубом [3]. В его интерпретации сюжет избавился от избыточных, отвлекающих, расслабляющих сцен, добавлены драматичные, напряжённые эпизоды. Из приключенческого детского фильма выросла драма «Дети партизана» (сцен. Г. Колтунов, реж. Л. Голуб). В этом фильме сюжет робинзоны изменился до неузнаваемости и утратил даже основные образы: путешествие, лодку, освоение неприветливого острова. Река не стала путём, по которому робинзоны (брат и сестра Михась и Алеся) попали на затерянный остров: затерянным и опасным в сюжете становится их родной край, студент-суворовец Михась прибывает туда по реке на каникулы.

Из советских киноверсий «робинзонов» постановка Л. Голуба глубже всех связывает персонажей с прошлым: драматичная история в настоящем времени – лишь завершение тёмной довоенной и военной истории, робинзоны оказываются втянуты в неё по случайности и доверчивости. Из сценария Г. Колтунова в сюжете Л. Голуба осталась партизанская землянка, в которой брат и сестра находят не карту, а фотоплёнку с опасными для них снимками. Мотивировка их дальнейших действий – альтруизм, стремление помочь учёным в поисках нефти, показать им плёнку с фотографиями карт. Это кардинально меняет сюжетный конфликт: противником и врагом героев становится не стихия, а человек – преступник-оборотень, заматающий следы старого преступления. На отрезанный от мира остров герои попадают из-за его козней, едва выбиравшись из болота и едва не гибнут на подожжённом острове. Опасность, им угрожающая, превращается из азартной, приключенческой в драматическую – нарастающую и непреодолимую. В кульминации, растянутой приёмом саспенса, сходятся лицом к лицу преследуемый и преследователь, схваченный в последний момент, когда спасение раненого Михася кажется чудом. Цель персонажей в этой интерпретации «Полесских робинзонов» не вернуться с острова, а остаться в живых, итогом истории становится поимка и разоблачение преступников.

Отзвук этого сюжета появляется в следующей экранизации повести – телефильме «Неоткрытые острова» (сцен. К. Губаревич, реж. Л. Мартынюк).

Новые «робинзоны» – меланхоличный «книжный» горожанин Олег и неунывающий сельчанин Дима – оказываются на острове, отправившись в

обыденное и неопасное плавание по озеру перед поездкой в заповедник. Остров возникает как нежданная помеха в спокойном и радостном укладе жизни. Впервые мотивировка отправления в путь не связана с чувством долга, ответственностью или альтруизмом, не задана целью – поездка мотивирована праздным своеволием, которое вдруг оборачивается большим испытанием воли. В этой картине сюжет повести сфокусирован на проблеме экологии, отношения человека к природе: природа не равносильный противник, как в первой экранизации «робинзонов», не равнодушный свидетель, как во второй, а живое существо, нуждающееся в защите. В соответствии с этой идеей в сюжете выстраиваются линии отношений между главными героями (городское и книжное, сострадательное и бережное отношение к природе у Олега и пользовательское, довольно равнодушное – у Димы). В телефильме 1974 г. чётче всего обозначено противопоставление характеров и мировоззрений друзей, чего редакторам киностудии не хватало во всех исследованных экранизациях «Полесских робинзонов».

Образ их противников тоже трактуется с точки зрения отношения к природе: браконьеры опасны не из-за угрозы «робинзонам», а из-за уничтожения беззащитной природы. Героям нет нужды противостоять им, потому что злодеи, обнаружив на острове мальчиков, сами спешат скрыться. На острове, дружелюбном и тихом, друзья ведут беседы об экологии, милости к живому миру. Итог приключения не достижение цели, не выживание в экстремальной ситуации, а радость спасения природы и возвращения домой, то есть восстановление нарушенного миропорядка, гармоничного уклада жизни. Интересный режиссёрский ход в «Неоткрытых островах» – утрированные внефабульные сцены мечтаний Олега и Димы, – по сути, повторяет приём, использованный в фарсовом сюжете Г. Колтунова: в подобных утрированных сценах воплощаются мечты Янки и Петруся о будущих профессиях.

Если «Неоткрытые острова» посвящены теме «места на земле», пространства, окружающего человека, то следующая постановка «Полесских робинзонов», кинофильм «Чудо-остров, или Полесские робинзоны», сосредоточивается на проблеме времени, словно в новую эпоху уже оно, вслед за пространством, стало неразумно растрачиваемым ресурсом. Подростки Илья, Мирон и Юля отправляются по реке с целью повторить путешествие полесских робинзонов Я. Мавра и попадают в ещё более невероятное приключение: на отрезанном от мира острове сходятся все времена и эпохи и герои фильма встречают героев повести. В этой неразберихе вернуться домой – значит сначала укротить время, упорядочить его ход, вернуть прошлое на его место. Для киносюжетов 2000-х годов вообще характерна погружённость в прошлое, которое не отпускает персонажей и затягивает их. Антагонисты Ильи, Юли и Мирона – «чёрные

копатели» – опасны отношением не к современникам, а к прошлому, его ценностям, то есть ко времени. Если в первой экранизации «Полесских робинзонов» остров существует как будто «здесь и сейчас» вне времени и пространства, то в последней схождение всех времён и пространств – его органичное свойство, и задача «робинзонов» – восстановить верную связь времён.

Таким образом, сюжет путешествия друзей на необитаемый остров проходит в белорусском кинематографе несколько этапов интерпретации: от идеи состязания с природной стихией к идее волевого сражения со случайными обстоятельствами и противостояния злу, охране природы как «места на земле» и, наконец, к идее ценности и бережного отношения ко времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Справка о производстве фильма «Полесские робинзоны». Документы по кинопроизводству на киностудии «Беларусьфильм» 1946—1949 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. Оп. 1. Т. 30. С. 72 – 73.
2. Полесские робинзоны : режиссёрский сценарий // БГАМЛИ. – Ф. 112. Оп. 1. Т. 27. – 214 с.
3. Дело фильма «Дети партизана» // БГАМЛИ. – Ф. 112. Оп. 1. Т. 333. – 628 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется художественное своеобразие сюжета «Полесские робинзоны», неоднократно экранизированного в белорусском игровом кинематографе. Автор выявляет и сопоставляет драматургические свойства фильмов-экранизаций, включая малоизвестную несостоявшуюся экранизацию 1947 года.

SUMMARY

The article investigates artistic originality of the plot «The Robinsons of Polesye» repeatedly dramatized in Belarusian motion pictures. The author identifies and compares the dramatic properties of various screen versions, including little-known adaptation of 1947.

Лисова Е. В.

«СЕМЬ ЭЛЕГИЙ ЛИ БО» Г. ГОРЕЛОВОЙ В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 15.09.2014)

Область камерно-инструментальной музыки является для современного белорусского композитора Галины Гореловой сферой наиболее полного творческого самовыражения. Ощущая себя по природе творческой одарённости миниатюристом, композитор убеждена, что «в музыке ли, в поэзии или в живописи ... сущностно необходимо присутствие некоего

поэтического очарования» [1, с. 3]. В своём усиливающемся тяготении к камерности композитор видит естественный возрастной момент: «С возрастом становишься скупее не только в желаниях, но и в представлениях. Обо всём хочется поведать, но малыми средствами, концентрированно, без излишних подробностей и ненужных “движений”» [1, с. 5].

Не только сами сочинения Г. Гореловой являются жемчужинами камерно-инструментальной музыки, но и их названия звучат как афористические литературные шедевры: «Рисунки на греческой вазе», «Граффити», «Будущим летом в Нессебре», «Три японские миниатюры на шёлке» и другие. «Японская» тема с присущими азиатскому искусству лаконичными пейзажами-эмоциями образует романтически-импрессионистической мир фортепианных пьес «Пейзаж с цветущей яблоней», «Остров тысячи храмов», «Элегии середины апреля». Впечатлениями от путешествий навеяна «польская» тема. Образы древних городов с их курантами и колоколами, фанфарами охоты и старинными танцами пронизывают фортепианные трио «Возвращается сердце в Краков» и «Три гобелена из Вавеля», сюиты с участием гитары «Воспоминание о Несвиже» и «Мирский замок». Одной из сквозных в творчестве композитора становится «китайская» тема, инициированная интересом к поэзии древних китайских авторов. Образы поэзии Ли Бо легли в основу цикла «Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных инструментов.

Камерно-инструментальные сочинения Галины Гореловой, интонационно узнаваемые, темброво рафинированные, преимущественно прозрачные по динамике, отточенные в каждой фактурной детали, содержащие известную долю алеаторики, всегда интересны и слушателям, и исполнителям. Соавторами премьер камерных сочинений композитора стали лучшие белорусские исполнители современной музыки: пианисты Л. Матуковская, О. Криммер, Т. Тарутина, О. Маняты, С. Микулик, альтистка Л. Ластовка и ученики её консерваторского класса, виолончелист Е. Ксавериев, цимбалисты Е. Гладков и В. Прадед, дуэт В. Прадед и Е. Марецкой, исполнитель на ударных инструментах М. Константинов, гитаристы В. Живалевский и Я. Скрыган, ансамбль трубачей «Интрада» под руководством Н. Волкова, студенты класса камерного ансамбля Л. Орловой в Белорусской академии музыки, ансамбль солистов «Классик-авангард» под руководством В. Байдова и многие другие чуткие к современной интонации музыканты.

Одним из следствий плодотворного общения композитора с концертирующими исполнителями стало создание сочинений для нетиповых ансамблевых составов. Ранее не использованные ресурсы ансамбля гитары и виолончели раскрыты в циклах Г. Гореловой «Татьянин день», гитары и клавесина – в сюите «Воспоминания о Несвиже», гитары и цимбал – в пьесе

«Судоку», трио скрипки, контрабаса и фортепиано – в сюите «Возвращается сердце в Краков», трио флейты, гитары и виолончели – в сюите «Скворец над домом звонаря».

Одним из тембровых «открытий» Г. Гореловой стал ансамбль гитары и ударных инструментов, в работе с которым найдены принципиально новые для отечественной музыки образы и звуковые формы. «Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных – серьёзное достижение как в творчестве композитора, так и в белорусской камерно-инструментальной музыке в целом. Выбор инструментария для создания картин-настроений по мотивам стихотворений классика древнекитайской поэзии Ли Бо (VIII в.) мог быть обусловлен лейтмотивами его пейзажных зарисовок – лютни и колоколов. Другие излюбленные образы поэта: ветер, горы, вино, птица, луна, одиночество, общение с другом – также опосредованно отразились в поэтике цикла, но не напрямую через тембр, а через более плотный комплекс различных средств выразительности.

Цикл отличают характерные для стилистики письма Г. Гореловой сонорная звукопись, медлительное развёртывание мысли, требующее вслушивания в нюансы тембра и длящиеся следы звучания. Преобладают статические состояния. Нередки формы со «стоп-кадром» внутри композиции, что отражает характерную созерцательность китайской поэзии с её философией «недеяния», характерной автономностью отдельных строк и мыслей. Музыкальные диалоги двух солистов не коммуникативны. В них нет традиционной для европейского мироощущения ситуации спора, энергетики убеждения, драматургии «парности противоположностей», а есть сугубо параллельное взаимодействие партий, создающих отдельными интонационно-тембровыми мазками самостоятельную зарисовку большого пути человека.

Музыкальная событийность первой элегии «Однажды, блуждая...» сосредоточена в области микронюансов тембра, сонорных «фонов» и «следов», смены более тусклых и более ярких тембровых красок. Тематизм пьесы основан на импровизационных арпеджио гитары в *d-moll*, с узнаваемой семантикой присутствия человека в безлюдном пространстве природы. Тема подсвечена возникающими в тишине гулкими ударами тамтама и гонга, «плавающей» интонацией гонга, по центру которого ведут смычком, «следами» от запаздывающего наложения на тему гитары «эха» вибратона (т. 8 – 11). Слово внезапно замеченное свечение яшмовой флейты в траве, о которой говорится в эпиграфе к пьесе, звучит эпизод *con moto* с ритмическим крещендо – условная кульминация одночастной сквозной формы с элементами репризы. Для создания «вспыхивающего» тембрового эффекта используется звучание *chimes* – металлических подвешенных пластин, ударяющих друг о друга и создающих долго не гаснущий звенящий

фон. Образ поющей флейты материализуется в трёх последних тактах, в имитации звучания флейты у гитары тремоло.

«Захмелевшая танцовщица» – очаровательная сценка, в драматургии которой улавливается следование сюжетной линии эпиграфа: «*Захмелевшая Ли Сы танцует. Вдруг, покачнувшись, она оперлась о белое яшмовое ложе и усмехнулась*». Чуть неровный (из-за мордентов в теме у гитары) танец юной красавицы сменяется остановкой *Moderato*. На фоне «золотистой» россыпи *chimes clay* (керамические подвески в форме бабочек), словно два красноречивых взгляда из-под ресниц, звучат у гитары два мотива с ремаркой *quasi recitativo*. Пьеса чрезвычайно интересна с точки зрения варьирования темы танца. Варьируется и сам материал, особенно его второе колено в артикуляции *secco*, и ударно-сонорное сопровождение темы. Для этого используются сначала разнообразные ударные инструменты с «сухой» артикуляцией: *claves* – специальные деревянные палочки, звучащие от удара друг по другу; темпле-блоки; деревянные коробочки; *campanelli de Canare* (канарские колокольчики) – медные колокольчики без язычка с разной звуковысотностью, звучащие от удара палочками; а также удары по струнам гитары за порожком. Во втором куплете к теме танца добавляется более сочный звук *sonagli* (здесь – специальная погремушка, как на тамбурине). Наконец, вступление *chimes clay* меняет доминирующий колор на ослепительный металлический звон. Реприза (Tempo I) сжато повторяет тематизм первой части, напоминая на прощание тему *quasi recitativo*.

Разнообразная звуковая палитра элегии «Одинокая цапля на зимнем озере» создаётся только ударными инструментами. Драматургия пьесы основана на контрасте созерцательных крайних разделов и динамичного среднего, связанного с одним из излюбленных образов композитора – образом испуганной птицы. Тембровая рафинированность в крайних разделах обеспечивается звучанием «вненационального» вибратона и этнически окрашенного инструмента фэн лин, тембр которого напоминает надтреснутый колокол. Фэн лин представляет собой набор из 5 полых металлических трубок, ударяя по которым палочками, получают 5 разных по высоте звуков. Фоном для мелодического рельефа выступают ритмические фигурации у ориентального темпе-блока (набор из восточных сувенирных жаб, выполняющих функцию характерно звучащих коробочек) и *cowbell*.

«Дождь над хижиной отшельника в горах» представляет собой соло гитары, лишь в самом конце подсвеченное звучанием деревянных подвесок и имитирующего шум дождя инструмента *tubo rain*. Это пьеса на тему в духе сарабанды, которая звучит в конце: тема выкристаллизовывается только в репризном разделе, обозначенном ремаркой *Calmo, con tristezza*. До тех же пор соло гитары развивается в духе импровизационной каденции,

запечатлевающей картину печального одиночества. Многослойная фактура требует от гитариста интонационного разведения разных пластов.

Динамичный образ полёта воссоздаётся в пьесе «Северный ветер». Порывистая энергетика движения задается прихотливой метрической конфигурацией темы у гитары, в которой непредсказуемо чередуются двух- и трёхдольные фигуры, сменяются круговые формы движения и внезапные броски в другие регистры. В пьесе используется единственный ударный инструмент (набор из 2 барабанов бонго и 1 конго), однако используется весьма разнообразно. Для имитации шума ветра применяется трение ладонью по мембране барабанов с разной степенью интенсивности, для сопровождения темы – разнообразные по высоте и характеру удары.

Открытие свежих тембров и образов продолжено в пьесе «Иней на колоколах», в которой обилие перкуссии создаёт эффект звучания целого оркестра. В центре пьесы заложена реминисценция темы фэн лина и темы вибратона (здесь в звучании гитары тремоло) из третьей пьесы цикла «Одинокая цапля», а также образ потревоженной птицы. Вокруг же них расположены удивительной красоты звучания, воссоздающие атмосферу буддийского храма. Трёхголосная тема звона воспроизводится у гитары. Для дифференциации тембров гитарного трёхголосия используются флажолеты, игра у подставки и у грифа. Звучание гитары здесь напоминает лютню, о которой говорится в стихотворном эпиграфе. Соответствующий горному пейзажу сонорный фон создают удары нескольких по-разному настроенных гонгов, шуршащий звук от трения контрабасовым смычком по тарелкам. Фантастический эффект производит подключение к гитарному звону канарских колокольчиков, а в репризе также гудящих тарелок, гонга и там-тама.

Помимо этой части «Элегий», Г. Гореловой написана другая по музыке пьеса с аналогичным названием для ансамбля солистов «Классик-авангард». Очевидно, образ инея на колоколах чрезвычайно понравился композитору и как красивая поэтическая метафора, и как интересная музыкальная задача, связанная с воссозданием приглушённого звона, а также как один из самых точных в истории «искусства слова» символов времени: «*И локоны у феи поседели – то иней времени оставил след*» («Стихи о краткости жизни» Ли Бо в переводе А. Гитовича); «*Словно в заморозки траву, иней покрыл виски*» («Песня обиженной красавицы»).

Заключительная пьеса цикла «Шестёрка драконов в колеснице Солнца» уводит из настроения медитации в мир героя-завоевателя. В тематизме крайних разделов доминирует ритмическое начало. Попеременно то у одного, то у другого солиста воспроизводится фигура *perpetuum mobile* (в перкуссии солирует бонго), на фоне которой звучат мотивы у гитары с семантикой категорического императива. В центре формы размещён эпизод

Calmo с диатонической темой у вибратона и вторыми гитары, создающие арку к настроению первой пьесы. Тема с характерной неоромантической семантикой недостижимого идеала уходит вверх по целотоновой гамме. Словно бег уносящейся вдаль фантастической упряжки коней-драконов, в сокращённой репризе звучит ритмическое оstinato перкуссии и гитары. Эффект удаления блестяще выполнен с помощью звуковой редукции: сначала шумовая сонорика образуется единоритмичным сочетанием ударов по трём барабанам (бонго и конго) и ударами по струнам гитары (ладонью правой руки у порошка и ладонью левой руки над грифом), затем выключаются бонго, а удары по струнам заменяются ударами по корпусу гитары, затем выключается гитара, и, наконец, перкуссия.

Рафинированность интонационно-тембровой палитры цикла позволяет отнести его к числу самых интересных камерно-инструментальных сочинений белорусских композиторов 2000-х годов. Сложность заложенных в музыку исполнительских задач адресовалась музыкантам, мастерство которых было бы открыто навстречу авангардным тенденциям в современной музыке. Такими исполнителями стали гитарист Павел Бельский и ударник Михаил Константинов, на стадии подготовки цикла к премьере внесшие существенный вклад в тембровое уточнение текста. Создание цикла потребовало поиска и даже изобретения нужных инструментов. Так, *chimes clay*, канарские колокольчики, фэн лин, ориентальные темпе-блоки – инструменты, изобретенные М. Константиновым путём поиска, тщательного подбора по высоте и тембру, усовершенствования приобретённых в зарубежных поездках звучащих предметов. Созданные инструменты уникальны в прямом смысле слова, поскольку единичны, в «Семи элегиях» впервые применены и названы. Это предполагает, что будущие исполнители смогут иначе прочесть состав партитуры и продолжить собственное изобретение адекватных тембров.

«Авангардно всё, что продвигает искусство вперёд, открывает новые пути» [2, с. 34], – верно высказался музыковед Ю. Златковский, требуя вывести термин «авангард» из отрицательного оценочного поля. В этом значении камерно-инструментальное творчество Г. Гореловой в высшей степени профессионально и авангардно.

ЛИТЕРАТУРА

1. «...Блажен, в ком достаточно мужества на дудочке тихо играть»: интервью с Г. Гореловой // Веснік СНТТ. – 2004. – № 4. – С. 3 – 5.
2. Златковский, Ю. Д. Музыка Вячеслава Кузнецов. Аспекты стиля / Ю. Д. Златковский // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2001. – № 1. – С. 34 – 44.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе анализа одного из сочинений белорусского композитора Г. Гореловой 2000-х годов исследуются новые тенденции в области темброво-сонорной звукописи в современной музыке.

SUMMARY

In the article author explores new trends in the sonoristic music on example new work of Belarusian composer Galina Gorelova 2000s – Seven Elegien Li Bo.

Мальцев В. В.

ТВОРЧЕСКАЯ ПРОГРАММА «БЕЛОРУССКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА»

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 21.10.2013)*

В условиях длительного исторического сдерживания становления национального искусства возникновение «авторской режиссуры» было естественным, поскольку первопроходцы – организаторы – руководители вынуждены были сами обеспечивать потребности созданных трупп в новых пьесах. На ранних этапах развития любительской сцены, закладывавшей основы для национального профессионального театра, первопроходцам-лидерам, то есть более искушённым, сведующим в театре людям приходилось вести за собой неопытных новичков – быть «универсалами». Им пришлось совмещать сразу несколько функций: быть в труппе ведущими артистами, режиссёрами, драматургами и администраторами. От многих обязанностей и функций с укреплением национального театрального дела руководители неизбежно отказывались и передавали их другим деятелям, на компетентность которых можно было положиться. Разумное самоограничение позволило одарённым деятелям не расплывать свои силы, а сконцентрироваться на отдельных видах деятельности и оттачивать профессиональные умения, чтобы достигать высот мастерства. Но совмещение в одном лице функций драматурга и режиссёра устойчиво сохранялось, породив на белорусской сцене такое явление, как «авторская режиссура», у истоков зарождения которой стоял создатель «Народного театра» Ф. К. Олехнович. Плеяда белорусских деятелей развивала одновременно и сценическую практику, и белорусскую литературу, создавая произведения, ориентированные на действенное воплощение по законам театра.

Исторически углубляющаяся специализация в XX в. неизбежно ведёт к разделению художественных функций драматурга и режиссёра, один из которых поставляет литературную продукцию театру, другой проявляет себя в сценической трактовке чужих произведений. Непопадание в общий темп

углубляющейся в искусстве XX в. специализации и упорное выдвижение в лидеры поколения «многостаночников» и совместителей выглядит анахронизмом и архаическим пережитком. Однако в этом проявлялись общие черты художественного состояния белорусской сцены. Создатель передвижной труппы В. И. Голубок, унаследовавший от любительской поры досоветского периода многие методы творческой работы, и в 1920-е годы остался широким универсалом-совместителем.

Постановка собственных литературных сочинений не освобождает режиссёра от необходимости создания постановочного замысла, общего плана спектакля, в котором учитываются реальные возможности труппы: наличные актёрские силы, способности исполнителей, размер финансовых средств на оформление, технические параметры сцены и т. д. А это не гарантирует создание «идеального авторского спектакля», адекватного пьесе, осуществление лучшего из всех возможных вариантов её воплощения.

Подчиняясь законам литературного жанра, воображение Ф. К. Олехновича рисовало такие мизансценические картинки и эффекты с провалами, огнями, «летающими» предметами, которые в реальных условиях технической оснащённости сцены «Народного театра» изначально были невыполнимыми и могли существовать только в идеальном мире авторского воображения. В райской сцене окончательного варианта комедии «Птица счастья» «стол убегает» от Янки и Маланки, гигантская трубка появляется из воздуха, чадит клубами дыма, взрывается; выдворенные из мира блаженства дед и баба под раскаты театрального грома проваливаются под землю, возвращаясь с «того света» в привычное измерение реальности, и это изгнание, и сгоревший рай материализованы в ремарках и вещественных чудесных претворениях пространства. Ситуационные, с динамично развивающейся интригой комедии драматурга требовали от исполнителей почти водевильной лёгкости игры и артистизма, а учить их на репетициях режиссёру приходилось элементарным азам. Среди способных артистов «Народного театра» пресса выделяла Е. Роткевич (Роткевичанку), участвовавшую одновременно и в спектаклях труппы Ф. П. Ждановича; Санковича, дебютировавшего в любительских постановках белорусского ученического общества; Е. А. Яновскую – учительницу, ставшую в 1920-е годы актрисой профессионального белорусского театра [1]. Восемнадцатилетней хористке, певшей в хоре В. В. Теравского, режиссёр поручил роль вдовствующей помещицы, предложив сыграть комедию «Медведь» в дуэте с ним. Пресса живо отреагировала на этот дебют: «Мимикой и психологической ориентацией убедила всех в своём неоспоримом таланте. На сцене держалась очень свободно, хотя всего второй раз выступает. Артисткой пока только не совсем хорошо усвоен белорусский язык» [2, с. 2].

Грамотно налаженная организация проката спектаклей принесла труппе уверенность в своих силах и позволила администрации расширить деятельность: заняться сбором и публикацией белорусских пьес. К концу немецкой оккупации дирекция Народного театра профинансировала (отдельной строкой это указывалось на обложках книг) издание «Сборника сценических произведений». Он был отпечатан в частной типографии Я. Гринблята в двух отдельных книгах значительным для того времени тиражом – 500 и 300 экземпляров. В издательской практике белорусов это были первые специальные драматургические выпуски, составленные из самых популярных, репертуарных комедий (небольшими тиражами в дореволюционные годы выпускались только некоторые пьесы или именные подборки произведений отдельных авторов). В культурный обиход вводились «Залёты» В. И. Дунина-Марцинкевича – пьеса, написанная на польском языке и признанная белорусской классикой, печаталась в переводе Я. Лёсика. Переводной раздел книг выглядит внушительно: «Михалка» в переводе с польского «на белорусский лад» братьев Долецких¹, «Как они поженились» А. Володьского в переводе с польского В. Ластовского (литературный псевдоним Власт); в вольных переделках – произведения украинца М. Кропивницкого «На ревизию» и «В дураках остались», одноактные водевили А. Чехова «Медведь» и «Предложение» (пер. Н. Чарноцкого). Современную белорусскую драму представляли «Павлинка» Я. Купалы, «Модный шляхтич» К. Коганца, «Чёрт и баба» и мелодрама «Манька» Ф. Олехновича. Этим изданием осуществлялись планы Секретариата, наметившего в июне 1918 г. выпуск сборника пьес.

В октябре 1918 г. труппа Ф. П. Ждановича, работавшая в «Белорусской хатке» параллельно с коллективом Ф. К. Олехновича, сыграла премьеру новой пьесы В. Голубка «Ни та, ни другая». Режиссёром задумывался целый цикл ученических спектаклей, для которых отбирались произведения русской классики из школьной программы, но в белорусском переводе: «Ревизор» Н. Гоголя (пер. Я. Воронко), «Власть тьмы» Л. Толстого (пер. Р. Земкевича), «Горе от ума» А. Грибоедова, «Суэта» Н. Тобиловича, «Евреи» Е. Чирикова [4, л. 108, 154]. Проект создания для гимназистов целевых воспитательных спектаклей, способных привлечь в «Белорусскую хатку» дополнительную публику, остался нереализованным и постановочный репертуар белорусской сцены не пополнил.

¹ Высказанная исследователем театра З. С. Позняком гипотеза, что «Долецкие» не фамилия, а коллективный литературный псевдоним, пока никем не подтверждена, но и не оспорена. Комедия впервые была поставлена в 1910 – 1911 гг. любительским коллективом при дворе Дольцы Борисовского уезда под руководством Эдварда Стущинского и в 1911 г. издана в Петербурге с припиской «с польского на белорусский лад переделали Долецкие». Оригинальное белорусское произведение, по мнению исследователя, выдавалось за переделку, чтобы беспрепятственно получить разрешение цензуры на её постановку и публикацию [3, с. 50 – 51].

На культурной карте Минска во второй половине 1918 г. белорусский клуб становится островком, на котором оказалась сосредоточена национальная театральная-концертная жизнь. Под него был отведён деревянный барак на Конной площади. Это позволило белорусским труппам не тратиться на аренду других площадок и сгруппировать свои силы, наладить интенсивную творческую и культурно-просветительскую работу. Внутренние разногласия между руководителями коллективов, вынужденными согласовывать общий график репетиций и очередность выступлений, не помешали консолидации национальных сил.

«Хатка», расположенная на городской окраине и уступающая другим, более престижным, людным и благоустроенным театральным помещениям в центре, не сопоставимая по общественному рейтингу и рекламе в печати с выступавшими в них профессиональными антрепризами, для духовной, художественной жизни белорусов, безусловно, стала центром. Вокруг неё из незажиточных слоёв рабочей окраины и обывателей, скрашивающих досуг зрелищами по доступным ценам, формируется своя публика. Отдельные участники драматических коллективов «Хатки» по собственной инициативе иногда выезжали в прилегающие к Минску населённые пункты, чтобы поучаствовать в постановках сельской самодеятельности и в газетных хрониках культурных событий назывались «артистами столичного белорусского театра». Стихийные выезды формировали труппе репутацию и среди сельских любителей-энтузиастов. Учитель Н. И. Шкода из местечка Радошковичи Виленской губернии специально приехал в Минск, чтобы подыскать в «Народном театре» новую белорусскую пьесу для постановки. По сравнению с белорусскими труппами крупных городов, появлявшимися лишь в 1916 – 1918 гг., театральная коллектив Радошковичей считался старожилом, поскольку первая попытка постановки спектакля на белорусском языке здесь была предпринята ещё в 1894 г., а с 1900-х годов белорусские спектакли, подготовленные силами местных любителей, показывались почти ежегодно. Подобные коллективы видели в «Народном театре» Минска авторитетный центр национальной творческой работы. Н. И. Шкоде оказали помощь текстами: дали пьесы «Как они поженились» А. Володьского и «Бутрым Нямира» Ф. Олехновича, которые были затем поставлены местным театральным коллективом Радошковичей.

Центральным местом развития белорусской театральной культуры в XX в. всегда был город, в среде которого исторически зарождались значительные инициативы, объединявшие лучшие художественные силы, а переходящая от любительских к профессиональным формам деятельности национальная сцена могла получать подпитку от профессиональных литераторов и музыкантов. Важные очаги национальной художественной жизни в 1900-е годы сформировались в Вильно и Минске. Белорусские

труппы этих городов имели достаточно самостоятельную историю возникновения и в обстоятельствах Первой мировой войны, отрезанные и отдалённые линией фронта, они развивались обособленно. И в центре Северо-Западного края Вильно, и в более периферийном Минске белорусский театр не считался главной достопримечательностью, в масштабах полиэтнической и многоукладной культуры региона был представлен скромно. Для общей истории белорусского искусства данные учреждения составляли лишь разные звенья и части едионационального художественного процесса. В 1918 г. появились предпосылки для взаимодействия обособленных театральных трупп, обладавших особым художественным опытом. Перенос Ф. К. Олехновичем виленских спектаклей на минскую сцену и последующее развитие на ней своих же ранних творческих поисков показывают, что виленский художественный опыт осваивается, впитывается Минском. Созданный «Народный театр» являлся своеобразным преемником виленской труппы и, несмотря на кратковременную деятельность (4-5 месяцев), сумел заложить новую, отличную от Товарищества Ф. П. Ждановича, художественную программу. На равных правах в 1918 г. он вошёл в объединённый состав Советского театра, представляющего искусство белорусов. Все спектакли, поставленные Ф. К. Олехновичем в «Народном театре», в последующие годы показывались под маркой других коллективов или возобновлялись с новым составом исполнителей.

С началом формирования белорусской национальной государственности в 1917 – 1920 гг. и переносом столицы республики в Минск центр белорусской художественной жизни постепенно перемещается сюда. Геополитические обстоятельства отесняли Вильно на периферию. После того как территория Виленской губернии оказалась в 1921 г. включена в состав Польши, белорусская деятельность в Вильно не прекращается, но регулируется законодательством инонационального государства, в котором положение, права и возможности национальных меньшинств, «белорусской диаспоры», дозированы, а в советской республике, наоборот, получает приоритет. Развитие и расширение системы национального театрального дела в Минске обретает стержнеобразующую для общей истории белорусской сцены роль. Этому способствовала и сценическая практика немногочисленных действовавших в 1917 – 1920 гг. в Минске национальных трупп, формировавших белорусское культурное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Личное дело Е. А. Яновской. 1923 г. // Государственный архив Минской области. – Ф. 322. Оп. 2. Ед. хр. 575.
2. Бядуля, З. Народны тэатр / З. Бядуля // Беларускі шлях. – 1918. – 18 жніўня.

3. Пазняк, З. Хто такія Далецкія? / З. Пазняк // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1975. – № 1.

4. Дыло, О. Л. Выписки из книг и газет по истории Первого товарищества белорусской драмы и комедии. Автограф. / О. Л. Дыло // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 126.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется деятельность «Народного театра», организованного Ф. Олехновичем в 1918 г. и устанавливается его значение для истории белорусской театральной культуры.

SUMMARY

In article activity of the «Folk theater» organized by F. Olekhovich in 1918 is analyzed and its value for history of the Belarusian theatrical culture is established.

Харитоненко А. В.

АВТОРСКИЙ СТИЛЬ В БЕЛОРУССКОМ НЕИГРОВОМ КИНО 1990 – 2010-х ГОДОВ

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 15.09.2014)*

При аспектном изучении особенностей стилеобразования в кинематографе одним из стилеобразующих факторов считается, безусловно, личность автора. Действительно, автор, его мировосприятие при определённых условиях становятся тем доминирующим фактором, который определяет стилевые особенности фильма.

Несмотря на то, что кинематограф – это почти всегда коллективное творчество, в истории кино обнаруживается немало примеров авторского кинематографического стиля. И, как справедливо замечает Н. В. Самутина, «история кино в такой же мере опирается на концепции режиссуры, которые вырабатываются в творческом процессе, в уникальных историко-культурных условиях одним или разными режиссёрами, как и на индивидуальные громкие имена» [4].

До 2-й половины 1950-х годов речь обычно шла о «режиссёрском кино» – модели организации кинопроизводства, в которой режиссёр фильма выступает как организующий произведение автор, берущий на себя ответственность за конечный результат. Понятия «авторский стиль», «авторский кинематограф» как эстетическая характеристика впервые были сформулированы во французском журнале «Cahier du Cinema» группой критиков и режиссёров «новой волны». Концепция авторского кино заметно повлияла на дальнейшее развитие мировой кинокритики и киноведения.

При эмпирическом анализе белорусского кинематографа исследуемого периода стилевые особенности, обусловленные влиянием личности автора

как стилеобразующего фактора, наиболее ярко и системно проявляются в неигровом кино.

В статье исследуются фильмы наиболее ярких представителей белорусского неигрового кино с точки зрения проявления в них индивидуального авторского стиля, который, доминируя на всех уровнях кинопроизведений, формирует их целостный стилистический образ.

Цель статьи – выявить степень влияния личности автора как стилеобразующего фактора на различные компоненты исследуемых фильмов и выделить стилевые особенности, обусловленные данным фактором.

Научная разработка концепта авторского стиля в игровом и неигровом кино продолжается. В разной степени данная проблема исследуется в работах С. Дробашенко, Ю. Мартыненко, Г. Прожико, Л. Рошалья, А. Стрекова, С. Фрейлиха и других. Н. Самутина, исследуя понятие «европейского кинематографа» в целом, включает в него и феномен «авторства», считая, что «идея авторского кино в целом оказывается одним из вариантов европейской идеи оформления “великой культуры”» [3, с. 26].

Несмотря на то, что неигровое кино ориентировано на объективную фиксацию действительности и не предполагает её эстетических преобразований, «понимание того, что авторская позиция не только способна выражать себя в документальной картине, но и не может себя в такой картине не выражать», необходимо [2, с. 25]. Исследователи проблемы авторского стиля в кино в той или иной мере выделяют одни и те же структурно-образные элементы фильма, в которых проявляет себя авторский стиль.

Суммируя научный опыт исследователей, можно говорить о том, что личность автора как стилеобразующий фактор определяет:

- специфические художественные средства выразительности и стилистические приёмы;
- некоторые принципы их отбора и комбинации, своеобразие применения;
- формы воплощения авторского замысла, авторской концепции в кинематографическом произведении при помощи избранных средств выразительности.

Для кинематографа основные средства выразительности – это композиция кадра, план, ракурс, рапид, или ускорение движения плёнки, колорит изображения, звуковой образ фильма и т. д. и их сочетание в конкретном кинопроизведении, специфические приёмы монтажа, методы съёмки (кинонаблюдение, интервью, скрытая камера и т. д.). Авторский замысел в кинопроизведении воплощается в теме и предпочитаемом жанре.

Важно учитывать постоянно прослеживаемую связь образного решения фильма с его идейным содержанием, так как именно комплексное сочетание

всех авторских проявлений в произведении создаёт единство стилистической системы. Личность режиссёра-автора характеризуется наличием собственной целостной концепции мира и человека, выражающейся не только теоретически, как осмысленное мировоззрение, но и в мировосприятии и мироощущении.

Дифференцировать авторский стиль возможно при анализе и сопоставлении всех или большинства фильмов в творчестве режиссёра. Если при этом обнаруживается их стилевое единообразие, мы вправе говорить о том, что личность автора как стилеобразующий фактор доминирует.

При рассмотрении белорусского кинематографа 1990 – 2000-х годов можно прийти к выводу, что на стилеобразование в игровом кино обозначенного периода в большей степени оказывали влияние жанр и время создания картин. Некоторые игровые фильмы этого периода отличаются оригинальным стилем, однако при комплексном рассмотрении всего творчества их авторов оказывается, что данные произведения у них единичны. В таких случаях можно говорить лишь об индивидуальном стиле конкретной кинокартины.

Доминирование авторской личности как стилеобразующего фактора ярко проявилось в неигровом белорусском кино. Вторая половина 1990-х годов характеризуется ситуацией экономической и социальной неустойчивости [1, с. 5]. В условиях общей моральной и духовной дезориентации в творчестве некоторых режиссёров-документалистов тем не менее начал формироваться оригинальный авторский стиль.

В 1990 – 2010-е годы в белорусском неигровом кино выделяются следующие режиссёры, чей авторский стиль проявляется наиболее ярко и целостно: А. Карпов-младший, Г. Адамович, В. Аслук.

Стилистическая авторская система А. Карпова-младшего включает определённый круг тем с возможностью совмещения некоторых из них в одном фильме: область искусства («Палитра памяти», 2004 г., «Фотограф щёлкает», 2010 г. и др.), деятели искусства («Пауза», 1997 г., «Последний спектакль», 1998 г., «Поговорим на “ты”, или Сеанс скульптурной лепки как психоанализ», 2005 г. и др.), люди необычных профессий («Ангелина», 2008 г.). Наиболее часто автор реализует данные темы в жанре фильма-портрета или двойного портрета.

В большинстве фильмов-портретов обнаружить такой авторский стилистический приём, как активное, часто агрессивное вторжение камеры или самого режиссёра в личное пространство главного героя или фильма. В последнем случае режиссёр становится ещё одним действующим лицом и начинает взаимодействовать со своим героем, иногда провоцируя его и предлагая свои обстоятельства действия, моделируя сюжетно-фабульную

ситуацию и усложняя её. Для осуществления этого приёма режиссёр использует кинонаблюдение и интервью как основные методы съёмки.

В качестве оригинального стилистического приёма можно выделить введение в структуру фильма псевдочерновых эпизодов. В этом случае используется эффект «невключенной камеры». Монтируя подобные эпизоды с основными съёмками, режиссёр декларирует стремление нарушить жанровые каноны фильма-портрета.

Среди предпочитаемых автором кинематографических средств выразительности присутствуют крупные планы деталей. В фильмах-портретах это характеризующие героев символические детали («Поговорим на “ты”», или Сеанс скульптурной лепки как психоанализ», «Ангелина»), в киноочерке «Палитра памяти» – сверхкрупные планы картин.

Помимо крупных и сверхкрупных планов режиссёр использует приёмы рапидной и покадровой съёмки («Поговорим на “ты”», или Сеанс скульптурной лепки как психоанализ»), тонирует изображение (монохромные эпизоды в «Палитре памяти»). В этом проявляется стремление автора изменять свойства окружающей действительности оригинальными средствами выразительности с целью воплощения авторской концепции.

Звук в фильмах А. Карпова активный, звуковой ряд насыщенный. Режиссёр чаще использует слово как элемент звукового образа фильма, к музыке обращается реже.

Личность А. Карпова как режиссёра характеризуется особым иронически-скептическим мировосприятием, которое определяет структурно-образные элементы его фильмов. С течением времени в работах режиссёра обнаруживается тяготение к более глубокому исследованию психологии героев и экзистенциальным обобщениям.

Таким образом, фильмография А. Карпова в 1990 – 2010-е годы отличается целостным проявлением авторской личности как доминанты в стилеобразовании на следующих уровнях кинопроизведения: тематика и жанровые формы; оригинальная сюжетно-фабульная конструкция с прямым участием в ней автора; кинематографические средства выразительности.

Творчество Г. Адамович тематически ориентировано на гендерно-социологическую, детскую, семейную проблематику («Женский вопрос», 1995 г.; «Каникулы для сироты», 1998 г.; «Продолжение», 2003 г.; «Мама придёт!», 2007 г.; «Инокиня», 2010 г.; «Шамбала», 2013 г. и др.), а также на показ людей творческих профессий («Дар», 2008 г.; «Дорогие куклы», 2009 г.; «Музыка военная», 2013 г. и др.).

Для воплощения этих тем режиссёр чаще всего обращается к жанру кинозарисовки и фильма-портрета. Данные жанровые формы реализуются через метод кинонаблюдения как способ фиксации материала. Сюжетно-фабульная конструкция первого фильма «Полюби меня чёрненьким» (1994)

включала многочисленные интервью. Обращение к этому методу съёмки было единичным. В стилистической системе автора метод кинонаблюдения выполняет функцию «погружения» зрителя в киноматериал и создаёт для него эффект присутствия, органично воплощая образные и концептуальные задачи фильма, в то время как метод интервью предполагает активное внедрение автора в процесс киносъёмки и в стилистическую систему режиссёра не вписывается.

Эффект присутствия реализуется также посредством использования необычных «подглядывающих» ракурсов, имитирующих взгляд стороннего наблюдателя (из-за угла, через кусты и т. д.) и приёма «забытой камеры».

Изменение качеств окружающей действительности не свойственно авторскому стилю Г. Адамович. Однако тонирование изображения (сепия) и изменение его контраста было использовано, например, в её первом фильме, где этот эффект выполнял важную функционально-образную и смысловую задачу. В дальнейшем Г. Адамович в своих работах придерживается естественного тонального решения. Исключением является внедрение изначально монохромного хроникального материала в сюжетно-фабульную конструкцию фильма. При использовании хроникальных материалов режиссёр художественно их переосмысливает в рамках постулируемой авторской концепции («Жили-были», 2001 г.; «Гений места», 2002 г.; «Продолжение», 2003 г.; «Музыка военная», 2013 г.).

Для Г. Адамович характерно использование таких средств выразительности, как крупные планы, символические детали и оригинальные композиции кадра, которые создают целостный художественный образ кинофильмов.

Звуковой образ фильма складывается из реальной фоносферы и закадровой или внутрикадровой музыки, автор не использует закадровый дикторский текст.

Таким образом, в фильмах Г. Адамович приметы авторского стиля проявляются во всех элементах: круг тем и избираемые жанровые формы; композиционное и темпоритмическое построение – определённый набор художественных средств выразительности. Личность автора характеризуется стремлением к глубокому погружению в материал, следствием чего является оригинальное образное решение её фильмов, но режиссёр избегает оценочных проявлений внутри произведения.

У В. Аслюка заметно доминирование деревенской темы («Мы живём на краю», 2002 г.; «Колесо», 2002 г.; «Мария», 2007 г.; «Вальс», 2008 г.; «Деревянный народ», 2011 г.; «Осколки», 2011 г. и др.), есть примеры тематического обращения к необычным героям («Андреевы камни», 1999 г.; «Шахта» 2003 г.; «Андрей» 2011 г.; «Тепло» 2012 г. и др.).

Личность режиссёра ориентирована на философское осмысление реальности, чему подчинено образное решение его фильмов. Заметна тенденция к созданию многосмысловых кинематографических произведений, что обуславливает выбор средств выразительности и принципы их функционирования в стилистике фильма. Так, режиссёр фиксирует материал методом кинонаблюдения, создавая при этом эффект остранения. Он достигается при помощи «забытой» или статичной камеры, долгих планов. Такие приёмы преобразуют действительность и наделяют изображение символическим значением и дополнительным смыслом, вызывают у зрителя ощущение ирреальности пространства. Также в некоторых фильмах это ощущение подкрепляется изменением тональности изображения от естественного цветного в монохром.

Помимо этого режиссёр использует крупные и сверхкрупные планы, отказывается от классических ракурсов и использует фотографические композиции. В картинах В. Аслюка отсутствует дикторский текст, фоносфера включает реальные шумы и голоса героев, а также закадровую музыку.

Личность автора как стилеобразующий фактор в фильмах В. Аслюка детерминирует все составляющие стилистической системы: чётко выделяющийся круг тем и предпочитаемых жанров; используемый набор средств выразительности, организованных общей концептуальной направленностью.

На основе аспектного анализа стилистических особенностей киноработ выделенных белорусских режиссёров-документалистов нами было выявлено влияние авторской личности, концепции мира и человека как стилеобразующего фактора на следующие структурно-образные элементы кинопроизведения:

- круг тем и проблем, избираемый автором для кинематографического исследования;
- предпочитаемые жанровые формы и сопряжённые с ними способы фиксации материала;
- совокупность специфических средств выразительности.

Возможность выделить элементы авторской стилистической системы и обнаружить их комплексное сочетание во всех или многих кинопроизведениях обозначенных режиссёров позволяет говорить о том, что именно в неигровом кино 1990 – 2010-х годов началось формирование авторского стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. – Мінск: Беларуская навука, 2001 – 2004. – Т. 4. 1986 – 2003 / Л. Н. Зайцава [і інш.]. – 2004. – 335 с.

2. Муратов, С. Пристрастная камера / С. Муратов. – М. : Искусство, 1976. – 151 с.
3. Самутина, Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Киноведческие записки. – 2002. – № 60. – С. 25 – 42.
4. Самутина, Н. Кино авторское (режиссёрское кино) // Универсальная научно-популярная энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/KINO_AVTORSKOE_REZHISSERSKOE_KINO.html?page=0,2. – Дата доступа: 02.05.2011.

РЕЗЮМЕ

Опираясь на теоретические разработки концепции авторского стиля в кино и аспектно анализируя стилевые особенности фильмов белорусских режиссёров-документалистов А. Карпова-младшего, Г. Адамович и В. Аслюка, автор статьи выявляет степень влияния личности автора как стилеобразующего фактора на различные компоненты исследуемых фильмов и выделяет стилевые особенности, обусловленные данным фактором.

SUMMARY

Based on the theoretical development of the concept of the author's style in cinema the author of the article analyzes stylistic features of films of Belarusian documentary filmmakers A. Karpov, jr., G. Adamovich and V. Aslyuk and reveals the extent of influence of the author's identity as a stylistic factor on the various components of films.

Цмыг Г. П.

О МУЗЫКАЛЬНОМ МОДУСЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТНОСТИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 11.09.2014)*

Жанровый феномен хорового концерта, определяемый атрибутикой хоровой концертности, сформировавшись в недрах венецианской композиторской школы 2-й половины XVI в., с течением времени распространился вначале по западно-, а затем по восточноевропейским странам. В этом процессе отчётливо прослеживается сочетание стабильных (атрибутов) и изменяющихся (модусов) начал. Например, стабильными выступают основополагающие принципы хорового концертирования, а изменяющимися – музыкально-стилевые приёмы их воплощения. При этом константные признаки и типологические свойства хоровой концертности (например, виртуозность, полихорный тип фактуры и др.) сохраняют своё значение. В результате каждая историко-стилевая форма хорового концерта являлась новой ступенью его реализации. Таким образом, актуальность проблематики данной статьи заключается в определении сущностных особенностей исторических типов хоровой концертности, так как историческое «движение» концертной хоровой музыки к современности

сопровождалось жанрово-стилевой модификацией. Отсюда цель статьи – посредством определения особенностей модификации имманентных жанрово-стилевых свойств, присущих концертной хоровой музыке в определённых историко-стилевых условиях, выявить музыкальный модус хоровой концертности. Для достижения поставленной цели предпринята попытка выявить сущность модусов барочной, классико-романтической и новой хоровой концертности. Используемая в данной статье хороведческая терминология обоснована нами в предыдущих работах, посвящённых хоровой концертной музыке. Мы сконцентрируем внимание на понятии **музыкальный модус хоровой концертности**, которое употребляем как обозначение модификации имманентных жанрово-стилевых свойств, присущих концертной хоровой музыке в определённых историко-стилевых условиях. В свою очередь, сущность музыкального модуса определяется **топикой вокально-хоровой концертности** (музыкальное выражение хоровой концертности).

Концертная специфика западноевропейского (творчество композиторов Венецианской республики, германских государств и Речи Посполитой конца XVI – 1-й половины XVIII в.) и восточнославянского (произведения российских композиторов конца XVII – XVIII в.) хорового концерта выявлена посредством анализа хоровых концертов А. Габриели, Д. Габриели, М. Преториуса, С. Шейдта, Г. Шютца, М. Зеленского, М. Мельчевского, А. Рогачевского и других. Мы пришли к выводу, что **музыкальный модус барочной хоровой концертности в западноевропейском хоровом концерте** (Италия, Германия и Речь Посполитая) заключается в: вокально-инструментальной структуре исполнительского состава (широкий диапазон исполнительских средств, относительная самостоятельность сольного вокального и хорового, равно как и инструментального начал в их объединении и противопоставлении); полихорности фактуры (явной, скрытой и мобильной), которая сформировалась в венецианском хоровом концерте и связана с техникой группировки голосов *cori spezzati* (тонкой дифференциацией вокальных и инструментальных групп «хоров» по темброво-регистровому принципу, чередующихся на основе контраста сопоставления); организации хоровой фактуры на основе антитетического взаимодействия её структурных элементов в условиях полихорности; вокально-хоровой виртуозности, создаваемой многообразием приёмов концертного типа вокализации в их связи со стилистикой барочных музыкально-риторических фигур, практикой диминуций, фигуративной техникой и своеобразной инструментализацией вокального тематизма; структурных особенностях, связанных с системой интонационных арок, тематической интеграцией в финале (или коде); приоритете рондальности (рефренности); антитезе (в виде антифонии и респонсории) в качестве

определяющего принципа структурирования; актуализации тонально-гармонической координации структурных разделов формы и мажорно-минорной (ладовой) функциональности, идущей на смену модальности; специфике трёх жанровых типов (малый, большой, гранд), в рамках каждого из которых сформировались определённые приёмы хоровой композиторской техники, впоследствии развитые в других жанрах европейской музыки.

Процесс адаптации европейского хорового концерта на русской национальной почве привёл к проявлению специфических русских черт в жанре. Так, в отличие от музыкальных традиций в католической конфессии, которые предполагают наличие инструментального звучания в рамках богослужения, русские композиторы в силу неприятия православной церковью музыкальных инструментов писали свои концертные композиции для хора без сопровождения. Западноевропейская инструментальность перешла к хоровому пению и приобрела вид вокально-хоровой виртуозности. Хоровая концертная музыка Н. Дилецкого, В. Титова, Н. Калашникова и других позволяет констатировать, что **музыкальный модус барочной хоровой концертности в восточноевропейском (русском) хоровом концерте** при наличии общих с западноевропейской хоровой концертной музыкой барочных идиом всё же имеет специфику, выраженную в: акапельном виде жанра; формировании хорового концертного цикла и соединении литературной прозаической структуры со стиховым принципом музыкального формообразования, что наряду с установлением тематических связей между разделами, укрупнением частей формы и широкой трактовкой принципа позволило композиторам достигать единства в композициях, складывающихся из следования различных по материалу и изложению эпизодов; вокально-хоровой виртуозности, предполагающей *quasi*-инструментальность строения хоровой (концертной) фактуры в условиях хора *a cappella*; впитывании вокальной партией инструментальной специфики; антитезе *quasi*-инструментального и вокального начал; трактовке голосов хора как инструментов оркестра; спецификации полихорности и техники группировки хоровых голосов *cori spezzati*, обусловленной поисками средств контрастирования в условиях акапельной конструкции жанра, заключающейся в особенностях антитезы исполнительских средств, которой присуща тембровая идентичность хоров в полихорной композиции; особенностях антитезы исполнительских составов, заключающейся в полифункциональности сольных голосов и хоровых партий; функциональной переменности голосов (хоровых партий).

Музыкальный модус классико-романтической концертности мы рассмотрим на примере хоровой музыки русских композиторов (М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель С. Рахманинов, А. Архангельский, А. Гречанинов, А. Никольский П. Чесноков и др.). Сущность его заключается в следующем.

Классико-романтический хоровой концерт – это циклическая композиция, которой свойственны: конструктивная ясность и функциональная определённость частей, индивидуализированных по музыкальному материалу и скомпонованных по принципу контраста, напоминающему контраст сонатно-симфонического цикла; отсутствие «калейдоскопичности», свойственной русскому барочному хоровому концерту; множественность вариантов циклизации (каждый композитор, несмотря на общность жанрово-стилистических параметров сочинений, создавал свой особый тип концертной хоровой формы). Особое внимание уделяется композиционному типу малого хорового концерта, а также намечена тенденция к лирико-романтической трансформации жанра: созданы произведения в форме слитного хорового концертного цикла, где усилено лирико-философское начало, намечаются тенденции к камерности, утончённому характеру звучания. Хоровые концертные топосы, как и у восточноевропейского барочного (партесного) хорового концерта, выражены в виде: антитезы исполнительских составов (ансамблевая, сольно-ансамблевая); антитезы исполнительских средств (тембровая) и приёма *cori spezzati* как превалирующего способа воплощения концертных антитез в полихорной композиции. Особенности хоровой концертной ткани классико-романтического концерта заключаются в: продолжении традиции ограничения диапазона исполнительских средств, стабилизации хорового состава и хоровой фактуры (что выражено в классическом четырёхголосии) полихорной концертной композиции, состоящей из двух хоров: *quasi coro favorito* и *cappella*; действии приёма *cori spezzati*, что проявляется в мобильности, многовариантности тембровой антитезы, придающих хоровой ткани (ограниченной четырёхголосным составом с временными *divisi*) концертные черты; вариантной комплектовании групп исполнителей с целью создания тембрового контрастирования в условиях четырёхголосного хора *a cappella*; выделении ансамбля солистов из хорового исполнительского массива (по аналогии с приёмом *coro favorito* в западноевропейском барочном хоровом концерте), где ансамбль солистов предстаёт как самостоятельная концертующая группа, которая выделяется из четырёхголосия посредством разделения внутри партий; полифункциональности партии солистов, причем «*coro favorito*» «вливается» в состав *cappella*, теряя свои индивидуальные черты (партии солистов не персонифицируются) в отличие от партесного концерта, где полифункционально трактовались хоровые партии; концертной специфике хоровой «оркестровки» – группировке голосов по тембровому признаку («темный» низкий хор, «светлый» верхний); внимании к чистому тембру и разделению фактуры на аккомпанирующий и главный пласты; «передаче» тематического материала из голоса в голос; временном разделении внутри партии (*divisi*). Вокально-хоровая виртуозность в классико-романтическом концерте определяется в насыщении хоровой ткани инструментальным по

своему генезису тематизмом, избытком сложнейших как в интонационном, так и в ритмическом плане виртуозных пассажей; контрастировании «инструментального» и вокального начал; распределении функций «носителей» «инструментального» и «вокального» начал. Здесь особую роль приобретает концертная сущность внедрения колокольности, что заключается в «колокольной» трактовке голосов хора; обращении к колокольности как к специфически национальной инструментальности; контрастном сопоставлении принципов претворения колокольности (имитирование музыкальных элементов колокольного звона средствами собственно хоровой фактуры и образно-психологического принципа претворения колокольности).

Музыкальный модус новой хоровой концертности мы рассмотрим, опираясь на творчество советской композиторской школы и современных белорусских хоровых авторов, среди которых Д. Шостакович, В. Салманов, Г. Свиридов, В. Гаврилин, Л. Шлег, А. Литвиновский, О. Ходоско, А. Бондаренко, А. Мдивани, В. Кузнецов, В. Копытько, Л. Симакович, А. Безенсон и другие. Выявлено, что важнейшими особенностями музыкального модуса новой хоровой концертности являются: многопараметровость музыкальной композиции и связанное с ней повышенное внимание к хоровой фактуре с присущей ей особой хоровой темброфоникой; сонористическая трактовка хора (опирается на возможности хора как «инструмента», специфика которого предопределена физическими свойствами и физиологическими возможностями человеческого голоса); система средств сонористики, где выделяются *quasi*-сонорные звучности (сочетание сонористики и традиционных приёмов хорового письма, причём особое внимание уделяется «красочности», которая «довлеет» над звуковысотностью); формирование техники хоровой сонористики на основе фонизма; элементы сонористики, идущие от этнической традиции; претворение в музыке фоники и сонорики речи; колористические исполнительские приёмы (например, вокальное глиссандирование, вокализирование фонем); сонорика хоровой колокольности; темброфонические наложения; техника хорового кластера; отрыв от звуковысотности музыкального звука и др.; спецификация старинного приёма группировки голосов *cori spezzati*, который предстаёт в форме драматургии тембровых, функционально определенных пластов, несущих не только колористическую, но и некоторую семантическую нагрузку; персонификация темброво-регистрационных комплексов (тембровая драматургия); концертность способа циклизации и воплощения литературного текста; вокально-хоровая виртуозность (как важное концертное качество хоровой концертной музыки, в характеристику которой входят специальные концертные приёмы вокально-хорового исполнительства, репрезентирующие вокальное мастерство и высокие

возможности вокально-хорового искусства); особенности хоровой концертной фактуры, которая является носителем типологических концертных композиционных приёмов, ориентирующих на тот или иной композиционный тип концерта: малый, большой и гранд.

Итак, подведём итоги. Жанровые типы хорового концерта, которые сформировались в рамках творчества венецианцев (малый хоровой концерт, большой хоровой концерт и хоровой гранд-концерт), стали основой хоровых концертных произведений и в других странах Западной Европы (западноевропейский хоровой концерт), а затем проявили себя в Восточной Европе (восточноевропейский хоровой концерт). Опора на важнейшие топосы хоровой концертности в процессе распространения хорового академизма в разных странах Европы способствовала линии преемственности. Хоровая концертная топика представлена в различных видах спецификации хорового концертного жанра: историко-стилевой (барочный, классико-романтический, современный), национальной (итальянский, немецкий, польский, русский, белорусский), социокультурной (сакральный, светский, фольклорный), индивидуально-авторской (Джованни Габриели, Генрих Шютц, Самуил Шейдт, Мартин Мельчевский, Николай Дилецкий, Василий Титов, Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский, Александр Архангельский, Сергей Рахманинов, Вадим Салманов, Георгий Свиридов, Альфред Шнитке, Владимир Рубин, Андрей Бондаренко, Андрей Мдивани, Людмила Шлег и др.). Так как топика вокально-хоровой концертности в своём наиболее полном виде присутствует в жанре хорового концерта, то в центре нашего внимания был именно этот жанр, на примере которого мы определили музыкальный модус барочной, классико-романтической и новой хоровой концертности.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме жанрово-стилевой модификации хоровой концертной музыки. Автором уделяется специальное внимание обоснованию понятия «музыкальный модус хоровой концертности», которое употребляется как обозначение модификации имманентных жанрово-стилевых свойств, присущих концертной хоровой музыке в определённых историко-стилевых условиях. В статье предпринята попытка выявить сущность модусов барочной, классико-романтической и новой хоровой концертности.

SUMMARY

The Article is devoted to a problem of genre and style modification of choral concerto music. The special attention to justification of concept a «musical modus of a choral concertivity» which is used as designation of the modification of the immanent genre and style properties inherent in concerto choral music in certain historical and style conditions is paid. In the work an attempt to reveal essence of modus of the *baroque*, *classic-romantic* and *new* choral concertivity is made.

Ярмалінская В. М.

**ВЫЗНАЧАЛЬНАЯ РОЛЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ МАСТАКА Ё
СУЧАСНОЙ СЦЭНАГРАФІІ БЕЛАРУСІ (СЦЭНАГРАФІЧНЫЯ
ПРАЕКТЫ І ВЫРАШЭННІ СПЕКТАКЛЯЎ Д. МОХАВА І
В. ЦІМАФЕЕВА)**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 18.08.2014)*

У сучаснай тэатральнай прасторы Беларусі вылучаюцца спектаклі ў сцэнаграфіі Д. Мохавы і В. Цімафеева. Іх разнастайныя сцэнаграфічныя праекты яшчэ раз ілюструюць вызначальную ролю індывідуальнасці мастака ў стварэнні сцэнічнага твора. Так, Д. Мохавы – сцэнограф, добра вядомы па спектаклях у драматычных і музычных тэатрах Беларусі і па-за яе межамі. Мастаку ёласціва імкненне да стварэння шматлікімі сродкамі сучаснага тэатра і мастацтва архітэктурны складанага, невытавога, запамінальнага вобраза. Яго работы вызначаюцца філіграннай пабудовай канструкцыі, шматслойнасцю і загадкаваасцю сцэнаграфічнага вобраза. Дзякуючы гэтым акалічнасцям тэатр Д. Мохавы з’яўляецца наватарскім і прыцягальным. Гэты тэатр быў прадэманстраваны на адной з нядаўніх па часе персанальных выставак мастака ў Музеі сучаснага мастацтва, дзе экспанаваліся эскізы, макеты, праекты Д. Мохавы не толькі ў рэспубліканскіх тэатрах, але і ў музычных і драматычных тэатрах Расіі, Прыбалтыкі, Сярэдняй Азіі, Каўказа і іншых краін. Прыцягвалі ўвагу і архітэктурныя праекты мастака, эскізы дэкарацый да фільмаў «Францыск Скарына», «Хрыстос прыямліўся ў Гародні» і іншых. Пра работы Д. Мохавы можна гаварыць пачынаючы з 1970 г., ад спектакля «Марыя» А. Салынскага ў Навасібірску, да нядаўніх сцэнаграфічных праектаў.

Прыкметны пабудовай і фарбамі таямнічы «Лес» А. Астроўскага, пастаўлены ў Расіі, у Смаленскім драматычным тэатры (рэж. М. Шчаглоў). У сваёй задуме мастак зыходзіў з таго, што для Астроўскага-драматурга назва таго ці іншага твора была вельмі значнай і першаступеннай. Для яго «Лес» не толькі пазначэнне твора, але, у першую чаргу, гушчар, цемра лістоты, атмасфера страху і чагосьці невядомага. Галоўным для мастака было стварэнне гэтай атмасферы праз няўлоўнае святло і цені. Павільён, узведзены на сцэне, вызначаўся загадкаваасцю і зменлівасцю дзякуючы святлу, шэра-зялёна-белым колерам, што амаль увесь час прысутнічалі ў інтэр’еры і ў розных мізансцэнах падаваліся па-рознаму. Праз святло праглядалася тонкая мэбля, абрысы дрэваў і кожны раз па-новаму выкрэсліваліся героі, у залежнасці ад таго, якімі іх бачылі і ў якой прасторы падавалі мастак і рэжысёр.

Прыцягвае ўвагу вырашаная мастаком прастора спектакля «Дом Бернарды Альбы» Ф. Г. Лоркі Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя М. Горкага (рэж. В. Карпілаў, 1975 г.) Эскізы дэкарацый і мізансцэн прастыя, нават аскетычныя, пры гэтым ў іх дакладна прачытваецца задума аўтара. Ім уласціва свая паэзія і графічная пабудова канструкцыі. Дом Бернарды Альбы – гэта турма, дзе павінны жыць яе дачкі, асуджаныя на адзіноту і бясшлюбнасць. Прыкрываючыся догматамі царквы, ідучы супраць жаданняў і волі дзяцей, Бернарда Альба такім чынам, як ёй здавалася, пакланялася законам грамадства. На самой жа справе – душыла ўсё жывое, што насяляла яе дом. Гэта адразу ж прачытваецца ў эскізах сцэнографа. Цікава падаецца Д. Мохавым пакой і яго частка, здольная трансфармавацца, то раскрываючы прастору, нібы акно, то наглуха закрываючы яе. Сціплы крыж сімвалізуе не толькі веру ў Бога, але і забарону на звычайнае жыццё са сваімі радасцямі і надзеямі, пра якія мараць маладыя асобы. У фінале спектакля пакой дома закрываецца наглуха і ператвараецца і ў апошні прытулак дачок, з якога сапраўды няма выйсця.

Асобна вылучаюцца работы Д. Мохавы ў Мінскім тэатры-студыі кінаакцёра, дзе ён быў галоўным мастаком з 1983 па 1994 гг. Макет да спектакля «Генералы ў спадніцах» (1990) выкананы пераважна ў чорна-белых колерах і сёння застаецца сучасным і цікава вырашае п'есу Ж. Ануя. Мастак па-ранейшаму не пакідае сцэну без вынаходніцтваў, якія робяць яго спектаклі па-сапраўднаму відовішчымі. Д. Мохаву удала спалучае метал і шкло, нечакана ўведзеныя ў сцэнічнае дзеянне веласіпеды і лесвіцы, якія надаюць спектаклю не толькі сучаснасць прачытання твора Ж. Ануя, але і дынамізм мізансцэны.

Важна адзначыць, што лепшыя спектаклі ў гісторыі Тэатра-студыі кінаакцёра выкананы менавіта ў сцэнаграфіі Д. Мохавы: «Шчасце маё...» А. Чарвінскага (1983), «Камедыя пра Лісістрату» паводле Арыстафана (1985), «Жаніцьба Бальзамінава» А. Астроўскага, «Чалавечы голас» Ж. Както, «Саракавыя» (усе тры пастаноўкі – 1984 г.), «Гамлет» У. Шэкспіра (1988), «Лета ў Наане» Я. Івашкевіча (1989), «Басаногія ў Афінках» М. Андэрсана (1993) і іншыя. Пабудовы мастака вылучаюцца прафесійным адчуваннем драматургічнага матэрыялу. Яго інтэр'еры і вынаходніцкія канструкцыі заўсёды ўтульныя, у ім камфортна героям спектакляў.

Драматычны тэатр з'яўляецца самым важным у творчасці Д. Мохавы, у ім ён знайшоў і зацвердзіў сябе, але мастака вабіць і музычная сцэна, яе маштабнасць, незвычайныя моцныя персанажы, іх няпростыя ўзаемаадносіны, сітуацыі, у якія яны трапляюць. Такія спектаклі часцей за ўсё патрабуюць загадкавай атмасферы і стварэння на сцэне сапраўднага відовішча. Шэраг асацыяцый і вобразаў навяваюць эскізы дэкарацый да спектакля «Князь Наваградскі» А. Бандарэнкі (рэж. С. Штэйн, 1992 г.)

Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі. Работа цікавая жывапісным выкананнем, бела-блакітнай колеравай гамай і створаным мастаком эфектам занавесаў, прысутнасць і змена якіх сама па сабе музычная і захапляльная. Эскізы дэкарацый і касцюмаў да оперы «Яўгеній Анегін» П. Чайкоўскага (2005 г., выставачны варыянт) прадстаўлены вялікімі жывапіснымі палотнамі. Маёнтак Ларыных напоўнены спакоем, магутнасцю і таямнічасцю. Удала ўпісваецца тут лёгкая белая мэбля, і ўсё сведчыць пра прысутнасць дзесьці побач чыстых, выхаваных і прыстойных людзей. Парознаму бачацца мастаку ларынскі і пецярбургскі балі, але ў кожным з іх – свая паэзія і музыка.

Цікава вырашаны мастаком і балет «Мефіста» У. Кандрусевіча (2002) у Беларускай дзяржаўнай музычнай тэатры. У спектаклі дзейнічае пад'ёмная ўстаноўка «павук» з падсветкамі, доўгімі шлейфамі, незвычайным асвятленнем, сярэбраным пакрыццём дэталей. Усё гэта садзейнічае стварэнню фантастычнага відовішча, поўнага загадак для глядача.

У кожным новым спектаклі Д. Мохаў застаецца сучасным і нечаканым. Добра напісаная драматургія і тэатр як жывы від мастацтва нязменна выступаюць быць для яго натхняльнымі і жыццёва неабходнымі.

Эскізы дэкарацый да спектакляў, мізансцэн і касцюмаў, фотаздымкі макетаў мастака В. Цімафеева захоўваюцца ў яго ўласным архіве.

Макет да спектакля «Дзікае паляванне караля Стаха» У. Караткевіча (выставачны варыянт) пабудаваны па прынцыпе «тэатра ў тэатры» і ўяўляе сабой чорны драўляны памост, дошкі якога могуць разбірацца, утвараючы яшчэ адну прастору з-пад якой могуць нечакана з'яўляцца і туды ж знікаць персанажы. Памост злучаны з высокім балконам, што знаходзіцца на задніку сцэны і ўпрыгожаны адзінокай фігуркай галоўнай гераіні ў белым доўгім уборы. Такім чынам, мастак стварае атмасферу будучага сцэнічнага твора і ў прапанаваным макеце, і ў эскізах дэкарацый і касцюмаў. Прывабнасць макета В. Цімафеева – у яго знешняй прастаце і функцыянальнасці, прыстасаванасці да малой сцэны Тэатра імя Я. Купалы, дзе ідзе спектакль. Сціплыя і адначасова эфектныя чорна-белыя колеры прыцягваюць увагу наведвальнікаў кожнай сцэнаграфічнай выстаўкі. У спектаклі памост мае здольнасць нахіляцца пад рознымі вугламі, неабходнымі для той ці іншай мізансцэны. Ён удала спалучаецца і са сціплымі касцюмамі персанажаў, і з дзікім паляваннем караля Стаха, якое нечакана ўзнікае дзякуючы шумавому, гукавому і музычнаму афармленню; з масоўкай, апранутай у чорнае глухое адзенне. Такім чынам, разам з падсветкай, ценявымі эфектамі ў спектаклі ствараецца відовішча, напоўненае містыкай і незвычайнымі персанажамі.

«Дзікае паляванне караля Стаха» пастаўлена рэжысёрам У. Савіцкім у 2005 г. Спектаклю ўласціва жанравая дакладнасць, абазначаная як «псіхалагічны дэтэктыў», і сучаснае гучанне, адлюстраванае ва ўсіх

элементах пастаноўкі. Мастак В. Цімафееў у сваім адначасова як дакладным, так і ўмоўна-метафарычным мастацкім афармленні імкнуўся да выразнасці выяўленчых сродкаў і канкрэтнасці дэталей. Пабудаваны ім драўляны памост візуальна значна павялічвае памеры сцэны і яе пастановачныя магчымасці. Для герояў спектакля яна з'яўляецца і вялікім сталом, за якім вядуцца размовы, і звычайнай залай, дзе наладжваецца бал, і неакрэсленай містычнай прасторай, у якой існуюць персанажы. Агульная насычаная карычнева-чорная гама спектакля становіцца яшчэ больш яркай у выразных мізансцэнах пастаноўшчыка: яны імкліва змяняюцца адна за адной, нібы старонкі вядомага захапляльнага твора. Нечакана падаецца пастаноўшчыкамі сцэна балю – адна з выразных і вырашальных. «Дзікае паляванне караля Стаха» у рэжысуры У. Савіцкага і сцэнаграфіі В. Цімафеева стала прыкметнай з'явай для Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы і тэатральнага жыцця Беларусі.

Мастак вельмі тонка адчувае атмасферу існавання сучасных герояў. Яны таксама, як і персанажы А. Чэхава, Г. Ібсэна, нават антыгероі А. Стрындберга, імкнуцца да таго, каб пабыць сам-насам з сабой, са сваімі супярэчлівымі думкамі. Засяроджаным на сваіх праблемах, замкнёным у сабе, ім неабходны не цэлы Сусвет і нават не шыкоўная кватэра, а толькі ўласны ўтульны, недасягальны для нядобразычлівых позіркаў сціплы пакой.

Сучасная маладая гераіня Паэтэса – В. Няфёдава – са спектакля «Муж для паэтэсы» А. Паповай (Тэатр імя Я. Купалы, рэжысёр У. Савіцкі, 2002 г.), як і героі пачатку мінулага стагоддзя, імкнецца стварыць ўласны свет, непарушны спакой і абараніць яго ад нечаканых бедстваў і нежаданых мужоў. Невыпадкова мастак В. Цімафееў абсталёўвае на сцэне незвычайную кватэру, непадобную да мноства сучасных кватэр. Кожны прадмет і дэталю жылой прасторы Паэтэсы выключныя, патрэбныя толькі менавіта гэтай жанчыне: мініяцюрная пішучая машынка, старамодны тэлефон, празрысты столік з прыгожай, зграбнай статуэткай. Нават гардэроб, акно з веерам і кветкі ў кватэры асаблівыя. Сучасны побыт у спектаклі з густам эстэтызаваны мастаком і даведзены да высокай трагедыі існавання чалавека ў невыносных абставінах непаразумення, немагчымасці мець тое, што неабходна кожнаму з нас, – каханне і цеплыню.

«Ветрагоны» У. Галубка пастаўлены У. Савіцкім у 2009 г. на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Коласа і вызначаюцца вынаходніцкай, яркай і сучаснай сцэнаграфіяй В. Цімафеева. П'еса была ўпершыню паказана Першым беларускім таварыствам драмы і камедыі ў 1920 г. у пастаноўцы Ф. Ждановіча. Твор У. Галубка, напісаны амаль стагоддзе назад, апавядае пра праблемы, што застаюцца актуальнымі і сёння: як пазбавіцца ад улады грошай і ніколі не здраджваць сваім пачуццям. Спектакль Тэатра імя Я. Коласа атрымаўся сучасным і відовішчным

дзякуючы мастацкаму афармленню, якое дакладна падкрэслівае задуму рэжысёра і злучаецца ў адно цэлае з музыкай і песнямі У. Кур'яна, напісанымі непасрэдна для гэтага спектакля. У афармленні сцэны выкарыстаны сучасныя матэрыялы (метал, шкло, пластык), у сучасным стылі выкананы і касцюмы персанажаў, што падкрэсліваюць індывідуальнасць характару кожнага. Чароўная прыцягальнасць Віцебска зафіксавана ў пазнавальных знакавых вобразах горада: старажытнай ратушы з сапраўдным гадзіннікам, перакрываваннях арак маста, асветленага святочнымі лямпачкамі. Месца падзей спектакля не толькі ўбачана вачыма сучасніка, але і апаэтызавана мастаком. Героі «Ветрагонаў» эфектна і шыкоўна з'яўляюцца на вуліцах Віцебска, дзе заўсёды бачна нахіленая, нібы Пізанская башня, ратуша. На авансцэне выбудоваецца пакой галоўнай гераіні, дзе сустракаюцца персанажы і вырашаюць свае жыццёвыя праблемы. Тут, у вялікім чамадане, захоўваюцца такія ж вялікія грошы, якім вядзецца падлік на драўляных лічыльніках. Трапяткая тэма Віцебска працягваецца і ў маленькім вагончыку з патэфонам, які выязджае па пракладзеных рэльсах і ўдала ўпісваецца ў агульную карціну жыцця герояў спектакля. Сцэнаграфічнае вырашэнне В. Цімафеева дэманструе тое, як цікава і пасучаснаму можа загучаць гістарычны твор, і змяніць на яго погляд у глядача.

На эскізах дэкарацый мнаспектакля «Беларусь у фантастычных апавяданнях» Я. Баршчэўскага (2003) В. Цімафееў стварае атмасферу цішыні, спакою, захаплення – той стан, у якім знаходзіцца выканаўца Г. Аўсяннікаў, калі даносіць да глядача свае незвычайныя апавяданні. Невыпадкова малая сцэна Тэатра імя Я. Купалы заставалася надзвычай утульнай і прыцягальнай, таму што яе мастацкае афармленне было вывераным і дакладным. Сцэна нагадвала і сціплы пакой со столікам, на якім пад запаленай свечкай чыталіся фантастычныя, часам неверагодныя апавяданні, і ў той жа час – цэлы неабсяжны Сусвет. Адзін з эскізаў нагадвае малюнак невядомай цёплай планеты: яе паверхня, падзеленая на астраўкі, шчодро асветлена сонцам, вабіць вока сваімі абрысамі. І на кожным з астраўкоў – дзіўныя прадметы маленькага памеру. Але калі прыглядзецца, то нельга не заўважыць, што ўсе яны маюць дачыненне да Беларусі: домікі, стажкі, узгоркі, праваслаўныя храмы і свечкі. Амаль цацачныя прадметы пашыраюць прастору малой сцэны, нібы з вышыні палёту фатаграфуюць незабыўныя святыні, куточки і даюць уяўленне аб Беларусі як аб казачнай краіне, хрысціянскай, чыстай і непаўторнай.

«Сны аб Беларусі» паводле У. Караткевіча, пастаўлены У. Савіцкім на сцэне Тэатра імя Я. Купалы ў 2007 г., спектакль незвычайны для традыцыйнай акадэмічнай сцэны перш за ўсё сваім поглядам на асобу, лёс і творчасць Я. Купалы. Мастацкае афармленне В. Цімафеева далёкае ад традыцыйнага. Яго, хутчэй, можна назваць авангардным,

эксперыментальным для беларускага тэатра. На сцэне ў нечаканым ракурсе пабудаваны хол маскоўскай гасцініцы, у якой правёў апошнія дні народны паэт. Вялікія экзатычныя пальмы, крутыя лесвіцы – ва ўсім неапраўданая веліч і раскоша побач з існаваннем нязначнага чалавечага жыцця. Высокія магутныя калоны свядома пададзены мастаком пад нахілам. І тым самым сцэнічная прастора выглядае падкрэслена няроўнай і нагадвае карабель, што тоне. Відавочна, што і раскошы гасцініцы, і караблю наканавана загінуць у бездані.

У «Снах аб Беларусі» вялікая ўвага ў сцэнаграфічным праекце В. Цімафеева адводзіцца сцэнічнаму асвятленню. У залежнасці ад той ці іншай мізансцэны, стану галоўнага героя сцэна мяняе колеры: становіцца ўрачыстай, злучанай з квітнеючай прыродай, запоўненай зялёным святлом у самыя радасныя часіны паэта; набывае змрочныя шэра-чорныя фарбы, калі жыццё не радуе і хутка павінна абарвацца. Сцэнаграфія спектакля «Сны аб Беларусі» нагадвае вялікае зменлівае жывапіснае палатно, якое неабходна нетаропка вывучаць і разгадаць. Яно неад’емна ад складанага лёсу любімага паэта, да канца не разганага да нашых дзён.

Нацыянальная драматургія стала неад’емнай часткай творчасці В. Цімафеева. У яго сцэнаграфіі вырашаны «Пан Міністр» Ф. Аляхновіча ў Тэатры юнага глядача (рэж. У. Савіцкі, 2011 г.). Спектакль амаль не мае сцэнічнай гісторыі ў беларускім тэатры. Пра яе згадваюць, калі вывучаюць дзейнасць Мінскага беларускага тэатра, які дзейнічаў на акупіраванай тэрыторыі ў сталіцы Беларусі. Як вядома, галоўны герой п’есы і спектакля прэтэндуе на пасаду міністра тагачаснай беларускай канцылярыі. З’яўляючыся чалавекам нікчэмным і недалёкім, ён нават не заўважае ўласных недахопаў. Героі п’есы Ф. Аляхновіча пазнавальныя і ў нашы дні. Кантрасныя чырвона-чорна-белыя фарбы становяцца асноўнымі і ў агульнай дэкарацыі, і ў касцюмах персанажаў. Мастак працягвае сцэнічную прастору дзякуючы пабудове на задніку дадатковай пляцоўкі, ўто нагадвае высокую галерэю-балкон. Гэта дапамагае зрабіць мізансцэны больш аб’ёмнымі і вынаходніцкімі, таму што дзеянне можа праходзіць як на асноўнай сцэне, так і ў вышыні. Па ўсім задніку намалявана туша свінні, раздзеленая на часткі, гатовыя для продажу. У ТЮГаўскім спектаклі гандаль свінінай і ёсць асноўны занятак Пупкіна. Побач з «партрэтам», на высокай штанкеце падвешваюцца мяхі, набітыя багаццем, як дэманстрацыя дабрабыту галоўнага героя і як яго адзіная магчымасць аплаты «добрым» людзям за дапамогу ў дасягненні яго даўняй мары – стаць міністрам. У апошніх карцінах спектакля мяхі апускаюцца на сцэну, з іх выпадаюць залатыя банкі з тушонкай і запаўняюць усю пляцоўку.

В. Цімафееву ўласцівы ўласны погляд на сучасны тэатр, кожны драматургічны твор, што адчуваецца ў яго макетах, эскізах мізансцэн. Шмат

гадоў мастак працуе з рэжысёрам У. Савіцкім. Многія іх спектаклі па п'есах беларускіх аўтараў вызначаюцца арыгінальным поглядам на вядомыя творы і іх прачытаннем на сцэне розных тэатраў Беларусі: «Чорная панна Нясвіжа» А. Дударова (Гродзенскі абласны драматычны тэатр), «Апошнія сведкі» С. Алексіевіч (Тэатр імя Я. Коласа), «Зацюканы апостал» А. Макаёнка (Брэсцкі акадэмічны тэатр драмы), «Майго юнацтва крылы» паводле А. Куляшова (Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача) і шэраг іншых.

Д. Мохавя і В. Цімафеева аб'ядноўвае глыбокае пранікненне ў драматургічны твор і распрацоўку яго вобразаў, дакладнае адлюстраванне падзей той ці іншай эпохі ў эскізах дэкарацый і касцюмаў. Сцэнаграфія спектакляў мастакоў вызначаецца цікавай колеравай і светавой партытурай, сучаснай пабудовай сцэнічнай прасторы.

РЕЗЮМЕ

В статье подчёркивается определяющая роль личности художника в создании сценического произведения. Обращается внимание на ряд сценографических решений Д. Мохова (в театрах Беларуси, России и других стран) и В. Тимофеева. Определяются также отличительные черты их творческих индивидуальностей.

SUMMARY

In article the defining role of the person of the artist in creation of scenic product is underlined. The attention to a number of scenographic decisions of D. Mohov (at theatres of Belarus, Russia and other countries) and V. Timofeev is paid. Distinctive lines of their creative individualities are defined also.

Яроміна К. П.

НАЦЫЯНАЛЬНЫ АКАДЭМІЧНЫ ТЭАТР ІМЯ Я. КУПАЛЫ Ё ГАДЫ ВЯЛІКАЙ АЙЧЫННАЙ ВАЙНЫ: ПРАБЛЕМЫ РАЗВІЦЦА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2014)*

Гады Вялікай Айчыннай вайны сталі перыядам выпрабаванняў для Беларусі, пакінулі глыбокі след у гісторыі краіны і народа, накладшы адбітак і на развіццё культуры.

Трагічныя падзеі 1941 – 1945 гг., безумоўна, аказалі уплыў і на беларускае тэатральнае мастацтва, аднак, нягледзячы на ўсе складанасці і праблемы, не перарвалі яго паступовага развіцця: тэатры Беларусі працягвалі працаваць у эвакуацыі, узбагачаючы нацыянальную культуру новымі здабыткамі. Паказальным з'яўляецца лёс Першага беларускага дзяржаўнага тэатра (сённяшняга Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы), які ў гады вайны падзяліла з ім большасць тэатральных калектываў Беларусі.

22 чэрвеня 1941 г. тэатр сустрэў на гастролях у Адэсе, быў эвакуіраваны ў Томск, дзе здолеў не толькі аднавіць свае лепшыя спектаклі,

але і ажыццявіць новыя пастаноўкі, вёў актыўную шэфскую дзейнасць і г. д. Аднак спецыфіка працы ў цяжкіх умовах ваенных гадоў прывяла да абвастрэння пэўных праблем у развіцці тэатра, які на працягу дваццаці год існавання паступова набываў уласны твар.

Дзейнасць Першага беларускага дзяржаўнага тэатра ў 1941 – 1945 гг. найбольш поўна асветлена ў працах У. Няфёда, у першую чаргу ў манаграфіі «Тэатр у вогненныя гады» (Мінск, 1959 г.) і асобных раздзелах («Тэатральныя брыгады на фронце і ў савецкім тыле. Дзейнасць партызанскіх артыстаў» і інш.), напісаных даследчыкам для другога тома «Гісторыі беларускага тэатра» (Мінск, 1985 г.). Аднак засяроджанасць перш за ўсё непасрэдна на аналізе ажыццёўленых тэатрам у гады вайны пастацовак, актёрскіх працах, акцэнтаванні ўвагі на дасягненнях і творчым падзвіжніцтве БДТ-1 пакідала некалькі ў баку надзённыя праблемы развіцця тэатра. Між тым, шэраг дакументаў, якія захоўваюцца ў фондах Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва, дазваляе стварыць больш поўную карціну становішча і развіцця першага прафесійнага тэатра Беларусі ў 1941 – 1945 гг.

Як адзначалася вышэй, пачатак вайны застаў БДТ-1 на гастролях у Адэсе, і з першых дзён артысты тэатра пачалі сумяшчаць прафесійную дзейнасць з выкананнем абавязкаў, прадыктаваных умовамі ваеннага часу. Акрамя творчага абслугоўвання вайсковых падраздзяленняў, трупы дзяжурыла ў санітарных і супрацьпажарных атрадах [6, с. 518], а штовечар давала спектаклі, нягледзячы на складаныя ўмовы. Нярэдкамі падчас паказаў былі сігналы паветранай трывогі, тады, згодна з успамінамі З. Стомы, і гледачы, і артысты спускаліся ў бамбасховішча [4, арк. 18]. З-за свайго стратэгічнага палажэння Адэса была небяспечным месцам, і калі ўзнікла пагроза абкружэння, артысты БДТ-1 былі эвакуіраваны з яе ў Маскву, потым у Навасібірск і адтуль – у Томск, які да 1944 г. стаў для тэатра часовым домам.

У Томску БДТ-1 вымушаны быў пачынаць сваю дзейнасць фактычна з нуля: у тэатра не было ні сцэнічнага афармлення, ні касцюмаў, і артыстам даводзілася самім працаваць над іх аднаўленнем. Як успамінала І. Ждановіч, «Женщины-актрисы в свободное от репетиций и спектаклей время шили костюмы, готовили предметы реквизита ... мужчины строили декорации, необходимую бутафорию и научились даже шить ботинки» [3, арк. 15]. Нягледзячы на гэта, тэатр, згодна з Пратаколам пасяджэння бюро Томскага гаркама ВКП(б), за час свайго існавання ў эвакуацыі аднавіў 11 старых спектакляў і паставіў 13 (14) новых, з якіх чатыры пастаноўкі трапілі на сезон 1943/1944 гг. [4, арк. 3]. Аднаўленне старых пастацовак адбывалася дастаткова хуткімі тэмпамі, калі ўлічваць умовы дзейнасці і неабходнасць перакладу ўсіх спектакляў на рускую мову (на беларускай працягвалі

паказваць толькі «Партызанаў» К. Крапівы [3, арк. 1]), прычым кожны з артыстаў перакладаў сваю ролю самастойна [4, арк. 15]. Так, ужо 2 верасня 1941 г. былі адноўлены «Партызаны» К. Крапівы, 4 верасня 1941 г. – «У стэпах Украіны» А. Карнейчука, 23 верасня – «Скупы» Ж.-Б. Мальера, 30 верасня – «Платон Крэчат» А. Карнейчука, 10 кастрычніка – «Хто смяецца апошнім» К. Крапівы, 5 лістапада – «Трывожная старасць» Л. Рахманова, 20 лістапада – «Машанька» А. Афінагенава, 12 снежня – «Фландрыя» В. Сарду [3, арк. 1].

Натуральна, што ў эвакуацыі БДТ-1 імкнуўся фарміраваць свой рэпертуар з улікам патрабаванняў надзённага часу: для пастаноўкі абіраліся ў першую чаргу творы ваенна-патрыятычнай тэматыкі («Фронт» А. Карнейчука, прэм'ера – 5 лістапада 1942 г.; «Крылатае племя» А. Первенцава, прэм'ера – 21 лютага 1942 г. і інш.), у якія маглі ўносіцца дадатковыя змены для надання спектаклям большай актуальнасці, як у выпадку пастаноўкі К. Саннікавым «Хлопца з нашага горада» (прэм'ера адбылася 12 верасня 1941 г.), калі месца дзеяння апошніх карцін п'есы было перанесена з далёкаўсходніх межаў СССР на савецка-германскі фронт [3, арк. 1].

Наўрад ці можна назваць такую рэпертуарную палітыку тэатра кан'юнктурнай – яна адказвала ўмовам часу і жыцця, аднак яе пэўныя негатыўныя наступствы хутка сябе выявілі. Перш за ўсё, далёка не ўсе спектаклі акрамя ідэйнага напаўнення валодалі яшчэ і мастацкімі вартасцямі. Так, загадчык літаратурнай часткі тэатра драматург Я. Рамановіч адкрыта адзначаў, што такія пастаноўкі, як «Сям'я Мерлье» паводле Э. Залы (інсцэніроўка М. Мурамцава, рэж. К. Саннікаў, прэм'ера – 30 студзеня 1942 г.) і «Працяг будзе» А. Бруштэйн (рэж. У. Галаўчынер, прэм'ера – 28 кастрычніка 1941 г.) з'явіліся не больш чым прахаднымі спектаклямі [3, арк. 1]. Прычыны падобных творчых «няўдач» падчас былі звязаны не толькі са слабасцямі рэжысуры, але і з недахопамі драматургічнага матэрыялу, які абіраўся выключна з-за актуальнасці тэмы. Прыкладам можа быць пастаноўка п'есы Л. Нікуліна «Душа Масквы» (рэж. К. Саннікаў, прэм'ера – 6 кастрычніка 1942 г.), якая характарызувалася ілюстрацыйнасцю і раскіданасцю дзеяння [3, арк. 2].

У выніку да сярэдзіны 1943 г. БДТ-1 апынуўся ў сітуацыі паступовага зніжэння мастацкага ўзроўню і пагрозы страты нацыянальнай адметнасці. Так агульнае становішча характарызаваў Я. Рамановіч: «Говорить же о новом в творческом лице театра для нас представляло бы особый смысл и ценность, если бы театр работал над оригинальными белорусскими произведениями, потому что теперешняя его творческая деятельность не имеет в себе чего-нибудь принципиально нового, своеобразного, отличного от творческого профиля крупных театров русской периферии.

Это положение, имея ввиду национальные задачи нашего театра, становится всё более противоречивым, т. к. актёры не развивают свой родной язык, не работают над белорусской орфоэпией, не создают национальных ценностей, всё более превращаясь в белорусский театр на русском языке.

Наш коллектив никогда не игнорировал русской культуры, наоборот всегда учился у неё, русский язык у нас является нашим вторым родным языком, на котором большинство из нас привыкло говорить с детства, но в интересах развития белорусской театральной культуры, необходимой нашему народу, следует на этот факт обратить особое внимание и предложить руководству театра, наряду с русскими, ставить хотя бы две белорусские, или на белорусском языке, пьесы в год» [3, арк. 4].

Вядома, што спробы па выпраўленні гэтай сітуацыі праводзіліся: была наладжана сувязь з беларускімі драматургамі К. Крапівой, В. Вольскім, К. Чорным, у выніку чаго тэатр атрымаў п'есы «Проба агнём» К. Крапівы, «Дзед Ігнась» і «Несцерка» В. Вольскага (апошнія пастаўлены не былі) і іншыя [3, арк. 3]. Паступова рэпертуар узбагаціўся назвамі заходнееўрапейскай і рускай класікі («Сабака на сене» Л. дэ Вегі, «Без віны вінаватыя» А. Астроўскага і інш.), былі ажыццёўлены пастаноўкі, якія сталі сапраўдным здабыткам нацыянальнага тэатральнага мастацтва («Паўлінка» Я. Купалы, прэм'ера – 23 мая 1944 г.).

Актуальнасць ў гады вайны набыла праблема з акцёрскім майстэрствам, якую часткова закрануў Я. Рамановіч. Па стану на 15 лютага 1943 г. труп тэатра (акцёрская частка) складалася з 53 чалавек [1, арк. 4 – 5]. Побач са сталымі майстрамі працавалі артысты сярэдняга і малодшага пакалення, некаторыя з якіх (Б. Кудраўцаў, І. Шаціла, П. Пекур, М. Шашалевіч) дэманстравалі сталы творчы рост, аднак нярэдкамі былі такія праблемы, як банальнае няведанне тэксту ролі, дрэнная дыкцыя і непрафесіянальныя паводзіны на сцэне падчас спектакля. Так, у «Кнізе запісаў дзяжурных па спектаклях БДТ-1» за 1943 г. можна знайсці наступныя заўвагі. 10 кастрычніка падчас дзяжурства на спектаклі «Рускія людзі» К. Сіманавы С. Бірыла занатаваў: «Из-за болезни Кудрявцева [Козловского] играл Скакун. Местами не знал текст. Остальные исполнители провели свои роли удовлетворительно» [2, арк. 50]. У запісе на той жа спектакль, паказаны 13 кастрычніка, чытаем «Скакун провел роль неровно. Местами срываясь в тексте, переходя на крик и суетливость» [2, арк. 50]. 10 чэрвеня 1943 г. у запісе дзяжурнага па спектаклі «Платон Крэчат» А. Карнейчука Б. Платонава змяшчаюцца наступныя заўвагі да акцёраў: «Бирилло не совсем крепок местами в тексте ... В сцене в больнице артисты Скакун и Алексеенко ведут себя несерьёзно – смеются. И хотя они стоят спиной к зрителям – это недопустимо» [2, арк. 2]. А рэжысёр Л. Літвінаў, які дзяжурываў 11 чэрвеня 1943 г. на спектаклі «Трывожная старасць» Л. Рахманавы, занатаваў

наступнае: «Введена в состав группа студентов [Скакун, Алексеева, Троицкая] ... они неплохи, но дикция Скакуна оставляет желать лучшего» [2, арк. 3].

Наўрад ці падобную сітуацыю можна тлумачыць выключна абьякавасцю і непрафесіяналізмам артыстаў. Тэатр, каб утрымліваць глядацкую увагу, быў павінен дастаткова хуткімі тэмпамі абнаўляць рэпертуар. Калі звярнуцца да звестак па запаўняльнасці залы на стацыянарных спектаклях БДТ-1 у Томску, то можна заўважыць натуральную тэндэнцыю да зніжэння наведвання спектакляў, якія паказваліся дастаткова вялікую колькасць разоў. Напрыклад, «Платон Крэчат» А. Карнейчука, які ішоў з верасня 1941 г., у чэрвені 1943 г. збіраў толькі палову залы, такая ж сітуацыя склалася і з «Трывожнай старасцю» Л. Рахманова, «Машанькай» А. Афінагенава (запаўняльнасць залы вагалася ад 1/2 да 2/3) і некаторымі іншымі пастаноўкамі [2, арк. 2, 3, 10, 16]. У той жа час прэм'ерная пастаноўка «Без віны вінаватыя» А. Астроўскага (прэм'ера – 15 чэрвеня 1943 г.) збірала аншлагі [1, арк. 7, 13, 15].

Такім чынам, у артыстаў магло проста не хапаць часу на добрае засваенне тэксту або глыбокую распрацоўку вобраза. Да таго ж умовы, у якіх даводзілася працаваць, былі далёкімі ад ідэальных для творчай дзейнасці. Частка трупы перыядычна выязджала ў складзе франтавых брыгад на перадавую, ажыццяўляла шэфскую дзейнасць (выступленні ў шпіталях, дамах Чырвонай Арміі, дапамога салдацкай і дзіцячай творчай самадзейнасці), прымала ўдзел у гастролях (у прыватнасці, у 1942 г. у Навасібірску [3, арк. 2]). Так, вясной-летам 1943 г. франтавая брыгада БДТ-1 правяла на Калінінскім фронце 51 дзень, ажыццявіўшы за гэты час 150 выступленняў, а вясной 1944 г. за тыдзень знаходжання на I Беларускам фронце дала 20 канцэртаў [8, с. 11, 13]. Акрамя таго, артысты БДТ-1 у сувязі з умовамі ваеннага часу прыцягваліся да такіх прац, як разгрузка вугалю, уборка бульбы [4, арк. 15], прымалі ўдзел у пабудове чыгуначнай веткі [9, с. 57]. Гэта адпаведным чынам уплывала на сістэматычнасць працы па засваенні рэпертуару і ўдасканальванні акцёрскага майстэрства.

Вялікая ўдзельная вага менавіта выязных мерапрыемстваў (агітбрыгады, франтавыя брыгады і інш.), часта прымеркаваных да пэўных падзей (напрыклад, у красавіку – маі 1942 г. выезд агітбрыгады БДТ-1 у Навасібірскую вобласць быў прымеркаваны да вясенняга севу [5]), з праграмамі, якія складаліся звычайна з урыўкаў спектакляў, сцэнак на актуальную тэматыку, дэкламацыі вершаў і музычных нумароў, таксама ў пэўнай ступені аказвала не самы лепшы ўплыў на рост творчага ўзроўню трупы. У падобных «агітбрыгадах» галоўную ролю адыгрывала актуальнасць матэрыялу і ідэалагічная вытрыманасць, а не вышыня мастацкага ўзроўню. Так, падчас выезду ў сяло Міхайлаўка 27 красавіка 1942 г. тэатр паказваў

праграму, якая ўключала «сценкі, песні і другія нумэры, прызываючыя к патрыятызму і лепшай рабоце в тылу. В праграму ўключены мясныя матэрыялы, паказваючыя ход падпіскі на заём, лепшых і адстаючых людзей сёла» [5]. Аднак у гады вайны менавіта такая «выязная» дзейнасць тэатра была адной з самых актуальных і прадукцыйных, няхай не для творчага росту калектыву і развіцця нацыянальнай культуры, але як уклад у агульную справу перамогі.

Цяжкасці ваеннага часу адбіліся і на бягучым стане спектакляў, якія нярэдка праходзілі са збоямі тэхнічнага плана, што прыводзіла нават да зрыву прадстаўленняў. У спектаклях маглі адсутнічаць патрэбныя шумавыя эфекты, узніклі праблемы з асвятленнем (прычым як з мастацкім, так і з дзяжурным). У прыватнасці, 24 чэрвеня 1943 г. на спектаклі «Машанька» А. Афінагенава «во втором акте в финале второй картины неожиданно заморгало радио, актёры растерялись и, благодаря этому, вся финальная сцена 2 акта была сорвана» [2, арк. 16]. 1 кастрычніка 1943 г. з-за праблем з асвятленнем спектакль «Рускія людзі» К. Сіманова не быў даіграны да канца і адкрыццё сезона фактычна сарвалася [2, арк. 47].

Аднак гэтыя складанасці і праблемы не змаглі перарваць паступовага развіцця БДТ-1 і ўсёй беларускай тэатральнай культуры, лепшым сведчаннем чаго з'явілася пастаноўка ў 1944 г. у Томску спектакля, які стаў сімвалам беларускага тэатра і сёння працягвае «вабіць глядача сваёй мяккай камедыянасцю, сціплым і дакладным побытам беларускай вёскі» [10, с. 300], – «Паўлінкі» Я. Купалы.

Праблемы з нацыянальнай адметнасцю рэпертуару, падтрыманнем высокага ўзроўню прафесійнай культуры, падрыхтоўкі творчых кадраў, якія абвастрыліся ў гады вайны, як сведчыў шэраг па-мастацку вартых пастановак тэатра (той жа «Паўлінкі» Я. Купалы, «Сабакі на сене» Л. дэ Вегі, «Позняя каханьня» А. Астроўскага) [9, с. 65] і выдатных акцёрскіх прац (Людміла І. Ждановіч у «Познім каханні», Быкоўскі Б. Платонава ў «Паўлінцы» і інш.) [7, с. 115 – 119], на шчасце, не былі для БДТ-1 крытычнымі і шмат у чым тлумачыліся пэўным змяшчэннем акцэнтаў у працы калектыву на агітацыйную, шэфскую дзейнасць. Пераадоленне гэтых праблем стала адным з напрамкаў працы тэатра пасля яго вяртання ў 1944 г. у Мінск.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 126. Воп. 4. Спр. 5.
2. БДАМЛІМ. – Ф. 126. Воп. 4. Спр. 6.
3. БДАМЛІМ. – Ф. 126. Воп. 4. Спр. 7.
4. БДАМЛІМ. – Ф. 126. Воп. 4. Спр. 23. Арк. 3.
5. БДАМЛІМ. – Ф. 126. Воп. 4. Спр. 26. Арк. 8 – 26.

6. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983 – 1987. – Т. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945 гг. / У. Няфёд [і інш.]. – 1985. – 607 с.
7. Няфёд, У. Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы / У. Няфёд. – Мінск : Беларусь, 1970. – 224 с.
8. Няфёд, У. Тэатр у вогненныя гады / У. Няфёд. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1959. – 249 с.
9. Рамановіч, Я. Першы тэатр / Я. Рамановіч. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1946. – 79 с.
10. Ярмалінская, В. М. Дзейнасць тэатраў Беларусі ў гады Вялікай Айчыннай вайны / В. М. Ярмалінская // Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2012. – Т. 13. Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.]. – С. 298 – 312.

РЕЗЮМЕ

В статье на основании архивных материалов делается попытка выявить и осветить проблемы развития Национального академического театра имени Я. Купалы в годы Великой Отечественной войны (угроза потери национального своеобразия, снижение общего художественного уровня постановок и др.), а также их причины.

SUMMARY

The article is the attempt to reveal development problems of The National academic Yanka Kupala theatre at the time of the Great Patriotic war. Among them are threat of national originality loss, deterioration of productions' general artistic level, etc. The try of exposure these problems' causes was also made. The basis of the investigation is the archival documents.

Loos H.

MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG. XX JH.

*Universität Leipzig Institut für Musikwissenschaft
(Поступила в редакцию 11.09.2014)*

1920 – 1945. Die Grundlagen seiner wissenschaftlichen Karriere, die 1920 mit einem Ruf an die Universität Halle und 1928 (wieder als Nachfolger Hermann Aberts) an die Universität Berlin ihren steilen Aufstieg nahm, legte Arnold Schering (1877 – 1941) in Leipzig. Nach Studien der Musikwissenschaft in Berlin und München kam er 1900 an die Universität, wurde 1902 von Kretzschmar mit einer Arbeit über die «Geschichte des Instrumental- (Violin-) Konzertes bis Antonio Vivaldi» promoviert und habilitierte sich 1907 mit einer Arbeit über «Die Anfänge des Oratoriums». Schering war zunächst in untergeordneter Stellung tätig und wurde 1915 zum außerordentlichen Professor ernannt. Wesentliche Grundzüge seines wissenschaftlichen Oeuvres sind erkennbar von Leipzig geprägt, seine Forschungen zur Renaissancemusik, zu musikalischen Gattungen wie Instrumentalkonzert und Oratorium, zu musikalischer Bildung und zu Ludwig van Beethoven; für Leipzig hat auch seine Rudolf Wustmann weiterführende Musikgeschichte der Stadt Leipzig einen besonders hohen Wert. Von Anfang an

bildete Johann Sebastian Bach einen wesentlichen Ausgangs- und Kernpunkt seines wissenschaftlichen Werks, das letztlich doch in Schopenhauer eine wesentliche Begründung fand [1, S. 171]. Zur vollen Entfaltung gelangte seine Persönlichkeit aber erst mit der Übernahme der zentralen musikwissenschaftlichen Position in Berlin; Schering übernahm viele Ehrenämter, die ihn zu kulturpolitischer Positionierung zwangen. Bereits 1933 betrieb er die Abberufung Alfred Einsteins als Herausgeber der «Zeitschrift für Musikwissenschaft», da es staatliche Zuwendungen an die «Deutsche Musikgesellschaft» behindere, wenn ein Jude diese prominente Position bekleide. Frühzeitig förderte er die Gleichschaltung der Vereinigung unter dem neuen Namen «Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft» weiter und sorgte für eine Struktur nach dem Führerprinzip [2, S. 97 f]. Als Präsident der Gesellschaft sandte Schering am 16. November 1933 ein Treuegelöbnis an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Am 28. Januar 1934 hielt er in der Gesellschaft für deutsche Bildung in Berlin einen Vortrag über «Das Germanische in der deutschen Musik» [3, S. 6085] und in seinen methodisch höchst umstrittenen Beethoven-Deutungen sind Ergebnisadressen an Adolf Hitler und das «Dritte Reich» enthalten [4, S. 196].

Theodor Kroyer (1873 – 1945) hatte in München studiert und in Heidelberg seine wissenschaftliche Karriere begonnen, in Leipzig war er von 1923 bis 1932 Ordinarius für Musikwissenschaft und erwarb sich große Verdienste um den Aufbau des Instituts [5]. Als Vortragender war er gefragt und bot in der akademischen Lehre ein breites Spektrum, das seinen Schwerpunkt in der alten Musik hatte, aber bis hin zu an Musikpsychologie orientierten Lehrveranstaltungen reichte. Der Erfolg seiner Lehre ist an seinen Schülern zu erkennen, es ist fast die Bildung einer «Leipziger Schule» erkennbar: Hermann Zenck (1898 – 1950) folgte Kroyer gleich 1923 nach Leipzig und absolvierte hier sein gesamtes Studium bis zur Habilitation 1929; Leo Schrade (1903 – 1964) wurde 1927 promoviert; Helmut Schultz (1904 – 1945) übernahm nach seiner Habilitation 1932 die Institutsleitung; Walter Gerstenberg (1904 – 1988) studierte seit 1926 in Leipzig, wurde 1929 promoviert und ging 1932 mit Kroyer nach Köln; Herbert Birtner (1900 – 1942) wurde 1924 promoviert und war Professor in Marburg und Graz; Hilmar Trede († 1947) war einer der ersten Mitarbeiter des kunstreligiös-esoterischen Ugrino Verlags, der vor allem Ausgaben alter Meister herausbrachte.

Kroyers Fähigkeiten in der Wissenschaftsadministration waren durch die Gründung des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls in Heidelberg und die Herausgabe der «Publikationen älterer Musik» (PÄM) bekannt geworden und brachten ihn in zahlreiche einflussreiche Ehrenämter. Er hielt sich von politischen Verstrickungen bemerkenswert frei [6], seine Berufung 1932 nach Köln war von heftigen Angriffen des dort seit 12 Jahren amtierenden Kollegen Ernst Bücken überschattet, der als aktiver Nationalsozialist gegen Kroyer intrigierte [2, S. 135f]. In Leipzig bewerkstelligte er eine Konsolidierung der Musikwissenschaft. Ein

geradezu spektakulärer Coup gelang ihm 1926 durch den Ankauf der Heyerschen Musikinstrumentensammlung aus Köln für die Universität, die den Grundstock des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig im Grassi-Museum darstellt, heute eine der größten Sammlungen Europas. Ausgehend von seiner Arbeit an Denkmälerausgaben sah Kroyer in der wissenschaftlichen Erforschung der historischen Klangideale mithilfe der originalen Instrumente eine zentrale Aufgabe, die in Zusammenarbeit insbesondere mit Thomaskantor und Thomanern auch praktisch umgesetzt wurde, indem eine Einbindung in die Bach-Bewegung erfolgte. So trug Karl Straube zur Museumseröffnung mit einer Orgeleinweihung am 30. Mai 1929 im damaligen «Großen Vortragssaal» des Museums Werke von Georg Muffat, Johann Pachelbel und Dietrich Buxtehude vor.

Die Emphase von Kroyer unterscheidet sich jedoch stark von dem zeitgenössischen Heroenkult um die großen deutschen Komponisten, und tatsächlich bildeten seine hauptsächlichen Arbeitsgebiete das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts, die deutschen Komponisten Ludwig Senfl (1486 – 1542) und Gregor Aichinger (1564 – 1628) sowie Komponisten der «Münchener Schule» wie Joseph Rheinberger (1839 – 1901) und Walter Courvoisier (1875 – 1931). Auch der Moderne war Kroyer durchaus zugeneigt, dies hatte er als Kritiker in München bewiesen, und er verstieg sich bei aller Freude an durchaus auch kontroverser Diskussion keineswegs in extreme Ansichten. 1919, in einer Zeit der Hochblüte des Wagner-Kultus, mahnte Kroyer in einem berühmten Aufsatz ein Gegengewicht gegen die «Legendenbildung» um Wagner an und verwies auf die «Circumpolaren» um Wagner [7, S. 1633].

Bei aller wissenschaftlichen Arbeit waren die Musikwissenschaftler immer noch stark in die musikalische Praxis eingebunden, umgekehrt finden sich auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder Musiker, die sich in der Musiktheorie engagiert haben. Hans Hofmann (1867 – 1933) studierte als ehemaliger Thomaner Theologie, Geschichte und Musik (bei Kretzschmar und Riemann), er wurde 1906 als Universitätskantor berufen und gründete den Universitätskirchenchor St. Pauli, den er ebenso wie seit 1912 auch das «Studentenorchester der Universität» leitete; er verfasste neben kirchengeschichtlichen Lehrbüchern musikhistorische Schriften [8]. Hermann Grabner (1886 – 1969) war von 1924 bis 1938 Kompositionslehrer am Konservatorium und fungierte zusätzlich ab 1930 als Universitätsmusikdirektor. Die «Leipziger Schule» der evangelischen Kirchenmusik hatte kaum Kontakt zur Universität, die Karl Straube (1873 – 1950) jedoch durch die Ehrenpromotionen Dr. phil. h. c. (1923) und Dr. theol. h. c. (1929) würdigte; Günther Ramin (1898 – 1956) erhielt 1949 die Ehrendoktorwürde [9].

Kroyers Berufung nach Köln 1932 traf die Leipziger Musikwissenschaft schwer, zumal die Universität sich trotz eines großzügigen Finanzierungsangebots des Verlegers Henri Hinrichsen nicht dazu entschließen konnte, erneut ein

Ordinariat auszuschreiben. Als Direktor des Instituts wurde Helmut Schultz (1904 – 1945) eingesetzt. Von 1923 bis 1927 hatte er Musikwissenschaft, Philosophie, Germanistik und Sprachwissenschaft an den Universitäten Leipzig und Wien studiert und war bereits 1925 ehrenamtlicher Hilfsassistent am Leipziger musikwissenschaftlichen Institut, ab 1928 planmäßiger Assistent. Von seinem Lehrer Kroyer wurde er 1930 über Johann Vesque von Püttlingen (1803 – 1883) promoviert und habilitierte sich 1932 über «Das Madrigal als Formideal». Unmittelbar darauf (Wintersemester 1932/33) wurde ihm die Leitung des Instituts einschließlich des Musikinstrumentenmuseums übertragen, zunächst als stellvertretendem Direktor, ab Oktober 1933 als planmäßigem außerordentlichem Professor [10]. Schultz' Interessen waren breit gestreut – sie reichten von editorischen Arbeiten (Andrea Gabrieli und Joseph Haydns) bis zu stilgeschichtlichen Fragestellungen –, das Instrumentenmuseum aber lenkte seine Forschungen immer wieder auf instrumentenkundliche Fragen; dies zeigen auch seine Lehrveranstaltungen: Sommersemester (1928), Instrumentenkunde; Choralkunde. – Sommersemester (1932), Vorlesung Klavier und Klaviermusik; Proseminar Quellenkunde. – Sommersemester (1938), Die Musik des Altertums; Bruckner, Brahms und ihre Umwelt; Mensuralnotation seit 1450; Das deutsche Lied des 18. Jahrhunderts; Wertung des Beethoven-Schrifttums. Eine geregelte Institutsleitung konnte Schultz gewährleisten, eine breitere Ausstrahlung blieb ihm verwehrt. Er nahm an einer musikwissenschaftlichen Tagung der Reichsmusiktage in Düsseldorf teil und hielt dort am 28. Mai 1938 einen Vortrag über «Volkhafte Eigenschaften des Instrumentalklanges» [11]. Schultz war nicht Mitglied der NSDAP und bildete im Institut einen Gegenpol zu dem Parteigenossen (seit 1937) Heinrich Husmann (1908-1983), der 1933 als Assistent nach Leipzig kam, sich hier 1941 habilitierte und 1944 stellvertretender Leiter des Instituts wurde [12]. 1938 habilitierte sich Albert Wellek (1904 – 1972) als Assistent des Psychologischen Instituts mit einer Arbeit über «Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke», aber zur Musikwissenschaft scheint er wenig Kontakt gehabt zu haben.

1945 – 1965. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs und der Zerstörung des Instituts sowie wertvoller Teile des Musikinstrumentenmuseums nahm sich der Dekan der Philosophischen Fakultät, Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002), des Wiederaufbaus des Musikwissenschaftlichen Instituts in besonderer Weise an [13]. Er übertrug die organisatorischen Belange Rudolf Eller (1914-2001), weiter kamen als Lehrende hinzu: 1945 Richard Petzoldt (1907 – 1974), 1947 Hellmuth Christian Wolff (1906 – 1988), 1953 Paul Rubardt (1892 – 1971) und Peter Schmiedel (*1927), 1954 Eberhard Klemm (1929 – 1991) sowie 1957 Hans Grüß (1929 – 2001). Als Ordinarius wurde 1949 Walter Serauky (1903 – 1959) berufen, 1956 aus unbekanntem Gründen noch ein zweiter Ordinarius von Jena nach Leipzig umgesetzt: Heinrich Bessler (1900 – 1969). Wegen des frühen Todes von Serauky

dauerte diese Dopplung nur drei Jahre an. Insgesamt besaß Leipzig somit nach dem Zweiten Weltkrieg wiederum ein ausgezeichnet besetztes Institut mit großer intellektueller Spannweite – bis zum Jahre 1965, als Bessler in den Ruhestand trat.

Die Organisationsstruktur des Instituts änderte sich nach 1950. Im Zuge der Umstrukturierung der Musiklehrerausbildung wurde das Institut für Musikerziehung gegründet, wo seit 1952 Richard Petzoldt (1907 – 1974) als Professor für Musikgeschichte und Direktor agierte und nach der Vereinigung mit dem Institut für Musikwissenschaft 1956 stellvertretender Direktor der größeren Einrichtung wurde. Als Musikjournalist und Administrator war Petzoldt in einschlägigen Einrichtungen Leipzigs tätig gewesen und entfaltete nun eine schier unüberschaubare Publikationstätigkeit zur Propagierung des klassischen Musikerbes [14].

1965 – 1993. Die Emeritierung Besslers 1965 nutzte die Parteileitung der SED zu einer vollständigen Neuausrichtung der Leipziger Musikwissenschaft. Walther Siegmund-Schultze, musikwissenschaftlicher Ordinarius der Nachbaruniversität Halle, wurde als Funktionär der SED die kommissarische Leitung (1965 – 1970) und Neuorganisation des Leipziger Instituts übertragen. Auf Weisung der SED hatte er ein Disziplinarverfahren gegen einen der verbliebenen Altwissenschaftler einzuleiten, als Hellmuth Christian Wolff 1967 einen DDR-kritischen Artikel «Rohrstock und Zeigefinger» an die Redaktion der Ostberliner Wochenschrift «Der Sonntag» geschickt hatte, dessen Text Anregung zu systeminterner Reform und keinesfalls Umsturz beinhaltet. Wolff wurde fristlos entlassen und ein Jahr später von Siegmund-Schultze als wenig beanspruchter Mitarbeiter am Händel-Handbuch in Halle untergebracht. Durch diesen brutalen Akt willkürlicher Staatsmacht wurden die verbliebenen Wissenschaftler weiter eingeschüchtert und andere, zumindest linientreue Akteure konnten neu berufen werden. Sie waren alle Mitglieder der SED, wenn auch mehr oder weniger überzeugt, in Einzelfällen nur zum Zwecke der Einstellung eingetreten. Richard Petzold war als Parteimitglied nicht mit der Reorganisation beauftragt worden, weil er sich persönlich durch seine Loyalität den Kollegen gegenüber dafür als ungeeignet erwiesen hatte; 1967 erhielt er den Auftrag zur Leitung des Musikinstrumentenmuseums, dem damit mehr Eigenständigkeit zukam. Auf ihn folgte 1974 bis 1977 Helmut Zeraschi. Anschließend wurde eigens der Direktorenposten geschaffen, den Hubert Henkel 1977 bis 1988 und Winfried Schrammek 1989 bis 1995 bekleideten, auf sie folgte Eszter Fontana.

Der erste neue Mitarbeiter im Institut war 1966 Werner Wolf (*1925), der 1969 als Lehrkollektivleiter in die Leitungsposition einrückte und von 1970 bis 1980 als Dozent dem Fachbereich Musikwissenschaft und Musikerziehung vorstand. Anschließend wurde er mit der Vorbereitung des internationalen Kolloquiums zum 100. Todestag Richard Wagners beauftragt, die Fachgruppe

Musikwissenschaft leitete er sodann 1985 bis 1990. Rastlos als Kritiker der Leipziger Volkszeitung tätig, galt sein besonderes Interesse stets dem Werk Richard Wagners.

Udo Klement (*1938) kam gleichzeitig mit Wolf 1966 an das Institut und wurde 1969 mit einer Arbeit über «Das Musiktheater Carl Orffs» promoviert. Nachdem er zunächst nur vertretungsweise lehren durfte, erhielt er 1976 nach der Habilitation (Promotion B: «Die Bedeutung des Dramaturgischen in der Orchestermusik der Deutschen Demokratischen Republik») die Lehrbefähigung für das Fachgebiet Musikwissenschaft. 1980 wurde er zum Professor ernannt.

Eberhard Lippold (*1938) war seit 1961 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Leipzig im Bereich Allgemeine Ästhetik; er wurde 1967 mit der Dissertation «Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik» promoviert. Ab 1975 war er Dozent am Institut und habilitierte sich 1978 (Promotion B: «Untersuchungen zum ästhetischen Gehalt instrumentaler Musik und zu seiner persönlichkeitsbildenden Wirkungspotenz»). 1983 wurde er zum ordentlichen Professor ernannt.

Reinhard Szeskus (*1935), noch unter Bessler ins Institut eingetreten, wurde 1966 mit seiner Dissertation über «Die Finkensteiner Bewegung» wissenschaftlicher Oberassistent und habilitierte sich 1979 (Promotion B: «Die musikalische Thematik in den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs. Quellen, Gestalt und Entwicklung»). Bereits 1974 hatte er das Forschungskollektiv «Johann Sebastian Bach» an der Universität Leipzig gegründet, das sich systemnah, aber wissenschaftlich eigenständig mit humanistischer Bach-Forschung beschäftigte [15]. Bemerkenswert ist die internationale Resonanz, die seine Forschungen etwa auf der Wissenschaftlichen Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR in Leipzig 1977 gefunden haben.

Wie auch an anderen Musikwissenschaftlichen Instituten ist es in Leipzig eine gute Tradition, als Lehrkräfte für Musiktheorie Komponisten zu beschäftigen. Zu nennen sind hier Fritz Geißler (1921 – 1984), Fred Lohse (1908 – 1987), Hansgeorg Mühe (*1929), Herbert Schramowski, Karl Ottomar Treibmann (*1936) und Bernd Franke (*1959). Treibmann [16] gehörte mit zur neuen Garde, er kam 1966. In den folgenden Jahren geschah etwas sehr Merkwürdiges: Die Lehre der Zwölftontechnik als Kompositionsmittel, an der Klemm sich noch abgearbeitet hatte, war plötzlich kein Tabu mehr, Treibmann konnte sie ungestraft als eigenes Kapitel in sein Kompositionslehrbuch aufnehmen. In einer Studienanleitung für die Lehrveranstaltung «Einführung in Grundprobleme der marxistischen Musikwissenschaft und Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart» (siehe Anhang) taucht der Name Arnold Schönbergs auf. Vielleicht hing dies mit allgemeinen Lockerungen in der DDR zusammen [17], vielleicht aber signalisiert es auch einen ähnlichen Bruch, wie ihn die Ernste Musik im gesellschaftlichen Konsens der Bundesrepublik Deutschland im Zusammenhang

mit der Studentenbewegung durch ein skandalöses Beethoven-Jahr 1970 erleiden musste [18]: Die scheinbar wissenschaftlich verbürgte Verbindlichkeit der Ernsten Musik mit ihrer kunstreligiös überhöhten, staatstragenden Funktion, die der Musikwissenschaft als Deutungsinstanz eine so wichtige soziale Rolle garantierte, war vor ihrem massenweisen Missbrauch durch die totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts zerbrochen und zog sich in begrenzte Liebhaberkreise zurück. Breitere Kreise zeigten sich zumal an der Problematik avantgardistischer Musik weiter wenig interessiert, damit war ihre gesellschaftliche und politische Brisanz vergangen.

Nach der Friedlichen Revolution von 1989 hatte die Musikwissenschaft an der Universität Leipzig einen weiteren Umbruch zu bewältigen. Hans-Joachim Köhler (*1936) leitete das Institut in den schwierigen Übergangsjahren [19]. 1993 waren die meisten der alten Lehrenden durch Frühberentung aus dem Dienst geschieden, der Neuaufbau begann mit dem Musikhistoriker Wilhelm Seidel (*1935) und dem Musiksystematiker Klaus Mehner (*1939). Bei allen äußeren Wandlungen, bei aller umfassenden Forschung und Lehre des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Leipzig stellt sich angesichts der hier akzentuierten Tradition die drängende Frage, ob es Aufgabe der Musikwissenschaft sein kann, die zweifellos gegebene kunstreligiöse Tradition bürgerlicher Musikanschauung, wie sie sich paradigmatisch in der Musikstadt Leipzig ausgebildet hat, wissenschaftlich zu überhöhen und damit einer legitimen Kunstauffassung den Anschein wissenschaftlicher Verbindlichkeit zu geben.

LITERATUR

1. Schering, A. Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik / A. Schering // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft / hrsg. von M. Dessoir. – Stuttgart, 1914. – Bd. 9, Heft 2. – S. 168 – 175.
2. Potter, P. M. Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs / P. M. Potter. – Stuttgart, 2000.
3. Prieberg, F. K. Handbuch Deutsche Musiker 1933 – 1945 / F. K. Prieberg. – CD-ROM Version 2004.
4. Schröder, H. Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung / H. Schröder // Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens / hrsg. von H. Loos. – Bonn, 1986. – S. 187 – 221.
5. Schultz, H. Die Musikwissenschaft in Leipzig und ihre Neuorganisation. I. Geschichte und Gegenwart des Musikwissenschaftlichen Instituts / H. Schultz // Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft 2. – 1930. – S. 56 – 61.
6. Schipperges, T. Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949 / T. Schipperges. – München, 2005.
7. Kroyer, T. Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte / T. Kroyer // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. – 1919.
8. Hofmann, H. Gottesdienst und Kirchenmusik in der Universitätskirche zu St. Pauli seit der Reformation (1543 – 1918) / H. Hofmann // Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte. – Leipzig, 1919. – Heft 32. – S. 118 – 151.

9. Goltz, M. Das Kirchenmusikalische Institut. Spuren einer wechselvollen Geschichte. Dokumentation der Ausstellung «Das Kirchenmusikalische Institut» im Rahmen der Wandelausstellung zum Bach-Jahr 2000 in Leipzig / M. Goltz. – Leipzig, 2001.
10. Schrammek, W. Über die Ära Schultz im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig / W. Schrammek // Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig. 10 Jahre Fachrichtung Alte Musik. Festschrift / hrsg. von C. Krummacher. – Leipzig, 2001. – S. 12 – 14.
11. Deutsche Musikkultur. – 1940. – № 5. – S. 61 – 64.
12. Eller, R. Musikwissenschaft in Leipzig 1936 bis 1950. Erfahrungen und Beobachtungen / R. Eller // Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft. – S. 8 – 20.
13. Märker, M. Musik und Musikwissenschaft in Leipzig / M. Märker // Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft.
14. Wolf, W. Richard Petzoldt (1907 – 1974) / W. Wolf // Namhafte Hochschullehrer der Karl-Marx-Universität Leipzig 5 / hrsg. von G. Handel [u. a.]. – Leipzig, 1984. – S. 39 – 48.
15. Petzoldt, M. Zur Bachforschung an der Karl-Marx-Universität zu Leipzig seit 1974 / M. Petzoldt // Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft. – S. 21 – 24.
16. Liedtke, U. Karl Ottomar Treibmann. Klangwanderungen / U. Liedtke. – Altenburg, 2004.
17. Sramek, Ch. Zur Geschichte der Musik und Musikwissenschaft an der Universität Leipzig seit 1945. Musiktheorie und Komposition – zwei Seiten einer Medaille / Ch. Sramek // Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft.
18. Loos, H. Das Beethoven-Jahr 1970 / H. Loos // Beethoven 2. Studien und Interpretationen / hrsg. v. M. Tomaszewski, M. Chrenkow. – Kraków, 2003. – S. 161 – 169.
19. Rora, C. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag / C. Rora // Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag / hrsg. von H. Loos. – Leipzig, 2007. – S. X – XIII.

РЕЗЮМЕ

Работа посвящена истории музыковедческой науки в Лейпцигском университете. В третьей, заключительной части серии статей автор показывает развитие музыковедения в XX в. в контексте социокультурных и исторических реалий.

SUMMARY

The work is devoted to history of musicological science at the Leipzig University. In third, abschliessenden Teil einer Serie der Artikel führt der Autor die Entwicklung der Musikwissenschaft im XX. Jahrhundert im Kontext der sozio-kulturellen und historischen Realien vor.

РАЗДЕЛ III

ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФАЛЬКЛОРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

Азевіч І. В.

ДА ПЫТАННЯ АБ ЛІМІНАЛЬНЫХ СЭНСАХ У СІМВОЛІЦЫ ТАНАТАСУ ВА ЎЯЎЛЕННЯХ БЕЛАРУСАЎ

*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 04.02.2014)*

Прадстаўнікі традыцыйнага грамадства, пераадольваючы найбольш важныя, пераломныя моманты ў сваім жыцці (нараджэнне, вяселле, провады ў войска, перасяленне ў новую хату, пахаванне і памінанне нябожчыка), пераходзячы з аднаго сацыяльнага статусу ў іншы, або набываюць новыя якасці, уласцівыя жывым (што яскрава прасочваецца пасля нараджэння дзіцяці і ў час вяселля), або пазбаўляюцца іх (пахавальны абрад). Пераход з аднаго стану ў іншы выклікае працэс незваротных змен, тым больш калі гэта датычыцца разгляду апазіцыі жыццё – смерць. У беларускай народнай традыцыі адносна дадзенай апазіцыі прынята супрацьпастаўляць бачнае – нябачнае, чырвонае – белае, дзень – ноч, свет – цемру. Адносна смерці распаўсюджаны наступныя матывы: нябачнасць, цемра, чысціня, бяспформеннасць, бясполавасць. Найбольш яскрава працэс надзялення гэтымі якасцямі і наяўнасць вызначаных матываў прасочваюцца, пачынаючы з моманту смерці і да гадавых памінак. Памерлы ў дадзеным кантэксце разглядаецца намі як лімінальная істота, што знаходзіцца ў стане «пераходу» ў смерць, займаючы прамежкавы стан і не валодаючы патрэбнымі якасцямі для набыцця новага статусу.

Даследчыкі традыцыйнай сямейнай абраднасці, разглядаючы рытуалізацыю сімвалічных дзеянняў, звяртаюць увагу як на саму з’яву смерці, так і на лімінальную істоту, вакол якой разгортваюцца асноўныя дзеянні. Так, А. К. Байбурын у манаграфіі «Ритуал в традиционной культуре» дакладна вызначае статус і асаблівасці лімінальнай істоты, характарызуе рытуальныя дзеянні, якія з’яўляюцца абавязковымі і агульнапрынятымі ў адносінах да памерлых, дае тлумачэнне выкарыстання комплексу сімвалічных рэчаў, што суправаджаюць кожны этап пахавальнай абраднасці. У другім томе «Народной демонологии Полесья» («Демонологизация умерших людей») Л. М. Вінаградава і А. Я. Леўкіеўская змяшчаюць падрабязную інфармацыю адносна міфалагічных персанажаў, звязаных з рознымі тыпамі памерлых: душа, нябожчык, душы продкаў, дзеці, якія памерлі нехрышчонамі. Дадзеная праца прысвечана даследаванню

асаблівасцей духоўнага жыцця беларусаў Палесся. Аўтары падаюць апісанне якасцей, магчымых паводзін памерлага пасля смерці; удакладняюць прычыны таго, чым можа быць выклікана вяртанне памерлага ў свет жывых у розных выявах. В. А. Седакова ў працы «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян» звяртае ўвагу на падабенства рытуальных дзеянняў розных жыццёвых цыклаў ва ўсходніх славян, змяшчае тлумачэнне семантычных матываў нябачнасці, цемры, белага колеру, якім адпавядае Смерць і памерлы, падае сімволіку рэчавага свету, праводзіць семантычны аналіз агульнапрынятых і непарушальных абрадавых дзеянняў. Артыкул І. В. Казаковай «На парозе жыцця: агульнасць сімволікі сямейна-абрадавага комплексу беларусаў» прысвечаны апісанню асноўных якасцяў лімінальнай істоты ў пахавальнай абраднасці [1].

Паводле народных вераванняў, пасмяротнае існаванне душы мае на два пераходныя перыяды, з кожным з якіх звязаны свае ўяўленні пра матэрыяльнае ўвасабленне, месца панавання, час з'яўлення, уласцівасці, патрэбы, «паводзіны» [2, с. 16]. Пераходны перыяд для памерлага абмежаваны 40-дзённым тэрмінам, пачынаючы з моманту смерці [1, с. 97]. У гэты час душа, якая аддзялілася ад цела, але ўсё яшчэ захоўвае сувязь з ім і сваім домам, наведвае месцы прыжыццёвага знаходжання, вяртаецца ў хату, дзе знаходзіцца нябачна, але можа і паказвацца людзям у розных абліччах [2, с. 16]. Менавіта пасля 40 дзён, лічыцца, адсутнічае ўплыў памерлых на жывых, спыняюцца яго вяртанні ў родны і «чужыя» дамы, страчваецца яго шкоднае ўздзеянне [1, с. 97]. У другі перыяд душа памерлага канчаткова дасягае прызначанага ёй месца ў «іншым» свеце і губляе сваю індывідуальнасць, існуючы на тым свеце сярод іншых душ продкаў, вяртаючыся разам з усімі душамі на зямлю толькі ў гадавыя памінальныя дні. Дадзены цыкл існавання душы з'яўляецца адзінай дапушчальнай нормай: праз яго праходзяць усе «правільна» памерлыя і пахаваныя нябожчыкі. Іншыя выпадкі, калі па якой-небудзь прычыне душа не пакінула гэты свет у вызначаны тэрмін або не атрымала прыстанку і засталася паміж дзвюма прасторами, з пункту гледжання традыцыі, з'яўляецца адхіленнем: такія душы прылічваюцца да розных відаў дэманічных істот [2, с. 16]. Д. К. Зяленін да катэгорыі так званых «закладзеных» нябожчыкаў адносіў людзей, якія пакінулі «гэты свет» «раней за тэрмін сваёй натуральнай смерці, памерлі ў маладосці, раптоўнай, няшчаснай або гвалтоўнай смерцю. Да іх жа прылічваюцца і тыя, хто “наклаў на сябе рукі”, самагубцы-шыбенікі, тапельцы, таксама п'яніцы, памерлыя ад празмернага ўжывання алкаголю; людзі, праклятыя сваімі бацькамі, таксама як і зніклыя без вестак, сюды ж уваходзяць і ўсе памерлыя чарадзеі, ведзьмы, ваўкалакі, людзі, што мелі блізкае дачыненне з нячыстай сілай і выкарыстоўвалі яе паслугі» [3, с. 26].

Вялікую зацікаўленасць выклікаюць і ўяўленні пра фізічную прыроду чалавека пасля смерці. З аднаго боку, існуе вера ў тое, што ў момант смерці бесмяротная душа аддзяляецца ад смяротнага і тленнага цела, і ў далейшым чалавечая асоба існуе толькі ў выглядзе бесцялеснай душы. Таму і ўсе пасмяротныя праявы памерлага – сутнасць дзеянняў яго душы: душа ходзіць, лётае, сядзіць за абразамі [2, с. 17]. Большая частка сведчанняў, якія датычацца нябожчыка ў пераходны перыяд, параўноўвае яго менавіта з душой [4, с. 90]. З другога боку, паралельна з гэтым пасмяротнае існаванне чалавека апісваецца як дзеянне нябожчыка, які ўспрымаецца як больш матэрыяльная сутнасць, што валодае значна большай ступенню міфалагізаванасці, чым душа [2, с. 17]. Так, адначасова з аддзяленнем душы ў цела ўваходзіць смерць. З гэтага моманту памерлы і смерць уяўляюць сабой адзінае цэлае. Іх лініі зліваюцца, і пры далейшым апісанні яны ўспрымаюцца як аб'ект усіх рытуальных дзеянняў [5, с. 105].

Надыход смерці яшчэ не сведчыць пра пераход нябожчыка ў лік мёртвых і тым больш – у стан дзядоў-продкаў. Для таго, каб прайсці гэты этап, памерлы павінен не набыць новых якасці, а пазбавіцца папярэдніх. Такім чынам, нябожчык, уключаны ў вечны кругаворот, губляе імя, узрост, індывідуальнасць. У гэтых адносінах продкі набліжаюцца да нованароджаных: першыя губляюць індывідуальнасць, другім жа неабходна яе набыць [5, с. 17]. Так, лімінальнасць часта прыпадабняецца да «смерці, вантробнага існавання, нябачнасці, цемры, двухполавасці, пустаты, зацьмення сонца або месяца» [1, с. 96]. Смерць, такім чынам, уплывае на жыццёвы цыкл родных і блізкіх нябожчыка, прадвызначае паводзіны і рытуальныя дзеянні, накіраваныя на непарушнае здзяйсненне провадаў, перамяшчэння нябожчыка на той свет, з далейшай зменай статусу апошняга, пераходам яго да ліку «дзядоў».

У параўнанні з душой, памерлы чалавек успрымаецца як больш небяспечная і шкодная для жывых істота, здольная «пацягнуць» за сабой як усю гаспадарку, так і наступную ахвяру [2, с. 17]. Таму з моманту смерці кожнае дзеянне жывых набывае рытуальны характар, існуе сістэма рэгламентаваных паводзін. Да нашага часу на Беларусі пасля смерці чалавека ў яго хаце спыняюць гадзіннікі і закрываюць ці ўвогуле здымаюць і выносяць з хаты люстэркі. Гэта звязана з імкненнем ізаляваць ад люстэрка нябожчыка, які знаходзіцца ў стане пераходу, гэта значыць адкрыты да кантактаў з іншасветам. Таму завешвалі люстэркі і ўсе бліскучыя прадметы, каб не захавалася адлюстраванне памерлага і каб пасля ў хаце не было прывідаў [6, с. 106]. Небяспечнай лічылася пагроза падваення між светам людзей і светам нячыстай сілы [7, с. 297]: *«Так прынята і ў нас. Як памрэць, дык закрываюць ўсё. Канешне, абавязковым было закрыць люстэркі, выключыць гадзіннік.*

Калі чалавек памірае, зеркала закрывалі» (зап. у в. Глінішча Ушацкага р-на ад К. Н. Дрозд, 1927 г. н.).

На ўзроўні вербальна-рытуальных дзеянняў пераўтварэнне жывы-мёртвы пачынаецца з таго моманту, калі нябожчыку закрываюць вочы (у большасці выпадкаў – медзякамі), матывуючы гэта небяспекай, якая зыходзіць ад яго позірку на жывых людзей [5, с. 106]. Адпаведна славянскай традыцыі, завязванне і замазванне вачэй носіць апатрапейны характар [8, с. 500]. Беларусы, хаваючы памерлага, назіраюць, адно ці два вока ў яго расплюшчаны. У залежнасці ад гэтага ў доме хутка будзе яшчэ адзін ці два нябожчыкі. Калі ў памерлага няшчыльна заплюшчаны вочы, то ў той мясцовасці таксама хутка з’явіцца яшчэ нябожчык ці здарыцца няшчасце [9, с. 260 – 261]. Семантычны матыў нябачнасці, характарызуючы «душу» і смерць, суадносіцца з матывам слепаты або канкрэтызаваны ў ім: «Да Суда няма мукі, але ўсе (памерлыя) сляпыя», а «чэрці, якія бачаць жывых, быццам шаманы сярод іх» [10, с. 66]. Акрамя гэтага, закрытае вока азначае спыненне ўсіх стасункаў са светам людзей: каб аддзяліць памерлага ад жывых, трэба каб ён не мог бачыць, слухаць, размаўляць, рухацца. Верагодна, таму і існуе факт выкарыстання дзеля гэтай мэты медзякоў, якія ўтвараюць устойлівую сувязь грошай з іншасветам [5, с. 106]. Разам з тым, у іншасвеце дзяды-продкі валодаюць адзначанымі вышэй якасцямі. Доказам выступаюць распаўсюджаныя звесткі, што, згодна з народнай традыцыяй, вочы памерлых-дзядоў забруджваюцца «на тым свеце» падчас парушэнняў забароны на прадзенне і мыццё ў пэўныя дні. Палешукі не дазвалялі пасля заходу сонца выліваць ваду на двор, выкідваць смецце, бо «мёртвым вочы засыплеш» [8, с. 501].

Дзеянні, звязаныя з уяўленнямі пра сляпых памерлых, адначасова суадносяцца з матывамі цемры іншасвету, нябачнасці як неад’емнай яго якасці. Святло/цебра – апазіцыя семантычная, звязаная з парамі жыццё – смерць, дзень – ноч, дзе першыя часткі надзелены станоўчым сэнсам, а другія – адмоўным. Святло – субстанцыя, уласцівая зямному свету, гэтым жа тлумачаць выраз «божы свет» – адзіна магчымыя ўмовы існавання чалавека і ўсяго жывога. Святло, пераважна сонечнае, з’яўляецца крыніцай і асноўным атрыбутам жыцця, у той момант як цебра суадносіцца са смерцю, іншасветам, нячыстай сілай. Святло ўласціва раю, цебра характэрна для пекла [11, с. 565].

У народнай традыцыі святло – універсальны апатрапей, валодае якасцю адганяць нячыстую сілу, мерцвякоў, што ходзяць. Раптоўна асветленая прастора – добрая магчымасць выявіць і абясшкодзіць такіх персанаж. Згодна з палескімі былічкамі, у выпадку, калі хату наведвае памерлы муж або маці-нябожчыца, якая ноччу корміць нованароджанае дзіця, трэба схаваць падпаленую свечку пад чыгунок і пры іх з’яўленні асвятліць іх: яны пакінуць

хату назаўсёды [11, с. 566]. Цемра іншасвету складае матывацыю абрадавых дзеянняў са свечкамі і запальваннем святла ў хаце на працягу абрадавага часу. Разам з агульнараспаўсюджанымі ўяўленнямі адносна неабходнасці запальвання святла, што паказвае памерламу шлях у іншасвет, на Гомельшчыне зафіксавана і больш рэдкая забарона святла ў гэты час: жанчыне, якая паліла святло пасля пахавання, з’явіўся бацька і сказаў, што ўсе нябожчыкі перайшлі лужыну, а ён не, бо ў хаце гарэла святло. Як і слепата, цемра неабходная для шэрагу дзеянняў памерлага [8, с. 67]. У народнай традыцыі існуе забарона гасіць святло ў хаце ў велікодную ноч і спаць у гэты час. Згодна з палескай былічкай, хлопец, які парушыў гэтую забарону і, патушыўшы святло, заснуў, раніцай апынуўся мёртвым, хоць ён лёг спаць здаровым. У гэтым заключаецца сэнс Вялікадня як перамогі жыцця над смерцю і сакральнага святла над цемрай [11, с. 565].

Матэрыялы не толькі пахавальнага, але і іншых абрадаў даюць падставу сцвярджаць, што абсалютная фізічная чысціня таксама з’яўляецца ўстойлівай прыкметай смерці. Абмыванне як сімвалічнае ачышчэнне, верагодна, было накіравана на знішчэнне прыкмет, якасцей, характэрных для простых людзей: змывалася жыццёвая «аўра» чалавека. Адсюль, верагодна, спецыфічныя адносіны да абмывання цела, успрымання гэтага дзеяння не столькі ў гігіенічным, колькі ў сакральным плане. Агульнапрынятым з’яўляецца знішчэнне ўсіх рэчаў, да якіх у апошнія гадзіны свайго жыцця дакранаўся памерлы. Адзенне, што было на ім перад смерцю, салому, на якой ён ляжаў, і іншае абавязкова спальвалі часцей на перакрываваннях дарог за вёскай [12, с. 24].

У выніку абмывання чалавек губляе апошнія прыкметы, якія злучаюць яго са светам жывых. Новы стан замацоўваецца яго пераапрапаннем у адзенне памерлых [5, с. 108]. Вопратка – своеасаблівы «пашпарт» чалавека, выступае як медыятар паміж чалавекам і светам, сваім і чужым, культурай і прыродай. Роля адзення ў пахавальнай абраднасці вызначаецца акалічнасцю – змяненнем статусу [13, с. 19]. Памерлага пераапрапаналі ў новую бялізну, якая не дакраналася да цела жывога чалавека. У некаторых выпадках «смяротнае адзенне» магло быць і не новым, але абавязкова перамытым [5, с. 108]: *«Кажуць, што можна надзець і то, што ўжо адзіваў. Каб толькі было акуратнае, і нават гавораць, што нада не ў новае адзіваць, а каб хоць раз адзетае. Нада, каб раз, два адзелі, але каб харошая была адзежа»* (зап. у в. Глінішча Ушацкага р-на ад Кацярыны Нікіфараўны Дрозд).

Белы колер – сталы атрыбут смерці, прадстаўлены традыцыйнай адзежай нябожчыка, знакамі жалобы (вывешанымі вонкі белымі палотнамі, ручнікамі) [10, с. 67]. Так, Д. К. Зяленін адзначаў, што «адзенне ў большасці выпадкаў было белым» [15, с. 347]. Акрамя таго, «у рытуалах, звязаных з жыццёвымі крызісамі, белым змываецца стан рытуальнай смерці, такім

чынам пераадольваецца прамежкавы стан паміж двума перыядамі актыўнага сацыяльнага жыцця» [10, с. 65]. Пры гэтым чырвонае з адзення памерлага выключана: «каб родныя не мерлі», «каб маладая радня не мерла» [11, с. 255].

З тэмай нябачнасці звязана пакрыванне палатном у час пахавальнай абраднасці. А. К. Байбурын адзначае, што на гэты абрад не вельмі часта звяртаюць увагу, між тым падабенства з вясельным пакрываннем маладой надае яму важнае значэнне. Як і маладая, нябожчык страчвае звычайныя рысы, становіцца «бясформенным» [5, с. 106].

Адна з характэрных асаблівасцей рэчаў, прыгатаваных для нябожчыка, – іх незавершанасць, «недапрацаванасць». Труну ніколі добра не абчэсвалі; лапці надзявалі недаплеценымі; хлеб на памінках павінен быць недапечаным. У труну клалі незавершаную памерлым працу (недавязаныя панчохі, недаплеценыя лапці) з надзеяй, што работа будзе завершана на тым свеце. Гэта дае падставу сцвярджаць, што нашы продкі бачылі працяг зямнога жыцця і ў іншым свеце [5, с. 109]. У прыватнасці, памерлы ў замагільным свеце захоўвае ўсе індывідуальныя прыжыццёвыя звычаі і патрабаванні.

Праз год пасля смерці нябожчык канчаткова губляе сваю індывідуальнасць і ўключаецца ў агульны лік душ продкаў (дзядоў) [2, с. 90]. У гадавіну смерці родныя і блізкія памерлага моляцца за яго, зыходзячы з асабістай веры ў тое, што дзень смерці з'яўляецца днём новага нараджэння чалавека да вечнага жыцця [21, с. 181]. Канчатковы пераход памерлага ў катэгорыю дзядоў-продкаў афармляўся абрадам «прыкладаў» (хаўтур), які адбываўся напярэдадні восеньскіх Дзядоў (Асянін) у першую (трэцюю) суботу пасля Пакравоў. Як вынікае з матэрыялаў палявых даследаванняў, «прыкладалі» магілу толькі таго чалавека, які памёр пасля летаўскіх Асянін, але не пазней як 40 дзён [20, с. 76 – 77].

Такім чынам, з пачатку смерці нябожчык (лімінальная істота) знаходзіцца ў пераходным стане, аддзяляецца ад адной катэгорыі і, не валодаючы неабходнымі якасцямі, адразу не замацоўваецца ў другой. Ён займае прамежкавае становішча паміж жывымі і дзядамі-продкамі. У выніку гэтага ўсе рытуальныя дзеянні ад часу смерці і да пахавання былі накіраваны на знішчэнне жыццёвых якасцей (індывідуальнасць, імя, узрост і інш.) і набыццё новых (нябачнасць, бясформеннасць) з мэтай канчатковага замацавання нябожчыка ў новым статусе «дзядоў» праз год пасля смерці. Так, захоўваецца традыцыя абавязковага спынення сувязей памерлага з жывымі, на што накіравана імкненне да абмежавання яго магчымасцей: закрыццё вачэй, змыванне «жыццёвай аўры», пераапраананне ў новую бялізну, перасяленне ў «новую хату» (труну), перамышчэнне нябожчыка на могілкі, пахаванне. Сама лімінальная істота разглядаецца як небяспечная і даволі шкодная, пачынаючы з моманту смерці. Усе абрадавыя дзеянні над

памерлым былі накіраваны на прадухіленне вяртання самой смерці і паспяховае перамяшчэнне нябожчыка на той свет.

ЛІТАРАТУРА

1. Казакова, І. В. На парозе жыцця: агульнасць сімволікі сямейна-абрадавага комплексу беларусаў / І. В. Казакова // Роднае слова. – 2009. – № 1. – С. 96 – 99.
2. Народная демонологія Полесся: публикацыя тэкстаў у запісах 80 – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – Т. 2. Демонологія умершых людзей. – 800 с.
3. Зеленин, Д. К. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин. – М. : Индрик, 1995. – 432 с.
4. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск : Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.
5. Байбурын, А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурын. – СПб. : Наука, 1993. – 223 с.
6. Казакова, І. В. Дом – гэта сусвет / І. В. Казакова // Роднае слова. – 2008. – № 6. – С. 104 – 106.
7. Валодзіна, Т. Люстэрка / Т. Валодзіна // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч. – Мінск, 2004. – С. 296 – 297.
8. Толстой, Н. И. Глаза / Н. И. Толстой // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1995. – Т. 1. А – Г. – С. 500 – 502.
9. Васілевіч, У. Л. Жыцця адвечны лад: беларускія народныя прыкметы і павер’і / У. А. Васілевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – 607 с.
10. Седакова, О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. – М. : Индрик, 2004. – 320 с.
11. Левкиевская, Е. Е. Свет / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2003. – Т. 4. П (Переправа через воду) – С (Сито). – С. 565 – 567.
12. Сысоў, У. Беларуская пахавальная абраднасць / У. Сысоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 182 с.
13. Валодзіна, Т. Адзенне / Т. Валодзіна // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч. – Мінск, 2004. – С. 18 – 19.
14. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям’я. – 275 с.
15. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 512 с.
16. Крук, Я. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мінск : Ураджай, 2000. – 350 с.
17. Никифоровский, Н. Я. Простанародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губ. типолитография, 1897. – 315 с.
18. Карскі, Я. Беларусы / Я. Карскі ; уклад. і камент. С. Гараніна, Л. Ляўшун ; навук. рэд. А. Мальдзіс ; прадм. Я. Янушкевіча, К. Цвіркі – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.
19. Традыцыйная сямейная абрадаваць беларусаў : гісторыка-культуралагічны аспект / склад. і агул. рэд. В. І. Мішына. – Наваполацк : ПДУ, 2007. – 220 с.

20. Лобач, У. А. Сімвалічны статус і рытуальныя функцыі могілак у беларускай народнай культуры вярхоўяў Бярэзіны і Віліі ХХ – пачатку ХХІ ст. / У. А. Лобач // Вестник ПГУ. Сер. гуманитарных наук. – 2008. – № 1. – С. 71 – 82.

21. Верещагина, А. В. Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси / А. В. Верещагина. – Минск : Белорусская наука, 2009. – 232 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена семантика мотивов невидимости, темноты, белого цвета, которые в народной традиции являются главными атрибутами как самой смерти, так и умершего (лиминального существа). Сделан вывод о том, что смерть и лиминальное существо, в противоположность живым, отличаются комплексом обязательных качеств (невидимостью, чистотой), что способствовало возникновению особого отношения живых к умершим и повлияло на формирование строгой системы поведения и ритуальных действий.

SUMMARY

The article considers the semantics of the motives of invisibility, of darkness, of white color, which are the main attributes as Death in folk traditions and features of the deceased. We conclude that the Death and deceased in opposition alive, differ whole complex binding qualities (invisibility, purity) that led to the emergence of a special relationship of living relative to the non-living, and influenced the folding of a strict system of conduct and ritual actions.

Боберский Ю. Ю.

ВЫБОР МЕСТА ДЛЯ СТРОИТЕЛЬСТВА ЖИЛЬЯ И ХОЗЯЙСТВЕННЫХ КОМПЛЕКСОВ НА ГУЦУЛЬЩИНЕ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

(Поступила в редакцию 12.09.2014)

В народной архитектуре тесно соединены материальные, социально-бытовые и духовные, культурно-эстетические стороны жизнедеятельности этноса.

Особый характер природно-климатических условий, присущий горной местности, особенности исторического и экономического развития отдельных районов и ряд других причин обусловили разнообразие архитектуры народного жилья Гуцульщины.

Природно-климатические условия в крае (почти полное отсутствие пахотных земель) стали причиной того, что горцы занимались животноводством, лесным хозяйством, деревообработкой. Кроме того, горные регионы по характеру климата существенно отличаются от равнинных: чем выше горы, тем заметнее данная разница. Рельеф гор всегда влиял на силу и направление ветра, распределение влаги и тепла, таяние снега и, в комплексе, на растительный покров, повлекший определённый вид ведения хозяйства (отгонного животноводства).

Статья предусматривает проведение детального анализа традиции, связанной с выбором места для строительства гуцульских жилищ, а также рассмотрение ряда аспектов, касающихся отбора, заготовки и подготовки древесины для возведения домов.

Данная публикация базируется на полевых экспедиционных материалах, собранных автором в течение 2012 – 2014 гг. в Верховинском районе, Яремчанщине Ивано-Франковской области, Раховском районе Закарпатской области. Исследование проводилось путём опроса сельских мастеров-строителей, сбора информации и фиксирования этнографических фактов, связанных со строительными работами.

Этнографическое изучение Гуцульского края началось в XIX в. Отдельными аспектами, в частности, исследованием традиций строительства занимались украинские исследователи А. Русова [1], М. Могильченко [21]. Важные данные об архитектуре Гуцульщины (например, возведение жилых построек) содержатся в фундаментальном труде В. Шухевича «Гуцульщина» [13]. Традиции строительства в названном регионе исследовали также П. Жолтовский [4], А. Будзан [1], авторы совместной работы «Народная архитектура Украинских Карпат XV – XX вв.» Ю. Гошко, Т. Кищук, И. Могитич, П. Федака [2]. Среди зарубежных учёных особенности выбора места под застройку зафиксировал австрийский ученый Р. Кайндль [5]. Т. Файник основательно рассматривает строительные традиции Украинской Карпат, описывает региональную специфику и локальное своеобразие традиций сооружения деревянного жилья [12].

Широкое развитие животноводства на Гуцульщине, в первую очередь, отразилось в зданиях высокогорных пастушьих поселений – «долин». Этот вопрос изучен украинским искусствоведом И. Р. Могитичем [9; 10]. Он пришёл к выводу, что в долинах Гуцульщины характерными для всей территории Карпат являются пастушьи и скотоводческие поселения.

Гуцульские сёла имели особую структуру. У реки, как правило, возникал центр поселения. На возвышении стояли церковь и колокольня, часто вместе с кладбищем, а вдоль дороги располагались общественные здания и несколько усадеб. Другие усадьбы разбросаны на холмах, по склонам гор, где можно было найти сухое место, защищенное от холодных ветров и водных потоков.

Изолированность, специфика ведения хозяйства, постоянная угроза со стороны чужаков или хищников заставляли обносить жильё глухим ограждением, что и привело к образованию своеобразного типа усадьбы – «гражды». Гражда («дом с воротами») – это замкнутая застройка сооружений различного назначения, сконцентрированных вокруг двора, огороженного камнями [3].

Из всех аспектов изучения народного жилья на сегодняшний день менее исследованными являются традиции строительства. Многолетнее проживание гуцулов в окружении лесов, использование древесины практически во всех сферах хозяйственной жизни обусловили особое отношение гуцула к выбору места для строительства. При решении этого вопроса принимали во внимание многие факторы: удалённость жилья от улицы, рельеф, расположение дома относительно сторон света и т. д.

Поэтому для нового жилья пытались найти такое место, которое должно удовлетворять ряду требований. Мастера-строители из Красноилья Иван Шейваровський, 1950 г. р., и Микуличина Иван Стефанюк, 1933 г. р., рассказывают: *«Место под дом вибиралы так, сначала смотрели или сухое и ровное. Грунт (земельный участок под строительство) должен был быть близко к воде. Чтоб огород за домом выходил к реке или на долину»; «На холме, где нет влаги; там, где утром не бывает росы; где растут деревья; где водился скот, было в семье согласие и не умирали дети; где есть удобный подъезд».*

Дворы располагали вблизи водных потоков – «чуркала» (источник, вытекающий из скалы), где удобнее делать колодцы. Респондент из села Замагора (Верховинского района) указывал: *«Колодцы копали руками, обмуровувалы каминными плитками каких собрали в реке, сверху делали из дерева обрубины (сруба. – Ю. Б.). Круг колодцев делали желоба для поения скота»* (зап. от Ивана Ткачука, 1950 г. р.). Колодцы располагались во дворах, недалеко от троп, часто за пределами двора и являлись общественными, как и источники, протекающих недалеко от троп.

Относительно локализации двора у мастеров имеются значительные расхождения. Так, по словам Ивана Савляка, 1935 г. р., из Рахова, *«дом должен быть построен к солнцу, чтобы сначала солнце светило в дверь и нагревало дом зимой и чтобы скот не задыхался летом».*

В свою очередь, Фёдор Штефанюк, 1943 г. р. (г. Косовская Поляна), считает, что двор (гуцульский оседок) с домом и хозяйственными постройками нужно ориентировать на юг и одновременно так, чтобы передняя сторона дома была защищена от ветра, потому что она являлась единственной стеной с окнами. На северных отрогах гор преимущественно строили с востока, поскольку холодные зимние ветры приносят большое количество осадков. Придерживались двух направлений в расположении домов – южного и юго-восточного.

Фёдор Штефанюк вспоминает: *«Сначала строили дом, потом пристраивали для “маржинки” скота: конюшни, амбары, погреба, колодец – и всё это ограждали забором».*

Интересным фактом является то, что хозяин мог изменить переднюю стену дома, если рядом находился открытый живописный пейзаж.

В середине XVIII в. в бассейне Черемоша и Прута гуцулы, не имея места для строительства в долинах, начинают подниматься в горы и обживать там. Повсюду появляются временные хозяйства, связанные с развитием животноводства, – так вокруг села возникают выселки, которые со временем разрастаются в деревню. Этот этап заселения в этнографической литературе называют «зимарковым» [7].

Одиночная и выселковая форма поселений связана с потребностью уменьшения расстояний между местами проживания и сезонного хозяйствования. Значительные лесные массивы давали жителям края возможность строить жильё, хозяйственные и общественные здания из дерева.

Расположение пастушьих сооружений в долинах зависело главным образом от того, каких животных держали здесь: овец, крупный рогатый скот или лошадей. На горных пастбищах Гуцульщины пастушьи постройки для различных видов скота были сосредоточены на одном месте. Центральной в долине являлось жилищно-хозяйственное сооружение «стая», у которого находились другие. Их всегда строили на ровном месте вблизи дорог и троп, а также леса. Это было обусловлено постоянной потребностью в обеспечении дровами и строительным материалом, в укрытии скота во время непогоды.

Ведение «полонинского» хозяйства имеет давние традиции и предполагает определённую инфраструктуру, приспособленную к горным условиям. Место под «стаю» выбирают на сухих, относительно горизонтальных участках, чаще всего на солнечных южных склонах, где есть источник с водой. У последнего устанавливали длинный выдолбленный из дерева жёлоб («валов») для водопоя.

На отдельных долинах оборудовали неглубокие ограждённые колодцы. Территорию хозяйства отгораживали от леса «динницами» – срубленными ветвистыми елями. Полонины располагались на значительном расстоянии от сёл на высоте от 1200 до 1800 м над уровнем моря [5, с. 128 – 130]. Выше в горах строились полонины для волов, ниже – для выпаса коров [6, с. 124]. Овцеводческие «стаи» возводили преимущественно на ровной местности.

К жилым постройкам относятся также «застайки» – самый простой тип горного жилища, служивший временным помещением для отдыха пастухов: здесь они скрывались в непогоду, спали ночью, оберегая овец от хищников. Поэтому «застайки» старались строить в тихом и защищённом от ветра месте [10, с. 47].

Кроме природно-климатических условий при строительстве дома важную роль играли мифологические представления, на которые гуцулы обращали особое внимание.

Мастер-строитель из Лазещины Раховского района Иван Пидлатюк, 1931 г. р., отмечал: *«Чтобы изучить это место точнее, гуцул, который*

хочет строить двор, ложится спать на том месте. Если ему снится приятное, если ему во сне мерещится хороший скот, то место для строительства выбрано удачно; в противном случае гуцул опасается строиться на нём». Юрий Микуличинской, 1963 г. р., из Рахова (Закарпатская обл.) выбирает место строительства следующим образом: «Ставят там стакан, не до конца наполненный водой и накрытый листом; если место должно было быть счастливым, то на следующий день вода в стакане прибудет; если этого не произошло, то следует отказаться от этого места. Если недостаточно тщательно проверять место строительства дома, то может легко случиться, что выбор пал именно на то место, в котором водятся чёрт и злые духи. В таком случае в доме бродят мары и его жители будут испытывать много бед. Тогда ничего не остаётся, как перенести дом на более благоприятное место». Плохо также, по народным представлениям, если при первом ударе топором слышать плач ребёнка – это признак, что в построенном доме никогда нельзя будет вырастить собственных детей.

Запретов при выборе места для строительства существовало множество. Так, по мнению опрошенных нами респондентов, нельзя было строить новый дом: по размерам меньше старого (чтобы не обеднела семья); на месте старого, не отходя от него хоть немного в сторону; на усадьбе семьи, где были пьяницы, воры и т. д.; там, где люди вымерли от эпидемии либо часто болели; где были ссоры и развод, произошло убийство либо иное осквернение места; где были захоронения, особенно висельников; где раньше находилась церковь или другое святое место; на пустырях, выгонах, топях, распутье, перекрёстке дорог и на границе; где участок земли разделялся пополам; на тропинках, дорогах, камнях и болотах; там, где росло дерево, особенно бузина, тёрн, груша, калина; где был погреб или ямы; где скапливалась дождевая вода; был дом, сгоревшей от удара молнии.

Существовало также множество традиций, без которых не могла начаться постройка гуцульского дома. Особое внимание уделялось выбору места для жилья. Преимущественно начинали строить там, где ложился спать скот. Место, на котором находилось гнездо красных муравьёв, не являлось хорошим участком для строительства [5, с. 37]. В то же время *«гнезда черных муравьёв считались хорошим местом для постройки»* (зап. от Ф. Ф. Штефанюка).

При сооружении «стай», дворов и других построек строго придерживались народного обычая, по которому запрещалось возводить их на местах, где когда-то было совершено убийство. Гуцулы верили, что на горных пастбищах находились злые и вредные духи умерших – души убитых пастухов и фигуры получеловека и получёрта («мара»). Такие места называли «сукровище» и считали их плохими, неблагоприятными. Пастухи

при выпасе скота старались обойти «сукровища», поскольку верили, что скот может потерять молоко (зап. от И. Ткачука). Считали, что если строить на таком месте «стаю» или овчарню, то различные несчастные случаи будут преследовать людей и скот. Неблагополучным местом считали также то, где были закопаны украденные, заклятые деньги. Пригодность того или иного места для строительства «стаи» или двора устанавливали ещё одним способом: *«Нанимали человека, который брал в руки “дзигарок” (часы. – Ю. Б.), засекал время, смотрел в гору на небо 15 минут и молился. Затем 15 минут в землю смотрел и тоже молился. Если её свет не закрутит, то это хорошее место для полонинской стаи»* (зап. от Ф. Ф. Штефанюка).

Таким образом, традиции, связанные со строительством жилья и хозяйственных комплексов на Гуцульщине, находятся в тесной взаимосвязи с мировоззренческой системой украинского народа. Требуют углубленных исследований и сбора полевых материалов те территории Гуцульщины, по которым данный вопрос не был достаточно освещён в современной историко-этнологической литературе. Аналитическая обработка собранных данных позволила сделать определённые выводы относительно региональной специфики традиционного строительства в Гуцульском этномассиве.

Жильё и хозяйственные постройки, их функциональное назначение имеют общие черты практически на всей территории Гуцульского края. Среди плотников-строителей, хозяев горных территории бытовали многочисленные законы-традиции при возведении домов и хозяйственных построек, связанных с основными занятиями жителей. Важное место в традиционном зодчестве местного населения играли и многочисленные верования, суеверия, магические действия, без применения которых строительство на Гуцульщине не начиналось.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будзан, А. Ф. Поселение усадьбы, жильё / А. Ф. Будзан // Бойковщина : историко-этнографическое исследование. – Киев, 1983 – С. 159 – 166.
2. Гошко, Ю. Г. Население Украинских Карпат XV – XVII вв. Заселение. Миграция. Быт / Ю. Г. Гошко. – Киев : Научная мысль, 1976. – 206 с.
3. Гуцульские говоры. Краткий словарь / отв. ред. Я. Закревская. – Львов, 1997 – 232 с.
4. Жолтовский, П. Н. Некоторые особенности народной стройки Украинских Карпат / П. Н. Жолтовский // Народное творчество и этнография. – 1978. – № 4. – С. 61 – 68.
5. Кайндль, Р. Ф. Гуцулы: их жизнь, обычаи и народные предания / Р. Ф. Кайндль. – Черновцы : Молодой буковинец, 2000. – 208 с.
6. Клапчук, В. Проблемы полонинского хозяйства Гуцульщины во второй половине XIX – первой трети XX в. / В. Клапчук // Наукови записки. Серия «Исторические науки». – 2009. – Вып. 14. – С. 120 – 133.

7. Мандибура, М. Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини ХІХ – 30-х років ХХ ст. / М. Д. Мандибура. – Київ : Наукова думка, 1978. – 191 с.
8. Могильченко, М. Здания на Черниговщине Глуховского уезда в с. Полошки / М. Могильченко // Материалы к украинской-русской этнологии. – Львов, 1899. – Т. I. – С. 79 – 95.
9. Могитич, И. Р. Полонинское строительство / И. Р. Могитич // Народная архитектура Украинских Карпат XV – XX вв. – М., 1987. – С. 126 – 161.
10. Могитич, И. Р. Жилищное строительство Гуцульщины. Полонинские здания. Гуцульские мастера-строители. Словарь гуцульской строительной терминологии / И. Р. Могитич // История Гуцульщины. – Львов, 1986. – С. 370 – 537.
11. Могитич, И. Р. Народная деревянная архитектура / И. Р. Могитич // История украинской архитектуры. – Киев, 2003. – С. 372 – 399.
12. Файник, Т. Жильё и окружающая среда: строительные традиции Украинских Карпат / Т. Файник. – Львов : Ин-т народоведения НАН Украины, 2007 – 208 с.
13. Шухевич, В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Верховина, 1997 – 350 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы традиции, связанные с выбором места для строительства домов и жилищно-хозяйственных комплексов на Гуцульщине. Также автором представлены краткие сведения об обрядах при возведении жилища.

SUMMARY

At this article is analysed traditions in choosing places for building dwellings housing and commercial complexes in Gutsulshchyna. It also gives short notice about rituals in choosing places for building.

Бункевич Н. С.

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ ПИТАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ТАТАР БЕЛАРУСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2014)*

Стремление к укреплению мира, предупреждению конфликтных ситуаций и сохранению стабильности в обществе является основной задачей мирового сообщества. Её выполнение во многом обусловлено толерантным отношением представителей различных культур друг к другу, взаимным уважением к этническим традициям и религиозным воззрениям. Республика Беларусь придерживается однозначной позиции миролюбивого государства как при взаимодействии с другими странами, так и в проведении внутренней политики. При этом её особенностью и одной из основных характеристик является отсутствие внутренних конфликтов на религиозной и межнациональной почве. Эта ситуация сохраняется прежде всего благодаря созданным условиям для диалога культур, толерантности и желанию к сотрудничеству представителей этнических групп Республики Беларусь. Также необходимо учитывать, что на данной территории опыт

взаимодействия различных народов накапливался веками. Поэтому исследование современных этнокультурных процессов в Республике Беларусь является актуальным для специалистов, учёных, работающих в сфере гуманитарных наук.

Для этнографического исследования в Беларуси особый интерес представляет татарская этническая группа, длительное время проживающая в иноэтничном окружении. Первые массовые поселения татар появились на территории нашей страны ещё в XVI в. Потомки тех татар и ныне проживают в Республике Беларусь. На протяжении веков культура данной этнической группы формировалась во взаимодействии и под влиянием специфики местного населения, изолированно от своих соплеменников и единомыслителей. Вместе с этим в конце XX в. в Республику Беларусь стали переезжать татары – уроженцы и выходцы из Российской Федерации. Их культура формировалась в совершенно иных условиях, чем у потомков татар – первых переселенцев. Поэтому изучение особенностей культуры, в частности, традиций питания татарской этнической группы является актуальным для отражения этнокультурных процессов в современной Беларуси.

Данная тематика наиболее полно раскрыта В. Н. Белявиной в разделе «Татары» научно-популярного издания «Кто живёт в Беларуси», где обобщены материалы и представлены результаты многолетних полевых исследований по материальной и духовной культуре белорусских татар, отражены будничные и праздничные традиции их питания [1]. Нами опубликованы материалы, в которых изложена историография данной проблематики, обозначены вопросы для дальнейшего изучения [2]. Было выявлено, что традиции питания татар, приехавших в Республику Беларусь в конце XX – начале XXI в., исследованы недостаточно. Данная статья восполнит этот пробел.

Для татар традиционной является выпечка. Сохранился рецепт приготовления хлеба (рисунок 1), передаваемый из поколения в поколение. Отличительной особенностью татарского хлеба является закваска, которую делают из хмеля. Его соцветия собирают летом и сушат на зиму. Хмель заливают кипятком и доводят до кипения. Такая закваска готовится минимум три дня, лучше неделю. Тесто замешивается на этой основе: в большую посуду наливается закваска, вода, добавляется соль, сахар, пшеничная мука. Заквас с добавлением дрожжей ставят минимум на 6, но лучше на 12 часов. Всё это время необходимо делать обминку теста. Тесто делят на куски, кладут в формы и дают «отдохнуть». Когда оно поднимается, можно выпекать. Небольшой кусочек теста часто используется в качестве закваски для следующего раза, хранясь в холодильнике. В современных условиях такой хлеб выпекают в духовке, применяя в качестве формы для выпечки кастрюлю. В результате такое изделие не крошится, а по вкусовым качествам напоминает «Горчаковский хлеб»,

который продавался в советское время. Приезжими татарами закваска из хмеля также используется для выпечки блинов [3]. Однако татары – потомки первых переселенцев – для изготовления хлеба применяют рецептуру, идентичную белорусской [1, с. 507].



Рисунок 1. Домашний хлеб с закваской из хмеля. Фото М. Зайцевой

Как отметили респонденты, для татарской кухни не характерно приготовление супов. То, что у других народов служит основой первых блюд, у татар используется для начинки в выпечке. Поэтому в татарской кухне изобилуют всевозможные изделия из теста. При выпечке пирожков тесто используют всё сразу. Дома готовят традиционные печёные или жареные пирожки из дрожжевого теста, используя для начинки картофельное пюре с молоком, лук или капусту.

С начинкой из картофельного пюре делают кастыбий, внутрь оч-почмаков кладут мясной фарш с картофелем и луком со специями и передают им треугольную форму (рисунок 2), сохранилось домашнее изготовление вак-бэлишей, зур-бэлишей. Бэлиши делают с мясом, прокрученным в мясорубке с добавлением семян укропа. Их жарят в масле. В отдельных семьях готовят рыбные пироги. У белорусских татар достаточно широко распространена рыба, тушенная с морковью либо жаренная в тесте. При этом предпочтение отдаётся морским видам рыбы [3].



Рисунок 2. Оч-почмак



Рисунок 3. Чак-чак

Татарские блюда (фото автора):

Для местных татар традиционными являются пироги «перакаченник» и «цыбульник», при этом приезжие их не знают и не готовят [3]. Начинкой перакаченника может быть творог, мясо либо яблоки [4]. Белорусские татары готовят перакаченник издавна. Сохранились сведения о том, что по желанию князя в Мирский замок приглашали женщину-татарку для приготовления ему перакаченника или колдунов. Её благодарили деньгами либо возможностью выкопать картофель на княжеских землях [5].

К чаю приезжие татары готовят сладкую выпечку – хворост, губадью с красным творогом, чак-чак. У них широко распространено приготовление блюд из муки в большом количестве масла. Таким способом делают беляши, хворост, чак-чак (рисунок 3).

Достают изделия из кипящего масла шумовкой, чтобы жир мог стечь. У некоторых татар, проживающих в Республике Беларусь, сохранилось использование в качестве начинки для пирожков калины и черёмухи. Причём горожане-татары, по возможности, собирают их сами либо договариваются, чтобы кто-то из знакомых привёз эти ягоды. Из черёмухи делают муку, прокручивая ягоды через мясорубку несколько раз. Как у приезжих, так и у местных татар сохранилось приготовление лапши в домашних условиях. Её заготавливают впрок – сушат.

В татарской кухне принято готовить блюда из круп, чаще из риса, пшена либо гречки. Из них варят каши на молоке или воде, плов с бараниной, говядиной или сладкий с курагой и изюмом. Для татар традиционной является пшённая каша. Для её приготовления молоко разводят пополам с водой, кладут пшено, соль, сахар. При надобности в конце варки добавляется тыква либо изюм, курага. Из остатков пшённой каши можно приготовить блины, в этом случае в кашу добавляют молоко, яйцо, соль, сахар.

Для приготовления мясных блюд татары употребляют говядину, курятину, баранину, реже – крольчатину, мясо индейки, лося. В небольших населённых пунктах для этих целей выращивают домашних животных и птицу на собственных подворьях. Поэтому сохраняются рецепты приготовления блюд при использовании нескольких видов мяса и субпродуктов [3].

Значительная роль в традициях питания татар отводится молоку и продуктам из него. Среди них наибольшей популярностью пользуется традиционный кисломолочный напиток – катык. Сохраняется его рецептура и технология приготовления: *«Молоко кипятят десять минут, остужают до 35 – 37° С, добавляют закваску и перемешивают. Закваска передаётся из поколения в поколение. Даже когда у мамы корова “запускалась”, то есть не доилась некоторое время перед отёлом, закваску сберегали»*. Основной особенностью катыка является то, что после перемешивания закваски и молока необходим покой для его созревания. Традиционно в катык принято

добавлять вишню или свёклу, но в Беларуси напиток употребляют чаще с зеленью или свёклой [3]. Потомки первых поселенцев – татар сами не изготавливали кумыс. В ходе опроса выяснилось, что часть респондентов, переехавших недавно, также не владеет необходимыми для этого навыками. Однако так называемые башкирские татары, которые живут в соседстве с башкирами, в местностях, где растёт ковыль, занимаются изготовлением кумыса. В некоторых татарских семьях столицы делают йогурт домашнего приготовления, для его закваски используется культура из магазина. В розничной продаже города Минска расширяется ассортимент кисломолочных продуктов, традиционных для татар. Например, в магазинах столицы можно приобрести катык и кумыс как белорусского, так и российского производства. В Республике Беларусь предпринимались попытки промышленного производства кумыса, закваска которого приобреталась за рубежом.

Как отметили респонденты-татары, сравнительно недавно переехавшие в Беларусь, в их местности не принято готовить сыр, зато традиционным блюдом является «красный творог». Его готовят при длительной варке творога с сахаром. «Красный творог» заливают сливочным топлёным маслом и этим блюдом угощают самых почётных гостей. Также красный творог входит в начинку для губадьи. Для блюда необходим качественный творог (так называемый «деревенский») с высоким процентом жирности, поэтому современные горожане сталкиваются с трудностями при его готовке. При опросе других респондентов-татар выяснилось, что в местах, откуда они родом, делали сушёный солёный сыр – кырт. Перед употреблением его необходимо размочить в молоке, а для вкуса добавить зелень. К новациям в традициях употребления молочных продуктов у некоторых татар, недавно переехавших в Республике Беларусь, можно отнести добавление плавленых сырков при приготовлении первых блюд.

Также татары охотно употребляют в пищу тушёные овощи: кабачки, баклажаны, свежую и квашеную капусту, из которой варят щи, борщи. Приезжими татарами как самостоятельное блюдо на гарнир тушится свёкла либо морковь с добавлением небольшого количества репчатого лука. Среди некоторых татар отмечено употребление редьки. Причём ингредиентный состав блюда с этим корнеплодом зависит от поры года. Так, зимой тёртую редьку смешивают с поджаренным на подсолнечном масле луком. В другие сезоны в тёртую редьку кладут укроп и заправляют сметаной. И в том и другом случае блюдо подаётся к картофелю. Овощные салаты обычно заправляют сметаной или растительным маслом (подсолнечным либо оливковым). У татар принято класть в готовые блюда зелень: петрушку, укроп, сельдерей. Зелень сушат на зиму. А укроп или щавель нарезают и перемешивают с солью, хранят в прохладном месте в стеклянных банках.

Наряду с традиционными овощными блюдами (азу по-татарски, рагу) некоторые из опрошенных нами татар готовят и употребляют национальные блюда тюркских народов (долму, кюкю, назик, кавурму, ачик-чукчук).

В ходе интервьюирования выяснилось, что применение в пищу грибов татарами, постоянно проживающими в Республике Беларусь, имеет свои особенности. Во-первых, по сравнению с белорусами, в рационе татар грибы представлены значительно меньшим видовым составом с преобладанием пластинчатых. Во-вторых, употребление грибов в пищу зависит и от традиций питания, сложившихся у населения того региона, откуда приехали респонденты.

Татары – выходцы из Восточной Башкирии чаще употребляют белые грибы, лисички, луговые опята, грузди белые, шампиньоны, сморчки. Как отметила одна из опрошенных, здесь она стала покупать вешенки в магазинах, а от местного населения научилась собирать курочки, но зонтики не берёт. В некоторых татарских семьях совсем не принято готовить грибные блюда. Например, татарка, 74 года (г. Минск, 7 лет назад переехала в Республику Беларусь), отметила: *«Мы не употребляли грибы, я их не различаю. Леса есть, но мы не привыкли. Чужие народности в наши леса у деревни ходили, собирали, а мы – нет. Мои дети тоже не знают грибы и не собирают. Хотя готовые грибы употребляем»*. Данные в городе Минске согласуются с материалами интервьюирования в Новогрудке (Гродненская обл.) респондентов – предков первых татар Великого Княжества Литовского: *«Из грибов ничего не готовлю. У меня даже на огороде пень грибами покрывается, их просят собирать другие, не татары. И каждый год собирают»* (татарка, 64 года, г. Новогрудок).

У татар для утоления жажды принято пить чай с добавлением яблок, чернослива, кураги и т. д. Чёрный чай также пьют с коровьим или козьим молоком. Традиционным напитком для татарской кухни является кислушка (получается при сбраживании мёда с хмелем и ягодами).

Респонденты-татары отметили, что некоторые продукты питания в Республике Беларусь обладают другим вкусом и запахом, чем у них на родине. Например, здесь мёд «тяжёлый», через какое-то время он загустевает и становится твёрдым. На родине же мёд обладает другими вкусовыми качествами и в течение длительного хранения не становится сильно плотным. Качественный кумыс получается там, где растёт ковыль. Здесь же у этого напитка совершенно иной вкус. Также по вкусу отличаются овощи (помидоры, огурцы и т. д.) и фрукты.

Поэтому татары привозят в Беларусь мёд, чак-чак, домашнюю фруктовую пастилу, зверобой, душицу, чабрец, варенье из лесной клубники, смородины, облепихи, овощи, творог, масло, сметану, закваску для кисломолочных напитков, баранину, курятину. Мясо и молочные продукты

для длительной перевозки замораживают. Раньше привозили курагу, так как здесь она обладает «химическим запахом» [3].

У татар не принято приходить в гости с пустыми руками. Считается правилом хорошего тона приносить что-либо из продуктов к столу (к чаю).

Обычно первым за стол садится муж – глава семьи. У верующих принято молиться перед едой и после неё. В семье блюда на стол обычно подаёт женщина: *«Тата сидел вместе с детьми, а мама подавала (7 детей было), иногда и не успевала присесть»* (татарка, 68 лет). Также принято, чтобы женщина готовила пищу. Однако, как редкое исключение, некоторые современные мужчины-татары помогают на кухне своим жёнам.

В традициях питания современных татар наблюдается тенденция использования обрядовых блюд в повседневном питании, отмеченная нами и у представителей других национальностей, проживающих в Республике Беларусь. В качестве примера можно привести традиционное татарское блюдо чак-чак (делают из теста), которое раньше готовили на свадьбу, для дорогих гостей, а также губадью [3].

В Республике Беларусь сохранению духовной и материальной культуры представителей этнических групп во многом способствует деятельность общественных объединений. В Минске регулярно проводит мероприятия Международный фонд развития татаро-башкирского духовного наследия «Чишма», в Гродно функционирует общественное объединение татар. Общение и встречи в кругу земляков также содействуют сохранению традиционной национальной кухни татар, её преемственности.

Как отметили респонденты-татары, в их семьях заимствованы блюда тюркской (плов, супы – борщ, рассольник) и белорусской (мочанка, драники) кухни. Драники они делают с добавлением кабачков. По мнению опрошенных, в систему общепита Республики Беларусь из татарской кухни пришли плов, рагу, азу по-татарски, чебуреки, манты, пироги, беляши, а местным населением заимствованы манты, чебуреки, пельмени, плов.

Традиционная кухня белорусских татар представляла собой целостную структуру на протяжении нескольких веков. Сохранение её особенностей было обусловлено компактным проживанием татар, которое в значительной мере было нарушено в начале XX в. Также трансляции своеобразия национального питания у белорусских татар способствовали критерии выбора брачных партнёров. Было принято, чтобы татары выбирали себе будущего супруга (супругу) того же социального статуса и национальности. Религиозные предписания о семье и браке, которые одобряли царские власти, также поддерживали эндогамию по этнической принадлежности [6, с. 235]. По сведениям, предоставленным современными респондентами из Гродненской области, общество достаточно лояльно относилось, когда

девушку-татарку выдавали замуж не за татарина, что было недопустимо для парня (мужчины).

Таким образом, с одной стороны сохранение особенностей традиций питания белорусских татар во многом обусловлено их религиозными воззрениями. Благодаря возрастающему интересу к религии в некоторых семьях происходит заимствование блюд из кухонь мусульманских народов при непосредственном общении с их представителями. С другой – традиционная кухня татар, проживающих в Республике Беларусь, подвержена процессам глобализации. Влияние данных процессов проявляется двояко: происходит размывание присущих этнических черт, утрата аутентичности культуры и, как противоположность, консолидация в стремлении сохранения самобытности в условиях иноэтничности. Данный тезис применим и к материальной культуре татар Беларуси, в частности, к особенностям их современной этнической кухни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белявина, В. Н. Татары / В. Н. Белявина // Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск, 2012. – С. 466 – 525.
2. Бункевич, Н. С. Исследования Е.П. Тышкевича и современные проблемы изучения традиций питания / Н. С. Бункевич // Навуковая спадчына Яўстафія Тышкевіча (да 200-годдзя з дня нараджэння) : матэрыялы Міжнар. навук. канф. ; Лагойск, 18 красавіка 2014 г. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 70 – 74.
3. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 151.
4. Минкевич, Л. Званные гости. Татары в Беларуси давно не воспринимаются как чужеземцы / Л. Минкевич // Народная газета – 03.11.2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ng.by/ru/issues?art_id=51203. – Дата доступа: 28.06.2013.
5. «Мирский замок» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mirzamak.by/ru/restaurant_recipes.html. – Дата доступа: 28.06.2013.
6. Татары // Семейный быт народов СССР. – М., 1990. – С. 234 – 243.

РЕЗЮМЕ

Автором проанализированы основные блюда татарской кухни. В основу анализа положены материалы, интервью, взятые у татар Минска и Гродненской области.

SUMMARY

The autor analyzed the main dishes of Tatar cuisine. The analysis based on interviews with Tatar in Minsk and Grodno region.

НОМИНАЦИЯ ГЕРОЯ УКРАИНСКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ И ЯПОНСКОГО ЭПОСА: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины
(Поступила в редакцию 15.09.2014)*

Различия национальных культур, мышления и способов языкового выражения разных народов стали предметом изучения лингвистов и философов ещё в XIX в. (В. фон Гумбольдт, Г. Шухардт, Ф. Боас, Э. Сепир, Б. Уорф, Л. Витгенштейн, Л. Вайсгербер, А. Потебня и др.). Внимание к этим вопросам значительно возросло во 2-й половине XX – начале XXI в., когда расширился диапазон методов и повысился интерес к каждой отдельной нации в условиях глобализации, о чём свидетельствуют работы В. Жаворонка, Е. Селивановой, Н. Сологуба, В. Костомарова, Ю. Степанова, Д. Лихачёва, В. Красных, Д. Айдачича и других.

Фольклор содержит в себе обобщение жизненного опыта, отражает мировоззрение народа, а имена, употребляемые в фольклорных текстах, несут культурную информацию, имеют определённые национальные черты, являются аккумуляторами и ретрансляторами этнических характеристик.

Поскольку имена – это своеобразный культурный код нации, целью статьи является общее и различное в особенностях номинации народной нарративной традиции украинцев и японцев. Антропонимами в украинских фольклорных текстах интересовались ещё в XIX в. как А. Афанасьев, Ф. Буслаев, А. Веселовский, А. Потебня. В 1960 – 1970 гг. наблюдается повышение интереса к этим проблемам, но работы имели, скорее, этимологический аспект. В наше время онимы в сказке изучаются также с точки зрения лингвофольклористики и этнолингвистики (работы М. Редьквы, Е. Порпулит, М. Курушиной и др.).

Предметом нашего исследования является сопоставительный анализ номинации героев волшебных сказок разных регионов Украины и героев японского эпоса. У японцев эпический цикл зафиксирован в таких сборниках, как «Кодзики», или «Записи о деяниях древности» (712), «Нихонсёки», «Нихонги», или «Анналы Японии» (720), и ряде памятников в жанре «фудоки» (записки об обычаях и географических особенностях разных областей Японии). Так, в «Кодзики» вошли мифы и легенды, собрание древних песен, а также историческая хроника. Согласно предисловию, японский сказитель Хиэда-но Арэ истолковал, а придворный О-но Ясумаро записал мифологический и героический эпос своего народа, наполнив его идеей непрерывности и божественного происхождения императорского рода. Что касается мифов древних славян, то в целостном виде они не

сохранились. Однако их остатки мы находим в разных жанрах фольклора, в частности, в сказках.

В украинской сказке герой, как правило, не имеет имени, а действует как обобщённый тип с определённым социальным, возрастным, половым, этническим статусом. Это может быть просто «парень, человек, царевич, солдат, бедняк, пастух, старик» и другие. В сказках Украинских Карпат Л. Мушкетик выделяет также героев с характерным этническим статусом («русин», жители гор «гуцул» и «верховинец»), которые могут легко быть заменены на «мужика, парня, бедного человека» и т. п., что свидетельствует о широком диапазоне ролей определённого образа в сказке, его популярности в народе, типичности, обычности [10, с. 35]. Кроме того, иногда в сказках встречаются дескриптивные имена: «*Сім шкір калита, по коліно борода*»; «*той, що без ніг*»; «*той, що без рук*», «*цїсарів зять*», «*бабин підсвинок*». Что касается японского эпоса, то в именах богов часто фигурируют слова «hiko» – парень, «ushi» – правитель и другие. Имена богов в японском эпосе, как правило, состоят из нескольких иероглифов, каждый из которых имеет определённую семантику.

Номены могут быть представлены собственными именами, заимствованными из реальных названий (Иван, Василий, Штефан), таким образом показывается, что героем сказки может быть и обычный человек. Как отмечает О. Фрейденберг, «каждый член племени-коллектива носит одно и то же общее имя бога-тотема. Так собственные имена рождаются из имён собирательных и нарицательных, так будущие Марии и Иваны первоначально означают тотема-«женщину» и тотема-«мужчину» [15, с. 45]. К примеру, в «Кодзики» действуют «Идзанаги-но микото» и «Идзанами-но микото» – имена этих богов трактуют как «первый мужчина» и «первая женщина» соответственно.

Сказочные имена героини волшебных сказок получают в зависимости от: а) обстоятельств рождения; б) личностных качеств; в) общественного положения, жизненных условий.

Часто в начале сказки встречается ситуация, когда в семье нет детей. Женщина может зачать ребёнка любым способом, в зависимости от обстоятельств, в том числе путём «партеногенезиса» (девственного зачатия), вера в которое уходит корнями в эпоху матриархата. В одной из сказок женщина в отчаянии выпрашивает у Бога хоть какого-нибудь ребёнка: «*А жінка дуже плаче... Жінка подивилась – маленький рачок лізе спереду неї. Плачучи, говорить: – Боже, дай мені хоча б таку дитину, як оцей рачок. Пішла вона додому і через якийсь час народила хлопчика*» [5, с. 186]. Сына, так и называли «Рачок».

В украинской народной сказке «Сила раскаяния» герой как бы возрождается в другом теле после того, как дочь царя съедает его печень и

сердце, которые остались после самосожжения: *«Він (хлопець) так зробив та й спалився, лиш лишилося серце і печінка. А тою дорогою, котрою він ішов, красні квітки росли. ...Так цісарева донька тою дорогою іде та усе ті квітки рве. Чим ближче д'тому вогневі приходить, тим кращі квітки находить. Прийшла д'вогневі, найшла то серце і печінку й з'їла. Та й зайшла в тяготу і так в короткім часу має хлопця»* [6, с. 59].

Герой одноименной сказки Иван Яворовый назван так потому, что был высечен из тополя (укр. явір). В «Кодзики» боги получают имена в зависимости от мест омовения Идзанаги-но микото после его возвращения из страны мёртвых: *«Имя бога, что явился затем, когда [бог Идзанаги] на дне воды омывался, [было] Сокоцу-вата-цуми-но ками – Бог-Дух Морского Дна. Следующее Сокоцу-цу-но-о-но микото – Бог-Муж Правитель Дна. Имя бога, что явился, когда [бог Идзанаги] в середине [воды] омывался, [было] Накацу-вата-цуми-но ками – Бог-Дух Средних Вод [Моря]. Следующее Накацуцу-но-о-но микото – Бог-Муж Морской Середины. Имя бога, что явился, когда [бог Идзанаги] на поверхности воды омывался, [было] Увацу-вата-цуми-но ками – Бог-Дух Морской Поверхности. Следующее Увацу-но-о-но микото – Бог-Муж [Морской] Поверхности»* [9, с. 80].

Одним из вариантов волшебного зачатия является рождение героя после потребления матерью семян округлой формы – гороха, перца и других [1, с. 328]: *«Вона мете хату і найшла горох на мості, і поставила на варцабу, а горох ся скотив зновель з варцаби, она поставила другий раз, горох другий раз скотив ся, а она за третим разом підняла та повідат: – Гріх бись ти ся качав, та з'їла, і зайшла в тяж. Уродила Покотигорошка (Котигорошка)»* [2, с. 260]. В других источниках говорится о рождении архаических героев в результате потребления перца [4, с. 86]. Так, одного из новорождённых называли Грыцьком Перчиком. Н. Ковтун отмечает, что эти два протагониста являются олицетворением бога-громовержца Перуна. В украинской традиции горох, перец, другие семена круглой формы соотносились с водой и грозовой стихией и, следовательно, ребёнок, рождённый в результате потребления горошины, перца, на уровне мифологического мировоззрения представлялся сыном бога-громовержца [8, с. 44]. В «Кодзики» боги-громы имеют собственные имена: *«А у неї в теле (богини Идзанами-но микото) несметное количество червей копошилось-шуришало, в голове Громадина-гром сидел, в груди Огонь-гром сидел, в животе Тьма-гром сидел, в тайных местах Разрыв-гром сидел, в правой руке [в Землю] Ударяющий гром сидел, в левой ноге Грохот-гром сидел, в правой ноге [Травы] Пригибающий гром сидел, всего – восемь богов грома явилось-было»* [9, с. 73].

В сказке «О Сучченко» царь, у которого не было детей, приказал найти женщину-колдунью, которая помогла бы им с женой: *«Баба сказала піймати*

полурибку и ззісти. Отъ цариця ззіла рибку, а кухарька потрошокъ укинула у свій борщъ, а сучка головку ззіла, а кішка кісточки поїла. Усі вони и зачереватіли: усі по синові й привели» [14, с. 252]. Отсюда и имена сыновей: Кошешник, Кухаренко, Сучченко. Такие герои, как Сучченко, Марко Сученко, Иван Сучич отражают тотемные представления первобытных людей, так как они рождены от брака с тотемными предками, которые олицетворялись в образе волка, пса, собаки и земной женщины [6, с. 33]. Происхождение богатыря от собаки, по мнению А. Потебни, можно объяснить его связью с ветром. Так, Сарама («быстрая») была охотничьей собакой-спутницей индийского бога Индры. Собственно, она и является самым ветром [11, с. 278]. Таким образом, богатыри Сученки, Сучичи рассматриваются как дети громовержца, воплощение стихийных сил природы. Такие дети как бы запрограммированы на героическую деятельность. Более того, Перун кроме того, что покровительствует своим потомкам – культурным героям, является олицетворением их преобразующей деятельности [8, с. 44]. В сказке «Иван Быкович» герой (ребёнок-богатырь) рождается от брака женщины с тотемом-быком. По мнению В. Ятченко, образ быка является самым распространённым в древнеукраинской мифологии тотемом (в разных текстах встречаем разновидности этого образа – олень, бык, корова). Это уже этноархетипный образ, символ более развитого мифологического сознания, а потому обозначает сложные духовные, культурные феномены [17, с. 64].

Герой сказки Иван Богданец получил такое имя при крещении в связи с тем, что родители его вымолили у Бога: *«Бог дав – і Богданцем назвали його»* [13, с. 94]. Персонаж Василь-царевич был назван при крещении, *«коли ксьондз подивися до календаря, яке свято тої днини. А там написано, щоб інакше ім'я не надати, лишень Василь-царевич, і на те ім'я охрестили хлопця»* [6, с. 105]. А герой Найда (Найдёныш) из сказки «Приключения Найды» был найден своими будущими родителями в лесу или другом месте, так его и назвали.

Герой может именоваться по порядку рождения в семье: *«В одного чоловіка було тридцять синів. Не мав бідняк чим їх годувати, а жінка народила ще одного хлопця. Його назвали Тридцять Першим»* [3, с. 126]. Аналогично встречаются в сказках имена Двенадцатый, Сорок Первый.

Номинация персонажей связана также с их личными качествами, внешними или внутренними. Так, герои-богатыри имеют соответствующую внешность, являются статными, могучими, поэтому в сказках и именуется Иван Грубый, Грыць Зализняк, Гора, Иван-богатырь, Борыня-змееборец и т. д. В японском эпосе богатыри имеют похожие номены, среди них много описательных: «Тадзикара-о-но ками» – Бог-Силач; «Аме-но-тадзикара-о-но микото» – Небесный Бог-Муж Могучих рук; «Амацухико-хиконагисатаке-

угая-фу-киаэдзу-но микото» – Небесный Юноша – Доблестный Бог Баклановой Крыши, Не Полностью Настеленной на Морском Берегу, назван так потому, что богиня Тоётама-химэ родила его, прежде чем успели выстелить перьями баклана крышу покоев, предназначенных для родов; «Такэхиратори-но мкото» – Доблестный Бог, Освещающий Сельские Местности.

У многих народов мира популярна сказка о мальчике Мизинчике – АТУ 700 (Мальчик-мизинчик). Так, крошечный мальчик величиной с маленький палец на руке оказывается самым умным из пяти братьев одноименной украинской сказки и впоследствии спасает их сначала от гибели в лесу, помечая путь камешками, засечками на дереве и хлебом, а потом и от людоеда, заменяя его дочерей своими братьями. Он характеризуется, как лихой и умный. У японцев есть также бог «Сукуна-Бикона» – Бог-Мальш: *«Среди [других моих] детей это дитя проскользнуло у меня меж пальцев»* [9, с. 131]. Позже Сукуна-Бикона-но ками доверили вместе с богом Оо-кунинуси-но ками строить Идзумо, а затем они вместе открывают способы лечения людей.

За ум или его отсутствие героев могут называть Иван-дурак, Мудрый Шевчик, за вредность – Шибеник (висельник, сорвиголова). В «Кодзики» и «Нихонги» встречается «Омоикане-но ками» – Бог Мудрости, «Хидзири-но ками» – Бог-Мудрец.

Богатыри – помощники главного героя – получают имена за свои необычайные способности, которые и реализуют по ходу действия сказки, помогая в выполнении сложных заданий или спасая в трудных обстоятельствах: Верныдуб, Скороход, Слухало, Обьедайло, Обпивайло, Сырозем, Мороз, Побигайло, Далекогляд, Далекометайло, Крутивус, Верныгора, Сучыплита. В «Кодзики» фигурирует бог «Инада-но-миянуси-суга-но-яцуми-но ками» – Всеслышащий Бог Слуга (Страж), Правитель Покоев в Инада.

В имени героя также отражается его социальный статус, например, Иван-Царевич, Василь-царевич, Иван-Королевич как указание на то, что герои происходят из царской семьи, являются сыновьями царя или короля, в отличие от бедняка (Лесь Бидарюк, Голопуз). У японцев о высоком происхождении свидетельствует описательное имя бога или же лексическая сема, например, «Омидзу-но ками» – Бог-Правитель Омидзу, «Вадзураи-но-все-но ками» – Бог-Правитель Несчастий в Пути. В следующем примере префикс «аме» (небесный) указывает на «высокое», небесное происхождение богов: «Аме-но-микануси-но ками», «Аме-но-осихи-но микото», «Аме-но-садзути-но ками».

Парубок-Переможец (парень-победитель) и Борыня-змееборец получили прозвища за победы над страшными змеями. Некоторые герои

именуются по названию своей профессии: Силач-Кожемяка, Кушнирык (скорняк), Чабанец (пастушок), Горшкодротар (тот, кто чинит горшки), Коваль (кузнец). В японской мифологии действует герой «Амацумара» – Небесный кузнец, «Тама-но-я-но микото» – Бог-Предок Гранильщиков, японские братья-близнецы «Ходэри-но микото» и «Хоори-но микото» более известны своими прозвищами: «Умисати-Хико» – Юноша, Удачливый на Море, и «Ямасати-хико» – Юноша, Удачливый в Горах, поскольку один из них – хороший рыбак, а другой – охотник.

К номенам героя могут добавляться названия животных, птиц и т. п. в случаях, когда их превращают в данное существо. Это Змей-королевич, заколдованный в змея, Герумия, жених-лягушка, пан Ракович, в японской мифологии – Бог-заяц.

Скрытый герой (иронический удачник, по Н. Новикову) в начале сказки кажется ленивым, его поступки неразумными и немотивированными, за это ему даются различные обидные прозвища. Но он не обижается, а упорно стремится к своей цели и раскрывается неожиданно для всех. Собственно, это сокрытие качеств часто идёт ему на пользу: *«А ті парубки мали наймолодшого брата за дурного та й його прозивали Дзіньголосом. Але він не був дурним, а був найрозумніший від них усіх, та й він не противився тому»* [6, с. 76].

Попелюх получает имя от пепла, в котором он сидит и им же пересыпается, Иван Пецовский (от слова «печка») *«лише любив котів і сидів на пецу»*. Сами за себя говорят имена Иван Навыворит (*«що б не робив, все робить навпаки»*) и Прыгода (приключение), *«бо в нього все йшло шкереберть»*. Среди героев-неудачников японского легендарного эпоса следует выделить Суса-но-о-но микото (бога ветра), который является одним из самых главных и интересных богов японского пантеона, ведь он проходит все стадии культурного героя – от трикстера до демиурга. Считают, что имя бога происходит от слова *susa*, которое, в свою очередь, выводят из «aresusabu», что в русском переводе означает «ярый», «бурный».

Таким образом, номинация героя несёт в себе закодированную информацию о его рождении, происхождении, социальном статусе, характере и т. д. Осуществив сопоставительный анализ украинских и японских имён, мы находим немало общего в номинации героев, несмотря на географическую и культурную отдалённость двух стран. С одной стороны, такую близость можно объяснить типологическими причинами, то есть сходством мышления этих народов на ранних стадиях развития. Ведь известно, что в украинской сказке сохранилась древняя основа и архаический герой, корни происхождения которого идут в глубокую старину. С другой стороны, сходство может быть связано с явлением культурного диффузионизма, когда первая матрица первобытных мифов возникала в

одном регионе, а далее постепенно вместе с сообществами-носителями закреплялась на новых местах их проживания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Героїчний епос українського народу / упоряд. та примітки О. Таланчук, Ф. Кислого. – Київ : Либідь, 1993. – 432 с.
2. Драгоманов, М. П. Малорусские народные предания и рассказы / М. П. Драгоманов. – Киев : Изд. Юго-Зап. отдела Имп. геогр. общ-ва, 1876. – 436 с.
3. Казки Буковини. Казки Верховини. – Ужгород : Карпати, 1968. – 224 с.
4. Казки Карпат: українські народні казки / упоряд., вступ. ст., приміт. та словник І. Хланти. – Ужгород : Карпати, 1989. – 418 с.
5. Казки одного села / запис текстів, післям. та прим. П. В. Лінтура ; упоряд. Ю. Д. Туряниця. – Ужгород : Карпати, 1979. – 368 с.
6. Казки Покуття / зібрав О. Кольберг ; упоряд., підг. текстів, вст. ст., прим. та словн. І. В. Хланти. – Ужгород : Карпати, 2001. – 330 с.
7. Казки, прислів'я і т. п., записані в Катеринославській і Харківській губерніях І. Манжурою. – Дніпропетровськ : Січ, 2003. – 228 с.
8. Ковтун, Н. Співвідношення образу бога Перуна з архетипом культурного героя в українській духовній традиції / Н. Ковтун // Історія. Філософія. Релігієзнавство. – 2010. – № 3-4. – С. 43 – 47.
9. Кодзики / под ред. Р. В. Грищенко. – СПб. : ООО «Издательский дом “Кристалл”», 2000. – 608 с.
10. Мушкетик, Л. Г. Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі української та угорської оповідальної традиції / Л. Г. Мушкетик. – Київ : ДСГ, 2010. – 320 с.
11. Потєбня, А. Символ и миф в народной культуре / А. Потєбня ; сост., подгот. текст., ст. и коммент. А. Топоркова. – М. : Лабиринт, 2000. – 480 с.
12. Правда і кривда: казки / передм., упоряд. і прим. І. В. Хланти. – Ужгород : Карпати, 1982. – 352 с.
13. Семиліточка: українські народні казки у записах та публікаціях письменників ХІХ – поч. ХХ ст. / упор., передм. та прим. Л. Ф. Дунаєвської. – Київ : Веселка, 1990. – 319 с.
14. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – СПб. : Имп. географическое общество, 1878. – Т. II. – 689 с.
15. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Восточная литература, 1998. – 805 с.
16. The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson / by Hans-Jörg Uther. – Helsinki, 2004. – Part. 1 – 619 p. ; Part. II. – 536 p. ; Part III. – 285 p.
17. Ятченко, В. Ф. Про тотемічні уявлення в давньоукраїнській міфології / В. Ф. Ятченко // Українське релігієзнавство. – 2003. – № 27-28. – С. 59 – 66.

РЕЗЮМЕ

В статті проводиться сопоставительний аналіз номінації героя української волшебної сказки і японського епосу. Особое внимание уделяется антропонимам, в

частности так называемым говорящим именам. Выяснено, что номинация несёт в себе закодированную информацию о герое: его рождении, происхождении, социальном статусе, характере и т. п. В названиях героев украинской сказки и японского эпоса мы находим немало общего, что объясняется как типологическими, так и другими причинами.

SUMMARY

The article deals with a comparative analysis of the hero nomenclature of the Ukrainian fairy tale and Japanese epic. The special attention is paid to the anthroponyms, especially to the so-called speaker names. It was found that the nomination carries in itself the coded information about the hero: his birth, origin, social status, character, etc. In the hero nomenclature of the Ukrainian fairy tales and Japanese epic was found a lot of common points, which could be explained by the typological and many other reasons.

Внуковіч Ю. І.

ГІСТАРЫЧНАЯ СЕМАНТЫКА І ЛІНГВАГЕАГРАФІЯ ТАПОНІМАЎ «ПРУДНІКІ» НА ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2014)

Работа выканана пры падтрымцы БРФФД, праект № Г13М-110

Асаблівы след у тапаніміі многіх краін свету пакінула вытворча-прамысловая дзейнасць людзей, што ажыццяўлялася ў розныя перыяды гісторыі. На ўсёй тэрыторыі Еўропы шырока прадстаўлены тапонімы, матываваныя лексемамі са значэннем ‘млын’ і ‘млынар’. Гэта цалкам заканамерна, паколькі млынарства было асноўным і, верагодна, найбольш пашыраным відам вытворчасці на працягу ўсяго Сярэднявечча. Не было выключэннем і Вялікае Княства Літоўскае (ВКЛ), дзе млыны з’яўляліся адным з найбольш распаўсюджаных і даходных вытворчых прадпрыемстваў на працягу XV – XVIII стст. [1, с. 449].

На тэрыторыі Беларусі сустракаецца нямала тапонімаў, у аснову якіх пакладзена найменне асоб, што займаліся млынарствам. Так, ад назвы «мельнікі» (яна побач з найменнем «млынары» фігуруе ў пісьмовых крыніцах XV–XVI стст., напісаных на старабеларускай мове) паходзяць назвы шэрагу населеных пунктаў Беларусі. Найперш гэта вёскі і хутары з назвай Мельнікі ў Ганцавіцкім, Жабінкаўскім, Камянецкім (дзве), Кобрынскім і Маларыцкім раёнах Брэсцкай вобласці, Браслаўскім раёне Віцебскай вобласці, Астравецкім, Гродзенскім і Слоніўскім раёнах Гродзенскай вобласці, а таксама ў Мядзельскім раёне Мінскай вобласці [2–7]. Форма мадэлі *Pluralia tantum*, характэрная для беларускай тапаніміі, указвае ў дадзеным выпадку на наяўнасць калектыву пасяленцаў (млынароў), занятых у пэўнай вытворчасці (млынарстве). Пры гэтым на тэрыторыі Беларусі засведчана ўсяго некалькі тапонімаў, утвораных уласна ад намінацыі «млынары». Вядома два хутары з назвай Млынарова ў Мёрскім і

Шаркаўшчынскім раёнах Віцебскай вобласці, што ў дадзеным выпадку з'яўляецца субстантываваным прыналежным прыметнікам, і вёска *Млынары*, якая яшчэ ў 1-й палове XX ст. існавала на тэрыторыі цяперашняга Ваўкавыскага раёна.

Асаблівую групу тапонімаў, што вылучаецца на гэтым фоне, утвараюць геаграфічныя назвы з матывавальнай асновай *пруднік*-.

Пруднікі – спецыялісты-гідратэхнікі, якія на пэўных умовах павінны былі ажыццяўляць дагляд за ставамі, грэблямі і млынамі, – згадваюцца на тэрыторыі ВКЛ ужо ў 1-й палове XVI ст. Так, у інвентары Радашковіцкага замка 1549 г. пра аднаго з такіх пруднікаў пісалася: *«Костюкь Андреевичь, прудникь, домъ маеть в месте, медъ и пиво держыть, капицыны передъ тымъ не даивалъ, а такъ ижъ онъ человекъ потребный, и вси млыны Радошковские оправуеть, и теперь его пры томъ зоставиль: маеть онъ тую корчму водлугъ давного обычаю держати, а за то млыны Радашковские оправовати и ихъ пильновати будетъ повинень»* [8, с. 94]. Аднак ужо ў 2-й палове XVI ст. лексема «пруднік» набыла яшчэ адно значэнне – ‘млынар’. Напрыклад, у тэксце «Справы Войтеха прудника» за 1579 г., якая ўтрымліваецца ў актах Магілёўскага магістрата, абодва тэрміны «пруднік» і «млынар» сінанімічна ўжываюцца ў дачыненні да адной асобы: *«Перед судом кгайнымъ ставшы очевисто Войтех Ескович, млынар и мещанин места Могилевского... про то зъ хлопцемъ Войтехъ прудникъ мает се первой росправит о покрадене речи свои у уряду замъкового»* [9, с. 539].

Паводле «Слоўніка рускай мовы XI – XVII стст.», лексема «пруднік» у значэнні ‘спеціаліст па устройству і абслуживанію плотин, прудов і водных мельниц; мельник (на водной мельнице)’ засведчана ў рускамоўных крыніцах XVI – XVII стст., якія датычацца памежных з ВКЛ зямель. Так, у 1666 г. аб прудніках Смаленшчыны, канчаткова далучанай да Маскоўскай дзяржавы у 1654 г., гаварылася: *«Присланы къ Москве ис Смоленска съ подгородные мельницы изменника Васки Красенского прудникъ Ивашка Емельяновъ з женою и з детьми съ Самошкою да съ Петрушкою, да грабарь Сидорка Пантелеевъ ... Велено... сыскать въ Смоленскомъ уезде прудниковъ, которые нанимаются пруды чистить»* [10, с. 17 – 18]. Відаць, такая запатрабаванасць смаленскіх пруднікаў (як і грабароў) можа сведчыць пра нястачу уласных майстроў-гідратэхнікаў у Маскоўскай дзяржаве.

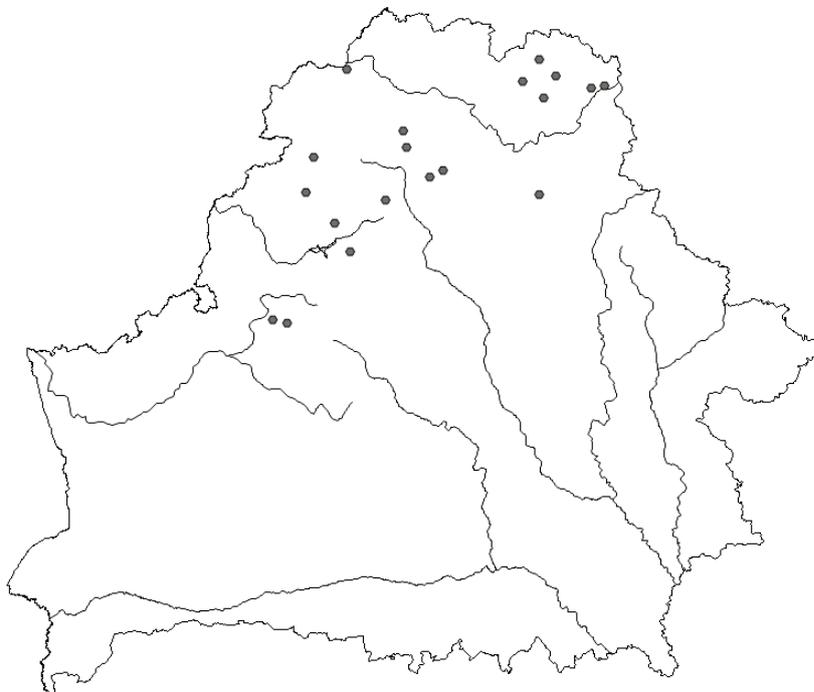
Ужо ў XIX ст. у народных гаворках беларускай мовы пад «пруднікамі» разумеліся выключна ‘млынары’:

Пруднік, а, с. м. Мельникъ. *Наишъ прудникъ – знахарь.* [11, с.535].

У такім значэнні лексема «пруднік» (таксама як тэрмін «пруд» у значэнні ‘млын’) зафіксавана пераважна ў паўночна-ўсходніх гаворках беларускай мовы:

ПРУДНІК, а, м. Мельник. *Іх пруднік паганы* (Мазалава, Куз. р.) [12, с. 250].

ПРУДНІК, -а. м. Млынар, мельнік. *Пруднік век у муцэ. Слаўнае Мсцісл. Вельмі добры быў пруднік Язэп: выпрасі яго, дык зараз зьмеліць.* Міцькаўшчына Мсцісл. [13, с. 348].



Карта 1. Лакалізацыя тапонімаў Пруднікі на тэрыторыі Беларусі

Да нашага часу старабеларускую назву майстроў-пруднікаў, якія першапачаткова займаліся ў ВКЛ абсталяваннем і рамонтам ставоў, грэбляў і млыноў, захавалі многія населеныя пункты на тэрыторыі Беларусі (карта 1). Гэта вёскі з назвай Пруднікі ў Валожынскім (дзве), Віцебскім (дзве), Гарадоцкім (дзве), Докшыцкім, Мёрскім, Мядзельскім (дзве), Пастаўскім і іншых раёнах Беларусі. Паводле «Слоўніка геаграфічнага Каралеўства Польскага», паселішчы з назвай Пруднікі ў XIX ст. былі вядомыя выключна на гістарычных землях ВКЛ – у Дзісенскім (тры), Ашмянскім, Трокскім, Вілейскім (тры), Віленскім, Мінскім і Дрысенскім паветах [14, s. 74 – 75].

Картаграфаванне тапонімаў, утвораных ад наймення «пруднікі», выяўляе іх асаблівае пашырэнне на тэрыторыі паўночнай і паўночна-заходняй Беларусі (карта 1). Таксама, як і канцэнтрацыя на поўначы Беларусі шматлікіх тапонімаў з асновай *-пруд-*, яны сведчаць аб гістарычным дамінаванні ў гэтым рэгіёне наліўных вадзяных млыноў, для якіх неабходна было стварэнне штучнага вадасховішча (пруда) і часам даволі складаных гідратэхнічных збудаванняў. Першапачатковае абсталяванне і далейшае абслугоўванне такога віду млыноў на тэрыторыі ВКЛ знаходзілася ў кампетэнцыі пруднікаў, тэхнічныя навыкі, веды і майстэрства якіх былі асабліва запатрабаваны ў ландшафтных умовах паўночнай Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Внуковіч, Ю. І. Вытворчыя пабудовы / Ю. І. Внуковіч // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. – С. 449 – 483.
2. Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Брэсцкая вобласць : нарматыўны даведнік / І. А. Гапоненка [і інш.] ; пад рэд. В. П. Лемцюговай. – Мінск : Тэхналогія, 2010. – 319 с.
3. Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Віцебская вобласць : нарматыўны даведнік / У. М. Генкін, І. Л. Капылоў, В. П. Лемцюгова ; пад рэд. В. П. Лемцюговай. – Мінск : Тэхналогія, 2009. – 669 с.
4. Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Гомельская вобласць : нарматыўны даведнік / Н. А. Багамольнікава [і інш.] ; пад агул. рэд. В. П. Лемцюговай. – Мінск : Тэхналогія, 2006. – 382 с.
5. Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Гродзенская вобласць : нарматыўны даведнік / І. А. Гапоненка [і інш.] ; пад рэд. В. П. Лемцюговай. – Мінск : Тэхналогія, 2004. – 471 с.
6. Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Магілёўская нарматыўны даведнік / І. А. Гапоненка [і інш.] ; пад рэд. В. П. Лемцюговай. – Мінск : Тэхналогія, 2007. – 407 с.
7. Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Мінская вобласць : нарматыўны даведнік / І. А. Гапоненка, І. Л. Капылоў, В. П. Лемцюгова ; пад рэд. В. П. Лемцюговай. – Мінск : Тэхналогія, 2003. – 605 с.
8. Документы Московского архива Министерства юстиции. – М., 1897. – Т. I. – 567 с.
9. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией для разбора древних актов. – Вильно, 1915. – Т. XXXIX. – 674 с.
10. Словарь русского языка XI – XVII вв. – М. : Наука, 1995. – Вып. 21. Прочный – Раскидати. – 280 с.
11. Насовіч, І. І. Слоўнік беларускай мовы / І. І. Насовіч. – Мінск : БелСЭ, 1983. – 792 с.
12. Каспяровіч, М. І. Віцебскі краёвы слоўнік / М. І. Каспяровіч ; пад рэд. М. Я. Байкова, Б. І. Эпімаха-Шыпілы. – Віцебск, 1927. – 368 с.
13. Бялькевіч, І. К. Краёвы слоўнік усходняй Магілёўшчыны / І. К. Бялькевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1970. – 512 с.
14. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – Warszawa, 1888. – Т. IX. – 960 s.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется историческая семантика и лингвогеография топонимов *Prudniki*, распространённых преимущественно на территории северной Беларуси.

SUMMARY

The article examines the historical semantics and linguistic geography of toponyms *Prudniki* distributed mainly in northern Belarus.

О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ РАСПРОСТРАНЕНИЯ В БЕЛАРУСИ КИТАЙСКИХ ПСИХОФИЗИЧЕСКИХ И ДУХОВНЫХ ПРАКТИК В 1980-х – 2014 ГГ.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 25.08.2014)*

Статья выполнена при поддержке БРФФИ, проект № Г14РА-010

Вследствие возросшей интенсивности миграций, развития коммуникационных технологий началось интенсивное взаимодействие различных этнокультурных традиций, в частности, европейских и китайских. С 1980-х годов на территории Беларуси появляется всё больше элементов китайской традиции как следствие межкультурного диалога и распространения китайской культуры. Популярность получила китайская гимнастика, боевые искусства, традиционная китайская медицина, мантические практики и развитие теорий стратегического планирования с использованием «Книги перемен», китайский календарь и астрология, искусство композиции фэн-шуй, чайная церемония и другие практики, связанные с китайскими этнокультурными традициями.

Целью статьи является определение основных закономерностей распространения в Беларуси китайских психофизических и духовных практик в 1980-х – 2014 гг. Задачи: установить основные направления китайских психофизических и духовных практик, существующие в Беларуси в настоящее время; определить этапы и динамику их распространения.

Данная проблема является практически не исследованной и рассматривается впервые. Для её рассмотрения использованы следующие группы источников: 1) научная литература о китайской духовной и физической культуре [1 – 4; 11]; 2) научно-популярные издания [5 – 7]; 3) религиозные издания [12; 13]; 4) материалы Интернета [8 – 10; 14 – 19]; 5) полевые материалы автора.

Ушу – это общее обозначение для всех боевых искусств, существующих в Китае, другие названия: кун-фу, или кунг-фу (на кантонском наречии), гун-фу (на официальном китайском, буквально – «работа над собой/тренировка», также означает результат упорных тренировок, в Гонконге применяется для обозначения ушу). Название «кунг-фу» пришло через вторичный перевод американских переводов гонконгских боевиков. Го-шу – буквально «искусство страны/национальное искусство», в настоящее время употребляется на Тайване. Цюань-фа (буквально «кулачные методы»), или цюань-шу («кулачное искусство»), – один из разделов ушу, иногда это слово используется как синоним всего ушу.

Ушу насчитывает сотни стилей. Существуют различные подходы к их классификации. В частности, один из современных подходов разделяет все направления на спортивные, соответствующие общим классификационным, соревновательным, квалификационным требованиям, и традиционные, развивающиеся в рамках определённых традиций и школ.

Распространение в Беларуси ушу, начавшееся в 1980-х годах, сопровождалось пробуждением интереса и к китайской традиционной культуре. Официальный запрет на занятия каратэ в начале 1980-х годов способствовал тому, что поклонники этого японского боевого искусства переключили своё внимание на китайское ушу. Поскольку ряд стилей китайских боевых систем по своим внешним формам отличался от агрессивных форм каратэ (а также получивших известность в то время муай-тай и кик-боксинга), группы были немногочисленными, а сами практики требовали значительных усилий для освоения, при этом преследований в отношении белорусских ушуистов не отмечалось.

Запрет на занятия каратэ в СССР был вызван не только случаями использования боевых искусств в преступных целях, но и стремлением прекратить распространение дзен-буддизма, медитативные техники которого содержались практически во всех англоязычных книгах по каратэ, распространявшихся полулегально среди советских поклонников этого вида.

Ушу, развивавшееся в социалистическом Китае, в отличие от каратэ, не рассматривалось в качестве транслятора религиозных традиций. В то же время отдельные психологические и оздоровительные аспекты традиционных ушу и цигун, являющиеся принадлежностью религиозных школ, исследовались в научных учреждениях СССР. И это не противоречило марксистско-ленинской философии, утверждающей, что настоящим коммунистом можно стать, лишь обогатив себя всеми знаниями, которые выработало человечество. Так, в русле проводившихся исследований в Академии наук СССР в 1980 – 1990 гг. выполнялись исследования психологических аспектов буддизма, даосизма, связанных в том числе с ушу и цигун [1 – 4; 11]. Ещё ранее были опубликованы работы Г. И. Красносельского, популяризовавшие гимнастику тайцзи [7]. В 1972 г. в серии «Философское наследие» вышел подготовленный Институтом философии АН СССР двухтомник, содержащий памятники даосской литературы, основополагающие для понимания китайских психофизических и духовных практик.

Указанные работы, публиковавшиеся в СССР и являвшиеся доступными для широкого круга читателей, впоследствии стали первыми источниками для белорусских любителей ушу и цигун, искавших в этих искусствах не только боевые и оздоровительные техники, но и пути духовной реализации. Поэтому неудивительно, что первые советские стажёры,

прибывшие в Пекинскую академию ушу, по рассказам очевидцев, удивляли китайских специалистов глубокими знаниями китайских религиозных традиций и философских основ ушу. Для преподавателей академии, воспитанных в светском духе, эти знания представлялись достаточно эксклюзивными.

С середины 1980-х годов, вследствие развития отношений СССР и КНР, в Москву, Ленинград, Минск прибывали филологи-стажёры из КНР. Некоторые из них по просьбам любителей восточных гимнастических систем преподавали тайцзицюань. В частности, в Минске стажёр из Пекина переводчик У Сюшань в 1985-1986 гг. обучил 4-5 энтузиастов традиционной форме тайцзицюань стиля Ян.

В 1989 г. в Минск по частному приглашению группы энтузиастов приехал преподаватель ушу из Шанхая Ян Мин, представлявший китайскую ассоциацию «Янцзы цзян». В течение девяти месяцев он обучал последователей традиционному уданскому направлению тайцзицюань и багуачжан. Ян Мин подготовил минского инструктора Александра Колубовича, который, в свою очередь, передал полученные знания другим белорусским последователям [8].

В конце 1980-х годов Госкомспорт СССР направил на обучение в Пекинскую академию ушу группу специалистов, которые по возвращении стали у истоков организации отдела ушу и цигун Центра нетрадиционных методов оздоровления Госкомспорта СССР. За три года данной структурой было организовано и проведено несколько десятков семинаров в Крыму, на Кавказе, в Киргизии, Подмосковье. На многих семинарах присутствовали мастера из Китая. В 1990 г. с участием Центра в Дагестанской АССР состоялся Первый всесоюзный семинар-практикум по «внутренним» стилям ушу. Впоследствии семинары приобрели регулярный характер. Практически из всех республик бывшего Союза, в том числе и из Беларуси (Минска, Бреста, Орши, Лиды, Гродно и других белорусских городов), приезжали постигать тайны традиционных китайских школ психофизического развития люди разных профессий и возрастов. Всего обучение на семинарах прошло более чем четыре тысячи человек. В их числе – десятки последователей из Беларуси. Среди изучаемых дисциплин – тайцзицюань спортивного и традиционного направлений (стили Ян, У, Чень), багуачжан (Лян и Чен), синьцицюань, тунбейцюань, спортивные формы чаньцюань и наньцюань, а также несколько направлений цигун [5].

С распадом СССР и исчезновением Госкомспорта СССР в 1992 г. усилиями специалистов Центра нетрадиционных методов оздоровления в Москве был создан самостоятельный Центр изучения традиционного ушу и цигун «Саньхэ», который продолжил проведение семинаров.

В 1994 г. в Беларуси появились последователи Международной

федерации шаолиньских боевых искусств, которую создал российский популяризатор ушу доктор исторических наук Алексей Александрович Маслов. Являясь монахом Шаолиньского монастыря, для получения и дальнейшей передачи духовной традиции А. А. Маслов постоянно поддерживает связи с Шаолинем. В качестве белорусского представителя федерации выступил А. Колубович, оставшийся к тому времени без учителя (Ян Мин умер) и изучавший у А. А. Маслова традиционный стиль Синь-и цюань.

В 2006 г. шаолиньский монах Ши Дэцзянь, курирующий российское отделение Международной федерации шаолиньских боевых искусств, в Москве посвятил А. Колубовича в традицию школы, дав ему имя Синкэ. Син – стандартное наименование 32 поколения шаолиньских учеников (наподобие фамилии). Дословно оно обозначает «действие» или «следовать». «Кэ» – личное имя. Оно значит «урок», «занятие». То есть в целом имя указывает на способность овладевать знаниями [8].

Для развития традиционных направлений ушу в Беларуси 2-я половина 1990-х – начало 2000-х годов ознаменованы увеличением интенсивности контактов с носителями традиции. Белорусские энтузиасты посещали многочисленные семинары мастеров ушу не только в России, Украине, Польше, но и непосредственно в Китае. Так, при поддержке посольства КНР инструкторы Белорусской государственной академии физической культуры (БГАФК) Б. Лошаков и Е. Скорняков прошли подготовку в Хэнаньском университете, Пекинском университете физической культуры, где освоили методику преподавания ушу, установили контакты с мастерами. По итогам их стажировок в начале 2000-х годов Минск неоднократно посещал с целью консультирования и проведения семинаров по тайцзицюань китайский эксперт, создатель нового стиля тайцзицюань Жу-и Сяо Вейцзя (Виктор Сяо). В 2010-х годах Сяо Вейцзя регулярно организывает семинары, в том числе и для белорусских последователей, в России и Китае. В апреле 2011 г. группа из 26 учеников из России, Беларуси и Молдовы приехала в Китай на очередной семинар, где для них была организована торжественная традиционная китайская церемония по приёму в личные ученики Виктора Сяо, так называемая «байши» [10]. В настоящее время школа тайцзицюань Виктора Сяо представлена в Минске, Могилёве, Бресте.

В 2012 – 2013 гг. семинары по багуачжан в Минске проводил всемирно известный мастер Ди Гоюн. До этого его мероприятия в странах СНГ и Китае уже посетили энтузиасты из Беларуси.

Развитие спортивного направления ушу в Беларуси связано с деятельностью общественного объединения «Белорусская федерация ушу». Организация была образована в 1988 г. как «Белорусская федерация ушу и вьетнамских национальных видов единоборств». В 1995 г. силами

инструкторов Белорусской государственной академии физической культуры (БГАФК), прошедших обучение в Китае, сформировалась «Белорусская республиканская федерация ушу» (с 1998 г. «Белорусская федерация ушу»). Перерегистрирована в Министерстве юстиции Республики Беларусь в 2003 г., признана Национальным Олимпийским комитетом РБ 28.11.1996 г. Член международной (IWUF) и Европейской (EWUF) федераций у-шу с 1997 г. Среди целей и задач федерации – развитие ушу на территории Республики Беларусь; проведение соревнований внутри страны; участие в официальных международных соревнованиях и других мероприятиях, проведение оздоровительных занятий посредством различных методик ушу [9]. Чемпионаты и первенства по ушу федерация регулярно проводит совместно с Посольством Китайской Народной Республики в Беларуси. В 2001 г. благодаря поддержке Посольства Китая в Беларуси в БГАФК был открыт центр китайской культуры «Евро-Азия». На церемонии открытия присутствовала Чрезвычайный и Полномочный Посол КНР в Беларуси госпожа У Сяоцю.

Определённые результаты деятельности федерации очевидны в выступлениях белорусских спортсменов на международной арене. Так, на прошедшем в Москве в 2004 г. 10 чемпионате Европы сборная Республики Беларусь заняла 8 место в неофициальном общекомандном зачёте из 27 стран-участниц и 2 место в зачёте раздела Сانشоу (свободный поединок). На прошедшем в Санкт-Петербурге с 30 апреля по 2 мая 2005 г. X Международном фестивале боевых искусств сборная Белорусской федерации у-шу в составе 14 спортсменов завоевала 12 золотых, 3 серебряных, 6 бронзовых медалей. На прошедшем в городе Катания (Италия) с 4 по 6 ноября 2005 г. Втором молодёжном чемпионате Европы по ушу 7 спортсменов молодёжной сборной Республики Беларусь завоевали 2 серебряные и 5 бронзовых медалей. На прошедшем в Варшаве с 4 по 7 октября 2007 г. Третьем молодёжном чемпионате Европы по ушу удачно выступила молодёжная сборная Республики Беларусь, взяв 10 медалей [9].

В целом, оценивая количество занимающихся ушу в Беларуси, можно говорить о нескольких тысячах человек. Помимо ушу в Беларуси получили распространение различные направления цигун – это обобщающее современное название китайских практик саморегуляции человека. Буквально переводится как «работа с энергией». При этом Ци понимается как жизненная энергия, которая рассматривается в качестве основы существования человеческого организма. Истоки цигун восходят к различным древним китайским системам саморегуляции; в настоящее время существует множество современных систем цигун. В основе их методологии лежит китайская натурфилософия и базовые принципы традиционной китайской медицины. Обычно направления цигун классифицируют

следующим образом: медицинский (используется для профилактических и лечебных целей), воинский, или боевой (для повышения возможностей занимающихся боевыми искусствами), религиозный (как путь духовной реализации).

Более или менее систематизированную информацию о цигун жители Беларуси получали в 1991 – 2004 гг. благодаря издававшемуся в этот период российско-китайскому журналу «Цигун и спорт» (переименованному позже в «Цигун и жизнь»). Также в этот период белорусские энтузиасты проходили подготовку по цигун на семинарах, организованных Центром нетрадиционных методов оздоровления Госкомспорт СССР (Центром изучения традиционного ушу и цигун «Саньхэ»). В рамках семинаров последователи цигун из Беларуси изучали такие направления, как Инь-Ян цигуны, Лаоцзытайшанчжэньгун, тайцицигуны разных направлений, цигун-ходьбу, различные даоини, цигун для зрения, нормализации веса и т. д. Известно, что сертификаты, разрешающие преподавание цигун в Центре нетрадиционных методов оздоровления и Центре изучения традиционного ушу и цигун «Саньхэ», после сдачи соответствующих экзаменов выдавались только людям, имеющим медицинское образование. Помимо указанных выше семинаров энтузиасты посещали и другие семинары за пределами республики.

Наиболее организованным и распространённым видом цигун в Беларуси в настоящее время является Чжун Юань Цигун, который преподаётся в странах СНГ с 1991 г. Возникновение данного направления на постсоветском пространстве связано с именем мастера Сюй Минтана – президента ассоциации Чжун Юань Цигун, профессора Пекинского института исследований особых способностей человека при Академии наук Китая, члена Всемирного академического общества медицинского цигун, заместителя генерального секретаря Шэньчжэньского центра цивилизаций Востока. В 1991 г. Сюй Минтан начал регулярно проводить учебные семинары сначала в Уральском регионе, после этого на Украине (с центром в Киеве), а затем в Санкт-Петербурге, Москве и других городах СНГ. Начиная с 1998 г., мастер организует ежегодные поездки в монастырь Шаолинь.

В Беларуси семинары и занятия по Чжун Юань Цигун проводят в настоящее время три аттестованных инструктора: Юрий Владимирович Латыш (преподаёт с 2007 г.), Ирина Сергеевна Бильдюкевич (преподаёт с 2012 г.), Александр Сергеевич Пиловец (преподаёт с 2014 г.). В среднем, каждый из инструкторов проводит до 12 обучающих семинаров в год. Наиболее подготовленный, Ю. В. Латыш, провёл 87 семинаров.

В целом, можно предположить, что цигун практикуют в Беларуси от нескольких десятков до нескольких сотен человек.

Таким образом, в распространении китайских психофизических и духовных практик в Беларуси в 1980-х – 2014 гг. можно определить следующие закономерности.

В период 1980-х – 1-м десятилетии 2000-х годов из китайских психофизических и духовных практик в Беларуси наибольшее распространение получили ушу, цигун, даосские и буддийские психофизические системы.

Распространение китайских психофизических и духовных практик ещё в период существования СССР было обусловлено общим интересом граждан к вопросам саморазвития и восточным психофизическим системам. С середины 1980-х годов вследствие развития отношений СССР и КНР в Беларуси появились первые последователи китайского ушу и цигун. С 1989 г. в СССР началась планомерная подготовка специалистов-инструкторов этих направлений, что связано с деятельностью Центра нетрадиционных методов оздоровления при Госкомспорте СССР, трансформировавшемся позднее в Центр изучения традиционного ушу и цигун «Саньхэ». С распадом СССР в 1991 г. процесс развития ушу и цигун несколько замедлился и возобновился в полной мере лишь с конца 1990-х – начала 2000-х годов. Возобновление и развитие этого процесса в Беларуси в значительной степени связано с учебно-методической и организационной поддержкой китайских мастеров, а также с деятельностью ряда белорусских общественных организаций, например, Белорусской федерации ушу, центром китайской культуры «Евро-Азия» и других. В 2000-е годы на развитие китайских психофизических и духовных практик в Беларуси большое влияние оказывают Интернет-сайты школ и клубов, организовывающих различные семинары, в том числе и с участием китайских мастеров. С 2010-х годов, главным образом, благодаря семинарам, организованным через Интернет, в Беларуси появились отдельные последователи психофизических практик религиозных направлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абаев, Н. В. Чань-буддизм и у-шу / Н. В. Абаев // Народы Азии и Африки. – 1981. – № 3. – С. 63 – 74
2. Абаев, Н. В. О некоторых философско-психологических аспектах чаньских военно-прикладных искусств / Н. В. Абаев // Общество и государство в Китае. – М., 1981. – № 2. – С. 213 – 217
3. Абаев, Н. В. Даосские истоки китайских у-шу / Н. В. Абаев // Дао и даосизм в Китае. – М., 1982. – С. 244 – 257.
4. Абаев, Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае / Н. В. Абаев. – Новосибирск : Наука, 1983. – 273 с.
5. Балашёв, Н. Н. «Саньхэ» прописан в Москве / Н. Н. Балашёв // Цигун и спорт. – 1992. – № 5. – С. 7 – 62.
6. Гуманология: человек может всё / сост. и коммент. М. М. Богачихина. –

М. :Ганга, 2008. – 320 с.

7. Красносельский, Г. И. Китайская гигиеническая гимнастика тай-дзи (элементы упражнений) / Г. И. Красносельский. – Киев : Гос. медицинское изд-во, 1960. – 20 с.
8. Костенко, Д. Кунфу, ушу и много других страшных слов, или Как закаляется «железная рубашка» / Д. Костенко // Экспресс-новости. Спорт (29.02.2008) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.expressnews.by/3135.html>.
9. Официальный сайт Белорусской федерации ушу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wushu-belarus.at.tut.by/>
10. Ритуал поклонения личных учеников Мастеру Виктору Сяо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://t.tjq.ru/>
11. Психологические аспекты буддизма : сб. ст. / под ред. Н. В. Абаева, Л. Г. Янгутова. – Новосибирск : Наука, 1986. – 160 с.
12. Ли, Хунчжи. Фалунгун / Хунчжи Ли. – СПб. : НПО «Мир и семья – 95», 1996. – 168 с.
13. Лю Гуань, Юй. Даоская йога. Алхимия и бессмертие / Юй Лю Гуань. – СПб. : ОРИС, 1993. – 368 с.
14. Цигун в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.daoway.by>.
15. Гимнастика цигун в минском парке Горького. Бесплатно. Новости Беларуси. Минск и минчане. Здоровье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ctv.by>.
16. Живые китайские традиции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tjq.ru/>
17. Центр «ДаоДэ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://daode.by/>
18. Даосский Центр «ДаоДэ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://daode.ru/o-nas/o-centre>.
19. Фалунь Дафа в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://falundafabel.ru/?lang=be>.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные этапы и закономерности распространения в Беларуси китайских психофизических и духовных практик. Представлен ряд направлений, развивающихся в республике, а также центры, организаторы, информационные ресурсы способствующие популяризации этих систем.

SUMMARY

The article discusses basic steps and patterns of distribution in Belarus Chinese psychophysical and spiritual practices. A number of directions, developing in the Republic, as well as the centres organizers, information resources, promoting development of these systems.

**ИЗМЕНЕНИЯ В ТРАДИЦИОННОМ ИНТЕРЬЕРЕ ЖИЛЬЯ
УКРАИНЦЕВ СРЕДНЕГО ПРИДНЕПРОВЬЯ КОНЦА XIX – 80-х
ГОДОВ XX В.**

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины
(Поступила в редакцию 15.09.2014)*

Общепринятые традиции в народной архитектуре предусматривают не только соблюдение всех обычаев или обрядов, связанных со строительством, этапов строительства, способов возведения стен, крыши, потолка и использование тех или иных традиционных строительных материалов, но и сохранение или воспроизведение традиционного интерьера, характерного для определённого региона и неизменного на протяжении нескольких веков. Если изменения и происходили, то они прежде всего были направлены на улучшение материального положения людей. И если на протяжении XVII – XIX вв. кардинальных изменений в традиционном интерьере не наблюдалось, то в XX в. трансформации более заметны, в частности, в традиционном меблировании, которое было и остаётся сегодня основой любого сельского интерьера. Как правило, лишь при наличии мебели и её расположении можно вести речь о сохранении традиций и принадлежности к той или иной этнической культурной традиции и т. п.

С развитием промышленного производства в конце XIX – начале XX в. постепенно начали происходить изменения в материальном положении сельского населения. Особенно заметно данные трансформации выразились в интерьере жилища более зажиточных сельчан. В то же время изменения наблюдались преимущественно в наличии большего количества мебели, качества материала и обрамлении. Кроме того, отсутствовал пол для сна и полки для посуды, а вместо этого имелась деревянная кровать и кухонный шкаф для посуды. Это были первые шаги при переходе от старой к новой модели традиционного интерьера сельского жилья XX в.

Если сравнивать традиционный сельский интерьер украинцев Среднего Приднепровья XIX – 1-й половины XX в. с интерьером, который формировался на протяжении XX в., следует отметить, что для первого характерным было расположение мебели под стенами, а центр жилища оставался свободным. Это было связано прежде всего с тем, что после окончания работ в поле или на приусадебном участке (с октября по апрель) основным местом для многих видов ремёсел и будничных работ становился амбар, сени или непосредственно жилое помещение – дом, комната. Поэтому его старались обставить таким образом, чтобы было удобно выполнять ту или иную домашнюю работу продолжительное время. Такой принцип размещения мебели в жилище частично сохранился и сегодня. Основные

изменения на протяжении XX в. происходили преимущественно в видовом мебельном наполнении, планировании и оформлении внутреннего пространства.

Разновидность домашней мебели, обрамление, их качество свидетельствовали о социальном положении крестьян, их материальное благосостояние. По обыкновению домашнее меблирование простого крестьянина стоило приблизительно 12 крб., зажиточного – могло достигать до 20-25 крб. В частности, стол – 0,8-1,5 крб.; сундук – 2,5-3 крб.; лава – 0,8-1 крб.; пол – 0,8-1 крб.; скамейка – 0,45 крб.; шкаф для посуды – до 2,5 крб.; полка для посуды – 0,3 крб.; жердь – 0,15 крб. [9, с. 112]. В конце XIX – начале XX в. появились новые виды мебели, функционировавшие параллельно с традиционными или полностью заменившие их. Например, на смену традиционным полкам для посуды пришли шкафы, вместо пола начали использовать кровать, лавки и скамейки сменились стульями.

Прежде всего происходило переосмысление значения жилого пространства, осознавалась необходимость соблюдения чистоты и эстетической привлекательности жилища, что, в свою очередь, приводило к улучшению бытовых условий. Однако это не касалось жилого пространства бедных крестьян XIX в. Большое количество членов семьи приводило к перенаселению домов. Кроме того, содержание в доме домашних животных, выполнение разных видов работы создавали почти нереальные условия для соблюдения чистоты. Об этом свидетельствуют наблюдения иностранцев, которые путешествовали по Украине в начале XIX в. и критически оценивали бытовые условия крестьян, подчёркивая бедность и материальную необеспеченность, отсутствие порядка в жилище. В частности, пленный врач французской армии Д. де-Ла-Флиз писал, что в Киевской губернии бытовые условия обычного крестьянина поразили его антисанитарией, отсутствием необходимой мебели [4, с. 339 – 363].

Изменения в традиционном интерьере на протяжении XX в. происходили постепенно. В частности, печи, которые занимали значительную часть внутреннего пространства, после 1970-х годов уже строились не в домах, а в летних кухнях, ставших в то время популярными. Если печь всё же располагалась в жилом доме, то её размеры были меньше, по сравнению с печами конца XIX – 1-й половины XX в. Кроме того, размещение печи уже не всегда отвечало традиционно устойчивой схеме (возле входных дверей, устьем к лицевой стене жилья); рядом с печью находились лежанка и пол, над которыми висела одна или несколько жердей для одежды, полотенец; на стене возле входных дверей были полки для посуды, кухонной утвари и т. п. [1].

Изменение размеров печей было связано в первую очередь с уменьшением их функционального назначения и трансформационными

процессами в планировании жилья в целом. Теперь она служила большей частью лишь для приготовления пищи, а не для обогрева помещения и сна, как раньше. Кроме того, изменения привели к частичному исчезновению в интерьере украинского крестьянина 1980-х годов таких традиционных элементов, как пол и лежанка. Они остались лишь в домах, построенных до 70 – 80-х годов XX в., а в конце XX в. полностью исчезли из интерьера.

Одной из причин замены пола как традиционной составляющей интерьера на кровать или диван были размеры первого и некомфортность в использовании. Во многих случаях полы занимали всё свободное пространство от печи вплоть до боковой стены дома, конструктивно они состояли из деревянного настила, сделанного из нескольких тщательно обработанных и очищенных досок, скреплённых параллельно между собой. Он мог быть разных размеров: от 1 м до 2-3 м в ширину и не менее 1,5-1,7 м в длину. Деревянный настил пола скрепляли несколькими способами. Преимущественно он опирался одной из сторон на скамью возле боковой стены, а второй – на доску, которая лежала возле печи на двух земляных или деревянных столбах. Пол был недвижимым элементом интерьера, что являлось неудобным в использовании. Поэтому постепенно кровать полностью заменила пол. Первые кровати появляются у зажиточных представителей сельского населения Среднего Приднепровья приблизительно в середине – 2-й половине XIX в. С развитием промышленного производства в 20-х годах XX в. появляются металлические кровати. После 1950-х годов в жилище крестьян возникли разные по конструкции и материалам кровати и диваны, которые заняли место полов: возле печи, печки, тёплой стены и т. п. Кровати и диваны стали непременным атрибутом традиционного интерьера 2-й половины XX в.

Неотъемлемым элементом традиционного интерьера украинцев XVIII – начала XX в. были домашние лавки и передвижные скамейки. Ширина продольной доски достигала 50-60 см, её длина часто совпадала с длиной жилого помещения. Традиционно лавки располагали вдоль стен, чаще всего они были недвижимыми. В полу закапывали или забивали деревянные колы или ставили деревянные колоды, которые служили опорами для основания лавок. Их высота зависела от высоты окон и подоконника и колебалась от 0,4 до 0,6 м [7, с. 195]. Лавка была одним из основных рабочих мест в доме: близость к окнам содействовала лучшему освещению рабочего места, где занимались различными видами деятельности (пряли, вышивали, работали с соломой, лозой, глиной и т. п.). Передвижные скамейки были сделаны из толстой доски и двух пар ножек. На концах доски делали отверстия, в которые крепили ножки. Часто для прочности каждая пара ножек скреплялась в нижней части поперечиной [8, с. 28]. Их устанавливали возле стола, а на ночь придвигали к лавкам возле

стен, чтобы увеличить площадь для сна. В процессе усовершенствования лавок и передвижных скамеек для удобства появляются спинки, поручни и подножки. Со временем большие и неудобные размеры данной мебели привели к её замене на стулья.

В начале XX в. на территории Среднего Приднепровья в быту использовали стул без спинки. Для его изготовления брали кусок доски для сидения (длина от 25 до 50 см) и четыре колышка для ножек (длина от 35 до 50 см). В процессе использования этой мебели происходили изменения и усовершенствование вариантов и форм. Ещё в начале XX в. во многих сельских домах редкостью были не только стулья со спинками, но и обычные простейшие стулья, а также лавки и передвижные скамейки. После 1980-х годов стулья становятся основным, а в многих домах и единственным предметом для сидения в сельском быту.

Важным атрибутом традиционного сельского интерьера украинцев Среднего Приднепровья до 2-й половины XX в. были сундуки. Их использовали для хранения личных вещей: одежды, вышитых и тканых рушников, других тканей, украшений, различных ценностей. По сундуку и его наполнению часто оценивали материальный статус хозяйки и её трудолюбие. Поэтому даже самая бедная девушка старалась приобрести сундук и позаботиться о том, чтобы он был заполнен разными вещами. Когда девушка выходила замуж, она забирала сундук с собой в новый дом.

В интерьере традиционного жилья украинцев данный объект преимущественно размещали возле пола. Иногда для экономии внутреннего пространства его выносили в сени или амбар.

На территории Среднего Приднепровья существовало несколько вариантов сундуков: прямоугольной (квадратной) формы с плоской или выпуклой крышкой; трапециевидной формы с плоской или выпуклой крышкой [1].

На протяжении 50 – 60-х годов XX в. в сельском быту начали появляться шкафы для одежды (гардеробы), которые в определённой степени пришли на смену сундукам. Они были более функциональными в использовании и менее габаритными. Кроме того, фабричное производство шкафов и их разновидностей значительно преобладало над изготовлением сундуков отдельными местными мастерами. Поэтому с 1970 – 1980-х годов сундуки украшали дома в основном людей преклонного возраста, которым они остались от родителей или как приданное. Другая часть сельского населения старалась обустроить интерьер жилища так, как того требовала новая мода. Таким образом, в названный период появляются шкафы разной формы и величины не только для одежды, но и для другой домашней утвари: буфеты, стенки, тумбочки, серванты и т. п.

Изменения в интерьере зажиточных крестьян в начале XX в. хорошо иллюстрирует описание меблировки дома богатого казака из села Еремиивка Золотоносского уезда, приведённое этнографом М. Русовым. Так, зафиксировано, что под стенами располагались лавки, кроме них в комнате стоял стол, на стенах висели полочки. Данная мебель и её размещение были типичными и для менее зажиточных слоёв населения. Однако в описываемом этнографом жилье функцию традиционной полки для посуды уже выполнял застеклённый шкаф, который стоял вдоль стены, выходящей во двор [6, с. 73 – 120]. Кухонные шкафы были более функциональными по сравнению с полками для посуды. Как правило, шкафы не крепились к стенам, их верхняя часть часто была открыта, а нижняя закрывалась с помощью дверцы. Шкафы использовали для хранения посуды, продуктов питания, других мелких вещей. Данная мебель с 70 – 80-х годов XX в. практически вытеснила полки для посуды и продолжает использоваться сегодня, хоть и в измененной конструктивной форме.

Среди всех рассмотренных предметов традиционной мебели стол, вероятно, единственным элементом интерьера, не претерпевшим изменений. Он и сегодня остаётся одним из главнейших предметов быта. Стол всегда служил определённым мерилем благосостояния, выступал символом единства семьи, члены которой собирались за ним во время праздников, за ужином. На столе всегда должен был лежать хлеб как один из элементов благосостояния. Ему отводилась важная роль в разных обрядах. Например, по завершению строительства в дом первым заносили стол [2]. А перед возведением жилища его ставили на том месте, где он впоследствии будет находиться. Затем за столом угощали мастеров, строивших дом [3]. Когда продавали дом, этот предмет мебели оставляли для будущих хозяев. Несовершеннолетние члены семьи не имели права садиться за стол без отца или матери. На Рождество на столе всегда было в наличии 12 блюд, что прогнозировало благосостояние и благополучие, урожай в новом году.

На протяжении веков менялась форма и техника изготовления стола. Прежде всего эти изменения касались нижней его части – ножек. Можно выделить три основных варианта столов, распространённых на территории Среднего Приднепровья и отличавшихся сложностью производства: 1) на вертикальных опорах-столбах, забитых в землю; 2) на перекрёстных опорах – «на козлах»; 3) на четырёх соединённых между собой ножках-опорах.

Первый вариант является одним из простейших и древнейших, существовавших на большей части территории Украины. Для изготовления такого стола требовалось лишь четыре опоры-ножки (вертикально забитые в пол колья) и столешница, которую делали из нескольких широких досок, скреплённых между собой поперечными планками. Такой стол мог изготовить сам хозяин. Однако его недостатком была неподвижность.

Поэтому такой стол часто мешал при выполнении определённых домашних работ. Это неудобство привело к появлению более удобных вариантов.

Одним из наиболее распространённых был передвижной стол «на козлах» [5]. Для его изготовления требовалось две пары опор, которые делали из двух соединённых накрест жердей, по форме похожих на букву «Х». В свою очередь, две пары ножек скреплялись между собой продольной планкой, проходившей по всей длине и крепившейся в местах, где перекрещивались жерди опор. Кроме того, для большей прочности использовали дополнительную пару продольных планок, расположенных выше или ниже от центральной планки. Затем на такую конструкцию горизонтально закрепляли столешницу прямоугольной или квадратной формы. Данная техника изготовления характеризуется простотой. Поэтому именно такой вариант стола распространился на территории Среднего Приднепровья к 1980-м годам [2].

Не менее популярным среди крестьян являлся стол с вертикальными опорами-ножками. Каждая такая пара для большей прочности соединялась горизонтальной жердью посередине наподобие буквы «Н». Кроме того, нижние части опор могли также скрепляться поперечной планкой.

Как правило, почти все крестьянские столы к 70-м годам XX в. были самодельными. Появление фабричных изделий привело к постепенному их распространению в сельском быту Среднего Приднепровья, что было связано с большей функциональностью в использовании. Такие столы были более лёгкими и удобными. Кроме того, почти все фабричные столы были раскладными, что являлось одним из основных преимуществ перед традиционной самодельной мебелью.

Таким образом, традиционный сельский интерьер украинцев Среднего Приднепровья в конце XIX – 80-х годах XX в. претерпел значительные изменения. Большая часть мебели, которая была неотъемлемой для традиционного интерьера XIX – начала XX в. после 1950 – 1960-х годов исчезает из сельского быта украинцев. На смену старой мебели приходит новая, которая продолжает использоваться в традиционном интерьере и сегодня. Кроме того, популярность новых объектов интерьера на протяжении нескольких десятилетий, безусловно, является свидетельством практичности и удобства. Все изменения, произошедшие в традиционном украинском жилище, привели к созданию новой модели сельского интерьера, сформировавшегося во 2-й половине XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 14-5. Од. зб. 568. С. О. Довгань. Експедиційні матеріали з народного

будівництва. Черкаська обл., села: Коломиці (Драбівський р-н), Ташлик, Куцівка (Смілянський р-н), Чубівка (Черкаський р-н), Лящівка (Чорнобаївський р-н). – 37 арк.

2. Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 14-5. Од. зб. 579. З. С. Гудченко. Матеріали з народної архітектури експедиції до Черкаської обл. – 51 арк.

3. Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 14-5. Од. зб. 578. З. С. Гудченко. Матеріали експедицій до Кіровоградської обл. : с. Червона Кам'янка, Попельнясте Олександрійського р-ну, с. Чечеліївка Петрівського р-ну. – 24 арк.

4. Записки Де-ла-Флиза // Русская старина. – 1892. – февраль. – С. 339 – 363.

5. Інформаційно-аналітичний портал. Трикутник. Центр меблів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tsmt.dn.ua/stol_na_kozlahh.

6. Русов, М. Очерк поселений и построек Полтавской губернии / М. Русов // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда. – Харьков, 1902. – Т. II, ч. 2. – 241 с.

7. Самойлович, В. П. Народна творчість в архітектурі сільського житла. Декоративно-художня обробка інтер'єра / В. П. Самойлович. – Київ : Держбудвидав УРСР, 1961. – 341 с.

8. Україна в типажах народних, краєвидах і архітектурі : художньо-етнографічна спадщина Юрія Павловича / відп. ред. Г. Скрипник. – Київ, 2010. – 400 с.

9. Чубинский, П. П. Инвентарь крестьянского хозяйства / П. П. Чубинский // Записки Юго-Западного отдела РГО. – Киев, 1875. – Т. II. – 663 с.

РЕЗЮМЕ

В статье прослеживаются изменения, произошедшие в традиционном интерьере сельского жилья украинцев Среднего Приднепровья в XIX – 80-х годах XX в. В частности, исследованы особенности видоизменения и трансформации конструктивных элементов отдельных видов мебели, их видового и количественного состава, появление новой мебели, нетипичной для украинской классического интерьера XIX – 1-й половины XX в.

SUMMARY

This article traces the changes in the traditional rural housing interior Ukrainian Middle Dnieper beginning XIX – 80 years of the XX century. In particular, the features of modification and transformation of the individual structural elements of furniture, their species and quantitative composition, the emergence of completely new furniture, atypical for traditional Ukrainian Interior XIX – early XX century.

Ждановіч К. І.

СУВ'ЯЗЬ ЗНАХАРОЎ З ПРЫРОДАЙ ВА ЎЯЎЛЕННЯХ БЕЛАРУСАЎ

Бабруйскі філіял УА «Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт»

(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2014)

Стыхійныя сілы прыроды, іх праяўленні выклікалі ў нашых далёкіх продкаў неўтаймаваны страх. Ва ўяўленнях тагачасных людзей усё навокал было населена адухоўленымі істотамі. Сфера дзеяння невытлумачальных з'яў

прыроды паступова звужалася і звязвалася з канкрэтнымі праяўленнямі. Сувяззю з прыродай, яе стыхіямі вызначаліся і знахары [9, с. 45].

Спрадвеку існавала думка пра тое, што чалавек, які не прырэчыць прыродзе, не чыніць ёй шкоды, атрымлівае незвычайную здольнасць: разумець таямнічую гаворку дрэў, зёлак і кветак. Лічылася, што гэтыя людзі валодалі дарам лекавання. Паводле Э. Ажэшкі, знахар валодае «ведамі пра лекавыя расліны і варажбой, ніколі іх на людскую шкоду не ўжывае, наадварот – заўсёды на карысць» [1, с. 23].

Знахар звяртаў асаблівую ўвагу не толькі на рытуальны збор зёлак, але і на яго адметнасці, правілы і забароны. Верагодна, таму ў замоўным універсуме важнае месца займае тэмпаральны код, гэта значыць, актуалізуецца той час, калі расліны становяцца найбольш дзейнымі ў магічным працэсе лячэння хваробы. Той, хто прыступаў да збору лекавых зёлак і карэнняў, павінен упасці ніц і маліць маці – сырую зямлю, каб яна спрыяла ў гэтым [2, с. 74]: *«Зямля-маці, благаславі мяне зёлкі браці, і травы мне маці»; «Бацька-неба, зямля-маці, благаславі сваю плёну рваць! Твая плёну да ўсяго прыдатная: ад смутку, ад хваробаў і ад усіх захворванняў – дзённых і паўдзённых, начных і паўночных, ад ведзьмака і вядзьмаркі!»* [7, с. 197].

Знахары ішлі збіраць зёлкі з добрымі думкамі, але калі апаноўвалі адмоўныя эмоцыі ці быў дрэнны настрой, то стараліся найперш супакоіцца. Рытуальныя дзеянні і словы патрэбны для таго, каб «энергетычны патэнцыял расліны пры зрыве не сышоў у зямлю» [15, с. 4]. Таму знахары дзякавалі раслінам і зямлі за дапамогу людзям: *«Кавалак хлеба я паклала пад кусцік травяны-раслінам і зямельке падзяка»* [6, с. 29].

На Купалле пад поўню збіраюць зёлкі, кветкі, якія маюць лекавыя ўласцівасці: купалінку, папараць, васількі, руту, «браткі» і іншыя [11, с. 19 – 20]. Адзначалася, што найбольш моцныя знахары збіралі зёлкі, кветкі не днём, а з позняга вечара да паўночы. Яны былі перакананы, што ў гэты час расліны дапамагалі людзям, дасягалі сваёй спеласці, «знаходзіліся ў самай сіле» [11, с. 293].

Можна пагадзіцца з меркаваннем А. Кастрыцы наконт таго, што «ў аснове выкарыстання раслін з кулінарнымі і лекавымі мэтамі ляжаць, безумоўна, рэальныя (смакавыя, пажыўныя, гаючыя) іх уласцівасці, шматвяковыя назіранні і вопыт людзей. Аднак нават і гэтая вобласць абрасла прымхамі, у яе трапілі прыёмы ірацыянальнага характару» [5, с. 71].

Важным акцэнтам у народных замовах з'яўляецца адлюстраванне характэрных уласцівасцей расліны з празрыстай назвай «адамава галава». Яна надзяляла чалавека здольнасцю кіраваць з'явамі прыроды і ўплываць на асабістае жыццё: *«А хто д'ябла... хоча бачыць, корань настаяць ў асвячонай вадзе і выпіць, а потым насіць пры сабе сорака дзён, і ўбачыш у наветраных хвалях дэманаў»* [7, с. 198].

Атрымлівалася, што раслінныя духі надаюць чалавеку фантастычныя здольнасці прадбачання, цудадзейную сілу. Напрыклад, пры дапамозе настойкі з карэнняў чалавек набываў здольнасць бачыць, кіраваць праяўленнямі нячыстай сілы.

Тэксты замоў паказваюць не толькі цесную сувязь знахара і духаў прыроды, але і залежнасць чалавека ад знахара. Як падкрэслівае Г. Папоўкіна, «Ва ўзаемадачыненнях соцыуму і знахара пераважае дваістасць, абумоўленая іх памежным становішчам паміж “светам хвароб” (“нячыстымі” духамі прыроды) і чалавечым светам» [13, с. 27].

Цяжка правесці мяжу паміж духамі прыроды, што прыносяць чалавеку пэўную карысці ці шкоду, і духамі, спецыяльнай функцыяй якіх выступае кіраванне з’явамі прыроды. Згаданыя тэарэтычныя палажэнні пацвярджаюць замовы, у якіх знахар, напрыклад, звяртаецца да добрага духа, каб спрыяць багатаму ўраджаю: *«Жыта часць, сеяць цябе час. На сам сабою, Госпад Бог мой са мною»* [4, с. 38]. Вядома, што духі, якія валодаюць здольнасцямі ўплываць на прыроду, засцерагаюць ад пажару і навальніцы: *«Памяні, Госпадзі, цара Давыда, цара Касцянтына, вы ўкрацілі зямлю і ваду – украціце гэтага багатага багатыра на гэтым месце»* [4, с.39]. Па сцвярджэннях знахароў, кожная з’ява прыроды знаходзіцца пад ўплывам «магутных» духаў. Яны ж прыносілі карысць ці шкоду чалавеку: *«Святы апостал-храніцель, сахрани раба божяга ад напасьніка, ад навушніка, ад чарадзейніка»* [4, с. 51].

Паводле разважання Э. Тайлара, гэтыя два разрады адухоўленых істот зліваюцца паміж сабой гэтак жа цесна, як і першапачатковыя анімістычныя вучэнні, на якіх яны заснаваны [16, с.357]. Па-першае, такія істоты ствараліся ўяўленнем чалавека па ўзорах яго першабытных паняццяў пра душу; па-другое, духі былі патрэбны, каб тлумачыць з’явы прыроды з пункту гледжання першабытнай філасофіі, да якой падыходзіць назва тэорыі «адухоўленай прыроды» [9, с. 356].

Атрымлівалася, што, згодна з гэтай тэорыяй, старажытны чалавек усведамляў, якім чынам народныя знахары папаўняюць веды пра лекавыя расліны. У самасвядомасці звычайных людзей прырода «ачалавечвалася», персаніфікавалася. Гэта пацвярджаюць сведчанні, што да расліны звярталіся як да жывой істоты, якая мела душу і магла ствараць, несці пэўныя чараўніцтвы: *«Дубішчы-дубішчы, вазьміце Васькавы (Мар’іны) зубішчы...»* [4, с. 191].

Паводле А. Афанасьева, «гэтыя зёлкі і кветкі могуць размаўляць, але разумець іх дадзена знахарам, якія вылечваюць і супраць нейкіх пэўных хвароб валодаюць гаючымі ўласцівасцямі» [2, с. 253]. Вера ў цудадзейную моц раслін з’яўляецца, галоўным чынам, з прычыны таго, што ў іх прысутнічаюць свае дэмань, раслінныя духі, «магутныя сілы», што станоўча ці адмоўна ўплываюць на здароўе чалавека. Як слушна адзначаў Э. Тайлар,

«расліны могуць служыць умяшчальнікам вандроўнай душы» [16, с. 259]. Раслінныя духі распаўсюджаны ў кожным прасторавым локусе прыроды (полі, гаі, балоце, даліне і інш.) і «знаходзяцца» ў розных раслінах: «*Дрыжы, трымці, сьдзі, знікнеце ўсе злыя духі... дух, які знаходзіцца ў гаях або ў чароту або ў далінах*» [15, с. 224].

Духі прыроды, па перакананнях продкаў, могуць прыносіць пакуты, шкоду чалавеку шляхам перасялення ў яго цела. Паводле слоў А. Ветухова, «хвароба – гэта дзеянне ўкаранёнага злога духа» [3, с. 58]. Таму вобраз знахара асацыіруецца з «асаблівым» чалавекам, здольным зрабіць амаль немагчымае. Ён выганяе нячыстую сілу з хворага: «*Вы хварэлі... пакуль у раба Божага дух зайшоў*» [15, с. 278].

Нярэдка ў вуснапаэтычных творах малюецца карціна ўздзеяння знахара на адухоўленых істот, якія вымушаны «дрыжаць», «сыходзіць», «трымцець», «знікаць» з цела чалавека. Гэта падкрэслівае ўзаемасувязь духаў прыроды і хваробы людзей, якая ажыццяўляецца па схеме: чалавек – духі прыроды – хвароба – знахар.

Раслінныя духі, пераўвасобленыя ў кветку, асацыіруюцца з вобразамі «дзяўчат/жанчын» і «хлопцаў/мужчын». Назва звычайна захоўвае палавую адпаведнасць: дзяўчына – лаза, крапіва, мяліса, мята, душыца, чарада: «*Так у рабы божай (імя) болі не бываць... разнясі яе па ніцых лозах...*» [4, с. 322]. Хлопец асацыіруецца з лісцем дуба, а таксама падтыннікам, святаяннікам, верасам, васільком: «*Выгаваруецца з раба божага і ўрок, і ўлёк, і ўдарны, і падзіўны. На моры дуб, на тым дубу тры і дзевяць сукоў...*» [4, с. 318]. У замовах у дачыненні да раслін заўсёды выступаюць іх рэlevantныя ўласцівасці як найбольш дзейсных, актыўных сродкаў лекавання. У сваёй вылячальнай знахар звяртаецца да расліннага духа з просьбай аб выратаванні хворага: «*Усялякія травы, і цвяты, і зелля-карэння знаюць, рады-помачы даюць ад гадыні лясовыя...*» [4, с. 110].

Духі прыроды могуць перасяляцца ў чалавечае цела. Міфапаэтычнае «аб'яднанне», прыпадабненне раслін да арганізма чалавека адбываецца па прынцыпе ўстанаўлення агульных для іх катэгорый жыццядзейнасці, у аснову якіх пакладзены паралелізм ці ўзаемадапаўняльнасць. Пры пераўтварэннях звычайна захоўваецца адпаведнасць формы хворага органа і органаў раслін [10, с. 67]. Таму знахар выкарыстоўвае ў лекавых мэтах тыя расліны, якія па форме нагадваюць пэўную частку чалавечага цела. Напрыклад, ліст капытніка падобны да нырака, і таму яго выкарыстоўвалі пры лячэнні захворвання гэтых органаў. Рожу лячылі прыкладаннем да балючага месца ягад суніц ці кветак герані. Пры крывацёку выкарыстоўвалі травы з чырвоным колерам, белі лячылі кветкамі белай канюшыны [8, с. 54]. Так, у шэрагу замоў ад крывацёку згадваецца кветка ружы: «*Ішлі калечкі чараз рэкі, капалі лужу, сеялі рожу; тая рожка ня ўзышла- штоб у раба божага кроў ня*

пайшла» [4, с. 2]. Як бачна, у замове хвароба насылаецца («сеялі ружу») варажбітом. Выраз «рожа ня ўзышла» з'яўляецца замацаваннем жадання выгнаць шкодны дух з чалавека.

Лекаванне каўтуна ў народнай медыцыне заключалася ў «звіванні вяночкаў». Хвароба ўяўлялася ў выглядзе спляцення рознакаляровых кветак: *«Пасоб, Божя, памажы, Прачыстая маці, (імя) каўтуна выгавараці. Каўтуніца, брат і сястрыца, па садочку хадзілі, цвятчкі зрывалі, вяночкі звівалі. Каўтунчыку ні хадзіць, галавы ні крушыняць, костачкі ні ламаць, чырвонай крыві ні ганяць, сінх жыл ні затрудняць, белых касцей ні ламаць, сэрцу ні ўняць...»* [4, с. 246].

У замове «Ад зубнога болю» знахар персаніфікуе хваробу ў вобразе пераплеценых кветак, падобных да каранёў зуба: *«А, ты месяц малады, табе вянок залаты. Дай Бог табе на пастаянне, а маім зубам на добрая здароўя»* [4, с. 186].

У замовах адлюстроўваецца ўзаемасувязь паміж рознымі прадметамі і з'явамі прыроды. Паводле меркавання М. Пазнанскага, гэта «адлюстроўвае нязменны закон прыроды» [12, с. 127].

Аналіз пабудовы замоўных тэкстаў паказвае, што часта знахар падбіраў кветку, назва якой была сугучная з хваробай. Як адзначаў М. Пазнанскі, «хвароба і кветка атаясамліваюцца». Расліна з'яўляецца ўвасабленнем хваробы [12, с. 187]. Не дзіўна, што для лячэння хваробы «колкі» выбіраліся расліны з шыпамі ці калючкамі. У замовах «Ад колкі» згадваецца калючая ружа: *«З печаней, з грудзей, з плячэй, з белае касці, з цёмнае крыві, з рыжага мяса я цябе ссылаю ў чыстае поле. На шыпыну, на ажыну, з ажыны на калючую ружу. На калючую ружу развівацца, на лісточках разгуляцца»* [4, с. 364]. Такім чынам, дух хваробы не ў стане будзе заставацца ў невыноснай для яго атмасферы і сыдзе. Адсюль вынікае пастулат «ліхое вынішчаецца злым» [3, с. 59]. Таму калючасць кветкі з'яўляецца ўвасабленнем перашкод, што стаяць на шляху да ідэальна высокага, дасканалага, прыгожага» [1, с. 407]. Іншая назва кветкі – «рожа» – цалкам супадае па гучанні з найменнем хваробы і таму, натуральна, замяшчае яе ў замовах: *«Я лозу капаю, рожу сею, а рожка не ўзышла, а нагі (ці рукі) балячка пайшла»* [4, с. 214].

У замовах колер кветкі ў пэўнай ступені адлюстроўвае характарыстыку духаў прыроды. Так, чорны колер ружы прыпадабняецца да цёмных сіл, хваробы. У выпадку, калі расліна мае чырвоны («крывавы») колер, гэта можна трактаваць як надзею, веру ў набыццё здароўя. Вельмі часта згадваюцца і рознакаляровыя кветкі: *«маці Прачыстая ў залатых чанах, дзяржыць яна тры рожы ў руках: рожу сінюю, чорную, чырвоную. З чорнай рожы цвет сарвала, сцерла, змяла, у раба божага (імя) рожу выганяла...»* [4, с. 215].

Аналагічнае сімптаматычнае лячэнне раслінамі заключаецца ў павер'і, што хвароба вылечваецца кветкамі адпаведных колераў. Устойлівыя выразы «чырвоная каліна», «белая бяроза», «чорная чарніца» ўжываюцца ў значэнні «пераймання» («перацягвання») адпаведнага колеру хваробы чалавека: «Скула белая, ідзі на белую бярозу, скула красная, ідзі на красную каліну, скула-рожа, ідзі на рожу, скула чорная, ідзі на чорную чарніцу...» [4, с. 212]. Атрымліваецца, што магічнае дзеянне знахара накіравана на свядомасць чалавека. Плады і кветкі шыпшыны лекарамі персаніфікаваліся ў вобразе сілы і здароўя – «чырвоныя-чырвоныя ягадкі». Выраз «з чорнай рожы цвет сарвала» падаецца ў значэнні «выгнання» з цела чалавека «нячыстага» духа прыроды: «*Ишоу Бог праз свіны лог і нес тры рожы. Адна сохне, іншая вяне, трэцяя з цела зганяе*» [15, с. 263].

Расліна прымае на сябе ўздзеянне «нячыстай» істоты, таму «сохне», «вяне», «знікае». Так, у замове «Ад рожы» знахар выкарыстоўвае каласы жыта: «*Ишла Божая Маці праз гару, несла тры пучка жыта. Першы высах, другі свая, а трэці знік. І ты, рожа, прападзі і па твары, па целу не хадзі*» [15, с. 263].

Духі прыроды, па народных уяўленнях, могуць перасяляцца з хворага цела ў расліну. Такім чынам, перасяленне злога духа ў такое месца, над якім у чалавека ёсць поўная ўлада, дзе ён можа гэты дух караць і мілаваць, адлюстроўвае жаданне пазбавіцца хваробы. Пераняўшы «нячысты» дух, трава ці кветка гіне: «*...як будзе тая пшаніца сохнуць, так будзе пухліна адпадаць...*» [7, с. 133]. Лекаванне чалавека раслінай адбываецца з прычыны веры знахароў у здольнасць перамяшчэння «чыстых» і «нячыстых» духаў прыроды. Паводле слоў А. Ветухова, светаўспрыманне чалавекам навакольнай прыроды заснавана на «вучэнні аб перасяленні душ, якое захавала сваю сілу і ў эпоху хрысціянства» [3, с. 60].

На практыцы выкарыстоўваліся вылячальныя сілы прыроды, што знаходзіліся ў жывых і засушаных кветках. Лічылася, што яны валодаюць здольнасцю «выгнання» хвароб з цела чалавека. Ружа згадваецца і ў замовах «Ад скулы»: «*Мацер Божая несла тры розачкі. Первую зламала, другую ссушыла, трэцяй рабу божаму (імя) скулу-рожу ўтушыла*» [4, с. 199]. У замове акцэнт робіцца на знішчэнні расліны, што з'яўляецца пацвярджэннем існавання калісьці падобнага абраду.

У мінулыя часы замовы былі шырока распаўсюджаны ў побыце і мелі чыста ўтылітарнае значэнне: з дапамогай слова, магічнага дзеяння ператварыць жаданае ў рэальнае, падобным выклікаць падобнае. У якасці дапаможных сродкаў знахары выкарыстоўвалі ружу, васілёк, рамонак, засушаны ці зялёны ліпавы цвет і іншыя краскі. Варажбіты прытрымліваліся думкі, быццам у выніку іх зашэптвання, пасля таго, як хвароба («нячысты» дух) адступіць, чалавек па-ранейшаму расцвіце прыгожым колерам жыцця,

сілы, моцы [9, с.329]. Лекары часцей за ўсё выкарыстоўвалі ў лячэнні ліпавы цвет («кветкі»): *«Гаварылі нашыя потым, што паказаў маці свежы ліпавы цвет і сказаў, каб яго ля маёй галавы навесілі. Так умела засушаны быў, не растрыбушаны, быццам бы проста ў гэты момант з дрэва сарвалі. Калі мне стала намнога лягчэй і хваробу знахар ужо замаўляў пастаянна, то даваў мне ў рукі ліпавую кветачку»* [9, с. 330].

Як адзначаў М. Пазнанскі, у замовах дзеянне як бы адлюстроўвае сабой той вынік, які павінен за ім прытрымлівацца. Гэтым яскрава падкрэсліваецца яго значэнне, калі «дзеянне і не мае тут больш важнай ролі, чым слова, то ва ўсякім выпадку цалкам раўнацэннае з ім» [12, с.123]. Супрацьлеглае меркаванне выказваў А. Патабня: «Дзеянне суправаджае слова і нічога не адлюстроўвае». Мы прытрымліваемся погляду М. Пазнанскага: слова раўназначна дзеянню і адлюстроўвае чаканы вынік.

Цыкл развіцця кветкі параўноўваўся з этапамі развіцця хваробы ці перасялення («сыходжання») духаў прыроды ў чалавека. Так, «зярнятка» набывае сімвалічнае значэнне пачатку хваробы, а «цвіценне» кветкі – самую «сілу». «Плады» ці «адцвітанне» кветкі маюць сэнс завяршэння хваробы, выздараўлення чалавека і ўзнікнення «чыстага» духа: «Значыцца, кветку ён даваў у рукі хвораму чалавеку, а сабе ў далоні браў плады, па аднаму ў кожную руку. Пачынаў шаптаць і звяртаўся да “пацыента”»: *“Паглядзі, якая кветка ў цябе...Гэта, бач, хвароба распусцілася...”* Заканчваў замову і зноў звяртаўся да хворага: *“А цяпер, паглянь, якою хвароба стала, – спелаю”*» [9, с. 333].

Вера ў цудадейную сілу раслін з’яўлялася своеасаблівым імпульсам у выкарыстанні станоўчай энергетыкі прыродных з’яў, дрэў, раслін і кветак у барацьбе са злым «напаўненнем» навакольнага свету. Даволі часта гэтае ўяўленне звужалася да цела чалавека, якое ўтрымлівала ў сабе хваробу.

ЛІТАРАТУРА

1. Ажэшка, Э. Аповесці, апавяданні, нарысы / Э. Ажэшка. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2000. – 508 с.
2. Афанасьев, А. Н. Волхвы, колдуны, упыри в религии древних славян / А. Н. Афанасьев. – М. : Алгоритм, 2012. – 317 с.
3. Ветухов, А. В. Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова / А. В. Ветухов. – Варшава : Тип. Варшавского учебного округа, 1907. – 522 с.
4. Замовы / уклад. Г. А. Барташевіч ; рэд. : А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992 – 597 с.
5. Кастрыца, А. А. Міфалагічныя ўяўленні ў беларускіх прыкметах і павер’ях аб прыродных з’явах і гаспадарчай дзейнасці / А. А.Кастрыца. – Гомель : ГДУ, 2009 – 110 с.
6. Качановская, Н. М. Золотой корень не хуже женшеня / Н. М. Качановская // Народный доктор. – 2014. – № 5. – С. 29.

7. Крук, Я. Золотые правила народной культуры / О. Котович, Я. Крук. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2013. – 592 с.
8. Минько, Л. И. Знахарство / Л. И. Минько. - Минск : Наука и техника, 1971. – 118 с.
9. Ненадавец, А. М. Сілаю слова. Чорная і белая магія / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларусь, 2002. – 350 с.
10. Ненадавец, А. М. Выявы міфалагічнага выраю / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 357 с.
11. Никифоровский, Н. Я. Освящённые предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Типолитография насл. М. Б. Неймана, 1903. – 26 с.
12. Познанский, Н. Ф. Заговоры / Н. Ф. Познанский ; примеч. Ф. С. Капицы. – М. : Индрик, 1995. – 352 с.
13. Поповкина, Г. С. Знахарство восточных славян юга Дальнего Востока России / Г. С. Поповкина. – Владивосток, 2006. – 30 с.
14. Потебня, А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. А. Потебня. – Харьков : В Университетской типографии, 1860. – 155 с.
15. Степанюк Д. С. Мудрость народных целителей / Д. С. Степанюк. – Минск : Белмаркет, 1994. – 309 с.
16. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – М. : Политиздат, 1989. – 476 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается взаимосвязь знахаря с природой в представлениях белорусов, подчёркивается единство человека и растений, отражено значение анимизма в устнопоэтических произведениях.

SUMMARY

In the article the interrelation of the sorcerer with the nature in representations of Belarusians is considered, the unity of the person and plants is emphasized, value of animism in the oral-poetic works is reflected.

Зимовина Е. П.

БЕЛОРУССКОЕ НАСЕЛЕНИЕ КАЛИНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ: МИГРАЦИИ И СОХРАНЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

*Балтийский Федеральный университет им. И. Канта
(Поступила в редакцию 08.05.2014)*

Калининградская область представляет собой специфический регион Российской Федерации, население которого сформировалось в результате миграций за относительно короткий период. На сегодняшний день на территории области проживают представители более ста этносов, среди которых белорусы являются одним из самых многочисленных. Однако белорусское население области изучено недостаточно, лишь в некоторых работах содержится краткая информация о белорусской общине региона,

известных личностях белорусского происхождения и деятельности Региональной национально-культурной автономии (РНКА) «Калининградское землячество белорусов» [1 – 3]. Ряд историков, изучая этническую структуру первых советских переселенцев и географию миграционных потоков, приводит сведения о выходцах из Белорусской ССР в регионе [4 – 7]. И только несколько статей посвящено особенностям становления и развития белорусской диаспоры в Калининградской области [8 – 10].

Тем не менее по истории белорусов Калининградской области имеется достаточно источников, которые ждут своего исследователя. Это архивные документы, воспоминания, материалы статистики и периодики. Одним из важных источников являются экспертные интервью с людьми, хорошо знакомыми с ситуацией «изнутри» и способными оценить значимость тех или иных процессов и явлений. В то же время следует иметь в виду, что в интервью респонденты выражают субъективное мнение по обсуждаемым вопросам. В ходе данного исследования мы провели интервью с людьми, которые вкладывают много сил и энергии в дело сохранения и развития белорусской культуры на территории Калининградской области, стремятся вызвать интерес общественности региона к истории и традициям белорусского народа. Это руководитель отделения Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации в городе Калининграде Василий Петрович Горбатенко; председатель Совета РНКА «Калининградское землячество белорусов» Светлана Михайловна Зезера; секретарь Совета РНКА Марина Павловна Майстрова. В ходе интервью были обсуждены вопросы возникновения и развития белорусской диаспоры на территории области, высказаны суждения о причинах успешности интеграции белорусов в калининградский социум, дана информация о деятельности национально-культурной автономии и т. д.

Белорусское население Калининградской области является многочисленным: по результатам переписей 1959, 1970, 1979, 1989 и 2002 гг. белорусы численно уступали только русским; по данным переписи 2010 г. – русским и украинцам (таблица 1). Первостепенную роль в процессе формирования и развития белорусской диаспоры в регионе сыграло организованное переселение в первые послевоенные годы, когда наибольшее количество переселенцев (не считая выходцев из регионов РСФСР) прибыли с территории Белорусской ССР. Только в 1947 г. миграционный прирост по области за счет белорусских переселенцев составил 18 455 человек (прибыло 24 622 человека, выбыло 6 167 человек) [11]. Историк Ю. В. Костяшов отмечает, что на протяжении 1948 – 1950 гг. «основу населения области составили выходцы из России и Белоруссии, соответственно 74,6% и 12,4%... сельское население формировалось почти исключительно за счёт россиян и

белорусов». Причём именно выходцы из Белорусской ССР демонстрировали высокую степень закрепляемости на новом месте. Ю. В. Костяшовым также был сделан «вывод о высокой степени совпадения национальности переселенцев с титульной нацией той республики, откуда они прибывали (т. е. из Белоруссии ехали, в основном, белорусы...)» [6]. Вопрос о послевоенном переселении на территорию Калининградской области обсуждался и в ходе интервью: *«Во время Великой Отечественной войны Белоруссия оказалась в центре всей трагедии войны... Война затронула все возрастные группы населения... Много мест было выжжено, разрушено, а когда война закончилась, то многим людям было просто некуда и не к кому склонить голову. Родные сёла оказались разрушенными, разорёнными или просто стёртыми с лица земли... А тут объявляют о том, что Калининградская область принимает переселенцев. И много людей из Белоруссии, простых людей, приехали сюда в первые послевоенные годы»* (зап. от В. П. Горбатенко). Основная масса прибывших была представлена детьми и людьми трудоспособного возраста. Именно это обусловило увеличение численности белорусского населения вплоть до середины 1990-х годов (таблица 1).

Таблица 1

Динамика численности белорусского населения Калининградской области (по данным переписей населения) [12; 13, с. 50 – 51; 14, с. 59 – 61; 15, с. 24]

Год	Численность населения области (человек)	В том числе:	
		Численность белорусского населения (человек)	Удельный вес белорусского населения (%)
1959	610 885	57 178	9,4
1970	731 936	68 808	9,4
1979	807 985	72 465	9,0
1989	871 159	73 926	8,5
1995*	926,4 тыс.	75,2 тыс.	8,1
1998*	943,3 тыс.	73,4 тыс.	7,8
2002	955 281	50 748	5,3
2010	941 873	32 497	3,5

* – данные текущей статистики

С середины 1990-х годов начался процесс сокращения численности белорусов области в результате естественной убыли, увеличения численности межнациональных браков и смены этнической идентичности, культурной и языковой ассимиляции. Причины сокращения численности белорусского населения области были обсуждены с участниками интервью: *«Во-первых, в паспортах не указывается национальность, поэтому это*

могло сыграть свою роль в сокращении числа белорусов Калининградской области. Во-вторых, в переписи тоже могут быть погрешности с подсчётом, тем более люди указывают национальность сами. Кроме того, очень много среди белорусов межславянских браков (например, белорусы-русские). И иногда человек просто выбирает себе национальность одного из родителей. Поскольку люди живут в России, то при таких смешанных браках они часто выбирают русскую национальность. И при переписи указывают именно её, не упоминая о своих белорусских корнях» (зап. от М. П. Майстровой); «Люди живут в России, связывают своё будущее с Россией, поэтому и называют себя русскими. При переписи населения многие рассуждают так: я вырос в этой стране и буду русским человеком» (зап. от В. П. Горбатенко).

Таблица 2

Миграционное взаимодействие Калининградской области (КО) и Республики Беларусь (РБ) [15; 16; 17, с. 520 – 521; 18, с. 468 – 469; 19, с. 76, 108 – 109]

Год	Прибыло в КО из РБ	Выбыло из КО в РБ	Миграционный прирост	Год	Прибыло в КО из РБ	Выбыло из КО в РБ	Миграционный прирост
1990	3327	1380	1947	2002	201	227	-26
1991	2152	1629	523	2003	163	166	-3
1992	1482	1643	-161	2004	170	120	50
1993	1216	1849	-633	2005	199	93	106
1994	1285	950	335	2006	166	142	24
1995	1071	827	244	2007	152	100	52
1996	809	673	136	2008	161	63	98
1997	653	583	70	2009	142	35	107
1998	474	562	-88	2010	136	57	79
1999	341	588	-247	2011	192	51	141
2000	259	377	-118	2012	198	47	151
2001	187	278	-91				

Определённую роль в процессе сокращения численности белорусского населения сыграла миграция. Так, в 1-й половине 1990-х годов миграционные потоки из Республики Беларусь в Калининградскую область были значительными и по объёму уступали только миграционным потокам из Казахстана, Украины и Латвии. Однако столь же активным был и выезд в Беларусь с территории региона (больше отмечены только показатели выбытия в Украину). В 1992 – 1993 гг. зафиксировано отрицательное сальдо в миграционном обмене Калининградской области с Республикой Беларусь, что объяснялось распадом СССР и желанием людей переселиться на земли, понимаемые как историческая родина. Во 2-й половине 1990-х – начале 2000-х годов показатели миграционного обмена значительно сократились и на

сегодняшний день не оказывают влияния на динамику численности населения Калининградской области (таблица 2). Если говорить исключительно о миграции этнических белорусов, то их основная масса приходится на внутри- и межобластную миграцию. Во внешних миграциях этнические белорусы активно участвовали в 1990-е годы (таблица 3).

Таблица 3

Показатели миграции этнических белорусов (человек) [15, с. 65 – 66; 16, с. 76 – 79; 20, с. 44 – 49; 21, с. 44 – 55]

Год	Прибывшие в Калининградскую область		Выбывшие из Калининградской области		Миграционный прирост	
	Всего	В т.ч. из-за пределов России	Всего	В т.ч. за пределы России	Всего	В т.ч. внешняя миграция
1997	1742	503	1499	357	243	146
1999	1072	252	1127	384	-55	-132
2005	246	88	166	14	80	74
2007	179	64	150	27	29	37

Вопросы миграционного взаимодействия Беларуси и России (в частности, Калининградской области) были затронуты в интервью: «В. П. Горбатенко: *Как такового массового оттока белорусов из России не наблюдается, всё идёт в рамках бытовой миграции.* М. П. Майстрова: *Есть стремление определённого круга россиян, даже не имеющих отношение к Беларуси, поехать даже не на историческую родину, а к соседям, поскольку они видят разницу. Многие приходят к нам по консульским вопросам и интересуются, как переселиться. Много желающих переехать из сельской местности. Здесь они не востребованы, а в Беларуси вплоть до предоставления жилья трактористам и другим специалистам в области сельского хозяйства. И некоторые целыми семьями переселяются.* В. П. Горбатенко: *Есть и ещё одна хорошая тенденция. Сейчас очень много молодых людей выезжает на учёбу в Беларусь. Притом едут из Москвы, Петербурга, Калининграда ... Таким образом, происходит не этническая миграция, а миграция по интересам.*

Помимо миграции, связь с исторической родиной поддерживается и посредством регулярных поездок в Беларусь: «Связь с исторической родиной есть ... по мере возможности кооперируемся, выезжаем. Тяга к исторической родине есть» (зап. от С. М. Зезера); «Белорусы, которые живут далеко от Беларуси, очень любят свою историческую родину, детей и внуков возят, интересуются культурой и жизнью в Беларуси» (зап. от М. П. Майстровой).

Одной из форм сохранения этнокультурной идентичности является деятельность национально-культурных объединений. На территории области

успешно функционирует несколько отделений РНКА «Калининградское землячество белорусов». Наши собеседники рассказали об инициаторах создания данной общественной организации и основных результатах её деятельности: «В. П. Горбатенко: *В 2000 г. Михаил Иосифович Гриб вместе с единомышленниками сумел создать белорусское землячество. Первым его председателем был Иосиф Андреевич Гречко ... Вместе с тем надо учитывать то, что до 2000 г. работа в рамках объединения людей так же проводилась, шел организационный период. И. А. Гречко и М. И. Гриб сумели организовать землячество и сплотить вокруг себя белорусов Калининградского региона. Прежде всего деловых людей, интеллигенцию, людей от бизнеса, культуры, наших земляков-военных... В то время было образовано и отделение Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации в г. Калининграде. С. М. Зезера: Семь лет назад, когда председателем землячества был М. И. Гриб, в посёлке Береговом силами землячества была построена церковь святого Дмитрия Салунского, освящённая впоследствии Патриархом Кириллом. М. П. Майстрова: Эта церковь была изготовлена в Беларуси, перевезена по брёвнам в Калининград и собрана на месте. С. М. Зезера: Ещё в Калининграде есть Белорусский сквер на ул. Кутузова, по периметру которого находятся отлитые в Беларуси гербы областных городов. Был воздвигнут памятник Франциску Скорине на ул. Невского, около Балтийского Федерального университета им. Канта. Это было сделано силами землячества и непосредственно под руководством М. И. Гриба. В. П. Горбатенко: Вклад М. И. Гриба в развитие искренних отношений между Республикой Беларусь и Калининградской областью неоспоримо весом. Он всегда рассуждал так: добро надо нести по жизни, пока ты жив, а завтра – это уже память».*

В интервью была отмечена особенность населения Калининградской области, которая делает регион привлекательным для жизни: «*По жизни, службе и работе мне пришлось побывать во многих регионах нашей когда-то большой страны... И вот эта особенная доброта, душевность, отсутствие агрессии в поведении, как нигде наблюдаются здесь, на Калининградской земле*» (зап. от В. П. Горбатенко).

В заключение отметим, что, несмотря на происходящее в последние годы сокращение численности белорусского населения Калининградской области, на территории региона продолжает развиваться белорусская культура: в семьях бережно хранится память об исторической родине и предках, соблюдаются традиции, поддерживаются связи с родственниками и друзьями из Беларуси. Большую роль в деле сохранения, развития и популяризации белорусской культуры на территории региона играют отделение Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации в городе Калининграде и РНКА «Калининградское землячество белорусов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Российский дом на Балтике. Очерки о развитии национальных культур в Калининградской области // Запад России. – 1996. – № 1 (15). – С. 3 – 43.
2. Панасенко, О. М. Национально-культурные объединения Калининградской области. Информационный справочник / О. М. Панасенко, М. Л. Гришечкина, Н. Л. Луганский. – Калининград, 2004. – 64 с.
3. Клемешева, М. А. Образование культурно-национальных обществ на территории Калининградской области / М. А. Клемешева // Калининградской области – 60: этапы истории, проблемы развития. – Калининград, 2006. – С. 136 – 145.
4. Организация переселения колхозников и работников совхозов из Белоруссии в Калининградскую область в документах Национального архива Республики Беларусь / подг. В. П. Матеюком // Калининградские архивы. – 2004. – Вып. 6. – С. 69 – 76.
5. Манкевич, Д. В. О проведении и некоторых итогах Всесоюзной переписи населения 1959 г. в Калининградской области / Д. В. Манкевич // Калининградские архивы. – 2008. – Вып. 8. – С. 149 – 158.
6. Костяшов, Ю. В. Секретная история Калининградской области. Очерки 1945 – 1956 гг. / Ю. В. Костяшов. – Калининград : Терра Балтика, 2009. – 352 с.
7. Маслов, В. Н. Подготовка в 1946 году Постановления Совета Министров СССР о заселении сельских районов Калининградской области / В. Н. Маслов // Вестник БФУ им. И. Канта. Гуманитарные науки. – 2013. – № 6. – С. 134 – 140.
8. Григорьева, Р. А. Особенности этнической идентификации населения белорусско-русского пограничья / Р. А. Григорьева, Г. И. Касперович // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; наук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып. 2. – С. 357 – 361.
9. Григорьева, Р. А. Белорусы и поляки в Калининградской области: конфессия и идентичность / Р. А. Григорьева // Беларусь вачыма польскіх этнографіаў XIX – першай паловы XX ст. (да 200-годдзя Ю. Крашэўскага і 125-годдзя К. Машыньскага) : матэрыялы Міжнар. навук. канф. – Мінск, 2013. – С. 41 – 50.
10. Григорьева, Р. А. Белорусское присутствие в Калининградской области / Р. А. Григорьева // Этнокультурные процессы Гродненского Понёманья в прошлом и настоящем. – Минск, 2014. – С. 425 – 442.
11. Государственный архив Калининградской области. – Ф. Р-180. Оп. 1. Д. 74. Л. 3, 5, 7.
12. Информационный бюллетень «Демоскоп Weekly» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://demoscope.ru/weekly/pril.php>. – Дата доступа: 20.08.2014.
13. Итоги Всероссийской переписи населения 2002 г. Национальный состав и владение языками, гражданство. – М. : ИИЦ «Статистика России», 2004. – Т.4, кн. 1.
14. Итоги Всероссийской переписи населения 2010 года. – М. : ИИЦ «Статистика России», 2012. – Т. 4. Национальный состав и владение языками, гражданство.
15. Демографический ежегодник Калининградской области : стат. сб. – Калининград : Калининградский обл.комитет гос. статистики, 1998.
16. Демографический ежегодник Калининградской области : стат. сб. – Калининград : Калининградский областной комитет гос. статистики, 2000.
17. Демографический ежегодник России. 2005 : стат. сб. / Росстат. – М., 2005.

18. Демографический ежегодник России. 2009 : стат. сб. / Росстат. – М., 2009.
19. Численность и миграция населения Калининградской области. 2012 год. – Калининград : ТОФСГС, 2013.
20. Численность и миграция населения Калининградской области в 2005 г. – Калининград : ТОФСГС, 2006.
21. Численность и миграция населения Калининградской области в 2007 г. – Калининград : ТОФСГС, 2008.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается белорусское население Калининградской области: прослеживается динамика его численности, анализируется миграционное взаимодействие между регионом и Республикой Беларусь, подчеркивается роль Национально-культурной автономии в сохранении этнокультурной идентичности белорусов области.

SUMMARY

The paper considers the Belarusian population of the Kaliningrad region: the dynamics of Belarusian population, migration interactions between the region and the Republic of Belarus and the role of national-cultural autonomy in the preservation of ethnic and cultural identity of Belarusians.

Ковалёва Р. М.

ИНТЕГРАТИВНЫЕ СВЯЗИ ИНИЦИАРНОГО СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА С ФОЛЬКЛОРОМ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 26.05.2014)*

В системе словесного искусства исследователи традиционно отмечают два полюса – фольклор и литературу. Они базируются на разных эстетических принципах, что, собственно говоря, обеспечивает «положительно-приемлющий характер» (М. М. Бахтин) фольклоризма литературы и фольклоризации литературных произведений, воспринятых устнопоэтической традицией. Однако до сих пор исследователи не обращали внимание на такой внешний фактор развития фольклора, как инициарная сфера. Интеграция её произведений в фольклор значительно превышает интеграцию в него литературных произведений. Уже одно это делает её изучение актуальной задачей современной фольклористики.

Что собой представляет инициарная (лат. *initiare* – начинать) сфера словесного творчества? Хотя она чрезвычайно неопределённая, пёстрая, при системном подходе ясно видна её специфика, отличие и от фольклора, и от литературы. Эта сфера вся «пред», и «между», и в своих пределах, и на границах с фольклором и литературой. Её произведения и не вырываются в область искусства, и способны это сделать. Они тот возмущающий фактор, который исследователи обычно не принимают во внимание при обсуждении разных глобальных вопросов, например, возможен ли прогресс в искусстве и

чем он обусловлен, допустима ли эта категория в отношении литературы и фольклора, как соотносится коллективное и индивидуальное в фольклоре и т. д.

Не являясь ни фольклором, ни литературой в полном смысле слова, будучи предфольклором и предлитературой, то есть тем, что ещё не вошло ни в фольклор, ни в литературу, невидимкой, находящейся в тени традиционного и профессионального искусства, инициарная сфера равно им нужна в качестве катализатора эстетической деятельности, испытательного полигона или, говоря словами польского писателя и мыслителя С. Лема, «полосы свободы». Описывая модель культуры, он спрашивал, «равняется ли нулю пространство для “чисто культурной вариации” или всё же остаётся какая-то полоса свободы?» И отвечал так: «Антропологическая компаративистика показывает, что такое пространство существует и в нём проявляется уже чисто культурная изменяемость форм и смыслов» [4, с. 51].

Вот это пространство, о котором говорил С. Лем и которое интуитивно чувствовали многие фольклористы, мы называем инициарной сферой словесного творчества. Феномен данного творчества, находящегося в «полосе свободы», мы понимаем в двух смыслах. Разумеется, прежде всего в феноменологическом – как характерную черту сознания, обладающего творческим импульсом. Здесь уместно сослаться на опыт А. А. Пелипенко и И. Г. Яковенко, теоретиков культуры, вынужденных ввести в свою концепцию культуры понятие первотектона. Они определяют его как чистую направленность, априорно-когнитивное формирование семантических конструкций, «базовый уровень ментальности, в котором весь опыт природной (докультурной) самоорганизации снят в виде этих самых смыслообразующих направленностей (моделей структурирования)» [5, с. 21]. Выходит, что, говоря о первоначалах, вынужденно прибегаешь к теоретическим конструктам, исходя из которых начинаешь что-то понимать в динамике последующего процесса. В плане понимания самой инициарной сферы важным представляется замечание учёных о протеистичности первотектона и его связи со сферой культурно-бессознательного [5, с. 21].

В историко-культурном плане инициарное творчество – это то, что подталкивает к смене художественных парадигм, к поиску, ибо в истории культуры, и фольклора в том числе, наступает момент, когда старый язык уже не в состоянии высказаться о наступающем времени. Господствовавшая в XX в. теория эволюционного развития фольклора, согласно которой всё новое, что появлялось в его сфере, было обусловлено внутренними причинами, только частично отвечала на вопрос о причинах подвижек. Базовым в ней стал тезис, в настоящее время вызывающий сомнения, о генетической связи последующего с предыдущим. Например, постулировалось родство исторических песен с былинами, хотя были и

противники подобного подхода; необрядовых песен с обрядовыми, что вообще выглядело неубедительно; частушек, «вспыхнувших» в XIX в., с традиционными песнями-коротельками. Можно сколько угодно жонглировать словами о народе, народном духе, творческой энергии народа, всё будет правильно, но к выяснению механизмов творчества, к созданию интерпретационных моделей это не приблизит. На самом деле резервы саморазвития фольклора используются настолько медленно, что их действие бывает трудно заметить. Замечаются сдвиги. Да, в русле вариативности совершаются определённые подвижки, эстетические открытия, поражающие воображение исследователя, сравнивающего варианты: он сталкивается с чудом фольклорного мышления, бессознательно меняющего ракурс, импульсивно вносящего нюанс, который фантастическим образом преобразует эстетическую платформу произведения. Только инициарная сфера тут не при чём. Её координаты воздействия на фольклор, который сам по себе не стремится ни к обновлению жанровой системы, ни к кардинальному изменению языка, шире, а действие направлено не на отдельный текст, а на заполнение пустых клеточек, где и начинается формироваться новый жанр, что случается очень редко, или новый жанровый вид, жанровая разновидность, что наблюдается чаще.

Когда фольклористы говорят о фольклоризации, обычно под ней понимается переход авторского текста в фольклорное бытование со всеми вытекающими отсюда последствиями. Полагаем, что стоит посмотреть на фольклоризацию шире и с учётом инициарной сферы. Именно её произведения подвергались фольклоризации в больших масштабах, чем литературные. Именно они, а не литературные «бомбардировали» фольклор, как метеориты планету, и очень многие прорывались за границы инициарной сферы, принимались фольклорным творчеством, обкатывались, получали соответствующую огранку согласно имеющимся инструментам и моделям. Так раннетрадиционный фольклор переходил на стадию зрелого традиционного, национального по форме и содержанию. Считаю нужным отметить немаловажное обстоятельство. При всей типологии связи фольклора с инициарной сферой в каждой национальной традиции она реализуется по-своему. Поворотные моменты, сдвиги, точки бифуркации, как сказали бы синергетики, изменения, касающиеся системы жанров, всплески творческой энергии – даже у близкородственных народов они могут не совпадать, иметь свои нюансы, свои формы, быть уникальными в плане результатов. Да, инициарная сфера глубоко национальна и в своей косности, и в своих планах, и в своих порывах.

При всём желании мы не можем в рамках одной статьи охватить всю историю фольклора, обратим внимание на наиболее яркие моменты,

появление которых вроде бы находило какое-то объяснение, но вместе с тем порождало массу новых вопросов, среди которых главный – «откуда?».

В самом деле, откуда взялись русские исторические песни и почему их практически нет у белорусов? Они появляются в XVI в. и как бы ниоткуда. Наличие исторических произведений в XIV в. и даже в XV в. более чем проблематично. Песню о Щелкане, тематически связанную с тверским восстанием 1327 г., Л. И. Емельянов посчитал остатком богатой традиции (других песен не сохранилось) [7, с. 11], а раньше Ю. М. Соколов, опираясь на исследование А. Д. Седельникова, – политическим памфлетом на события из царствования Ивана Грозного [8, с. 262]. Получается, что этот царь – начальная тема исторических песен. Интересно было бы получить ответ на такой «крамольный» вопрос: являются ли эти песни спонтанным откликом народа на политику Ивана Грозного, всплеском творческой энергии масс, положительно оценивших шаги царя по централизации власти и видевших в князьях-боярах, как и царь, своих врагов, или они результат пропагандистского хода, имевшего целью создать в глазах народа образ грозного, но справедливого царя? Характерно, что подобно сказкам и легендам об Иване Грозном они имеют ярко выраженную публицистическую направленность. Тогда кто их автор? Столь явная апологетика царской власти и политики царя заставляет искать корни исторических песен не «в массах людей, сочувствовавших борьбе его с татарами и разделявших вместе с царём недоверие и ненависть к боярам-изменникам» [8, с. 263], а, вопреки мнению Ю. М. Соколова, в инициарной сфере. Независимо от статуса и положения их автора (авторов) в своём первоначальном виде тексты не были ни фольклорными, ни литературными. Как предфольклорные, к тому же использующие фольклорную поэтику, они имели возможность войти в фольклорное бытование. И вошли в него. Новое содержание исторических песен легло поверх былинной формы, сохранив присущую былинам идею государственности, но заменив слабого Владимира Красное Солнышко, которого в былинах скорее жалели, чем разоблачали, на сильного государя, окружённого, с одной стороны, врагами, а с другой – проводниками его воли, достойными, как и царь, внимания. Как предлитературные, они предтеча ангажированного властью творчества в его анонимной форме. В силу этого барьер между инициарной сферой и литературой того времени не был преодолен. Вопрос об авторстве исторических песен остаётся открытым. На определённые раздумья наводило учёных сравнение вариантов песни о взятии Иваном Грозным Казани, записанных в Поволжье и в Беломорье, Карелии. По мнению Б. Н. Путилова, последние восходили не к устной традиции, а к книжной повести, известной в ряде редакций [6, с. 170]. Отсюда следует, что к созданию исторических песен приложили руку книжники, имена которых остались неизвестными. Это хорошо известный

тип автора-подёнщика, откликающегося на злобу дня, причем не обязательно по заказу: просто такова его форма связи с действительностью.

Остаётся неизвестным, почему безмолвствует в историческом фольклоре эпоха Великого Княжества Литовского. Что сыграло свою роль: отношение народа к князьям, особенности психотипа подданных, отсутствие эстетической опоры в виде былинной традиции или идеологического института власти?

Далеко не всё ясно с генезисом белорусских волочёбных песен, не имевших аналогов в славянском фольклоре. Через связь этих песен с весенним Новым годом можно объяснить общность ряда их сюжетов с колядными песнями, связанными с зимним, но это не решает вопрос об их происхождении. Ареалы волочёбных песен и колядок предстают как встречные, постепенно ослабевающие течения: первых с севера, с территории бывшей кривичской цивилизации, вторых – с дреговичского юга, где волочёбных песен практически нет, к северу. Наложение ареалов – фактор, способствующий взаимной интеграции произведений. Оба обряда связаны с двенадцатыми праздниками – Рождеством и Воскресением Христовым, но почему только волочёбные песни оказались способны к продуктивному диалогу с христианской культурой? Здесь, прежде всего, имеется в виду цикл песен на календарную тему. Совершенно очевидно, что структурной и содержательной основой им послужил церковный календарь с регламентацией дней, посвящённых святым заступникам. Понятно, что позже издание календарей для бытового обихода сопровождалось введением практического материала, советов по ведению хозяйства. Но совершенно непонятно, кто, где, когда каким-то невероятным, удивительным, художественно безупречным образом соединил три календаря: церковный, природный и трудовой. При публикации песен на календарную тему они даются под заголовком «Працоўны каляндар селяніна». Модель оказалась продуктивной. Так мы в очередной раз, после исторических песен, оказались перед тёмной страницей фольклора, на сей раз белорусского. Можно сколько угодно апеллировать к конструкту «фольклорный автор», но ведь и волочёбные песни тоже, как русские исторические, возникают как бы вдруг, ниоткуда, далеко от основного ареала колядных, в родстве с которыми их можно было бы заподозрить. Или из инициарной сферы? Она всегда как бы в стороне от магистральной линии, но если что-то отдаёт, то полностью и навсегда.

И последний пример, связанный с загадкой генезиса необрядовых песен.

Есть два основных взгляда на эту проблему. Если совсем просто, то суть их в следующем: 1) необрядовая лирика эволюционным путем развилась

из обрядовой (Н. П. Колпакова); 2) ни время возникновения необрядовых песен, ни ранние стадии её развития науке не известны (В. И. Ерёмина).

Как самостоятельная ветвь народной лирики она оформилась к XVII в., от которого сохранились рукописные песенники с текстами бытовых песен. Откуда они взялись? Разумеется, не из обрядовых. Их появление свидетельствует об активизации инициарного творчества, об эстетической революции, о сдвиге в фольклорном сознании, о фокусировке внимания на повседневном быте и субъективности. Альтернативность обрядовых и необрядовых песен не только функциональная. Она просматривается на уровне художественного мира, системы персонажей и т. д. [1, с. 148 – 149]. Вряд ли случайным совпадением является тот факт, что процесс демократизации искусства одновременно затронул и фольклор, и литературу, что они синхронно опирались на демократическую концепцию личности, обращались к одним и тем же проблемам и конфликтам. Но затронул он также и сферу кантовой культуры, которую ее исследовательница Л. Ф. Костюковец считает третьей областью культуры, вобравшей в себя признаки профессионального и народного творчества. Мы бы сказали, что и своим появлением канты обязаны чему-то третьему. Светские канты, как пишет Л. Ф. Костюковец, «первоначально зарождаются в белорусских и украинских землях в начале XVII в». Это «музыкально-поэтические произведения бытовой культуры, занимающие промежуточное положение между профессиональной и народной» [2, с. 13]. Содержание светских кантов отличается демократичностью, а их стилистика «очень сильно повлияла на белорусскую народную песню» [2, с. 61]. Фольклоризация канта Л. Ф. Костюковец посвятила специальное исследование [3].

Какой отсюда следует вывод? Инициарное творчество – важный фактор формирования «стиля эпохи» (Д. С. Лихачёв).

Проблематичность фольклористического познания проистекает, на наш взгляд, из-за недостаточной разработанности категории «фольклорный автор». Вводя понятие «инициарный автор», мы не отсекаем его от «фольклорного», а только конкретизируем исторически, географически, социально, феноменологически. Переходя на антропологический уровень, заметим, что в любом социуме находятся люди, чья творческая потенция превышает средние показатели. Императивное стремление творить выливается у них в разные формы: в традиционные, застывшие, окаменевшие, в штампы или нечто новое. Именно такие личности формируют инициарный культурный ресурс. Одновременно, в силу творческой пассионарности, они возбуждают массу, потенциальные возможности которой огромны, варьируются в широком диапазоне. Отсюда и специфические особенности инициарной сферы. Она включает буквально все итоги и результаты вне зависимости от их качественной характеристики,

но пересекает её границу только то, что отвечает в данный момент запросам народа, но что сыграет свою позитивную роль в развитии фольклора, превратится из инициарного в фольклорное путём фольклоризации исходного материала, его обкатки, шлифовки. Интерес народа может быть преходящим. И тогда воспринятое тихо угасает, не оставляя следа или, наоборот, оставляя кое-какие следы, которые трудно потом связать с целостным явлением, его генетической базой.

Фольклор не сплошные перевороты, скачки, сдвиги, но и не сплошная традиция. Этому мешает колебательное движение инициарной сферы, реагирующей на изменение картины мира, в чём можно убедиться, обратившись к истории фольклора, к тем сдвигам, которые никак не объяснить, оставаясь в пределах эволюционной теории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кавалёва, Р. М. Мастоцкі дыскурс абрадавых і пазаабрадавых песень / Р. М. Кавалёва // Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору : працы членаў кафедры тэорыі літаратуры БДУ. – Мінск, 2004. – 224 с.
2. Костюковец, Л. Ф. Стилистика канта и её претворение в белорусской народной песне : в 2 кн. / Л. Ф. Костюковец. – Минск : БГАМ, 2006. – Кн. 1. – 190 с.
3. Костюковец, Л. Ф. Фольклоризация канта / Л. Ф. Костюковец. – Минск : РИВШ, 2014. – 180 с.
4. Лем, С. Модель культуры / С. Лем // Вопросы философии. – 1969. – № 8.
5. Пелипенко, А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 376 с.
6. Путилов, Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII – XVI веков / Б. Н. Путилов. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Ленинградское отд-е, 1960. – 300 с.
7. Русская историческая песня : сб. / вступ. ст., сост., примеч. Л. И. Емельянова. – Л. : Советский писатель, 1990. – 464 с.
8. Соколов, Ю. М. Русский фольклор / Ю. М. Соколов. – М. : Госуд. уч.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1941. – 559 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье автор обосновывает гипотезу трёхчастной структуры системы словесного искусства. Помимо фольклора и литературы, в ней выделяется инициарная (лат. *initiare* – начинать) сфера, не являющаяся ни фольклором, ни литературой, но необходимая им как полоса свободы. Часть инициарных произведений не выходит за пределы сферы, а часть фольклоризируется и интегрируется в фольклорное пространство, определяя подвижки эстетической системы.

SUMMARY

In this article the author substantiates the hypothesis of a three-part structure of the verbal art system. Besides folklore and literature, the initiary sphere (lat. *initiare* – begin) is distinguished in it, which is neither folklore nor literature, but is necessary like a stripe of freedom. Part of these initiary works doesn't overstep the limits of the sphere, but part folklorizes, folklore space integrates determining shifts of aesthetic system.

НОВАЕ АБ ГЕНЕЗІСЕ НАРОДНЫХ СВЯТ: ТЭОРЫЯ АДЛЮСТРАВАННЯ КАЛЯНДАРНЫХ СТЫЛЯЎ У БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка
(Паступіў у рэдакцыю 24.04.2014)

У фалькларыстыцы пануе агульнае разуменне паходжання каляндарна-народных свят, якое зводзіцца да высновы, што яны маюць язычніцкія карані. Тэорыя адлюстравання каляндарных стыляў у беларускім фальклоры, прапанаваная намі ў першыя гады ХХІ ст. [1; 2], значна дапаўняе і тлумачыць актуальную тэму.

Найбольш значныя святкаванні, адлюстраваныя ў абрадава-паэтычных комплексах, звязаны з адзначэннем нашымі продкамі асноўных дзён, ад якіх пачынаўся адлік у годзе. Такіх дзён у гісторыі народаў было некалькі, і гэта тлумачыцца пошукам імі аптымальных сродкаў летазлічэння.

У храналогіі існуе паняцце каляндарнага стылю, пад якім разумеецца ўстанаўленне пачатку года. А **каляндарна-фальклорны стыль** – гэта вызначэнне асноўнага свята года ў пэўным рэгіёне і гістарычным перыядзе, што сфарміравала адпаведны паэтычна-абрадавы і магічна-міфалагічны комплексы, якія захаваліся ў памяці народа ці зафіксаваны пісьмова; гэта спосаб летазлічэння, звязаны з асноўнай храналагічнай кропкай, ад яе пачыналі мясцовае лічэнне дзён і «летаў», што інтэрпрэтавалася як навагоддзе/навалецце.

Першапачаткова нашы далёкія продкі адзначалі Новы год не зімой, а летам. Гэты час называўся Навалеццем і сёння разумеецца як Купалле, якое прадстаўляе сонечны каляндар. Пацвярджэннем гэтаму з'яўляюцца старажытныя рукапісныя кнігі падзей – «летапісы», а не «годапісы» дзе кожная падзея пачынаецца словамі «У лета...».

Першы сонечны каляндар з'явіўся ў Старажытным Егіпце (IV тыс. да н. э.). У ім навалецце звязвалася з летнім сонцастаяннем і разлівам Ніла. Новы год летам (16 ліпеня) таксама адзначаўся ў племені мая, старажытных армян і іншых народаў. У кельцкага племені секванаў месяц *samon* (лета) пачынаў год. У мусульманскім календары лік гадам вядзецца ад «хіджры» (16 чэрвеня 622 г. па юліянскім стылі). Новы год у маі-чэрвені адзначаюць нганасанне, эвенкі Верхняга Прыамур'я (з кукавання зязюлі, з сярэдзіны лета) некаторыя іншыя народы Сібіры [3 – 5].

У еўрапейскай літаратуры звычайна згадваецца шэсць асноўных каляндарных стыляў, якімі карысталіся ў розны гістарычны час народы Еўропы, пачынаючы новы год з 25 снежня, 1 студзеня, 1 сакавіка,

25 сакавіка, Вялікадня і 1 верасня [3, с. 395]. Адпаведна іх называюць «калядны» («раждзественскі»), «студзеньскі», «сакавіцкі», «дабравешчанскі», «велікодны», «пасхальны» і «вераснёўскі». Упарадкаўваючы і сістэматызуючы старадаўнія акты віленскіх архіваў, архівіст і крыніцазнаўца, загадчык Цэнтральнага архіва старажытных актавых кніг, член Віленскай археаграфічнай камісіі М. Гарбачэўскі зрабіў важныя высновы: «Амаль трэцяя частка актавых кніг Цэнтральнага архіва Вільні напісана на лацінскай мове. У іх ... лічэнне вядзецца адразу ад Богаз'яўлення, затым ад першага тыдня Вялікага посту і ад Вялікадня, нарэшце, ад Пяцідзсятніцы» [6, с. 8].

Мы маем фенаменальную магчымасць, якая адсутнічае ў іншых народаў, праверыць на сваім фальклорна-этнаграфічным матэрыяле, як гісторыя календара інтэрпрэтавалася ў першыя стагоддзі прыняцця хрысціянства, і адказаць на пытанне, калі ж на самой справе беларусы адзначалі Новы год. Такую ўнікальную магчымасць даюць валачобныя песні, дзе падаецца земляробчы каляндар селяніна і дакладна адзначаецца, «катораму святцу ўперад стаці»:

Перад Богам усе святкі

Шыхуюцца, рахуюцца,

Катораму святку напярод пайсці?

*Святыя **Саракі** напярод пайшлі.*

(22/9 сакавіка)

*Святы **Аляксей** сохі чэшыць,*

(30/17 сакавіка)

*Святое **Блажавешчанне** заворываець,*

(7 красавіка / 25 сакавіка)

*Святы **Вербіч** вярбу пасвянцаець,*

(нядзеля перад Вялікаднем)

***Чысты чацвер** ячмень засяваець,*

(дзень Вербнага тыдня)

*Святое **Вялічка** з красным яечкам.*

(адна з нядзель у перыяд

***Першы дзень пірагі маюць...** [7, с. 115]. з 4 красавіка па 8 мая).*

Таксама ў розных варыянтах валачобных песень, прысвечаных гаспадару-земляробу, падаюцца звесткі, што Новы год не толькі пачынаўся на Раство і Вялікдзень, але і на Збор (нядзеля першага тыдня пасля Масленіцы), Аўдакею (1 сакавіка), Дабравешчанне (25 сакавіка), Юр'е (23 красавіка) і іншыя.

У беларускай вуснапаэтычнай творчасці знайшлі адлюстраванне наступныя каляндарна-фальклорныя стылі.

Купальскі. Летняе сонцастаянне, багата прадстаўленае купальска-пятроўскім комплексам. У валачобных песнях, што мелі хрысціянскі ўплыў, згадваецца не язычніцкае Купалле, а фалькларызаваныя прысвяткі: Іван, Ян (24.06/07.07), Пятро, Пятрок (29.06/12.07); «Святы Іван ды памагаець...».

Велікодны, саракоўны. Магчыма, веснавое раўнадзенства, адлюстраванае ў велікоднай паэзіі і абраднасці, святкаванні Саракоў

(9/22 сакавіка). Царкоўнае шанаванне 40 пакутнікаў адзначае падзею, якая адбылася каля 320 г.

З веснавога раўнадзенства адзначаюць Новы год хакасцы ў Сібіры. У Буджаху (Паўднёвая Сербія) – Навалецце. Старажытныя іранцы адзначалі Новы год 21 ці 22 сакавіка.

Пасхальны. Пасха – першая нядзеля пасля вясенняга раўнадзенства і поўні, якая не супадае з іўдзейскай, згодна з «рухомым» царкоўным календаром. Пасхальны стыль шырока выкарыстоўваўся ў XIV ст. у гарадах Германіі і многіх краінах Еўропы да 1567 г. Афіцыйнае адзначэнне царкоўнага святкавання пачалося з 525 г. (Нікейскі сабор).

Зборны. Збор, Ізбор (Зборніца) – 1-я нядзеля Вялікага посту. У валачобных песнях часта згадваецца як першае свята года: *«Святы Ізбор / Упярод ступіць...»*.

Вядома, што ў сербаў-гранічар у Масленічнае загавенне існуе рытуал, які традыцыйна звязваецца з Навалеццем.

Сакавіцкі. 1/14 сакавіка. Аўдоця Вясноўка (Яўдоха, Аўдоння, Аўдакей). Свята звязана з традыцыямі Гукання вясны. У валачобных песнях: *«Аўдакея, перва святца, – / Вясна ўсходзе...»*.

Як стыль выкарыстоўваўся ўжо ў III ст. н. э., з VI ст. – у Францыі, у рымлян – да 153 г., ва ўсходніх славян – да 1348 г. У сакавіку адзначаюць Новы год вахоўскія ханты, кеты і іншыя народы Сібіры.

Дабравешчанскі. Дабравешчанне (Звеставанне) – 25 сакавіка / 7 красавіка. Гукалі вясну: *«Благавешчанька, / Перша святка, / Жытцо рушыць...»*.

Свята адзначалася як Вялікдзень, які пасля быў прымеркаваны да 1-й вясенняй нядзелі па месяцовым календары. Дабравешчанскі стыль ужываўся ў Рыме (XII – пачатку XIII ст.), у Англіі – да 1753 г., Францыі – у IX – X стст., Лівоніі – у XIII ст., а з XIV ст. замяняецца калядным стылем.

Юраўскі. Юрый (Ягорый, Юр'я-Ягор'е, Яня) – 23 красавіка / 6 мая. Стылю адпавядалі багатыя юраўскія традыцыі: *«Перша святца – новае летца. / Святы Яня, боскі зданя, / Узяў ключы залатыя...»*.

У албанскіх мусульман, харватаў Сіньскай Краіны – Навалецце. Новае лета ў сярэдзіне красавіка – у будыстаў Лаоса, Кампучыі, Тайланда. Навалецце ў жывёлаводаў і качэўнікаў народаў Азіі выяўляе многія рысы з Юр'ем. Па календары Сака (Паўднёвая Індыя) год пачынаецца прыблізна 12 красавіка. Магчыма, пачатак года па беларускаму задзяку.

Зялёнасвяцкі. Пяцідзсятніца, Тройца – 50-ты дзень па Вялікадні. Аснова стылю – Сёмуха, Зялёныя святкі, Русалле, абрады «Ваджэння куста». У валачобных песнях яны не прадстаўлены як каляндарны стыль.

Вераснёўскі (візантыйскі). Стыль інтэрпрэтуецца старадаўнім святам – днём Сымона (1/14 верасня) і абрадам «Жаніцьба пасвета» (коміна). У

праваслаўным царкоўным календары яму адпавядае дзень памяці прападобнага Сімяона Столпніка (459 г.), які абазначае пачатак індыкта – царкоўнае навалецце. У валачобных тэкстах – рэдкі прысвятак («*А святы Сямён – а сявец дамоў...*»).

Стыль вядомы ў Італіі з візантыйскага часу. З 312 г. у Рымскай імперыі лік пачыналі з 23 верасня, а з 462 г. – з 1 верасня. Выкарыстоўваўся ў Расіі з 1493 г. (па іншых звестках, яшчэ раней) да 1700 г. Каляндар Французскай рэвалюцыі пачынаўся з 22 верасня 1792 г. У Вялікім Княстве Літоўскім (ВКЛ) часткова ўведзены з XII ст., канчаткова – з канца XV ст., ужываўся да 1550 г. Яўрэі адзначаюць Новы год у маладзік перад восеньскім раўнадзенствам. Протаіндзейскі каляндар (III тыс. да н. э.) пачынаўся з асенняга раўнадзенства. У календарых большасці мангольскіх плямён новы год прывязаны да раўнадзенства, у розных народаў Сібіры – да восені.

«Калядны» («Раждзественскі») – «Раство Пана Бога і Спаса нашага Ісуса Хрыста» (25.12 /07.01): «*Святое Ражство / Унярод пашло, / Новы гадок / Павёў радок...*».

Стыль уведзены ў Рыме з IV ст. н. э., у Францыі – з VIII ст. да канца X ст. Панаваў у краінах Еўропы з XIII ст. (у Германіі – з 1364 г. да 1-й паловы XVI ст.). У XV ст. у Лівоніі выкарыстоўваўся разам з дабравешчанскім стылем. Пасхалія (1523 – 1543) Ф. Скарыны пачынаецца з Раства.

Студзеньскі. 1/14 студзеня. Калядны і студзеньскі стылі прымеркаваны да Каляд. Студзеньскі стиль згадваецца ў валачобных песнях: «*Святое Васіллі на Новы рок...*».

Увядзенне юліянскага календара ў 46 г. да н. э. звязана з пачаткам новага года 1 студзеня. У Рымскай імперыі ўжываўся з XIII – XIV стст., у Іспаніі – з 1556 г., Даніі і Швецыі – з 1559 г., Францыі – з 1563 г., Нідэрландах – з 1575 г., Шатландыі – з 1600 г., папскай канцылярыі і Германіі – з 1691 г., Расіі – з 1700 г., Венецыі – з 1797 г. Польшча і некаторыя рэгіёны ВКЛ адзначалі Новы год 1 студзеня з 1364 г., праваслаўныя – з XVI ст., а з 1550 г. канцылярыя Княства пераходзіць з вераснёўскага на студзеньскі стиль.

Велікодныя валачобныя песні фіксуюць унікальны паэтычна-земляробчы каляндар беларусаў. Да ліку жанраў, што інтэрпрэтуюць каляндарныя стылі, таксама адносяцца духоўныя вершы пра пятніцу, асобныя замовы і адзінкавыя каляндарныя песні.

У названых паэтычных творах з шэрагам свят і прысвяткаў у храналагічнай паслядоўнасці маюцца характэрныя вербальныя маркеры («*Катораму святу наперад пайсці?*»; «*Каму ўперад на работку выходзіць?*»; «*Катораму з іх наперадзе стаяць?*»; «*Яны святыца падрод ставяць?*» і інш.); а таксама «*Перша святыца – нова летца*» («*Перша свята – божа лета*»;

«Святое Раждзяство напярод пайшло» і г. д.), якія ўзмацняюцца ў заключнай частцы: «Проціў новага лета песенька спета»; «На новае лета», што недвухсэнсоўна нагадвае пра гадавое кола свят і пачатак года/лета.

Падобная паэтычная формульнасць у розных жанрах мае невялікае адрозненне ў маркёрах: у сёмушняй паэзіі – «Як заўём вянкi ды на ўсе святкі»; у духоўных вершах – «Першая пятніца да перад святым ...»; у замовах – «Святы Светлы дзянёчак, стань на помач!..». Часам гадавы шэраг хранонімаў пачынае ў каляндарных песнях і замовах адпаведнае навагодняе свята: «Благовешчанне, / Жыта парушаіць...»; «Святое Благовешчанне, святое Хрышчэнне, бацюшка-цудатворац, Дух, Тройца, Купала Іван...».

Такім чынам, асноўныя каляндарныя свята, насычаныя паэзіяй і абрадамі, у мінулым былі навалеццямі, прадстаўлялі адпаведны каляндарны стыль, служылі справе аптымальнага пошуку сродкаў летазлічэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Лозка, А. Ю. Феномен каляндарных стыляў беларускага фальклору / А. Ю. Лозка // Праблемы ўсходнеславянскай этналінгвістыкі : матэрыялы Першай міжнар. навук. канф., Мінск, 25 – 26 красавіка, 2003 г. – Мінск, 2003. – С. 146 – 152.
2. Лозка, А. Ю. Феномен Новага года ў беларускім фальклору / А. Ю. Лозка. – Мінск : БДПУ, 2004. – 165 с.
3. Климишин, И. А. Календарь и хронология / И. А. Климишин. – 3-е изд. – М. : Наука, 1990. – 477 с.
4. Календарь в культуре народов мира : сб. ст. – М. : Восточная литература, 1993. – 272 с.
5. Пронштейн, А. П. Хронология : учебное пособие / А. П. Пронштейн, В. Я. Кияшко. – М. : Высшая школа, 1981. – 191 с.
6. Горбачевский, Н. И. Археографический календарь на две тысячи лет (325 – 2324) по Юлианскому исчислению и на семсот сорок два года (1583 – 2324) по Григорианскому счислению / Н. И. Горбачевский. – Вильно : Тип. А. С. Сыркина, 1869. – 110 с.
7. Валачобныя песні / уклад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 560 с.

РЕЗЮМЕ

В статье подводятся итоги по исследованию авторской теории отражения календарных стилей в белорусском фольклоре. Анализ эволюции календарно-праздничной традиции европейских стран и особенно волочёбных песен нашего народа показывает, что в истории белорусских земель имело место применение купальского, великодного, пасхального, сборного, мартовского, благовещенского, юрьевского, зелёносвятского, сентябрьского, рождественского, январского и других календарно-фольклорных стилей. Генезис основных празднований народного календаря связан с развитием традиций новолетия / новогодия.

SUMMARY

The article summarizes the research of the author's theory of reflection calendar styles Belarusian folklore. Analysis of the evolution of the calendar-holiday tradition of European countries and especially valachobny songs of our people shows that in the history of the Belarusian land was the development of Kupala, Velikodnaya, Easter, precast, in March, the Annunciation, Yuriev, green Svyatskov, September, Christmas, the January and other calendar folk styles. Genesis of the basic national calendar of celebrations associated with the development of the New Year traditions / New Year.

Милюченков С. А.

ТРАДИЦИОННЫЕ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫЕ СООРУЖЕНИЯ ЛЁГКОГО ТИПА НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ И ЕЁ ПОГРАНИЧЬЯ В КОНЦЕ XIX – 1-й ПОЛОВИНЕ XX В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2014)*

К традиционным сельскохозяйственным сооружениям лёгкого типа относятся быстровозводимые вспомогательные малогабаритные объекты каркасной конструкции, которые не имеют прочной связи с землёй. При потребности без ущерба для технического состояния их конструктивные элементы могут демонтироваться с целью последующего размещения на новом месте или для хранения в зимнее время под крышей. На территории Беларуси сельскохозяйственные сооружения лёгкого типа массово использовались крестьянами до проведения сплошной коллективизации сельского хозяйства в 1930 – 1933 гг. в восточных областях и в 1949 – 1950 гг. – в западных. В традиционной системе материального жизнеобеспечения они были важной частью имущественного комплекса, предназначенного для осуществления трудовой деятельности.

Сооружения лёгкого типа простейших конструкций, известные под общим названием вешала (ед. вешало), использовались в сфере сельскохозяйственного производства в качестве приспособлений для воздушной сушки под открытым небом кормовых трав, снопов зерновых и технических культур в сырую погоду. На территории Беларуси они имели массовое распространение в географически ограниченном ареале, который простирался с северо-запада в восточную часть южной полосы, а на юго-западе и востоке встречались в единичных случаях. Согласно конструктивным особенностям и формам вешала можно разделить на вертикально-плоскостные и островерхие объёмные сооружения.

В зависимости от хозяйственных потребностей приспособления вертикально-плоскостной конструкции делали однопролётными и многопролётными. Однопролётные вешала состояли из одной пары крайних одинарных или двойных опор для поддержки перекладин. В многопролётных

сооружениях, которые могли размещаться на одной прямой линии, Г- и П-образно, а также по четырёхугольному периметру, имелись, кроме того, промежуточные опоры. Чтобы несущая конструкция была жёсткой и устойчивой, их закапывали в землю и ставили укосины – наклонные подпорки по бокам. Одинарные опоры делали из ошкуренных сосновых и еловых брёвен, а также стволов деревьев с обрубленными на 9-10 см выше основания сучьями. Для установки перекладин из жердей в гладкой опоре, так называемой решетине (*рашэціна, рашэтная*), продалбливали сквозные отверстия. В несущих конструкциях из необтёсанных стволов с этой целью использовались развилки сучьев. Двойные опоры ставили из столбов с зазором около 20 см и перемычками между ними для поддержки перекладин. В многопролётных сооружениях встречалось одновременное применение двойных и одинарных опор.

Острове́рхие объёмные вешала представлены на исследуемой территории сооружениями двускатной и шатровой (конусовидной) формы. Они имели сборно-разборную конструкцию, которая могла при потребности свободно или жёстко устанавливаться на поверхности земли и по окончании сельскохозяйственного сезона нередко демонтировалась. Строительным материалом для несущих элементов служили жерди и суковатые стволы молодых деревьев хвойной породы. Во время сушки скошенная трава и другие сельскохозяйственные культуры размещались на наружной поверхности.

При этом двускатное сооружение внешне напоминало укрытие типа шалаша. Его каркас состоял из нескольких пар, поставленных наподобие стропил в разножку перекрещивающихся вверху стоек с обрешёткой и лежащим на них коньковым прогоном, вертикальных и наклонных опор для этих несущих конструкций. Для свободной циркуляции воздуха во внутреннем пространстве треугольные фронтальные проёмы оставляли в процессе сушки открытыми. Шатровые вешала монтировались чаще всего в форме трёх- и четырёхгранной пирамиды с обрешёткой по периметру. Верхушку шатровой конструкции для прочности обвязывали лозой, верёвкой или проволокой.

Вертикально-плоскостные и острове́рхие объёмные сооружения для сушки растений имеют много локальных наименований. Наиболее широко на территории Беларуси они представлены названием «азярод» («зьярод»), которое доминирует в южной и центральной части ареала распространения исследуемых приспособлений. В северных районах чаще используются обозначения «пераплот» («пярэплат»), «друкі», «астраўё», «астроўкі», «жэгіні» («жэгі, жэгіны, жагіні») [3, к. № 234]. Изредка встречаются названия «козлы» и «вішала» [2, с. 790; 7, с. 9; 14, с. 318]. В белорусских народных говорах на территории Литвы и Латвии употребляются наименования

«вешала, вешалы, вшала, жагіні, жэгіні» [14, с. 318; 15, с. 132; 1, л. 7, 28, 152].

Некоторые из перечисленных номинаций являются результатом метонимии. Так, обозначения «астраўё, астроўкі, друкі» перенесены с наименований применявшихся строительных материалов в виде суковатых тонких стволов деревьев, «козлы» – с названия опорной конструкции в виде перекрещивающихся стоек. В номинации «пераплат» отразилась её изначальная связь с формой вертикально-плоскостного сооружения, похожего на перегородку, а у наименования «вешала» («вшала») – с функцией, выполняемой предметом.

Вместе с тем следует отметить, что независимо от этого одними и теми же культурными терминами могут обозначаться как одинаковые, так и разные по конструкции каркаса и материалу изготовления сооружения: *Астроўкі – гэта ёлкі з суччам убваюць у зямлю, штоб сноп палажыць между імі, перавязвалі жардзямі; Астрыўё ставілі, жэрдачкі ўздзівалі і называлі жэгіні; Аз'ароды – гэта тры сталбы і жэртк'і, в'ешайуць туды снапы. Хто хоча ретка наб'іць калы – гэта ўжо п'ерапл'от; Ран'ша аз'ароды был'і, став'іл'і рашец'іны, патп'ирал'і сох'і, каб н'е абвал'іл'іс'а, у рашец'інах празоўбывал'іс'а дырк'і і туды ўстаўл'ал'іс'а жордк'і, там азароз'іл'іс' снапы; Друк'і – уковайуць шулы з в'ал'ік'ім'і сукам'і і на іх в'ешайуць* [2, с. 789, 790; 14, с. 114; 15, с. 132].

В ряде поселений северной части Беларуси для обозначения сооружений для сушки растений параллельно употребляются два названия. Зафиксированы следующие пары совместно бытующих номинаций: «астроўкі – друкі», «астроўкі – азярод», «друкі – пераплат», «азярод – пераплат», «азярод – друкі», «жэгіні – астраўё» [3, к. № 234]. Ими обозначаются не только идентичные, но и различающиеся между собой сооружения по некоторым техническим признакам, особенностям функционального назначения и месту расположения: *П'ареплаты ўлатк'ііа, аз'ароды сукаватыйа; Дручк'і – невысок'ііа слупы, у дручк'і аз'арез'ім ґарох; аз'арот – высок'ііа хвайовыйа слупы, на іх аз'арез'іл'і снапы; Аз'арот – прыстасаван'н'а л'а ґумна, з'е сушаць снапы; п'ерапл'от – прыстасаван'н'а дл'а сушен'н'а снапоў, ґречки, кан'ушыны, ґароху* [2, с. 790].

На западе Витебщины, где по соседству располагались поселения белорусов и русских старообрядцев, встречается противопоставление названий «астроўя» и «жэгіні» по культурному признаку в виде оппозиции «свой – чужой». Так, в деревне Курополье Поставского района зафиксировано: *Маскалі называлі астроўя, а ў нас – жэгіні* [14, с. 113].

В Борисовском районе Минской области для сооружений вертикально-плоскостной конструкции параллельно используются три номинации: *Будынак дл'а сушк'і снапоў с пол'а – гэта з'арот ц'і с'ц'ах, ц'і п'ареплат.*

Наименованием «с'ц'ах» обозначаются приспособления с каркасом в два и более пролёта, то есть не менее чем с тремя вертикальными опорами: *С'ц'ах ім'ейа тры, п'ац' рашатн'оў, аўлоб'и, патпоры, снапы падаіуц' падавалкай, зарезуц' на тры снапы м'ежду аўлобам'и* [2, с. 790].

Вешала для сушки снопов и кормовых трав широко применялись на пограничных территориях, расположенных к северо-западу, северу и северо-востоку от Беларуси. Их возводили в виде аналогичных вертикально-плоскостных и островерхих объёмных конструкций с использованием таких же строительных материалов – столбов, жердей, суковатых стволов молодых деревьев.

На северо-западе и севере России эти сооружения обозначаются терминами «вешала, вешало, островины, островки, островье, островья, озород (озарод, озеред), зарод (зород)» [8, с. 220, 221; 9, с. 386; 10, с. 343; 12, с. 85, 90, 100; 13, с. 82, 83, 85, 86]. Родственные с белорусскими наименованиями «азярод» («зярод») и «жэгіні», названия «žárdas» и «žaginỹs» распространены у литовцев, zārds – у латышей. Номинации «пераплот» и «друкі» встречаются только в Беларуси.

Высушенные снопы и сено складывали в стога, которые являлись простейшими сооружениями для хранения их под открытым небом. Такой способ хранения повсеместно был распространён на территории Беларуси, соседних регионах России, Украины, Прибалтики и Польши.

При наземной укладке сена в форме круглого в основании и куполообразного вверху стога в центре площадки, предназначенной для этого, вкапывали вертикальную опору в виде длинного шеста (*сцежар* – блр., *стожар* – рус., *стожарно* – укр.). Этот конструктивный элемент выполнял две функции. Он был ориентиром, необходимым для симметричной укладки сена по окружности, а также являлся стержнем, который повышал устойчивость стога к ветровым нагрузкам. Чтобы сено снизу не прело, на поверхности земли вокруг стожара делалась подстилка из хвороста и других древесных материалов (*адонок, стажар'е, падок* – блр., *одонок* – рус., *адьонак, стежур, стожар* – укр.). В Полесье, где сено заготавливали на влажных участках, расположенных среди болот, толщина подстилки достигала 1,5 м. Для защиты от ветра на вершину стога клали связки ветвей.

На территориях, которые подтапливались во время весеннего половодья и затяжных осенних дождей, для складывания стогов со снопами хлебных культур, реже с сеном использовались сооружения горизонтально-плоскостной конструкции на сваях. Обыкновенно они состояли из глубоко вкопанных в землю двух пар столбов или сох и прогонов между ними вверху, настила из плах и жердей для размещения стога (*падок, памост, падмостак*). В зависимости от особенностей местных природно-климатических условий и характера ландшафта подмости ставили на высоте от 0,2 м до 1,5 м над

поверхностью земли на гумнище или в другом месте поблизости от жилища. Наиболее высокие конструкции встречались в белорусско-украинском пограничье на территории Центрального и Западного Полесья.

Снопы укладывались на подмости особым образом: рядами по окружности колосьями внутрь. Стог имел усечённое снизу биконическое тулово с ребром между нижней и верхней частью. Сооружение накрывали слоем соломы или сена и прижимали это покрытие попарно связанными стволами тонких берёз. Чтобы кровельный материал не сползал, его фиксировали тонкими палками длиной около 40 см, которые втыкали сверху около ребра стога по окружности через каждые полметра.

Параллельно в качестве укрытия от атмосферных осадков для хранения, главным образом сена, использовались специальные каркасно-столбовые постройки, представленные сооружениями с подъёмной (передвижной) и стационарной крышей. Обыкновенно их ставили на огороде или в другом месте недалеко от дома. В этих строениях размещалась часть заготовленного сена, позволявшая прокормить домашнюю скотину до наступления зимы, когда начинали вывозить по льду и снегу с отдалённых мест косыбы поставленные там летом стога.

Строение с подъёмной крышей чаще всего было квадратным в плане с размерами сторон обыкновенно в пределах $2,5 \times 2,5$ м – $3,5 \times 3,5$ м. С высоко поднятой кровлей оно имело вытянутую вверх объёмно-пространственную композицию и напоминало по форме четырёхгранную башню. Основу конструкции составляли четыре высоких угловых столба. Они выполняли функцию несущих опор и служили направляющими для перемещения кровли, имевшей обыкновенно шатровую, реже двускатную форму. Верхнее перекрытие передвигали по вертикали вверх-вниз в зависимости от заполнения внутреннего пространства под ним сеном, которое складывали на помост, приподнятый над поверхностью земли. Для фиксации крыши на определённой высоте использовались прочные деревянные и металлические стопоры наподобие штырей, вставлявшиеся в специальные отверстия в столбах. Чаще всего это сооружение не имело стен, хотя иногда встречались его разновидности с двумя и тремя стенами. В таких объектах крыша перемещалась по вертикали только над ограждённым между столбами пространством.

Сооружения с подъёмной крышей на столбах не имели повсеместного распространения на исследуемой территории. Они локально встречались в разных регионах Беларуси, а также к северу и северо-западу от неё на территории Псковской и Ленинградской области, в Литве, к юго-западу на Волыни, в Прикарпатье и известны в ареалах своего распространения преимущественно под названиями «оборог, абарог, bragas, навес, стажарня, шопа, шур» [4, 192, 244 – 246; 5, к. № 27; 11, с. 177]. Это сооружение

встречалось у западославянских народов, у которых обозначается терминами «brog» (польск.), «brh, brah» (чеш.), «brožen» (в.-луж.).

Родственное с этими названиями наименование «брок» зафиксировано на северо-востоке средней полосы Западной Беларуси в поселениях Дзержинского, Узденского и Барановичского районов. На юго-западе Брестской области и в смежных районах Волыни в этноконтактной зоне белорусов и украинцев с поляками в народных говорах распространены близкие к западославянским именным формам «абарог, аборіг» (блр.), «оборіг» (укр.). Номинация «оборог» употребляется также в русском ареале сооружения рассматриваемой конструкции.

На юге белорусской части Западного Полесья – в Брестском, Дрогичинском и Малоритском районах оно обозначается также термином «шур» («шура»). Во всех регионах Беларуси дисперсное распространение имеет в различных вариациях название «шопа» («шофа, шыха»). На северо-западе Минской области (Воложинский и Вилейский районы), западе (Браславский, Верхнедвинский, Глубокский, Миорский и Поставский районы) и центральной части (Полоцкий и Шумилинский районы) Витебской области встречаются однокоренные номинации – «стажарня, стажарка, стажар’е». Преимущественно в восточных районах Беларуси употребляются наименования «навес, паднавес». Кроме того, в белорусских народных говорах зафиксирован ещё ряд менее распространённых местных названий – «стрэшка, павець, сянніца» и других.

Многие из перечисленных наименований: «шур, шопа, навес, паднавес, павець» – перенесены из локальных обозначений повсеместно распространённых на территории Беларуси сооружений без стен с одной, нескольких или всех сторон для хранения различного домашнего имущества: сельскохозяйственного инвентаря, транспортных средств, дров и другого.

Сооружение со стационарной, всегда двускатной крышей для укрытия сена от непогоды встречалось на территории Беларуси в узком ареале, расположенном в пределах Волковысского, Мостовского и Зельвинского районов Гродненской области [6, с. 234, 239]. Оно обозначается номинацией «сцірта», которая является метонимией термина, употреблявшегося изначально в качестве названия стога.

Строение со стационарной крышей генетически связано с сооружением с подъёмной крышей. Оно было квадратным в плане с близкими не более 3×3 м размерами боковых сторон, имело аналогичную вытянутую вверх объёмно-пространственную композицию. Каркасная конструкция также состояла из четырёх столбов, пространство между которыми обшивалось горбылями и досками. Пол настилался над поверхностью земли с промежутком около 70 см. В стене со стороны одного из фронтонов существовал вход с дверями и лестницей перед ним.

Исследование показывает, что традиционные сельскохозяйственные сооружения лёгкого типа представлены на территории Беларуси и её пограничья идентичными объектами, которые монтировались без фундамента, имели плоскостную и объёмную конструкцию, были крытыми и открытыми, со стенами и без них. Их характерной чертой является узкая функциональная специализация и сезонное использование.

Для обозначения этих сооружений на разных этнических территориях часто используются родственные наименования. Они свидетельствуют о том, что формирование общих региональных хозяйственных традиций происходило в контексте межкультурной коммуникации близких и отдалённых по происхождению соседних народов. Вместе с тем это не исключает культурного своеобразия на территории Беларуси, которое проявляется в локализации здесь большого количества названий, не употребляющихся для обозначения традиционных сельскохозяйственных сооружений лёгкого типа в соседнем зарубежье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 23. Оп. 10. Д. 5.
2. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы: уступныя артыкулы, даведачныя матэрыялы і каментарыі да карт / пад рэд. Р. І. Аванесавы, К. К. Крапівы, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Выд. АН БССР, 1963. – 971 с.
3. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы / пад рэд. Р. І. Аванесавы, К. К. Крапівы, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Выд. АН БССР, 1963. – 338 с.
4. Лексіка гаворак Беларускага Прыпяцкага Палесся. Атлас. Слоўнік / Г. Ф. Вештарт [і інш.]. – Мінск : Права і эканоміка, 2008. – 353 с.
5. Лексічны атлас беларускіх народных гаворак : у 5 т. / пад рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Мінск. друк. фаб., 1993 – 1998. – Т. 4. – 1997. – 150 с., 439 к.
6. Локотко, А. И. Белорусское народное зодчество: середина XIX – XX в. / А. И. Локотко. – Минск : Наука и техника, 1991. – 287 с.
7. Милюченков, С. А. Натурное исследование народной архитектуры и хозяйственно-бытовой среды белорусов / С. А. Милюченков. – Минск : Право и экономика, 2009. – 58 с.
8. Словарь русских народных говоров / Ф. П. Филин (гл. ред.). – Л. : Наука, 1969. – Вып. 4 – 356 с.
9. Словарь русских народных говоров / Ф. П. Филин (гл. ред.). – Л. : Наука, 1974. – Вып. 10 – 388 с.
10. Словарь русских народных говоров / Ф. П. Филин (гл. ред.). – Л. : Наука, 1976. – Вып. 11 – 364 с.
11. Словарь русских народных говоров / Ф. П. Сороколетов (гл. ред.). – Л. : Наука, 1987. – Вып. 22 – 368 с.
12. Словарь русских народных говоров / Ф. П. Сороколетов (гл. ред.). – Л. : Наука, 1987. – Вып. 23 – 376 с.

13. Словарь русских народных говоров / Ф. П. Сороколетов (гл. ред.). – Л. : Наука, 1989. – Вып. 24 – 368 с.

14. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча : у 5 т. / пад рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979 –1986. – Т. 1. – 1979. – 512 с.

15. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча : у 5 т. / пад рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979 –1986. – Т. 2. – 1980. – 728 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются конструкции и функциональная специфика традиционных сельскохозяйственных сооружений лёгкого типа на территории Беларуси и её пограничья. Выявляются особенности географической локализации, происхождения и функционирования названий этих объектов.

SUMMARY

This paper researches the design and functional specificity of traditional agricultural buildings of light type on the territory of Belarus and its bordering areas. The peculiarities of the geographical location, origin and functioning of the names of these objects are identified.

Михайлец М. А.

СТАНОВЛЕНИЕ ОБЫЧАЯ ЧАЕПИТИЯ У ПОЛЯКОВ БЕЛАРУСИ (КОНЕЦ XVIII – НАЧАЛО XX В.)

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 12.09.2014)*

Культура питания – одна из важнейших характеристик каждого этноса. Но единообразны ли кулинарные традиции внутри каждого народа? Как происходит заимствование продуктов, напитков, блюд и даже трапезных обычаев? Становление культуры чаепития среди поляков Беларуси в конце XVIII – начале XX в. позволяет сделать ряд интересных наблюдений и ответить на эти и поставить более общие теоретические вопросы о диффузии культурных элементов в широких географических и хронологических рамках.

Таким образом, цель статьи – проследить становление культуры чаепития среди поляков Беларуси в конце XVIII – начале XX в. Для достижения цели необходимо последовательно решить следующие задачи: 1) в сжатом виде проследить историю распространения культуры чаепития в мире до конца XVIII в.; 2) ответить на вопрос о времени и условиях распространения обычая чаепития среди поляков Беларуси; 3) охарактеризовать особенности церемонии чаепития у поляков Беларуси в начале XX в.

Истоки культуры чаепития находятся в Китае. Как и большинство культурных элементов, обычай употребления чая в качестве напитка прошел путь «сверху – вниз», распространяясь первоначально среди высших социальных слоев общества, а затем становясь популярным среди широких масс населения.

Считается, что китайцы открыли чайное растение в 2737 г. до н. э. и первоначально использовали его листья в качестве лекарства. Первое письменное упоминание о чае датируется в китайских источниках 770 г. до н. э. В начале новой эры чай был уже любимым напитком при императорском дворе, а в III – V вв. в Китае известны чайные лавки и чай является популярным напитком среди зажиточных слоев населения. Общественным напитком он становится в период правления династии Тан (618 – 907 гг.), когда культура чаепития вошла в обиход практически всех китайцев [3, с. 24].

В Западную Европу чай был завезён побывавшими в Китае португальскими мореплавателями в 1517 г. Практически столетие чай употреблялся только в узком кругу португальской придворной аристократии. Затем с чаем познакомилась Голландия, доставившие его в Европу в 1610 г. В Голландии он первоначально также был напитком исключительно аристократии, но в течение последующих десятилетий распространился среди различных слоёв общества, став примерно в 1660 – 1680 гг. весьма популярным [8, с. 367].

Исключительно быстро культура чаепития распространилась в Англии. В 1644 г. английский король получил в подарок от Ост-Индской компании два фунта (906 г) листа дорогого и редкого в то время в Европе растения – чайного куста, а новая английская королева – урождённая португальская принцесса Катарина Браганцкая – познакомила короля с обычаем пить чай. Весьма быстро чай стал популярным напитком мелких дворян и купцов, а затем и всех социальных слоев английского общества. Уже в 1693 г. самые бедные жители Англии потребляли в год около 2,7 кг чая [3, с. 44].

На протяжении XVIII в. культура чаепития распространяется во многих европейских странах, везде первоначально среди высших слоев общества; обычно чай начинали употреблять в качестве лекарственного средства. В этом же столетии чай становится известным напитком и в Речи Посполитой [4, с. 115]. Так, Веспазьян Коховски вспоминает о ней, перечисляя разные лекарства [11, с. 484], а профессор Замойской академии Томаш Орминский в 1703 г. дал чаю такую характеристику: «Листья чая что вызывают? – сон снимают без вреда, поэтому купцы, которые ночью много едят, пьют чай, он помогает желудку, я сам испробовал эту траву, но по моей комплекции мне полезней кофий» [4, с. 120].

В середине XVIII в. польский мемуарист Енджей Китович считал чай лекарством, которое помогает при горячке и служит средством, очищающим желудок после рвоты, особенно вызванной алкогольным отравлением [4, с. 484]. Это первоначальное употребление чая исключительно в качестве лекарственного средства (китайской травы) нашло отражение в польском названии – *herbata* (от лат. *herba* – трава).

В конце XVIII в. брестский каштелян Мартин Матушевич в своих «Воспоминаниях...» говорит о чае уже как о напитке: «одни гданьскую водку, другие чай пили» [15, с. 54], но всё же чаще всего его употребляли для протрезвления и потоотделения [4, с. 484].

Однако культура чаепития встретила в Речи Посполитой довольно сильное сопротивление. Многие даже в конце XVIII в. считали чай бесполезным и даже вредным напитком. Таким яростным противником был, в частности, ксёндз Ян Кшиштоф Клюк, который в опубликованном в 1786 – 1788 гг. «Растительном словаре» писал: «Если бы Китай прислал нам все свои отравы, он не причинил бы большего вреда, нежели своим чаем» [14, с. 76]. Особенно небезопасным является, по мнению священнослужителя, чай для здоровья детей и молодёжи [12, с. 246].

Но Западная Европа не единственный возможный путь, по которому чай мог проникнуть в Речь Посполитую. В России чай к XVIII веку также был хорошо известен. Ещё в 1567 г. казацкие атаманы Петров и Ялышев побывали в Китае и описали обычай чаепития. А в 1638 г. чай был привезён к царскому двору послом Василием Старковым в качестве подарка от одного из западномонгольских ханов. Новый напиток понравился царю и боярам, а от них проник и в купеческие круги. В 70-е годы XVII в. чаем уже торгуют на московском рынке. В России он стал прежде всего купеческим и мещанским напитком. Причём долгое время исключительным потребителем чая являлась Москва. Даже в середине XIX в. Москва потребляла около 60% ввозимого в Россию чая. В это время в столице Российской империи Санкт-Петербурге был только один специализированный чайный магазин, а в Москве – более 100 [8, с. 370 – 373].

На протяжении XIX в. обычай пить чай распространяется среди широких слоёв российского общества. Некоторые исследователи (например, В. В. Похлёбкин) преуменьшают степень распространения культуры чаепития в царской России, считая, что крестьянское население до 1917 г. потребляло очень мало чая [8, с. 373], однако этнографические материалы позволяют говорить о том, что чай был хорошо известен, в частности, среди крестьян Русского Севера. В некоторых случаях он являлся повседневным напитком, в других его употребляли только на праздники [9, с. 392 – 393]. С 1886 г. чай вводится как одна из форм довольствия в русской армии.

В начале XX в. Российская империя являлась одним из основных мировых импортёров чая, хотя потребление этого напитка на душу населения значительно отставало от Англии (413 и почти 3000 г в 1913 г. соответственно) [3, с. 44].

В России сформировалась своеобразная, самобытная культура чаепития, связанная с самоваром. Считается, что самовар появился в России в 1-й половине XVIII в. либо на Урале, либо в Туле [8, с. 374]. Новое изобретение распространилось на всей территории России и стало одним из наиболее ярких русских национальных символов.

Можно с уверенностью сказать, что культура чаепития проникала на территорию Речи Посполитой как из Западной Европы, так и из Российской империи. Правда, чай здесь встретил мощного конкурента в виде другого напитка – кофе. Поляки познакомились с кофе после битвы с турками под Веной в 1683 г., когда поляку Кульчицкому за его подвиги в награду достались трофейные кофейные зёрна, и он открыл в Вене первую кофейню. Кофе на протяжении XVIII в. завоевал популярность в Речи Посполитой и стал повседневным напитком среди шляхты. Польские хозяйки славились как мастерицы по приготовлению кофе. Так, Й. Э. Бистер, посетивший Польшу в конце XVIII в., пишет в «Письмах о Польше» (1791): «Все путешественники признают, что три важных продукта в Польше превосходны: хлеб, вино и кофе» [4, с. 149]. Очень популярным кофе был и среди шляхты на территории Беларуси, что описано А. Мицкевичем в поэме «Пан Тадеуш»:

*Вкуснее кофия, чем в Польше, не найдете!
В зажиточных домах напиток сей в почете.
За варкою следит особая кухарка,
По праву женщина зовётся кофеварка!
У каждой свой секрет и зёрен есть избыток,
Попробуй кто другой сварить такой напиток!
Густой, как старый мёд, и, словно уголь, чёрный.*

В 1822 г. только в Варшаве было более 90 кафе [4, с. 145]. Кофе был распространённым напитком среди не только шляхты, но и городских ремесленников [13, с. 93]. Поэтому долгое время исследователи считали, что у поляков вплоть до Второй мировой войны не сформировалось культуры чаепития, а чай был малопопулярным напитком, который изредка для разнообразия подавался в домах высшей аристократии.

Но всё же есть много свидетельств того, что поляки, проживающие на белорусских землях, были хорошо знакомы с чаем, и, более того, он стал для них родным, национальным напитком.

Так, Ф. Булгарин в воспоминаниях, посвящённых событиям 1795 г., писал о том, что, когда их семья бежала от наступающих русских войск из имения Маковищи Слуцкого уезда, «Йосель приехал верхом и привёз

полный мешок припасов, сахару, зелёного чаю (без которого моя матушка не могла обойтись)» [2, с. 16]. То есть уже в конце XVIII в. чай был весьма популярным напитком среди шляхты белорусских земель. Каким путём поставлялся в это время чай на белорусские земли, точно неизвестно, но скорее всего, из России, так как к тому времени в Англии преобладающим становился чёрный чай, более защищённый от подделок.

В книге П. Шпилевского «Путешествие по Полесью и Белорусскому краю» (1853 – 1855) описывается, как во время своей поездки автор чередует потребление кофе и чая, останавливаясь в различных трактирах на пути из Варшавы в Минск. Так, в Милосной (7 км от Варшавы) путешественники пьют чай [10, с. 15], в Бялой и Кобрине – кофе [10, с. 21, 47], на станции Сенявка – чай [10, с. 55], в Несвиже – кофе [10, с. 79]. В Минске на улицах лакеи разносят чай [10, с. 93], а также имеется гостиный двор с чайными магазинами, которые большей частью принадлежат русским купцам [10, с. 146].

В интереснейшем источнике по культуре питания шляхты белорусских земель середины XIX в. – книге «Литовская хозяйка» (1860), написанной Анной Цюндевицкой, женой предводителя дворянства Борисовского уезда, отдельный параграф посвящён хранению чая. В нём говорится: «Напиток у нас очень распространён» [5, с. 183]. Кстати, кофе данное издание рекомендует употреблять наполовину смешанным с молотым корнем цикория. Популяризирует книга и ржаной кофе [5, с. 182].

Э. Ожешко, с документальной точностью зафиксировавшая в своих произведениях конца XIX в. особенности культуры мелкой (застенковой) шляхты Беларуси (которая в подавляющем большинстве считала себя поляками), неоднократно упоминает о чаепитии. Чай пили без молока, но с сахаром, а также с вареньем, которое ели вприкуску [7, с. 126 – 127]. Автор упоминает и самовар, являвшийся обычным предметом быта мелкой шляхты [7, с. 214]. Проанализировав произведения Э. Ожешко, можно сделать вывод о том, что кофе был распространён главным образом среди высшего общества, тогда как мелкая шляхта предпочитала чай.

Отдельные строки посвятил чайной церемонии («хэрбате») Я. Булгак в воспоминаниях, написанных в годы Второй мировой войны, но относящихся к концу XIX – началу XX в.: «Внезапно с шумом и фыканьем въезжал самовар – огромная медная машина, которая могла напоить больше двадцати человек, а напоить – это не значит удовлетвориться парой стаканов, потому что чай пили бесконечно и без меры, уже немного по-русски. Сервировка была простой, но рассчитанной на много людей, так как обыкновенно у нас было людно и полно гостей, родных, домашних и случайных лиц, и наш домашний очаг горел весело. А самым центром очага был, собственно

говоря, самовар, который всё время держали под паром и который никогда не гас, как литовский знич.

Роль самовара в описании жизни наших дворов в XIX века ещё мало взята во внимание. Самовар недооценён. Ошибся бы тот, кто посчитал бы его только обеспечителем горячего напитка. Самовар глубоко проник в семейную жизнь двора и просто стал символом дома и его гостепреимства, он неустанно готовил семейное тепло и дружеский приём во всей широте этих понятий. Самовар около стола, накрытого для чая, – это видимый знак женских забот в доме, проникнутых желанием как можно быстрее и более щедро накормить, напоить и обогреть милого гостя, а того, кто придёт неожиданно с холода, темноты и непогоды, приголубить светлыми лучами домашнего очага. Самовар, который блестит полированной медью, выпускает бодрые клубы пара, ведёт свой бурный разговор, – это приятная внешняя оболочка чувственного содержания, которое называется простота, уважение, гостеприимство, человечность.

В наших дворах средней шляхты не любили церемониальных горячих вечеров, которые требовали долгих приготовлений, кстати, в деревне не всегда было в запасе мясо от мясника, а домашнюю птицу считали чем-то последнего сорта. Надо было подавать еду щедро и быстро. От формальностей избавляла импровизация ... Так создавался особый тип ужина, который коротко называли «хэрбата», но который был равен самому лучшему ужину ... И чего только не подавали к такой «хэрбате»! Первенство, понятно, принадлежало нашим известным на всю Польшу ветчинам, пахнущим дымом можжевельника, филеям, шинкам, ошейкам, колбасам и зельцам, языкам, полушишкам, наконец, рулетам из поросятины, маринованным говядине и телятине. Потом шли сыры: свежие, сухие и полусухие, белые и зелёные, коровьи и овечьи, творожные сливочные, наконец, жёлтые голландские и швейцарские – толстые, с дырочками, пахнущие вкусной солёной слезой – всё изготавлялось дома. Потом столько же видов отборного печева, которые я не могу даже перечислить, от шафрановых булок, сухариков и пряников до хрупких пирожных, которые таяли во рту. И, наконец, конфитюры из самых отборных ягод, фрукты, зажаренные в сахаре, маковые стебли, сушеные сливы, фаршированные миндалём, и тому подобные лакомства, поглощающие бездну сахара, которого не жалели. Ну и некоторые разные пикули, маринады, грибочки, корнишоны, целая лития вкусноты, которую невозможно вспомнить, – с соками, наливками, ратафиями и крупниками в завершение ... Эта «хэрбата», больше похожая на пасхальное угощение, являлась предметом гордости и чести хозяйки дома, её экзаменом и аттестатом зрелости, а самовар, который помпезно въезжал в столовую в облаках пара и выдавал несчётное

количество стаканов ароматного чая, – он был самой лучшей возможностью продемонстрировать таланты и домашние чувства» [1, с. 93 – 94].

Строки говорят сами за себя: чаепитие («хэрбата») среди поляков Беларуси приобрело к началу XX в. черты национальной традиции. При этом не следует забывать, что культура чаепития была заимствована поляками из России, несмотря на явную нелюбовь ко всему русскому, принесённому на белорусские земли после разделов Речи Посполитой. Русская культура чаепития была принесена в Беларусь именно российским дворянством и чиновничеством. Старообрядцы, переселившиеся из России ещё до разделов Речи Посполитой, долгое время сами не употребляли чай. Крестьянское население даже соседствующей с этнически русскими землями Витебской губернии даже в конце XIX в. употребляло чай изредка [6, с. 69 – 70], так как это было довольно дорогое удовольствие.

В чём же причины такой популярности именно чая? Каковы механизмы проникновения культуры чаепития из России на землю Беларуси? Думается, что причины здесь лежат в экономической сфере: чай, поставляемый на территорию Беларуси из Китая через Россию (главную роль в его распространении в Российской империи играли оптовые Ирбитская и Макарьевская ярмарки в Нижнем Новгороде), был дешевле и лучше, чем кофе, попадавший через Западную Европу. Как видно из «Литовской хозяйки...», в кофе даже в домах средней шляхты чаще всего добавляли местные заменители, тогда как китайский (или, как его часто называли, «караванный») чай из России был очень высокого качества.

Данное заимствование культуры чаепития польской шляхтой Беларуси от русских является одним из примеров относительно самостоятельного существования и распространения элементов культуры. Это хорошо иллюстрирует тезис, не до конца осмысленный отечественной этнологией, о том, что не существует целостной замкнутой культуры этноса или этнической группы. Все культуры можно разложить на некие составляющие культурные элементы, географическое распространение которых весьма причудливо и не совпадает с границами проживания этноса. И тогда культура последнего предстаёт не как единое целое, характерное только для данного народа, но как совокупность различных культурных элементов, чаще всего имеющих распространение не только среди представителей данного этноса, но и у соседних народов.

Таким образом, поляки Беларуси познакомились с чаем в начале XVIII в. Чай поставлялся преимущественно из Китая через Россию. Поставки через Западную Европу были незначительны. Первоначально чай использовался как лекарственное средство, но к концу XVIII в. становится популярным напитком среди шляхты белорусских земель. На протяжении XIX в. шляхта Беларуси заимствует русскую культуру чаепития, главным

атрибутом которой являлся самовар. К началу XX в. чайная церемония («хэрбата») приобретает среди поляков Беларуси черты национальной традиции, хотя основным напитком поляков на этнической территории оставался кофе. Культура чаепития является одним из примеров самобытности культуры поляков Беларуси XVIII – начала XX в., имеющей много уникальных черт, не встречающихся на других территориях бывшей Речи Посполитой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгак, Я. Край дзіцячых гадоў / Я. Булгак. – Мінск : Беларусь, 2004. – 415 с.
2. Булгарин, Ф. Воспоминания / Ф. Булгарин. – М. : Захаров, 2001. – 784 с.
3. Иванов, Ю. Г. Энциклопедия чая / Ю. Г. Иванов. – Смоленск : Русич, 2001. – 624 с.
4. Лемнис, М. В старопольской кухне / М. Лемнис, Г. Витри. – Вроцлав : Интерпресс, 1989. – 294 с.
5. Літоўская гаспадыня, ці Навука аб утрыманні ў добрым стане хаты і забяспячэнні яе ўсімі прыправамі і запасамі кухоннымі і аптэкарскімі і гаспадарчымі, а таксама гадаванні і ўтрыманні скаціны, птушкі і іншай жывёлы адпаведна спосабам найбольш выпрабаваным і правераным вопытам і да таго ж самым танным і простым / пер. з польск. П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай. – Мінск : Польша, 1993. – 366 с.
6. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – 552 с.
7. Ожешко, Э. Над Неманом / Э. Ожешко. – Минск : Народная асвета, 1985. – 383 с.
8. Похлёбкин, В. В. Чай и водка в истории России / В. В. Похлёбкин. – Красноярск : Красн. книжн. изд-во ; Новосиб. книжн. Изд-во, 1995. – 464 с.
9. Русский Север: этническая история и народная культура. XII – XX века / под ред. И. В. Власовой. – М. : Наука, 2004. – 848 с.
10. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск : Беларусь, 2004. – 251 с.
11. Bystroń, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce (wiek XVI – XVIII) / J. S. Bystroń. – wyd. 4. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994. – Т. 2. – 594 с.
12. Gloger, Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana / Z. Gloger. – wyd. 4. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1978. – Т. II. – 416 с.
13. Kitowicz, J. Opis obyczajów za panowania Augusta III / J. Kitowicz. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2003. – Т. II. – 288 с.
14. Kluk, K. Dykcjonarz roślinny, w którym podług układu Linneusza są opisane rośliny nie tylko krajowe dzikie, pożyteczne, albo szkodliwe / K. Kluk. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe : na zam. Zrzeszenia Księgarstwa, 1985. – Т. III. – 196 с.
15. Matuszewicz, M. Pamiętniki Marcina Matuszewicza kasztelana brzeskiego-litewskiego 1714 – 1765 / M. Matuszewicz. – Warszawa : Gebethner i Wolff, 1876. – Т. 2. – 317 с.

РЕЗЮМЕ

В статье прослеживается история появления чая на территории Западной Европы вообще и Речи Посполитой в частности. Подробно рассмотрены особенности чаепития в среде поляков Беларуси в XVIII – начале XX в.

SUMMARY

In the article the history of emergence of tea in the territory of Western Europe in general and the Polish-Lithuanian Commonwealth in particular is traced. Features of tea drinking among Poles of Belarus in XVIII – the beginning of the XX century are in detail considered.

Новак В. С.

ВЯСЕЛЬНАЯ ТРАДЫЦЫЯ ЛЕЛЬЧЫЦКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2014)

У вясельнай абраднасці Лельчыцкага раёна, зыходзячы з экспедыцыйных матэрыялаў, можна вылучыць наступныя абрадавыя моманты: сватанне, запоіны, заручыны (змовіны), ёлка, пасад, дзяльба каравая, вяселле ў хаце маладой, ад'езд дружыны жаніха, вяселле ў хаце маладога, цыганы (пеўні) і іншыя. Засяродзім увагу на адным з перадвясельных этапаў – сватанні, у якім звычайна прымалі ўдзел малады, бацька маладога, хросны бацька, сваха. У вёсцы Мілашавічы ў сваты прыходзілі вечарам, «пасле заходу сонца». Як і ў іншых рэгіёнах Беларусі, паміж сватамі адбываўся іншасказальны дыялог, напрыклад, сваха гаворыць: *«Вось мы шлі ды заблудзіліся да к вам папалі. Едом товар купляць, ваш товар понаравіўся, і мы хочам яго купіць»* (зап. ад Любові Макараўны Лісіцкай). Калі бацька маладой ставіў на стол бутэльку гарэлкі, то гэта і з'яўлялася сімвалічным знакам згоды на шлюб: *«Сват налівае чарку гарэлкі і падае маладой, а яна доўжна яе ўзяць. Ету чарку вона падае бацьку. І калі бацько маладой ставіць сваю гарэлку, это знак згоды»* (зап. ад Любові Макараўны Лісіцкай); *«Калі бацькі дзеўкі паставілі сваю гарэлку, то гэта лічылася згодай бацькоў на выданне дачкі»* (зап. у в. Мілашавічы ад Варвары Мітрафанаўны Войценкі, 1942 г. н.). Калі пытанне аб шлюбе вырашалася станоўча, то *«маці дзеўкі абвязвала сватоў ручнікамі»* (в. Мілашавічы). У вёсцы Пабеднае, калі маладая давала згоду на шлюб, павінна была падарыць *«бацьку – сарочку, мацеры – ручнік і хустку. Астатніх сватоў перавязвалі ручніком цераз плячо»* (зап. ад Алены Адамаўны Карповіч, 1933 г. н.). Паводле ўспамінаў мясцовых жыхароў, у тым выпадку, калі *«сваты вельмі мала з сабой бралі гарэлкі і яе не ханала, тады іх садзілі на драўляную барану коламі ўверх і цягалі па двары»* (зап. ад Алены Адамаўны Карповіч). Чарка гарэлкі падчас сватання (*«Малады падносіць чарку маладой і абезацельно на белам платку»*) – важны атрыбут у вясельнай традыцыі вёскі Дуброва. Калі

маладая пагаджалася выйсці замуж, то *«прыгублівала гарэлку»* (зап. ад Г. М. Астаповіч).

Адзначым, што ў вёсцы Баравое ў сватанні раней удзельнічала 25 чалавек разам з жаніхом. Абавязковай умовай удалага сватання лічылася прынятая дзяўчынай чарка гарэлкі ад хроснага бацькі маладога: *«Хросны бацька жаніха налівае ў стакан гарэлкі і падносіць ёй. Яна не бярэ, бо скажуць, што вельмі замуж хоча. Тады ён кажа: “Калі не возьмеш, пойдзем шукаць другую»* (зап. у в. Баравое ад Любові Сямёнаўны Акуліч, 1936 г. н.). Паводле ўспамінаў жыхароў вёскі Буда-Лельчыцкая, у іх мясцовасці таксама, калі маладая прымала чарку гарэлкі з рук маладога і выпівала, значыць, яна згодна выйсці замуж: *«Потым старшы сват налівае ў чарку гарэлку. Малады падносіць маладой, калі п’е, дык згодна»* (зап. ад Ганны Яўгенаўны Дашкевіч, 1934 г. н.). Адметнымі дзеяннямі (прывязванне родзічамі маладой сватоў ручнікамі да крэслаў) суправаджалася згода на шлюб з боку нявесты ў вёсцы Стадолічы: *«Если невеста выйдзе з боковой комнаты, а родные яе возьмуць по хорошему рушніку і прывяжуць усіх сватоў к стулікам, то это будзе ответ, што родныя маладой согласны»* (зап. ад Паўла Сямёнавіча Баравічэнкі, 1924 г. н.). Паводле сведчанняў жыхароў горада Лельчыцы, калі маладая згодна выйсці замуж, то яна забірае прынесены сватамі «хлеб з рушніком» (зап. ад Аляксея Рыгоравіча Мазурава, 1947 г. н.). Падчас сватання ў вёсцы Грабяні малады падыходзіў да маладой і, працягваючы чарку з гарэлкай, абавязкова прагаворваў: *«Будзь здарова!»*. Калі маладая адказвала: *«На здароўе!»*, – гэта абазначала, што яна згодна на шлюб, а калі *«нявеста не згаджалася, то перавярне чарку к верху дном»* (зап. ў в. Ліпляны ад Клаўдзіі Іванаўны Лось, 1928 г. н.).

У розных вёсках Лельчыцкага раёна пашчасціла запісаць адметныя звесткі пра дзеянні з гарбузом, што сімвалізавалі нязгоду з боку маладой выходзіць замуж: *«А если не согласна, значит, гарбуза на стол ставілі»* (зап. у в. Баравое ад Міхаіла Васільевіча Сечкі, 1940 г. н.); *«А если не согласна была выходзіць замуж, то яна давала гарбузу, і яны, сваты, разварачвалі і шлі дамой»* (зап. у в. Маркоўскае ад Таццяны Васільеўны Гаўрылавец, 1981 г. н.); *«Раз не ўзяла ў маладога чаркі, не выпіла, значыць, не згодна. А як дзеўка не согласна, выносіла горбуза, пхнула – і пайшоў, да і всё, не высватае ён яе»* (зап. у в. Дубніцкае ад Ганны Пятроўны Юшкевіч, 1942 г. н.). Іншы раз, калі дзяўчына не давала згоды на шлюб, то хлеб, які прыносілі сваты, маладая адносіла ім назад: *«Калі прыходзілі да дзяўчыны ў проведы, то прыносілі хлеб. Калі дзяўчына згодна, хлеб заставаўся ў яе, а не згодна, яна магла аднесці гэты хлеб жаніху»* (зап. у в. Мілашавічы ад Кацярыны Якімаўны Гаўрылавец, 1924 г. н.). На прырэпых, якія адбываліся ў вёсцы Ударнае напрыкладні сватання, таксама, *«калі дзяўчына адказвалася*

выходзіць замуж за хлопца, то хлеб і гарэлку забіралі назад» (зап. ад Галіны Маліноўскай, 1930 г. н.).

Як правіла, пасля сватання адбываліся запоіны, на якіх замацоўвалася згода на шлюб. Напрыклад, у вёсцы Маркоўскае гэты абрадавы вясельны этап прызначалі адразу на наступны дзень, як у бацькоў маладой ужо пабылі сваты: *«Заўтра ў хаце маладой збіраюцца дзяўчаты, суседзі, багата людзей. Сядаюць за сталы, п'юць, ядзяць»* (зап. ад Антаніны Іванаўны Цімкоўскай, 1920 г. н.). На запоінах, як пацвердзілі інфарманты, вырашаюцца пытанні, звязаныя непасрэдна з вяселлем: *«Обычно договарываюцца ўсё наконт вяселля»* (зап. у в. Стадолічы ад Паўла Сямёнавіча Баравічэнкі). У вёсцы Пабеднае дадзены абрадавы момант вядомы пад назвай «змовіны»: *«У гэты час за сталом сваты вызначалі дзень вяселля і гаварылі аб пасагу. Згаварваліся таксама, колькі будзе запрошаных на вяселлі, штоб ведаць, колькі рыхтаваць трэба гарэлкі і іншага»* (зап. ад Алены Адамаўны Карповіч). Адзначым, што сватанне і запоіны (змовіны) не з'яўляліся тымі абрадавымі этапамі, на якіх канчаткова замацоўвалася згода маладых на шлюб. Напрыклад, *«пасля змовін нявеста перадумвала выходзіць замуж за хлопца, з якім была засватана. Тады яна пляла яму вянок із гароху і надзявала яму на шыю. Такім чынам яна яму адмаўляла»* (зап. у в. Пабеднае ад Алены Адамаўны Карповіч).

На заручынах, якія ў некаторых вёсках Лельчыцкага раёна адбываліся ў той жа дзень, што і сватанне, або супадалі з запоінамі, або праводзіліся асобна ў пэўны вызначаны час, распяталі касу маладой і перавязвалі ручніком рукі маладых: *«Першая дружка нявесты распятала ёй касу і перавязвала рукі маладых ручніком»* (зап. ад Алены Адамаўны Карповіч). У вёсцы Баравое заручыны называлі «первай чаркай», запрашалі гасцей у большай колькасці, чым на запоіны.

Атрыманая ў экспедыцыі на тэрыторыі Лельчыцкага раёна звесткі па вясельнай абраднасці сведчаць пра тое, што каравай – надзвычай распаўсюджаны структурны кампанент, які вылучаецца захаванасцю архаічных уяўленняў. «Сімваліка каравая – гэта перш за ўсё сімваліка хлеба, з якім было звязана ўсё жыццё селяніна. Таму і ў працы, і ў абрадах і звычаях, у песнях і іншых вуснапаэтычных творах хлеб (жыта) – важнейшы атрыбут і вобраз, боства, здольнае забяспечыць шчасце і дабрабыт чалавека» [1, с. 131]. Невыпадкова да падрыхтоўкі каравая адносіліся з вялікай адказнасцю і прытрымліваліся спрадвечных народных вераванняў, згодна з якімі рашчыняць каравай павінны жанчыны, шчаслівыя ў сямейным жыцці: *«Рашчыняюць яго няцотная колькасць жанчын, якія добра жывуць у пары»* (зап. у в. Грабяні ад Антаніны Пятроўны Саўрасавай, 1940 г. н.); *«Увечары ў пятніцу маці нявесты заве людзей пекці каравай. Завуць жанчын шчаслівых, што жывуць у пары»* (зап. ад Любові Сямёнаўны Акуліч). Рытуал

запрашэння каравайніц суправаджаўся адпаведнымі песеннымі радкамі: *«Коліна маці па суседачках ходзіць / Да суседачак просіць: / Суседачкі вы мае, / Да хадзіце да мяне / Маяму дзіцяці каравай гібаці»* (зап. у в. Ударнае ад Галіны Маліноўскай). Паводле народных уяўленняў, са звышнатуральнай магічнай сілай каравая было звязана заможнае жыццё маладых: *«Кагда дзяжа ўзрашчвала цеста, то эта было як узрашчванне багацтва маладым»* (зап. ад Алены Адамаўны Карповіч). Адметная асаблівасць рашчынэння каравая ў вёсках Лельчыцкага раёна – гэта падзел цеста паміж жанчынамі-каравайніцамі, а потым сумесны працэс яго замешвання: *«Старшая сваха кожнай жанчыне дае патрошку цеста, а потым усё цеста складаюць уместа, месяц далей»* (зап. ад Антаніны Пятроўны Саўрасавай, 1940 г. н.); *«Каравай мясіла сем замужніх жонак і не ўдовы. Стаюць кругом стала, дзеляць цеста і месяц, а потым зложваюць уместо і зноў месяц па чарзе па сонцу»* (зап. у в. Буда-Лельчыцкая ад Ганны Яўгенаўны Дашкевіч); *«А мешалі цесто так, напрыклад, утрох: я – оттуль, ты – оттуль, а Зіна – оттуль, і получаецца, шоб ён намешвоўся-намешвоўся»* (зап. у в. Дзяржынск ад Лукашэвіч Ганны Мітрафанаўны, 1938 г. н.). Паводле ўспамінаў гэтага інфарманта, калі рыхтавалі цеста для каравая, то сачылі за тым, каб колькасць кампанентаў, неабходных для яго выпечкі, была падабрана з першага разу: *«Як замешволі каровая, усё по одному разу кідаюць. По два разы нічога не добоўлялі. Одзін раз насыполі сахору там, одзін раз насыполі это, по два разы не добоўлялі»*. Рытуал замешвання каравайнага цеста суправаджаўся жартоўнымі славеснымі прыгаворамі: *«Губатая мясіла, / Рылатая ўбірала, / А трэцяя, прыгожая, у печ сажала»* (зап. у в. Глушкавічы ад Настасі Васільеўны Зубрэў, 1945 г. н.). Важная роля, як падкрэслівалі мясцовыя жыхары, у абрадавай практыцы выпечкі каравая адводзілася хросным бацькам маладых: *«Каравай выпякалі хросныя бацькі, яго ўпрыгожвалі кветкамі, шышкамі з цеста»* (зап. у в. Дуброва ад Марыі Якаўлеўны Ляхавец). Каравайніцы, зыходзячы з народных прадпісанняў, імкнуліся *«цесто размінаць, а не мясіць кулаком это, шоб муж не біў жонку»* (зап. у в. Дзяржынск ад Хрысціны Лукашэвіч, 1925 г. н.).

У мясцовай вясельнай традыцыі Лельчыцкага раёна было прынята ўпрыгожваць каравай: *«Каравай пякуць круглы, з белой мукі, дабаўляюць яйца, кароўе масла, сахар. Зверху ўпрыгожваюць трыма цвяткамі, трыма птушкамі, трыма лунамі, кругом з цеста робіцца плеценка, шоб быў каравай красівейшы»* (зап. у в. Стадолічы ад Паўла Сямёнавіча Баравічэнкі).

У этнаграфічных апісаннях вясельнай абраднасці Гомельшчыны маюць месца рытуальныя дзеянні, звязаныя з ёлкай, якую напярэдадні вяселля прыносілі з лесу і ўпрыгожвалі кветкамі: *«У намечаны дзень дружкі маладой ідуць у лес. Галоўная з іх выбірае і вырубает ёлку. Дзеўкі ўпрыгожваюць яе кветкамі і вешаюць кошт»* (зап. ад Антаніны Пятроўны Саўрасавай). У

вёсцы Жмурнае «ёлку прыбівалі на вугал хаты з вуліцы “як знак, шо молоду прывезлі сюды», і яна знаходзілася там да таго часу, пакуль не абсыпалася. Потым яе спальвалі. «А некаторыя людзі закідвалі на сарай, шоб хуба велас» [2, с. 491]. У рытуале выкупу ёлкі, які суправаджаўся адпаведнай песняй, прымалі ўдзел дружкі маладога: «Гэту ёлку, а з ёй і нявесту павінны булі выкуп’яць маршалкі – так называлі дружкоў маладога:

Старшы маршалак на парог ступае

Да ў печ заглядае,

Ці вялікі гаршок кашы,

Ці наядзяцца ўсе маршалкі нашы.

Адзін кажа: “Наша”,

Другі кажа: “Каша”,

Трэці кажа: “Маўчы”,

Бо загадаюць таўкчы» (зап. у в. Дуброва ад Марыі

Пятроўны Сечкі, 1930 г. н.).

Выкуп ёлкі адбываўся падчас прыезду дружыны маладога да хаты маладой. Як адзначыла Антаніна Іванаўна Цімкоўская, 1920 г. н., з вёскі Маркоўскае, запісы ад якой былі зроблены ў экспедыцыі ў 1993 г., «прыязджае малады на маладую, заехалі коньмі. З боку маладой не пускаюць, страляюць, сустракаюць з ёлкай, са свечкаю. Ёлку дзержаць высока, каб не ўхапілі. Яна ўпрыгожана. Малада сядзіць за елкай, яе не відна. Сваты таргуюцца, павінны даць дзеньгамі выкуп».

Паводле сведчанняў Антаніны Пятроўны Саўрасавай з вёскі Грабяні, дружкі маладой, калі адбываўся рытуал выкупу ёлкі, «*верх з яе ломяць і кідаюць у парог, каб дзеўкі хутчэй ішлі замуж*». Важнае значэнне надавалася і такому атрыбуту, як свечка (рабілі дзве свечкі: для маладога і маладой), якую на працягу вяселля трымала ў руках «свечніца» і якая сімвалізавала, зыходзячы з народных вераванняў, шчаслівае будучае жыццё маладых. У вясельнай традыцыі Лельчыцкага раёна «звядзенне» свечак маладых – адметны абрадавы момант: «*Свечку ставілі каля абразоў, а калі прыязджалі на маладую, то свечкі жаніха і нявесты зводзілі ўместа*» (зап. ад Марыі Пятроўны Сечкі).

Цікавым вясельным абрадавым момантам з’яўляецца прыезд маладых да бацькоў маладога, а таксама па-мясцоваму адметнымі выступаюць і тыя рытуалы, якія адбываліся ў хаце маладога: напрыклад, развешванне «закосянкамі прыдання» маладой, праверка цнатлівасці: «*Выходзіць матка, выносіць кажуха, выварочвае яго. Выносіць дзежку і становіць на шляху маладой. Маладая сыходзіць з воза. Калі яна дзеўка, то павінна сесці на дзежку, як не – то прама ў хату ідзе, прамінаючы дзежку. Лічылася вялікім грахам, калі дзеўка садзілася на дзежку, не будучы дзеўкай*» (зап. у в. Маркоўскае ад Антаніны Іванаўны Цімкоўскай).

Абрад завівання маладой, які адбываўся пасля падзелу каравая, уключаў наступныя спецыфічныя абрадавыя дзеянні: *«знімаюць з галовы нявесты ўбор, і прымярае яго нявеста дзеўкам, штоб замуж ішлі. На галаву нявесты завязваюць дзве хусткі: чырвоную і белую. У час спявання песень хросныя маці махаюць хусткай, якую дзержаць над галавамі молодых, якія стаяць насупраць адзін да аднаго, і махаюць так, каб галовы маладых дакраналіся адна да адной. Пасля гэтага свахі цалуюцца, затым мяняюцца месцамі і хуценька сядваюць. Якая хутчэй сядзя, тая будзе і спрытнейшая»* (зап. ад Антаніны Пятроўны Саўрасавай).

Падчас паслявясельнай часткі, якую ў вёсках Лельчыцкага раёна называлі «цыганамі» (в. Маркоўскае); «разграбаць попел» (в. Жмурнае), «сабіраць пяўней» (в. Чыяне), «гуляць пеўня» (в. Баравое), «перазоў» і «цыганы» (в. Стадолічы), «куры» (г. Лельчыцы), адбываліся ў жартоўнай форме тыя ж рытуалы, якія былі характэрны для сапраўднага вяселля.

Праведзены аналіз шматлікіх узораў мясцовых апісанняў вясельнай абраднасці, атрыманых у экспедыцыях на тэрыторыі Лельчыцкага раёна, дае магчымасць прадставіць у пэўнай сістэме структуру вясельнага абраду і вызначыць адметны характар яго асобных этапаў, а таксама дазваляе прасачыць дынаміку і стан захавання вясельнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / А. С. Фядосік [і інш.]; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 422 с.
2. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2012. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 1 / Т. В. Валодзіна [і інш.]. – 910 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности свадебной обрядности Лельчицкого района Гомельской области, анализируется местная специфика отдельных структурных компонентов и связанных с ними мифологических представлений.

SUMMARY

In article features of wedding ceremonialism of the Lelchetsky region of the Gomel region are considered, local specifics of separate structural components and the related mythological ideas are analyzed.

ОБРЯД «ВОЖДЕНИЯ КУСТА» И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2014)*

«Вождение Кúста» – архаический календарный обходный обряд на первый или на второй день Троицы [17 – 21].

Некоторые данные о кустовых песнях и обряде появились ещё в публикациях первой половины XIX в. В 1831 году Л. Голембиовским была опубликована одна кустовая песня [26, с. 186]. Через двадцать лет в сборнике «Piosenki gminne ludu Pińskiego» (1851) Р. Зенькевич опубликовал 21 кустовую песню и дал короткое описание обряда [28, с. 160 – 178]. Активно публиковались материалы о кустовых песнях и обряде в последней трети XIX в. Кустовые песни, данные об обряде были представлены в работе П. Быковского «Pieśni obrzędowe ludu ruskiego z okolic Pińska» (1878 г.) [25, с. 260 – 264]. В сборнике Д. Г. Булгаковского «Пинчуки» (1890 г.) были опубликованы материалы, собранные автором в Пинском уезде [4]. Некоторые данные об обряде, кустовые песни были опубликованы М. В. Довнар-Запольским (1895 г.), П. В. Шейном (1902 г.), Е. Р. Романовым (1911 г.) и др. В конце 30-х годов XX в. вопросы кустовой обрядности рассматривал Д. К. Зеленин [6, с. 59]. В работах авторов XIX и начала XX в. часто не указывались названия тех населённых пунктов, в которых сохранились на тот период кустовые песни или наблюдался обряд. В целом перечень указанных населённых пунктов в Пинском Полесье, где были записаны кустовые песни, данные об обряде, невелик.

В 70 – 90-е годы XX в. начался новый этап изучения обряда, что стало возможным благодаря проведению полевых исследований. В 1972 г. в журнале «Народна творчість та етнографія» появилась статья С. Китовой, в которой были представлены результаты исследования кустового обряда в деревне Сварицевичи Дубровицкого района Ровенской области Украины [7, с. 67 – 73]. В 1973 г. в разделе «Каляндарна-абрадавая паэзія» сборника «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры» было дано описание варианта кустового обряда, тексты кустовых песен с комментариями Р. М. Ковалёвой [3, с. 51 – 103, 270 – 280]. В середине 1970-х годов были защищены две кандидатские диссертации, в которых была рассмотрена вербальная составляющая обряда Куст, а также некоторые вопросы, связанные с обрядом [8; 10].

В 70-е годы XX в. исследователи в основном ограничивались рассмотрением вербального компонента обряда Куст, однако информация о самом обряде, а также данные о современной географии его распространения оставались недостаточными. В этот период в научный оборот были введены

данные всего о нескольких населённых пунктах (менее десяти) в Пинском Полесье, в которых зафиксировано проведение обряда «вождения Кúста», сохранились кустовые песни.

Стала очевидной недостаточная изученность обряда, в частности, отмечалось, что «фольклористическая литература прошлого, фиксируя данный обряд и сопровождавшие его песни, лишь вскользь касалась вопросов его возникновения и функциональной сущности отдельных обрядовых действий» [8, с. 4]. Открытым оставался вопрос о том, является ли кустовой обряд на территории Украины и Беларуси единым явлением [9, с. 106]. Анализ вербальной и ритуальной составляющих обряда в комплексе, анализ семантики, социокультурных особенностей обряда, символики, аксиологии, обрядовой терминологии и т. д. оставался проблематичным из-за неполноты эмпирического материала. Ещё предстояло собрать достаточный массив эмпирических данных, которые позволили бы определить современные границы ареала обряда «вождения Кúста», что было важно для анализа его семантики и выявления функциональных особенностей. Преодолеть имеющиеся трудности можно было только на основе проведения полевого исследования по специально разработанной программе.

Такое исследование было проведено в 90-е годы XX в. В результате полевых исследований на основе специально разработанной программы получена новая информация об обряде «вождения Кúста» в 55 населённых пунктах, в том числе 44 населённых пункта в Беларуси, 11 – на Украине [17, с. 309; 18, с. 123 – 124]. Исследования, проведенные в 90-е годы XX в., позволили впервые определить современный ареал обряда, перейти на новый уровень понимания его семантики [13 – 18].

В результате исследований были сделаны следующие выводы: 1) Куст в Беларуси и Украине – единое по своему происхождению, семантике и функционированию явление [12, с. 85; 13, с. 15]; 2) показано, что современный ареал обряда Куст с небольшими отклонениями совпадает с Пинщиной исторической. Это территория современного Пинского, Ивановского района, частично – Лунинецкого, Столинского, Ивацевичского; Спорово Берёзовского района Брестской области. Южная часть ареала обряда охватывает север Заречненского, Дубровицкого районов Ровенской области, Любешовского района Волынской области Украины [17, с. 309 – 310; 18, с. 123 – 125]; 3) получен наиболее полный качественный массив данных о структурных компонентах обряда «вождения Кúста» в границах очерченного ареала, что стало надёжной основой для последующих научных обобщений; 4) показано, что «обряд «вождения Кúста» есть выражение идеи рода... Идея родового единства, включая живых и умерших, в ритуале Куста является определяющей» [13, с. 10], через исполнение обряда в древности происходило соединение двух частей рода – тех поколений, которые живут, и

тех, которые уже умерли. Обращение к предкам должно было обеспечить весь комплекс условий, необходимых для жизнедеятельности рода [13, с. 11; 17, с. 331; 18, с. 120]; 5) данные полевых исследований показали – в ареале обряда ударение в слове *куста* падает всегда на первый слог («Кúста») [17, с. 307 – 332; 18, с. 129]; 6) показано, что в выявленном ареале обряда для участников обряда лексема *куст* – это не растение. Для обозначения растения используется лексема *корч*. Употребление слова *куст* (*кúста*) характеризуется строгой временной приуроченностью – только на Троицу, в связи с обрядом «вождения Кúста» [14, с. 73; 16]; 7) на основе полученных данных показано, что в рамках ареала обряда главную фигуру обряда и его участников водой не обливали [15, с. 85 – 86; 18, с. 143 – 145].

В публикациях можно встретить рассмотрение единичных данных, на основании которых предпринимались попытки сделать вывод об окказиональном характере обряда Куст. В частности, в одной из публикаций Н. П. Антропов («Белорусские этнолингвистические этюды: 3. «Куст» (часть первая)» далее – «Этюды») отмечает «сохранявшуюся еще недавно окказиональную приуроченность *Куста* к засухе – и вне основного ареала, но, что совершенно удивительно, также и внутри него (Вяз Пинск.)» [2, с. 170]. Этот вывод относительно деревни Вяз Пинского района был основан на данных из диалектологического сборника, в котором отмечалось: «Засуха. Во врэмья зáсухі украша́ють на Тру́йцу дівку: вэнца́ рóбляць і надэва́е на го́лову. І воны́ спыва́ють, пуд ка́жду ха́ту. Гэ́то бу́ло днё́м – ку́ста́ во́дять. Був обы́чай спыва́ты пі́сні» [24, с. 333]. Обращает на себя внимание то, что в этом тексте неверно поставлено ударение в слове «куста». Данные наших полевых исследований показали, что в деревне Вяз Пинского района, как и во всём современном ареале обряда, ударение в данном слове падает всегда на первый слог («Кúста») [17, с. 307 – 332; 18, с. 129; 22, с. 278; 23, с. 46].

Полученные нами в результате проведенного полевого исследования данные показали, что в деревне Вяз Пинского района Брестской области обряд проводился только на второй день Троицы. Как отмечают информанты, «На вторы́ дэнь Тру́йцы гэ́то ужэ́ мы ходы́лы у Кúста», «Да мы пуйдэ́мо у цэ́ркву... А по́сля цэ́рквы ужэ́ ідэ́м у Кúста ходы́ты». В деревне Вяз Пинского района, по словам информантов, слово «кúста» употреблялось только в связи с обрядом на Троицу: «Онó на Тру́йцу... Кúста то́лько на Тру́йцу. Бульш нэ́колы ё́го нэ́ воды́лы». Как и во многих других деревнях, где проводился обряд Куст, в деревне Вяз ему предшествовали троицкие Дзяды: «То ж тры́ ра́зы. Пэ́рэд Рожэ́ством одны́, а другы́е – пэ́рэд Постóм Вэ́лы́кым, а трэ́йті – пэ́рэд Тру́йцо́ю».

Данные, полученные в деревне Вяз, не подтверждают, что «Кúста водылы» во время засухи. На вопрос, проводился ли обряд во время засухи, получен следующий ответ: «Не, нэ́ бу́ло. Кúста то́лько на Тру́йцу. А гэ́ не». В

д. Вяз Пинского района информантка, в прошлом исполнительница обряда, категорически отрицает обливание водой: «Тако́ почо́т нам був. О, водо́ю. Поня́ття тако́го нэ було́. О, коб хто водо́ю облы́в, то ё́му... Тут усі́, трэ́ба да і усё́ ходы́ты. Ку́ста коб облылы́ б, то нэ́хто́ нэ пошо́в бы».

Таким образом, полученные нами эмпирические данные из д. Вяз Пинского района показывают четкую временную приуроченность обряда к Троице и отсутствие его связи с засухой и вызыванием дождя.

В «Этюдах» автором отмечается окказиональная приуроченность обряда Куст к засухе [2, с. 167] и «обливание Ку́ста и участников процессии водой» [2, с. 168] в деревне Оброво Ивацевичского района Брестской области. Как отмечается в другой работе этого же автора, в д. Оброво Ивацевичского района Брестской области имело место обливание «куста» (парня и девушки) водой [1, с. 194]. Обращает на себя внимание то, что ответ информанта, представленный в «Этюдах», дан не на полесском говоре, а на русском языке: «Украшали девушку и парня зелёными ветками и поливали их водой, если засуха была не слишком сильной и было чем поливать» (Архив БЭЛА)» [2, с. 167].

Данные, полученные нами от информантов в результате полевого исследования в д. Оброво Ивацевичского района, показали, что обряда «вождения Ку́ста» в этой деревне не было [22, с. 279; 23, с. 47]. Все опрошенные информанты отрицают наличие такой традиции: «Гэ́того нэ було́»; «Нэ було́. У нас у сэлí нэ було́»; «Гэ́того нэ було́ у нас»; «Не-не-не. Я і малáя була́, і ві́росла, нэ чу́ла. Гэ́так [Ку́ста. – О.Ш.] у нас нэ було́, шоб, шчо робы́лі» и т.д.

Автор «Этюд» также указывает на наличие кустового обряда, включающего действия с обливанием водой в населённых пунктах Каменецкого района Брестской области. В частности, он отмечает, что в деревне Жиличи Каменецкого района «“На Троицу ходыли до рички, там з рички вытягвали *плешник* [аир. – Н.А.], абвивали им дзяўчыну и ходыли па сялу, полывалы яе вадой” (Архив БЭЛА)» [2, с. 168]. Согласно данным, полученным нами в результате полевого исследования в деревне Жиличи Каменецкого района Брестской области, обряда Куст в этом населённом пункте не было, информанты категорически отрицают наличие здесь традиции на Троицу или в другое время украшать девушку зеленью, водить по деревне, поливать водой: «У нас тако́го нэ було́», «Нэ було́» и т. д. [22, с. 279; 23, с. 47].

Информанты рассказывают: «Тры́йця. Обы́чно до цэ́рквы ішлі́. То ж то тры́ дні́ всегда́ у нас Тры́йця була́, пра́зновалі́. Хаты́ убывра́лі пэ́рэд Тры́йце́ю вэ́чором. Шлі́ у ліс, каза́лі, по май пуйдэм. Май – то зэлэ́нь. І дуба́, і кле́на, і лі́пу шука́лі і прыно́сылі. Бе́розу большы́нствó. Убывра́лі ко́ло хаты́, у хаты́. Плешны́к кы́даем по подло́зі. Пры́дэш, як у вэ́нковы́ у хаты́ усё́. Пахотня́...

Коровы́ нара́дывалі. Погна́лі на ра́нкі. Яка́я да́стся, убэ́рэм. Прыганя́ем» (д. Жиличи Каменецкого района).

В «Этюдах» отмечается, что в деревне Николаево Каменецкого района ««После Пасхи в чэ́твэ́рг обливали дзіўчы́ну вадой и водыли па си́лу» (Архив БЭЛА)» [2, с. 167]. Однако согласно полученным нами данным в результате интервью, информанты в деревне Николаево, которая находится рядом с деревней Жиличи, категорически отрицают наличие в этом населённом пункте традиции «вождения Куста», вождения по селу девушки, наряженной в зелень, и поливания её водой: «Не, у нас тако́го нэ бу́ло»; «Нэ бу́ло тако́го»; «Не, не» [22, с. 279; 23, с. 47].

Кроме этого, полученные нами данные показали, что в д. Николаево и в соседней д. Жиличи четверг после Пасхи носит название «Ба́бскы Вэ́лі́кдэнь»: «По́сле Па́скы у чэ́твэ́р, э́то ка́жуть Ба́бскы Вэ́лі́кдэнь»; «По́сле Па́скы у чэ́твэ́р Ба́бскы Вэ́лі́кдэнь каза́лы», то есть в этих деревнях не называли четверг после Пасхи «Навский», как это утверждается в «Этюдах» [2, с. 167].

Подводя итог, следует отметить, что утверждение автора «Этюд» о связи семантики обряда Куст с обливанием водой, о том, что обряд носит окказиональный характер [2], не подтверждается фактическими данными.

Проведённые нами полевые исследования показали, что в деревнях Оброво Ивацевичского района, Жиличи и Николаево Каменецкого района Брестской области не было обряда «вождения Куста», не было обрядовых действий с обливанием водой наряженной в зелень обрядовой фигуры. Таким образом, следует заключить, что включение д. Оброво Ивацевичского района, д. Жиличи и д. Николаево Каменецкого района Брестской области в ареал обряда «вождения Куста» неверно.

Особое мнение у автора «Этюд» сложилось по вопросу о конкретной временной приуроченности обряда Куст. Если исключить общепризнанное, типичное для кустового обряда время его проведения (на Троицу) и рассмотреть другие, предложенные Н. Антроповым варианты, часто, как это подчёркивает автор «Этюд», единичные, то обобщённо получится следующий предложенный им набор вариантов конкретной временной приуроченности: 1) Купала; 2) Юрий весенний (случай единичный, согласно автору – «только Жабчицы Пинск.» [2, с. 166 – 167]; 3) Четверг Светлой недели (случай единичный, согласно комментарию самого автора – «единичное свидетельство, возможно, не относящееся к собственно Кусту, зафиксированное в Николаево Камен.» [2, с. 167]; 4) Окказиональная приуроченность обряда «вождения Куста» (как утверждает автор, имела место в следующих трёх населённых пунктах): а) во время засухи (д. Оброво Ивацевичского района и д. Вяз Пинского района); б) во время цветения

сирени (единичное свидетельство из д. Святая Воля Ивацевичского района) [2, с. 167].

Единичные случаи, когда фрагменты, похожие на элементы кустовой обрядности, зафиксированы на Купалу во второй половине XIX в. (М. Федоровский, Н. Никифоровский [27; 11]), требуют отдельного рассмотрения. Пока же можно отметить, что эти единичные случаи на Купалу – результат распада обряда, результат контаминации. Учитывая неполноту зафиксированного во второй половине XIX в. явления, его нетипичность, в сравнении с данными, полученными в Пинском Полесье, неверно делать заключение относительно временной приуроченности обряда только на основании этих единичных случаев, представляющих распавшуюся форму обряда. Напротив, логично заключить, что в результате распада обряда произошла и утрата типичной для него временной приуроченности.

Как отмечалось выше, автор «Этюд» в одном случае связывает приуроченность обряда Куста к такой дате как «*Юрий весенний*, т. е. день св. Георгия 23 апреля / 6 мая (только Жабчицы Пинск.» [2, с. 166 – 167]. Он отмечает: «“На Юрья убирають [разной зеленью девушку] да идуть *ро́су ро́сят*, да спива́лы, это *куст* называ́лы” (Архив БЭЛА)» [2, с. 167].

Рассмотрим данные, полученные нами в результате полевого исследования, проведенного в деревне Жабчицы Пинского района. В результате интервью с информантами в д. Жабчицы было установлено, что обряд Куста здесь проводился на первый день Троицы. Информанты отмечают: «На пёршы дэнь Трүйцы зобра́лыса усі дэвча́та, звэлы́ вэно́чка з цвето́чков, лёнты почэпля́лы, зробы́лы як молодую́», «бува́ло скажу́ть, дава́йтэ бу́дэм ходы́ты у Куста́». Информантка из д. Жабчицы сообщает: «Ужэ́ бу́дэ, напрыме́р, за́втра Трүйца, мы наламáлы ма́ю, яйі́ру, як мы ка́жэм, гэ́того ну із боло́та ... А май – гэ́то прыме́рно кле́ну, я́сеню ве́точок наламнэм і украша́ем хаты́, на подоконні́кы ви́шаем, у хаты́. А яйі́р той, як мы ка́жэмо, із боло́та, мы роскы́даем по подло́зы, по у́лицы, – гэ́то знай, шчо Трүйца. І от ужэ́ на дру́гы дэнь мы збыра́емса кумпа́ня, убыра́ем, котра согласі́цца за Молодую́».

Главная фигура обряда в д. Жабчицы – *Молодая*. Информантка отмечает: «Молода́я. Одна́ Молода́я. Де́вочку убэру́ть за Молодую́, сре́ді компа́нійі одну́ю і вжэ́ всі гурто́м, раз ужэ́ мно́го нас дэвча́т ужэ́ позбэ́рэцца...». Но Кустом называли всю группу женщин: «Гэ́то прóсто Куст называ́ецца, шчо мы ужэ́ хóдымо у гурту́, і мы ужэ́ спыва́емо», «Дэвча́та пошлы́ Куста́ спыва́ты, так гово́рылы». То есть обряд Куст в д. Жабчицы Пинского района, как нами отмечалось ранее, является одним из вариантов, примыкающим к модели «подгородье» [18, с. 166]. Таким образом, полученные эмпирические данные в д. Жабчицы Пинского района однозначно показывают, что обряд здесь проводился только на Троицу. Нет

никаких оснований для утверждения, что в этой деревне обряд проводился в день Святого Георгия, как это отмечает Н. Антропов в «Этюдах».

Что касается утверждения автора «Этюдов» о приуроченности обряда к *четвергу Светлой недели* в д. Николаево, то нами уже отмечалось выше: традиции обряда Кúста в д. Николаево Каменецкого района не было. Соответственно о временной приуроченности обряда в этом населённом пункте говорить нет никаких оснований.

Как уже было показано выше, традиции обряда Кúста в д. Оброво Ивацевичского района не было, о чём свидетельствуют материалы наших полевых исследований. Полученные нами эмпирические данные из д. Вяз Пинского района, как уже отмечалось, свидетельствуют об однозначной временной приуроченности обряда к Троице, а также об отсутствии связи обряда с засухой и вызыванием дождя.

Рассмотрим утверждение автора «Этюдов» об окказиональной приуроченности кустового обряда ко времени цветения сирени в деревне Святая Воля Ивацевичского района. Н. Антропов отмечает, что «фрагментарная окказиональность обряда *Куста* сохранялась до недавнего времени... Крайним и необычайно продвинутым выражением этой окказиональности с фактически полным выхолащиванием темпоральной обрядовой семантики следует считать приуроченность, отмеченную в Святой Воле Ивац., – период цветения сирени» [2, с. 169]. Рассматривая окказиональную приуроченность кустового обряда ко времени «...цветения сирени (единичное свидетельство из Святой Воли Ивац.)» [2, с. 167], Н. Антропов использует следующие данные: «КУ́СТА ж. Жанчыны, якія ходзяць і спяваюць, увешанья лісцем і галінкамі (звычай у перыяд цвіцення бэзу). *Вонь куста до нас ідзе, трэба ўстрэціці*» [5, с. 31].

Проведённое нами полевое исследование в д. Святая Воля Ивацевичского района не подтвердило приуроченность обряда Кúста в этом населенном пункте ко времени «цветения сирени» [2, с. 167]. Все опрошенные информанты однозначно утверждали, что Куст праздновался только на Троицу: «Трэйца. На пёрвы дэнь Кúста робілі. Раділі ба́бу. Ходілі бабы́ і спыва́лі. Оно́ на Трэйцу» и т. д.

С учётом вышесказанного следует заключить, что утверждение Н. Антропова о связи семантики обряда «вождения Кúста» с обливанием водой, а также о том, что обряд носит окказиональный характер [2], не подтверждается фактическими данными. Результаты проведённого анализа подтверждают календарную приуроченность кустового обряда к Троице и отсутствие поливания водой главной фигуры обряда и участников обрядовой группы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антропов, Н. П. Белорусские этнолингвистические этюды: 2. Вызывание дождя (акциональный код) / Н. П. Антропов // Язык культуры. Семантика и грамматика : к 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923 – 1996) / отв. ред. С. М. Толстая. – М., 2004. – С. 190 – 216.
2. Антропов, Н. П. Белорусские этнолингвистические этюды: 3. «Куст» (часть первая) / Н. П. Антропов // Ethnolinguistica Slavica : к 90-летию академика Никиты Ильича Толстого. – М., 2013. – С. 162 – 179.
3. Беларускі фальклор у сучасных запісах: Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры / склад. В. А. Захарава. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1973. – 302 с.
4. Булгаковский, Д. Г. Пинчуки: песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предрассудки, поверья, суеверия и местный словарь / Д. Г. Булгаковский ; под ред. Ф. Истомина]. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К, 1890. – [2], VI, 200 с.
5. Груца, А. П. 3 лексікі гаворкі в. Святая Воля / А. П. Груца, І. І. Паўлоўскі // Жывое слова : зб. арт. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; рэд. Ю. Ф.Мацкевіч, І. Я. Яшкін. – Мінск, 1978. – С. 29 – 33.
6. Зеленин, Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов / Д. Зеленин. – М. ; Л., 1937. – 79 с.
7. Китова, С. «Водіння Куста» на Поліссі / С. Китова // Народна творчість та етнографія. – 1972. – № 3. – С. 67 – 73.
8. Китова, С. А. Традиционная и современная поэзия весенне-летних календарных обрядов Волынского Полесья : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / С. А. Китова. – Киев, 1976. – 21 с.
9. Китова, С. А. «Вождение Куста» в Волынском Полесье / С. А. Китова // Полесье и этногенез славян. Предварительные материалы и тезисы конференции. – М., 1983. – С. 106 – 107.
10. Ковалёва, Р. М. Белорусские кустовые песни : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Бел. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – Минск, 1976. – 23 с.
11. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типо-литография, 1897. – [2], X, 307, 30 с.
12. Шарая, В. М. Арэальнае вывучэнне з’яў духоўнай культуры беларусаў / В. М. Шарая // Весці АН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 1995. – № 2. – С. 78 – 85.
13. Шарая, В. М. Вясенне-летні цыкл абрадавай паэзіі Піншчыны (узроўні прасторава-часавых адносін) : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / В. М. Шарая ; АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 1995. – 20 с.
14. Шарая, В. М. Семантыка абраду «ваджэнне Куста» / В. М. Шарая // Весці АН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 1996. – № 4. – С. 69 – 76.
15. Шарая, В. М. Функцыянальная прырода абраду Куст / В. М. Шарая // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 1999. – № 3. – С. 84 – 88.
16. Шарая, О. Н. Лексема *куст* в контексте повседневности / О. Н. Шарая // Национально-культурный компонент в тексте и языке : материалы II Междунар. конф., Минск, 7 – 9 апр. 1999 г. : в 3 ч. / отв. ред. С. М. Прохорова. – Минск, 1999. – Ч. 2. – С. 84 – 86.
17. Шарая, В. М. Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.] ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 2001. – С. 307 – 332.

18. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.
19. Шарая, В. М. Куст / В. М. Шарая // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця.
20. Шарая, О. Н. Западнополесский обряд Куст: социокультурные особенности и символика / О. Н. Шарая // Гістарычная брама. Гісторыя і культура Палесся. – Палескі дзяржаўны ўніверсітэт. – Пінск, 2008. – № 1. – С. 80 – 101.
21. Шарая, В. М. Куст / В. М. Шарая // Культура Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : У. Ю. Аляксандраў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – Т. 4.
22. Шарая, О. Н. Обряд «вождения Куста»: особенности полевых исследований в 70 – 90-е годы XX века / О. Н. Шарая // Беларусь у XIX – XXI стагоддзях: праблемы этнакультурнага і нацыянальна-дзяржаўнага развіцця : зб. навук. арт. – Гомель, 2013. – С. 274 – 280.
23. Шарая, О. Н. Современные проблемы ареального изучения обряда «вождения Куста» / О. Н. Шарая // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25-27 красавіка 2014 г. / БДУКМ ; рэдкал. : В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 46 – 48.
24. Шмат, Д. М. Тэксты з вёскі Вяз Пінскага раёна / Д. М. Шмат // Скарбы народнай мовы : дыялекталагічны зб. / НАН Беларусі, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; рэд. Л. П. Кунцэвіч. – Мінск, 2005. – С. 332 – 334.
25. Bykowski, P. Pieśni obrzędowe ludu ruskiego z okolic Pińska / P. Bykowski // Zbior wiadomości do antropologii krajowej. – Kraków, 1878. – Т. II. – S. 260 – 285.
26. Gołębiowski, L. Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach / L. Gołębiowski. – Warszawa : Nakład autora, 1831. – [1], 332 s.
27. Federowski, M. Lud Białoruski na Rusi Litewskiej : materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905. – Kraków, 1897. – Т. I. Wiara, wierzenia i przesady ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokółki. – 509 s.
28. Zieńkiewicz, R. Piosenki gminne ludu Pińskiego / R. Zieńkiewicz. – Kowno, 1851. – XVII, 415 s.

РЕЗЮМЕ

Рассмотрены особенности подходов к изучению обряда «вождения Куста». Представлен анализ эмпирических данных, связанных с исследованием кустовой обрядности. Результаты проведённого анализа подтверждают календарную приуроченность обряда Куст и отсутствие поливания водой главной фигуры обряда и участников обрядовой группы.

SUMMARY

Special aspects of approaches to study of «Kusta trot round» rite are considered. Analysis of empirical data with respect to study of Kust ritualism is given. Analysis findings confirm the calendar timing of Kust rite and absence of pouring the water over the main ritual figure and members of the ritual group.

РАСТИТЕЛЬНАЯ СИМВОЛИКА В КИТАЙСКИХ ПАРЕМИЯХ: ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины
(Поступила в редакцию 15.05.2014)*

Целью данной статьи является попытка изучения флористической образной символики китайских паремий в контексте их сравнительного анализа с аналогичными по тематике украинскими пословицами и поговорками. Китайские паремии, представляющие растительную тематику, отражают широкий спектр флористических образов: деревья (особенно в период цветения), цветы, сельскохозяйственные культуры, овощи, фрукты. Иногда невозможно подобрать соответствующий аналог китайским паремиям в русском или украинском фольклоре, однако мы попытались сделать дословный перевод и передать смысл образов традиционной китайской культуры как можно точнее.

Деревья, как верили древние китайцы, представляют сакральные символы, ведь на них обитали духи. О деревьях слагали легенды, которые впоследствии широко распространились в народе. Наряду с огнём или водой дерево в китайской культуре – один из пяти первоэлементов. Мировое дерево в китайском фольклоре называется Чжуан Ма и стоит в центре Вселенной [13, с. 92]. По результатам изучения американской учёной А. Биррел, автора работы «Китайские мифы», Мировое дерево упоминается в нескольких классических древнекитайских текстах. Как вариант, оно может представляться «гигантским персиковым деревом» Да Тао Ма, с помощью которого можно подняться на небеса [13, с. 93]. На кроне Мирового дерева, согласно мифам, расположены небесные врата, куда простые смертные не впускаются «суровыми карающими богами и свирепыми животными». А. М. Самозванцев пришёл к выводу, что древние китайцы представляли сотворение мира «как постепенное отделение неба от земли» и верили, что вначале можно было взойти на небо или спуститься с него на землю с помощью некой опоры, то есть Мирового дерева или, как вариант, Мировой горы [14, с. 263 – 264].

Одним из ведущих образов в китайских паремиях выступает сосна – вечнозеленое растение, символизирующее долголетие и моральную чистоту. Она часто используется в китайских пословицах и поговорках: *sōngbǎichángqīng* означает «вечнозелёный, как сосна и туя»; «*qiáosōngzhīshòu*» (или *sōngbǎizhīshòu*, *sōngqiáozhīshòu*) – «долголетие вековой сосны». Поговорка «*sōngbǎixiáoling*» может быть пожеланием «долголетия, как у сосны и туи».

Пословицы и поговорки, в которых отображён образ сосны, характеризуют стойкость и крепкую дружбу, например, «*suihánzhīsōngbǎi, huànnànjìànjīāoqíng*» («сосна и туя проверяются лютыми морозами, товарищ познаётся в беде»); «*yángpōbǎishùbēipōsōng*» («туя с южного склона опирается на сосну»). Эти деревья воплощают также «стойкость духа у человека, который проходит все испытания судьбы» [1, с. 229] в поговорках «*sōngbǎihòudiāo*» и «*sōngbǎizhīzhì*» («стойкость сосны и туи»); «*cāngsōngcuībǎi*» и «*sōngbǎijīécāo*» («моральная стойкость сосны и туи»); «*sōngjūnzhījié*» («моральная чистота сосны и бамбука»); «*yùjiésōngzhēn*» («чистый, как яшма, крепкий, как сосна»). Поговорка «*xuězhōngsōngbǎi*» («сосна и туя в снегу») или «*suihānsōngbǎi*», «*suihánzhīsōngbǎi*» («сосна и туя в зимнюю пору») образно могут рассказать о благородном человеке, не поддающемся плохому влиянию и стойко выдерживающем трудности.

Зачастую образ сосны как символ надёжности в китайских паремиях отображает могущество и силу, особенно если включено пространство – бор, например, в следующих пословицах: «*sōngshùxīhuanjǐ, jīkēzài yīqǐ*» («сосны любят расти тесно, по несколько деревьев вместе»); «*shūzāi tóng, mìzāisōng*» («тунговые деревья насаживаются реже, сосны – теснее»).

Стремление и желание отображены в пословице «*sōngtǒngyǐjié, lìtǒngpíng*» («сосна тянется острой верхушкой вверх, верба растёт при земле»).

Часто образ вечнозелёного растения используется для пожелания богатства и процветания, «благоприятных обстоятельств» [1, с. 229], например, в пословицах «*sōngbǎizhīmào*» («пышность сосны и туи»); «*sōngmào zhúbāo*» или «*zhúbāosōngmào*» («роскошь сосны и пышность бамбука»). Поговорка «*sōngfēngshuǐyuè*», которая переводится как «ветер в соснах и месяц в воде» или «шелест сосен и отображение лунного света в воде» [1, с. 229], может означать совершенную чистоту человеческих мыслей.

Нередко китайские поговорки с образом сосны касаются жизни аскетов, например, «*hèfāsōngzī*» («седина журавля, стойкость сосны») означает человека (в частности, аскета) преклонного возраста, но с крепким здоровьем. Поговорка «*hègǔsōngjīn*» или «*hègǔsōngzī*» («худой, словно журавль, но крепкий, словно сосна») описывает внешний вид и характер, присущие аскету. А вот вариант с противоположным значением «*sōngxíng hègǔ*» («выглядит, как сосна, но худой, как журавль») может отражать черты высокомерного, спесивого человека, только внешне производящего достойное впечатление.

Образы некоторых деревьев, в частности сосны, могут передавать тёплые отношения между мужем и женой. Например, «*sōngluógòngyǐ*» («сосна и плющ опираются друг на друга») символизирует взаимопонимание

супружеской пары, живущей в мире и согласии. Поговорка с противоположным значением «sōngbǎihánméng» («сосна и туя нарушили клятву») означает разрыв дружбы, расторжение соглашения и подобное. Пословица «zāisōngyuàojiāodexiōng» («посадив сосну, нужно постоянно за ней ухаживать») может означать потребность дружбы в постоянной поддержке хорошими поступками, а также, в другой ситуации, предупреждает о тяжёлой борьбе, нелёгком труде в достижении поставленной цели. В украинском фольклоре есть аналогичные пословицы: «Взявся за гуж, не говори, що не дуж»; «Треба нахилитися, щоб з криниці напитися»; «Кожній справі кінця гляди» [6].

В украинском народном творчестве символом силы и стойкости, а также мужского начала, является дуб – почитаемое дерево в славянской культуре [16]. Об этом свидетельствуют такие украинские пословицы и поговорки: «За один раз дуба не звалиш»; «Міцний, як дуб»; «Дуб, мов богатир, стоїть, не ворухнеться». В свадебных присказках и пожеланиях дуб символизирует счастливую супружескую жизнь: «Дарую два дубочки, щоб жили в парі, як голубочки» [6].

В китайской культуре также распространён образ вербы. Хрупкое дерево воспето различными поэтами, а также встречается во многих картинах. Верба считалась символом женской красоты, доброты и скромности [12, с. 120], о чём свидетельствуют следующие поговорки: «liǔjīāohuāmèi» («красивая верба, нежный цветок»); «liǔméixīngyǎn» («прекрасные глаза и тонкие брови вербы»); «liǔruòhuājīāo» («стройная верба, нежный цветок»); «liǔshèng huāshén» («чарующая верба, сказочный цветок»); «liǔyāohuātài» («стан вербы, тело цветка»); «liǔyāoliánlián» («стан вербы, личико лотоса»). Поговорка «fēnhuāfúliǔ» или «fēnhuāyuēliǔ» («красива, словно цветок, тонкая, как верба») образно расскажет о красивой женской фигуре либо походке. Поэтично передают девичью красоту и поговорки: «liǔduòhuājīāo» («стройна, как верба, прекрасна, как цветок»); «liǔduòyīngjīāo» («стройна, как верба, прекрасна, как иволга»). Иногда варианты, в которых присутствует образ вербы, отражают особенности женской речи: «liǔyīnghuāyàn» («на вербе – иволга, в цветах – ласточка»). Сломанная или срубленная верба может символизировать смерть или ранение женщины, например, «liǔzhéhuācán» («калечить вербу, ломать цветы»). Об исключительно талантливом и эрудированном человеке, в частности, женщине, свидетельствует поговорка «liǔxùcáigāo» («чрезвычайный талант вербы»). Выражение «yínhuāyǒngliǔ» («воспевать цветы и вербу») обычно используют в обсуждении выдающегося произведения искусства. Поговорка «liǔméidàoshù» или «liǔméitīshù», «liǔméitīshù» («брови вербы взлетели») характеризует разгневанную китаянку.

Образ увядшей вербы в китайских паремиях означает уходящую женскую красоту, иногда – слабое здоровье, например: «bàiliǔcánhuā» или «cánhuābàiliǔ» («увядшая ива и погибшие цветы»); «púliǔzhīzhì» или «púliǔzhīzī» («вид, как у дряхлой вербы»); «liǔqìhuā tí» («плачет верба, рыдают цветы»). О красноречивом, но лицемерном человеке в китайской поговорке говорится «huāshuōliǔshuō» («цветы и верба красиво говорят»).

С помощью образа вербы, расцветающей весной, некоторые китайские поговорки описывают весенние пейзажи, завораживающие людей насыщенными зелёными красками и буйным цветом: «chǒngliǔjīāohuā» («очаровательная верба и прелестный цветок»); «liǔchǒnghuāmí» («увлечься цветами и вербой»); «liǔnuǎnhuāchūn» («верба приносит тепло, цветы – весну»); «liǔyānhuāwù» («поволока вербы, дымка цветов»). Пожелание приятного отдыха (часто на лоне природы, весенних праздников) заключено в выражении «bànghuāsuǒliǔ» («побольше цветов, зелёной вербы»); надежду на лучший исход содержит поговорка «huāmíngliǔàn» или «huāmíngliǔmèi» («светлые цветы и яркий цвет вербы»). Простое уютное жильё описывается как «liǔménzhúxiàng» («вербно-бамбуковое гнездышко»).

Часто за ветвями густых листьев можно «спрятаться». Например, поговорка «huāzhēliǔyǎn» или «huāzhēliǔyǐn» («прикрыться цветами, спрятаться за вербой») означает «уйти незаметно, исчезнуть». Варианты «liǔànhuāzhē» («цветы в тени, верба в темноте») и «liǔhūnhuāmíng» («верба в темноте, цветы в тени») некогда описывали ночной пейзаж с неясными силуэтами вербы и цветов, а позже приобрели значение нежелания отвечать за содеянное (укр. «Гав – і в кубло»). Схожие по смыслу поговорки «liǔxiàjìèuīn» («просить у вербы тени») и «liǔyǐnghuāyīn» («в тени цветов и вербы»), но они больше выражают просьбу о прикрытии, чаще всего для любовного свидания. Выразить свои чувства влюблённым поможет поговорка «uǒngsāngyùliǔ» («на вербе воспевать шелковицу»).

Известно, что цветение некоторых деревьев может спровоцировать аллергические заболевания, что и зафиксировано в пословице «yángliǔfāqīng, bǎibìngjīēshēng» («зазеленели тополя и верба – порождение сотни болезней»). Деревья просыпаются весной, в сезон посадки различных хозяйственных культур, а значит, зазеленевшая верба ассоциируется у китайцев с аграрными работами: «liǔshùkāihuā, diǎndòuyǎnguā» («цветёт верба – пора посадки бобовых и баштана»).

В украинском фольклоре верба также считается сакральным деревом, символом долголетия [5], символизирует молодую девушку, стройную и скромную: «Струнка, як верба». Верба растёт возле реки, о чём свидетельствует пословица «Де верба, там і вода» [6]. Также верба в украинской культуре – один из символов национальной идентичности: «Без верби і калини нема України» [6]. В Вербное воскресенье (Вербну неділю)

ветка молодой вербы (именно молодой, поскольку старая верба, по поверьям славян, является прибежищем для всякой нечисти, а также местом, в которое «отсылаются» болезни) «защищает от стихийных бедствий, нечистой силы, болезней», а также от грома, грозы и бури [17].

Бамбуковое дерево в китайской символике воплощает скромности [1, с. 229], так как его листья склоняются к земле. Но ствол дерева неизменно стойкий в любую пору, поэтому бамбук часто ассоциируют с крепкой дружбой, прочностью хороших отношений: «zhúlínzhiyǒu» или «zhúmǎzhǐjiāo» («дружба как между бамбуковыми деревьями»); «dǎizhúchūhǎosǔn» («и плохой бамбук даёт хорошие побеги»). В то же время утверждается: «dānzhúbùchéngpái» («Один бамбук не лес»). Такое же значение имеют украинские пословицы «Один у полі не воїн», «Одне дерево ще не ліс».

Крепость бамбука становится основой образности в следующих китайских поговорках: «xīōngyǒuchéngzhú» или «chéngzhúzàixīōng» («иметь в душе готовый бамбук»), что означает «иметь готовый план в уме», «быть полностью готовым к решению проблемы»; и, наоборот, «xīōngwúchéngzhú» («не иметь в душе готовый бамбук»), то есть не знать, как решить проблему. Поговорка «dāoguòzhújiě» («одним махом ножа расколоть бамбук») образно выражает успешное решение вопроса. Сравним с украинской пословицей «Одним пострілом вбити двох зайців» [6]. Другие китайские пословицы и поговорки, используя образ бамбука, также говорят о том, как легко можно осуществить задуманное либо преодолеть трудности, не прилагая усилий: «pòzhújiàn líng» («как разломать бамбук или перевернуть вазу»); «pòzhúzhīshì» или «shìrúpòzhú» («словно расколоть бамбук»); «rényǒuzhì, zhúyǒujié» («у человека есть воля, у бамбука – крепость»). Необычный талант человека описывается как «dōngnánzhújiàn» («толстый и тонкий бамбук на южном востоке»). Не сдаваться, не забывать о мелочах, которые могут оказаться важными, – в этом смысл поговорки «zhútóumùxiè» («обрезки бамбука и древесные опилки»). Выражение «zhúlímáoshè» («домик с бамбуковой оградой») означает «успешно трудиться в любых условиях». С бамбуком сравнивают жизнь человека в пословице «zhúcóngyèshàngkū, réncóngjiǎolǎo, tiāntiānqiānbùzǒu, yàopùbùyòngzhǎo» («бамбук сохнет с листьев, а человек стареет с ног, поэтому делай ежедневно по тысяче шагов и не обращай к аптекарю за лекарствами»). Похожая украинская пословица «Ходи більше, проживеш довше» [6].

Образ бамбука встречается в китайских паремиях и в негативном значении. Например, поговорка «qiāozhūgàng» («бить в бамбуковое коромысло») означает «обманывать» или «вымогать, грабить». Выражение «zhúlándáshuǐ» («в бамбуковой корзине носить воду») означает бесполезное дело; похожие украинские варианты – «Носити воду в ситі»; «Товкти воду в

стуні» [6]. О плохих условиях труда, рабочих инструментах говорится «xiǔzhúgāozhōu» («*мастерить лодку из гнилого бамбука*»). О том, кто тратит силы на бесполезное дело, ищет трудности, существует китайская поговорка «niányúshàngzhú» или «niányúshàngzhúgān» («*сом лезет на бамбук*»). Вариант «zhúbǎiyìxīn» («*бамбук и туя – это два разных мнения*») обозначает расхождение взглядов, иногда – коварство и вероломство.

В даосских мифах с бамбуковым черпаком изображали одну из восьми бессмертных Хэ Сяньгу – покровительницу домашнего хозяйства [15, с. 40].

Слива занимает особое место в китайских паремиях. Как правило, дерево начинает цвести в конце зимы, когда все растения ещё спят. Поэтому образ сливы часто ассоциируется у китайцев с силой и негибкостью, преодолением трудностей. В то же время цветение дерева символизирует проводы зимы и одновременно встречу весны, приход которой китайцы всегда ждут с нетерпением, как и славяне. С наступлением весны, Нового года люди Поднебесной связывают радость, изменения в жизни к лучшему. Образ цветущей сливы *мэйхуа* занимает важное место в китайской культуре. По словам М. Е. Кравцовой, слива – «календарное дерево, символ и эмблема китайского Нового года, весны и рождения всего живого» [2, с. 390].

В честь цветения сливы сочиняют стихи, пишут картины, дают имена девочкам. Цветок дерева ярко-белого цвета, поэтому ассоциируется с чистотой мысли, скромностью, а также со стойкостью и гордостью. Пословица «bǎojiàn fēngcóngmólìchū, méihuāxiāngzìkǔhánlái» («*драгоценный меч становится острым благодаря точению, а аромат цветов сливы возникает благодаря суровому холоду*») образно говорит о том, что человек станет успешным только в результате упорного ежедневного труда и самосовершенствования. Тот факт, что цветы на сливе появляются раньше листьев, стал в китайской культуре образом долголетия. Таким образом, они символизируют юность, нежную девичью красу, а китайское слово «дикая слива» созвучно с понятием «прекрасный».

Поговорки «fánglǐbìguā» («*остерегаться сливу, уберечься о тыквы*»), «guāilǐzhīxián» («*подозрения тыквы и сливы*»), пословицы «guātiánbùnàlǚ, lìxiàbùzhèngguān» («*на чужой бахче не поправляют обувь, под чужой сливой не поправляют шапку*») означают необоснованные подозрения, а также попытку оградить себя от них. В то же время выражение «dàobiānkǔlǐ» или «dàorángkǔlǐ» («*горькие сливы на обочине дороги*») свидетельствует о бесполезном таланте либо посредственном человеке.

Еще одним символом весны выступает персиковое дерево. О приходе этой поры года рассказывают поговорки «liǔlǜtáohóng» («*верба зеленеет, персик краснеет*»); «liúshuǐtáohuā» («*всюду цветы персика*»). Весна и цветение деревьев в китайских паремиях могут ассоциироваться с любовью: «táoqīliǔmò», «táoqīliǔqǔ» («*сказочные персик и верба*»).

Образы как вербы и мэихуа, так и цветущего персикового дерева – воплощение женской красоты и молодости: «liǔyāotáoyè» или «táoyāoliǔmèi» («полный красоты цвет вербы и персика»); «táohuārénmiàn» («цветок персика в человеческом обличье» – о красивой, миловидной девушке); «táosāiliǔyǎn» («щёчки словно цветы персика, глазки словно листья вербы»). Выразить своё отношение к миловидной целомудренной девушке можно с помощью поговорки «táoxiǔxìngràng» («стыдлива, словно персик, скромна, словно абрикос»). Выражение «nóngtáoyànlǐ» («насыщенный персиковый цвет, красота сливового цвета») также символизирует красивую внешность или человека, лицо которого сияет от счастья.

Труд человека сравнивается с цветением персика в пословице «táohuāyàochèndōngfēngkǎi, xìngfúyàokàoláodònglái» («цветы персика раскрываются, если повеет восточный ветер, счастье постигается в труде»). Китайцы верили, что изготовленные из персикового дерева предметы способны прогнать злых духов, о чём свидетельствует поговорка «táohújíshǐ» («лук из персикового дерева и стрелы из тёрна»).

Таким образом, осуществлённая нами попытка сравнительного исследования флористической символики на материале китайских и украинских паремий позволит ввести в фольклористическую науку новые источники древней китайской культуры, кажущейся, на первый взгляд, далёкой от традиционных представлений славян о природе. Типологический анализ поможет лучше понять мир наших предков и тайны общечеловеческих символов, с которыми связана культура разных народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубовська, І. О. Біоморфний код китайської лінгвокультури / І. О. Голубовська // *Studia linguistica* : зб. наук. праць. – Київ, 2011. – Вип. 5. – С. 221 – 233.
2. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – СПб. : Лань, 1999. – 416 с.
3. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая / М. Е. Кравцова. – СПб. : Триада, 2004. – 960 с.
4. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. : Астрель, 2000. – 632 с.
5. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1987.
6. Пазяк, М. М. Українські прислів'я та приказки / М. М. Пазяк. – Київ : Наукова думка, 1984. – 203 с.
7. Решетнёва, У. Н. Способы перевода китайских пословиц и поговорок / У. Н. Решетнёва // *Гуманитарные исследования : ежегодник : межвуз. сб. науч. тр.* – Омск, 2003. – Вып. 8. – С. 234 – 237.
8. Решетнёва, У. Н. Флора и фауна в пословицах народов Востока / У. Н. Решетнёва // Вторые Лазаревские чтения: материалы Всерос. науч. конф.,

Челябинск, 21-23 февраля 2003 г. / отв. ред. И. А. Голованов. – Челябинск, 2003. – С. 224 – 226.

9. Словник символів / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко – Київ : Народознавство, 1997. – 156 с.

10. Ханьюй чен'юй сяоцидянь (малый словник китайських паремій). – Пекін : Пекінський університет, 1995.

11. Чжунго суюй яньку (Шан, ся) (збірник китайських народних прислів'їв і приказок). – Чженчжоу, 2001.

12. Ши, Хан. Флористические образы в русской и китайской поэзии первой трети 20 века : автореф. дис. ... канд. филол. Наук : 10.01.01 / Ши Хан. – Волгоград, 2012. – 22 с.

13. Биррел, А. Китайские мифы / А. Биррел. – М. : Гранд, 2005. – 240 с.

14. Самозванцев, А. М. Мифология Востока / А. М. Самозванцев. – М. : Алетей, 2000. – 384 с.

15. Муравьёва, Т. В. Мифы народов Востока и Средней Азии / Т. В. Муравьёва. – М. : Вече, 2007. – 458 с.

16. Агапкина, Т. А. Дуб / Т. А. Агапкина // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. – С. 141 – 146.

17. Толстой, Н. И. Вербa / Н. И. Толстой // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 1. – С. 333 – 336.

РЕЗЮМЕ

Основной целью статьи является изучение китайских пословиц и поговорок на флористическую тему (в частности, деревья и их цветы), а также, по возможности, подбор украинских аналогичных паремий.

SUMMARY

The main task of the article is to research Flora Chinese proverbs, especially those which contain blossoming and flourishing of trees, and to find the Ukrainian language analogs of them.

РАЗДЗЕЛ IV

ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Барвенава Г. А.

НЕКРОПАЛІ АРЫСТАКРАТЫ БЕЛАРУСІ: ЗАХАВАННЕ, АДКРЫЦЦЁ ДЛЯ НАВЕДВАЛЬНІКАЎ, ПАПУЛЯРЫЗАЦЫЯ

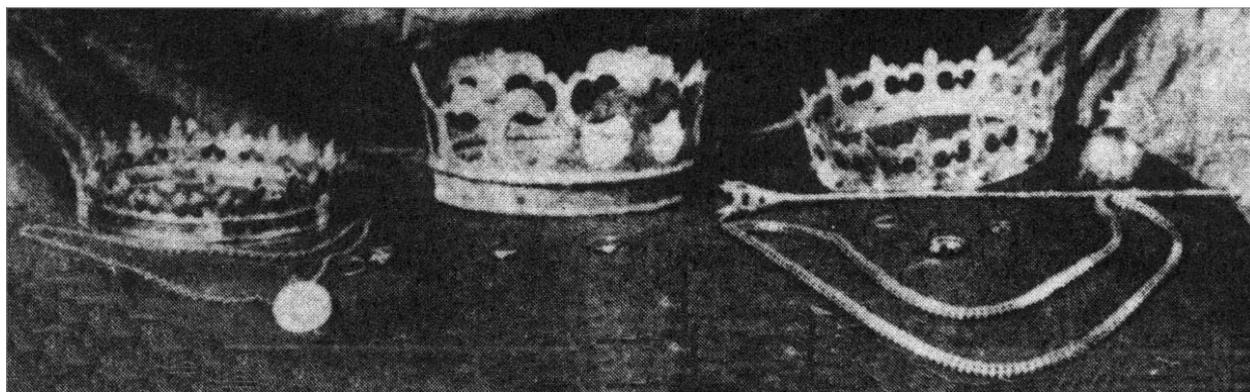
*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 19.02.2014)*

У 2-й палове XIX – пачатку XX ст. у некаторых усходнееўрапейскіх краінах выяўлялі і даследавалі пахаванні знакамітых нябожчыкаў, вышэйшага кліру. Былі знойдзены пахаванні ў крыпце касцёла на Вавелі ў Кракаве, у Кафедральным саборы Вільні, у храмах Львова, пахаванні вышэйшага святарства ў Тынцы і іншыя. На Беларусі на працягу XX ст. праводзіліся археалагічныя даследаванні ў сярэднявечных храмавых помніках Гродна, Полацка, Мінска, Турава, Віцебска, Мсціслава, Навагрудка [1].

Для навуковай супольнасці і грамадскасці ўсходнееўрапейскіх краін выяўленне і даследаванне такіх пахаванняў, акрамя навуковай мэты, мелі яшчэ і выразны ідэалагічны складнік. Візуальнае пацвярджэнне багацця гістарычнай спадчыны, напамін пра былыя каралеўскія і княжацкія дынастыі, апісанне сімвалаў каралеўскай ўлады павінны былі спрыяць развіццю свядомасці і годнасці грамадзян за ўласную мінуўшчыну, пашырэнню ідэй адраджэння краіны ва ўмовах страты дзяржаўнай незалежнасці. Напрыклад, палякі разглядалі папулярызацыю гісторыі і ўшанаванне месцаў пахавання гістарычных асоб як важны кампанент аднаўлення дзяржаўнасці. У 1872 – 1877 гг. пад кіраўніцтвам Тэафіла Жэбраўскага (Teofil Żebrawski), Ёзэфа Лепкоўскага (Józef Łepkowski) і Яна Матэякі (Jan Matejka) праводзілася ўпарадкаванне каралеўскіх крыптаў на Вавелі, вывучаліся некаторыя саркафагі. Падчас ускрыцця трун прысутнічалі гісторыкі, святары, мастакі, фатографы, складаўся і ўсімі прысутнымі падпісваўся пратакол, праводзілася фотафіксацыя.

У Польшчы не захавалася ніводнага сапраўднага сімвала каралеўскай улады. Але выяўлення пахаванні на Вавелі дазволілі ўбачыць карону, жазло і дзяржаўны яблык, якія суправаджалі манарха ў замагільным жыцці. І неістотна, што нярэдка пахавальны дзяржаўны яблык быў выкананы з дрэва, а карона – з прэсаванай скуры, галоўнае, што з’явілася магчымасць мець узоры знакаў каралеўскай улады і, адпаведна, сімвалаў самастойнасці і незалежнай дзяржаўнасці. Шматгадовая праца польскіх рэстаўратараў ужо ў XX ст. дазволіла аднавіць форму інсігній улады, удала падаць іх у музейнай

экспазіцыі Кафедральнага музея на Вавелі (Muzeum Katedralne na Wawelu), уключыць у альбомы па гісторыі мастацтва [4].



Вывучэнне некаторых пахаванняў у Кафедральным саборы Вільні ў 1931 г. дазволіла ўбачыць карону, жазло, дзяржаўны яблык, ланцуг, медальён з «Пагоняй, арлом і трубамі», тры пярсцёнкі, крыж каралевы Барбары Радзівіл (на ілюстрацыі справа); карону, жазло, дзяржаўны яблык караля Казіміра Ягелончыка, карону, жазло, дзяржаўны яблык каралевы Эльжбеты [5]. Карона, жазло Барбары Радзівіл выкананы са срэбра, пазалочаныя; дзяржаўны яблык з крыжам, доўгі ланцуг, тры пярсцёнкі – залатыя, упрыгожаны каштоўнымі камянямі: тры дыяменты, смарагд і рубін (дзеля параўнання – сімвалы ўлады з пахаванняў на Вавелі нярэдка выкананы з дрэва, скуры, некаштоўных металаў, пакрытых каштоўнымі). Нягледзячы на ўнікальнасць віленскіх каралеўскіх пахаванняў, далейшы гістарычны лёс Вільні не спрыяў іх папулярызаванню. Толькі больш чым праз 100 год у экспазіцыі адноўленага Палаца вялікіх князёў літоўскіх былі выстаўлены макеты трох карон.

З вялікай пашанай ставіліся да святых мошчаў, месцаў пахавання гістарычных асоб у дарэвалюцыйнай Расіі. Перанос рэліквій св. Еўфрасінні Полацкай з Кіева ў Віцебск і Полацк, якому папярэднічалі амаль 80-гадовыя дамаўленні, – яскравы таму прыклад. Свята-Еўфрасіннеўскія ўрачыстасці пачаліся ў Кіева-Пячэрскай лаўры 19 красавіка 1910 г. (стары стыль), а 20 мая 1910 г. хрэсны ход з рэліквіямі дайшоў да Полацка. Гэты факт стаў адной з самых значных падзей у царкоўным жыцці перадрэвалюцыйнай эпохі, сведчаннем багацця гістарычнай і рэлігійнай спадчыны Беларусі.

Прынцыпова іншае стаўленне да царкоўных святыняў і пахаванняў арыстакратыі было прадэманстравана ў раннія савецкія часы. У 1919 г. Народны камісарыят юстыцыі РСФСР выдаў пастанову пра «арганізаванае ўскрыццё» мошчаў. 26 красавіка 1920 г. па распараджэнні новых ўлад «на агульных падставах» ускрылі святыя мошчы Еўфрасінні Полацкай. Каштоўныя ракі з высакародных металаў былі знішчаны. Толькі праз дзясяткі гадоў адноўленая рака з мошчамі набыла пачэснае месца ў Спаса-Еўфрасіннеўскім храме і зноў належна ўшаноўваецца вернікамі.

Пахаванні XIV – XX стст. у храмах, капліцах-пахавальнях на тэрыторыі Беларусі ў савецкі перыяд знішчаліся і не маглі стаць прадметам даследаванняў. Уцалелыя пахавальныя комплексы з’яўляюцца важнай гістарычнай крыніцай для сучасных мастацтвазнаўцаў, антрапологаў, генетыкаў, гісторыкаў касцюма і матэрыяльнай культуры. Новыя навуковыя метады дазваляюць ідэнтыфікаваць асобу, рэканструяваць знешнасць, аднавіць крой адзення і іншае.

Поруч з тысячагадовым пакланеннем святым рэліквіям, ушанаваннем месцаў пахавання выбітных прадстаўнікоў каралеўскіх і княжацкіх дынастый у многіх еўрапейскіх краінах у XIX ст. пачалося стварэнне новага пантэона нацыянальных герояў. Сёння назіраецца ўстойлівае развіццё гэтага працэсу. Так, у Польшчы вывучэнне і папулярызацыя кракаўскіх крыптовых пахаванняў паўплывала на развіццё нацыянальнай свядомасці, ідэалогіі аднаўлення ўласнай дзяржавы, дало штуршок да адраджэння Польшчы, а праз паўстагоддзя нарадзіўся культ ушанавання «народных вешчуноў», што ўспрымалася палякамі як важны кампанент моцнай дзяржавы. Услаўленне дзеячаў гісторыі, культуры і мастацтва краіны, павага да праху слаўных людзей краіны сталі традыцыяй адраджанай Польшчы – крыпта Народных вешчуноў на Вавелі (Krypta Wieszczów Narodowych na Wawelu) з сімвалічнымі пахаваннямі Адама Міцкевіча, Юліўша Славацкага, Цыпрыяна Норвіда, Фрыдэрыка Шапэна. Напрыклад, 28 лютага 2010 г. на 200-годдзе з дня нараджэння Фрыдэрыка Шапэна ў склепе быў адкрыты медальён з выявай кампазітара, выкананы з белага грэцкага мармуру, які з’яўляецца копіяй медальёна, размешчанага на магіле Ф. Шапэна. Больш чым стогадовая праца па ўшанаванні гістарычных пахаванняў стала штуршком да папулярызацыі гісторыі Польшчы ў выяўленчым мастацтве, кінамастацтве, літаратуры.

Фарміравалі пантэон гістарычных асоб і археолагі, гісторыкі, мастакі СССР. Шырокавядомыя працы антраполога-скульптара М. М. Герасімава, які стварыў шэраг рэканструкцый-партрэтаў гістарычных дзеячаў: Яраслава Мудрага, Андрэя Багалюбскага, Цімура, Івана Грознага. М. М. Герасімаў распрацаваў метады аднаўлення прыжыццёвага аблічча па чэрапе нябожчыка, даследаванні праводзіліся ў спецыяльна створанай для гэтага Лабараторыі пластычнай рэканструкцыі Інстытута этнаграфіі Акадэміі навук СССР. Месцы пахаванняў некаторых абраных гістарычных асоб уваходзілі ў турыстычныя маршруты па тэрыторыі СССР (напрыклад, саркафаг Яраслава Мудрага, сабор Святой Сафіі, Кіеў), некаторыя вобразы продкаў ідэалізавалі праз скульптуры, жывапіс, фільмы.

У 2-й палове XX ст. увага надавалася толькі тым пахаванням, якія адпавядалі рускай гістарычнай канцэпцыі фарміравання дзяржавы і не прычылі савецкай ідэалогіі СССР, пры гэтым перад Другой сусветнай

вайной, падчас і пасля яе па ўсёй тэрыторыі савецкай дзяржавы масава знішчаліся іншыя храмавыя пахаванні і могілкі. Аднак беларускі нацыянальны пантэон ствараўся. Так, пасля вайны (1962) з Масквы на Вайсковыя могілкі быў перанесены прах Янкі Купалы. Пасля атрымання незалежнасці ў канцы XX ст. краіны Балтыі, Украіна, Беларусь пачалі адбудоўваць уласныя пантэоны нацыянальных герояў, вывучаць, музеефікаваць храмавыя пахаванні, шанаваць месцы вечнага супакою гістарычных асоб. Так, у Літве былі дакладна ідэнтыфікаваны знойдзеныя археолагамі рэшткі 8 прадстаўнікоў дынастыі Радзівілаў, у іх ліку – канцлеры Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ), віленскія ваяводы Мікалай Радзівіл Чорны і Мікалай Радзівіл Руды. Пасля рэшткі былі ўрачыста перазахаваны: яны знойшлі вечны ганаровы супакой на замчышчы Дубінкі (Dubingiai), на беразе возера Асвея, у 2009 г. На месцы адкрытай археолагамі рэфарматарскай царквы, дзе былі знойдзены пахаванні, выкананы працы па кансервацыі, месца адкрыта для наведвальнікаў, усталявана пахавальная крыпта і надмагільная пліта [3].

У Беларусі таксама існуе пантэон народных прарокаў (Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, Францішак Багушэвіч, Янка Купала, Якуб Колас, Васіль Быкаў, Уладзімір Караткевіч і многія іншыя), іх памяць услаўлена надмагільнымі помнікамі, якія з’яўляюцца творамі манументальнага мастацтва.

Аднак старажытныя храмавыя пахаванні на Беларусі пакуль (за рэдкім выключэннем – крыпта князёў Радзівілаў у Фарным касцёле Нясвіжа) не маюць належнага ўшанавання. Адсутнічае патрэбны догляд і капліц-пахавальняў, знішчаюцца больш чым стогадовыя магілы і помнікі на іх па ўсёй Беларусі (у тым ліку Кальварыя, Вайсковыя могілкі ў Мінску, якія маюць статус гісторыка-культурнай каштоўнасці першай катэгорыі як аб’ект міжнароднага значэння).

На сённяшні момант беларусам варта выкарыстаць вопыт захавання, кансервацыі, адкрыцця для наведвальнікаў, папулярызацыі каралеўскіх і княжацкіх пахаванняў, а таксама палацавых капліц-пахавальняў. Пахавальныя крыпты, капліцы-пахавальні, надмагільныя пліты і помнікі павінны быць унесены ў рэестр помнікаў культуры, уключаны ў турыстычныя маршруты [2]. Асаблівай ўвагі заслугоўвае практыка сучаснай міфалагізацыі, інтэлектуальнай гульні і рэканструкцыі рытуалаў. Варта ўздымаць пытанні гістарычнага мадэліравання духоўнай і матэрыяльнай культуры ВКЛ, што канкрэтызуе ўяўленні пра адпаведны перыяд у гісторыі краіны. Даследаванні месцаў пахавання, іх ушанаванне і музеефікацыя знойдзеных артэфактаў дазваляць ідэнтыфікаваць асобу, аднавіць знешнасць памерлых, атрымаць візуальнае ўяўленне пра сімвалы ўлады, касцюм, упрыгажэнні, што, у сваю чаргу, паспрыяе развіццю культуры, мастацтва, турызму ў Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Барвенава, Г. А. Гісторыя вывучэння некропаляў беларускай арыстакратыі / Г. А. Барвенава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 16. – С. 257 – 263.
2. Вильнюсские подземелья [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lavagra.livejournal.com/34822.html>.
3. Цырымонія пахавання Радзівілаў у Літве, 2009 г. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=GUqPihBNJ08>.
4. Wawel 1000 – 2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa. – Kraków : Antykwa, 2000. – Т. 1 – 3.
5. Wilkus, K. Odkrycie grobów królewskich w Katedrze Wileńskiej / K. Wilkus // Studia do dziejów Wawelu. – Kraków, 1991. – Т. V. – S. 530 – 549.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности сохранения и почитания некрополей аристократии в европейских странах. Особое внимание обращено на современное состояние мемориальных комплексов.

SUMMARY

In the article features of preservation and honoring of necropolises of the aristocracy in the European countries are considered. Special attention is paid on a current state of memorial complexes.

Гужалоўскі А. А.

ЭТНІЧНЫЯ СУПОЛЬНАСЦІ БЕЛАРУСІ НА СТАРОНКАХ ЧАСОПІСА «НАШ КРАЙ» (1925 – 1930)

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 09.09.2014)*

1920-я гады ўвайшлі ў гісторыю Беларусі перш за ўсё як перыяд адраджэння беларускай культуры і мовы. Гэта быў час правядзення палітыкі нацыянальна-дзяржаўнага і нацыянальна-культурнага будаўніцтва пад назвай «беларусізацыя». Афіцыйны статус гэтая палітыка атрымала пасля прыняцця на II сесіі ЦВК БССР у ліпені 1924 г. пастановы «Аб практычных мерапрыемствах па правядзенні нацыянальнай палітыкі» і рэзалюцыі пленума ЦК КП(б)Б «Аб праграме работ па правядзенні нацыянальнай палітыкі партыі ў Беларусі». Згодна з гэтымі пастановамі, раўнапраўнымі на тэрыторыі Беларусі абвешчаліся беларуская, руская, яўрэйская і польская мовы.

Падобны падыход вынікаў з нацыянальнага складу насельніцтва БССР, дзе яўрэі, рускія і палякі з'яўляліся, пасля беларусаў, найбольш вялікімі этнічнымі супольнасцямі. Паводле перапісу 1926 г., доля беларусаў у

агульнай колькасці насельніцтва складала 80,6%, яўрэяў – 8,2%, рускіх – 7,7%, палякаў – 2%, украінцаў – 0,7%, латышоў – 0,3%, літоўцаў, немцаў, татар – па 0,1%, іншых – 0,2%. Этнічныя супольнасці, якія з’явіліся на беларускіх землях у XIV – XVIII стст. характарызаваліся адметным рассяленнем па тэрыторыі рэспублікі, што было неабходна ўлічваць падчас распрацоўкі і ажыццяўлення палітыкі беларусізацыі. Беларусы, галоўным чынам, пражывалі ў вёсках, яўрэі, прывязаныя да 1917 г. да мяжы аседласці, канцэнтраваліся ў мястэчках і гарадах, складаючы часам да 60% колькасці іх жыхароў. Астатнія нацыянальныя меншасці жылі як у гарадах, так і ў вёсках, утвараючы нярэдка кампактныя групы.

На працягу 1920-х гадоў у складзе ЦК КП(б)Б дзейнічалі Літоўскае бюро, Латышкае бюро, Польскае бюро і Яўрэйскае бюро. Існавала таксама яўрэйскія секцыі пры СНК БССР. На месцах ствараліся нацыянальныя савецкія арганізацыі.

Вялікае значэнне надавалася стварэнню сістэмы адукацыі для этнічных супольнасцей на роднай мове і арганізацыі падрыхтоўкі настаўніцкіх і прафесійных кадраў. Пры Народным камісарыяце асветы БССР былі створаны нацыянальныя секцыі, якія распрацоўвалі ўласныя адукацыйныя праграмы. Дзейнічаў Мінскі настаўніцкі інстытут нацыянальных меншасцей.

Значную ролю ў захаванні культурных адметнасцей і групавой цэласнасці этнічных супольнасцей БССР адыгралі навуковыя установы і арганізацыі нацыянальнай гісторыі і культуры. Цэнтрам, на глебе якога ствараліся падобныя структуры, стаў Інбелкульт. Пры ім з 1922 г. працаваў польскі сектар, што займаўся вывучэннем матэрыяльнай і духоўнай культуры палякаў у БССР. У тым жа годзе была адкрыта кафедра гісторыі Літвы, а таксама яўрэйскі адзел Інбелкульту, у склад якога ўваходзілі дзве секцыі і тры камісіі. З 1927 г. пры Інбелкульце працавала Латышская камісія па вывучэнні гісторыі і культуры латышоў. Пасля ўтварэння Беларускай акадэміі навук нацыянальным аддзелам, секцыям і камісіям былога Інбелкульту быў нададзены статус сектараў. У сярэдзіне 1935 г. інстытуты і сектары, якія даследавалі гісторыю і культуру нацыянальных меншасцей на тэрыторыі Беларусі, былі аб’яднаны ў Інстытут нацыянальных меншасцей БелАН. Аднак ужо ў маі 1937 г. ён быў ліквідаваны. Рэгіянальныя даследаванні гісторыі і культуры этнічных супольнасцей займалі адно з вядучых месцаў у праграмах ЦБК [10, с. 242 – 249].

Гады выдання часопіса «Наш край» супалі з перыядам уздыму яўрэйскай культуры ў БССР. Акрамя Беларускага дзяржаўнага яўрэйскага тэатра, у Мінску існавала гарадская яўрэйская бібліятэка імя І. Л. Пераца. Выдаваліся часопісы «Штэрн» (Зорка), «Дэр юнгер арбетэр» (Малады рабочы), штодзённая газета «Кастрычнік» і піянерская газета «Дэр юнгер ленінец» (Малады ленінец) на мове ідыш. Пры Саюзе пісьменнікаў БССР

працавала яўрэйская секцыя. У 1931 г. у Мінску адбылася сусветная канферэнцыя яўрэйскіх пісьменнікаў. Пры яўрэйскім аддзеле Інбелкульта (пазней сектары БелАН) выдаваўся навуковы часопіс «Цайтшыфт», у якім друкаваліся даследаванні супрацоўнікаў. У 1932 г. на базе яўрэйскага сектара быў заснаваны Інстытут яўрэйскай пралетарскай культуры БелАН, у якім дзейнічала пяць камісій: лінгвістычная, гістарычная, літаратурная, сацыяльна-эканамічная і антырэлігійная.

Упершыню задачу вывучэння і папулярызацыі гісторыі і культуры яўрэйскага насельніцтва БССР у пачатку 1926 г. на старонках часопіса «Наш край» паставіў старшыня Аршанскага акруговага таварыства краязнаўства Д. М. Васілеўскі. У якасці найбольш актуальнай задачы, з тых, што стаялі перад яўрэйскімі краязнаўчымі секцыямі, Д. М. Васілеўскі назваў збіранне пісьмовых і рэчавых першакрыніц па яўрэйскай гісторыі [2, с. 18].

У тым жа нумары часопіса ў якасці ўзору для даследчыкаў рэгіянальнай яўрэйскай культуры рэдакцыя змясціла артыкул старшыні яўрэйскай лінгвістычнай камісіі Інбелкульта М. Б. Вейнгера, прысвечаны беларускай тапаніміцы на мове ідыш. М. Б. Вейнгер быў адным з першых даследчыкаў яўрэйскай культуры на Беларусі, хто ў сваёй даследчыцкай дзейнасці актыўна карыстаўся краязнаўчым метадам. Змешчаны ў «Нашым краі» артыкул ён напісаў у рамках рэалізацыі уласнага маштабнага праекта стварэння яўрэйскага дыялекталагічнага атласа, дзеля чаго ён стварыў сетку карэспандэнтаў па ўсім СССР (375 з іх пражывала ў БССР).

М. Б. Вейнгер спрабаваў выйсці на тэарэтычныя абагульненні, першым крокам да якіх была класіфікацыя. Адну з уласных класіфікацыйных схем працэсу засваення славянскіх тапонімаў носьбітамі ідышу ён і прапанаваў чытачам «Нашага краю». Разам з тым, артыкул М. Б. Вейнгера меў інструкцыйна-метадычны характар, яго аўтар імкнуўся дапамагчы тым, хто збіраў яўрэйскі лінгвістычны матэрыял [8, с. 19 – 22].

У 1926 г. эканамічна дэтэрмінаваную, марксісцкую канцэпцыю гісторыі «літоўска-беларускіх яўрэяў» прапанаваў краязнаўцам старшыня гістарычнай камісіі яўрэйскага аддзела Інбелкульта І. Д. Сосіс. Свой артыкул для «Нашага краю» ён падрыхтаваў у рамках напісання вялікай працы па гісторыі яўрэяў Расіі [15, с. 14 – 19].

Пачатковаму этапу яўрэйскага кнігадрукавання на Беларусі ў канцы XVIII – 1-й палове XIX ст., калі яно было непарыўна звязана з іўдаізмам, прысвечаны артыкул Г. Перліна. Аўтар, у прыватнасці, падае цікавыя звесткі пра заснаванне ў 1783 г. першай яўрэйскай друкарні ў Шклове, піянера яўрэйскага кнігадрукавання на беларускіх землях Цэві-Гірша Маргаліота (Марголіуса), іншыя яўрэйскія друкарні ў Мінску, Магілёве, Дуброўне, Копысі, Лядах, дзе разам было выдадзена 223 наймення кніг [13, с. 11 – 15].

Да 1929 г. яўрэйская секцыя пры ЦБК, якую ўзначальваў Г. С. Аляксандраў, разгарнула шырокую дзейнасць. Па яго словах, «краязнаўчая аснова была цалкам пакладзена ў грунт дзейнасці сацыяльна-эканомічнай камісіі Яўрэйскага Аддзелу ІБК», краязнаўчы характар мела большасць матэрыялаў, што друкавалася на старонках часопіса «Цайтшыфт» [1, с. 65 – 66]. З мэтай ажыўлення працы на месцах у 1929 г. секцыя разаслала краязнаўчым арганізацыям зварот аб неабходнасці збірання матэрыялаў па гісторыі, эканоміцы, дыялекталогіі і фальклору яўрэяў БССР.

Яўрэйскія секцыі дзейнічалі таксама пры акруговых таварыствах краязнаўства. Напрыклад, у складзе яўрэйскай секцыі Гомельскага акруговага таварыства існавалі камісіі па гісторыі яўрэйскага насельніцтва горада і яўрэйскай асветы, меўся гурток збіральнікаў народнай творчасці. Актыўнасцю таксама вылучалася яўрэйская секцыя Бабруйскага акруговага таварыства, якая мела шырокую сетку мясцовых карэспандэнтаў. Сябры секцыі арганізавалі сходы настаўнікаў, дзе разглядаліся пытанні метадыкі краязнаўчай працы сярод яўрэйскага насельніцтва. Меліся яўрэйскія секцыі і пры некаторых раённых таварыствах краязнаўства. Сябры адной з такіх секцый, арганізаванай Г. С. Аляксандравым са студэнтаў Сельскагаспадарчай акадэміі і настаўнікаў мясцовай яўрэйскай школы ў Горках, выявілі рэдкую пісьмовую першакрыніцу – мясцовы пінкос XVII – XVIII стст. [18, с. 64 – 65].

Да вывучэння і папулярызацыі яўрэйскай культуры далучылі краязнаўчыя арганізацыі ВДУ БССР. Так, 11 красавіка 1929 г. у запоўненай глядзельнай зале сталічнага клуба імя К. Маркса адбылася першая яўрэйская этнаграфічная вечарына, арганізаваная краязнаўчым таварыствам БДУ. Адкрыў вечарыну старшыня краязнаўчага таварыства БДУ рэктар універсітэта У. І. Пічэта. У сваёй прамове ён падкрэсліў важнасць рэгіянальных даследаванняў гісторыі і культуры этнічных супольнасцей Беларусі [11, с. 65].

Значную ўвагу рэдакцыя часопіса «Наш край» надавала абмеркаванню пытанняў гісторыі і культуры беларускіх татар. З’яўленне ў 2-й палове 1920-х гадоў татарскай праблематыцы на старонках беларускіх навуковых выданняў суправаджалася непрацяглымі спробамі беларускай інтэлігенцыі татарскага паходжання на чале з І. К. Гембіцкім наладзіць нацыянальную культурна-асветніцкую працу сярод татар, арганізаваць татарскія гаспадарчыя адзінкі і іншае. Важнай падзеяй было адкрыццё у 1928 г. у Мінску татарскай хаты-чытальні, дзе сярод іншай літаратуры чыталі рэлігійныя кнігі беларускіх татар, напісаныя арабскім пісьмом – Аль-Кітабы. Адначасова з выкарыстаннем у рэлігійных і адукацыйных мэтах у 1920-я гады Аль-Кітабы зрабіліся аб’ектам вывучэння беларускіх савецкіх навукоўцаў.

Адным з першых у БССР навуковую распрацоўку Аль-Кітабаў у артыкуле, змешчаным у часопісе «Наш край» пачаў А. А. Шлюбскі. Ён

лакалізаваў месцазнаходжанне кожнага з вядомых у той час сямі Аль-Кітабаў. Чатыры з іх знаходзіліся ў бібліятэцы Ленінградскага ўніверсітэта, два – у музеі Навуковага таварыства кн. Ю. А. Ябланоўскага ў Лейпцыгу і адзін (знойдзены ў 1915 г. пад Вільняй І. І. Луцкевічам) – у Беларускам музеі ў Вільні. У канцы артыкула аўтар заклікаў краязнаўцаў пачаць збіранне і вывучэнне тэкстаў, «пісаных па-беларуску арабскімі літарамі», якія яшчэ знаходзіліся ў карыстанні вернікаў і змяшчалі важны матэрыял для гісторыкаў, філолагаў, этнографіаў, фалькларыстаў [17, с. 51 – 53].

Вялікую ўвагу чытачоў часопіса ў 1927 г. выклікаў артыкул філолага Л. М. Цвяткова – аднаго з першых беларускіх славістаў савецкага часу, які пачаў вывучаць этнічныя супольнасці, што пражывалі ў рэспубліцы. Яго матэрыял быў прысвечаны жыхарам той часткі беларускай сталіцы, якую ўжо некалькі стагоддзяў мінчане называлі «Татарскай слабадой», «Татарскім прадмесцем» або «Татарскім канцом».

Л. М. Цвяткоў прапанаваў у артыкуле два варыянты развіцця татарскай супольнасці ў БССР: як самастойнай этнічнай групы або як арганічнай часткі беларускага этнасу, што прапаведуе іслам [16, с. 10 – 16].

Гісторыя, этнаграфія, фальклор татарскай этнічнай супольнасці Беларусі цікавіла таксама пісьменніка і краязнаўцу В. Ф. Вольскага. У 1927 – 1929 гг. ён падрыхтаваў для часопіса «Наш край» чатыры артыкулы, прысвечаныя дадзенай тэматыцы, прапанаваўшы ў першым з іх вылучыць беларускіх татар «у асобную групу цюрка-татарскага плямня на роўных правах з татарамі волжскімі і крымскімі». В. Ф. Вольскі сцвярджаў, што менавіта на Беларусі, нягледзячы на заняпад культурнага і рэлігійнага жыцця, татарскі этнаграфічны тып захаваўся ў пачатковай чысціні [4, с. 25 – 29]. У тым жа годзе ён пазнаёміў чытачоў з уласнымі вынікамі вывучэння жывой мовы мінскіх татар, паказаў на канкрэтных прыкладах перапляценне ў ёй беларускіх, арабскіх і цюркскіх моўных традыцый. Палявыя даследаванні В. Ф. Вольскі спалучаў з кабінетным вывучэннем літаратурна-пісьмовых норм Аль-Кітабаў, якія, па яго меркаванні, давалі «бліскучыя магчымасці для беларусазнаўства» [5, с. 16 – 19].

У 1927 – 1928 гг. пісьменнік і краязнавец працягваў палявыя даследаванні культуры беларускіх татар у Смілавічах, Койданаве і Капылі. На гэты раз яго зацікавілі беларускія элементы ў абраднасці (хрэсьбінах, вяселлі, пахаванні і інш.) гэтай этнічнай групы. В. Ф. Вольскі развівае ўласны погляд на беларускіх татар як на самастойную этнаэрытарыяльную еднасць, прыводзячы ў якасці аргумента іх адасобленае існаванне сярод супляменнікаў у Татарстане, Башкірыі і Крыме [6, с. 23 – 29].

Усе вусныя народныя творы беларускіх татар В. Ф. Вольскі падзяляе на два віды: прывезеныя з сабой на Беларусь са старой усходняй радзімы і створаныя на новай радзіме – Беларусі. Першыя мелі яскрава акрэсленую

рэлігійную афарбоўку, адпаведную догматам ісламу. Творы другога віду мелі большую цікавасць для краянаўцаў, бо ўяўлялі каштоўныя вусныя першакрыніцы па айчыннай гісторыі [7, с. 16 – 18].

Напярэдадні перапісу насельніцтва 1926 г. у «Нашым краі» з’явіўся грунтоўны артыкул, прысвечаны найменш даследаванай традыцыйнай этнічнай групе – цыганам. Яго аўтар, гісторык і археограф Д. І. Даўгяла, пасля кароткага агляду крыніц і літаратуры па тэме адзначыў забытанасць дэмаграфічнай статыстыкі цыганскага насельніцтва Беларусі, што было абумоўлена іх вандроўным ладам жыцця. Спасылаючыся на перапіс насельніцтва 1897 г., ён паведаміў пра 3 238 цыганоў, што жылі на той час ў этнаграфічнай Беларусі. З іх у Мінскай губерні знаходзілася 498 чалавек, у Гродзенскай – 206, у Віцебскай – 1 054, у Магілёўскай – 637, у Віленскай – 182, у Смаленскай – 661 чалавек. Такім чынам, па падліках вучонага, у канцы XIX ст. на Беларусі жыло 0,3% ад агульнай колькасці (каля мільёна) цыган свету і каля 8% ад агульнай колькасці цыган еўрапейскай часткі СССР. Але, больш дакладныя лічбы цыганскага насельніцтва рэспублікі быў павінен даць запланаваны на 1926 г. перапіс насельніцтва БССР [9, с. 25 – 34].

У апошняй чвэрці XIX ст. на беларускія землі адбывалася міграцыя этнічных літоўцаў. Гэты працэс абумовілі, з аднаго боку, нястача ў літоўскіх сялян ворыўных зямель, перанаселенасць літоўскай вёскі, з другога – крызіс тагачаснай буйной памешчыцкай гаспадаркі на Беларусі, у выніку якога на мясцовым рынку рэзка ўзрасла колькасць прапаноў па продажы зямлі. Паводле перапісу насельніцтва 1897 г., значныя кампактныя групы літоўцаў ужо жылі ў Лідскім (17 285 чал.), Ашмянскім (8 754 чал.), Гродзенскім (2 814 чал.), Аршанскім (прыкладна 1 400 чал.) і іншых паветах. Яны сяліліся асобнымі вёскамі, займаліся земляробствам і промысламі (дрэваапрацоўкай, ткацтвам, пчалярствам і інш). Перад Першай сусветнай вайной у беларускіх губернях літоўцаў было ўжо больш за 20 тыс.

Паводле перапісу насельніцтва 1926 г., іх агульная колькасць у БССР складала 6 863 чалавекі. Нягледзячы на малалікасць гэтай этнічнай групы, урад БССР у 2-й палове 1920-х гадоў пачаў для яе рэалізацыю шэрагу культурна-асветніцкіх праграм. Працавалі літоўскія нацыянальныя школы, выдавалася газета «Raundonasis Artojas» (Чырвоны араты), выходзілі радыёперадачы на літоўскай мове, дзейнічала літоўская секцыя пры Беларускай асацыяцыі пралетарскіх пісьменнікаў і літоўскі сектар пры Белдзяржвыдавецтве. У студзені 1928 г. у Мінску адбыўся I Усебеларускі з’езд сялян-літоўцаў.

У канцы XIX – пачатку XX ст. ішоў актыўны працэс асіміляцыі літоўцаў, што жылі на беларускіх землях. Паводле перапісу 1926 г., літоўскую мову лічылі роднай ужо толькі каля 64% беларускіх літоўцаў, 20 з іх назвалі ў якасці сваёй мовы рускую, 8% – беларускую і 8% – іншыя, пераважна польскую. У гарадах асіміляцыйныя працэсы адбываліся значна

хутчэй, чым у вёсцы. Так, толькі 29% этнічных літоўцаў, якія пражывалі ў гарадах БССР у 1926 г., карысталіся роднай мовай, прычым у ёй прысутнічала да 15% запазычанняў у выглядзе беларускіх і рускіх слоў.

Звяртаючыся да чытачоў «Нашага краю», В. І. Скардзіс у адным з артыкулаў выказвае спадзяванне, што кразнаўчая праца, «якая, на вялікі жаль, да гэтага часу яшчэ зусім не разгорнута сярод літоўцаў», дапаможа ў далейшым вывучэнні гэтай этнічнай супольнасці БССР [14, с. 8 – 22].

Масавая міграцыя латышоў на тэрыторыю Беларусі пачалася ў XVIII ст., але найбольш інтэнсіўна гэты працэс ішоў у 60 – 80-я гады XIX ст. Латышскія перасяленцы збудавалі асобныя вёскі на Магілёўшчыне, хутары на Віцебшчыне. У 1897 г. латышы кампактна жылі ў Віцебскім (каля 4 тыс.), Полацкім (1,7 тыс.), Аршанскім (да 3,7 тыс.) і Быхаўскім (каля 1 тыс.) паветах. У 1920-я гады культурна-асветніцкай працай сярод латышоў, што жылі ў рэспубліцы, кіравала Латышская секцыя Наркамасветы БССР. На латышскай мове друкавалася літаратура, існавалі спецыяльныя перадачы на радыё. У 1929 г. БелАН пачала збіранне этнаграфічнага і фальклорнага матэрыялу латышоў БССР. Латвійскі этнограф К. Мартэнсон у артыкуле, напісаным па прапанове Інбелкульта, паставіў падобную задачу перад кразнаўцамі рэспублікі, а таксама прапанаваў ім праграму збірання этнаграфічнага і фальклорнага матэрыялу, які б характарызаваў этнічных латышоў у БССР [12, с. 53 – 54].

У 1926 г. у часопісе «Наш край» быў надрукаваны зварот адпаведнага сектара Інбелкульта да польскага насельніцтва БССР, перш за ўсё да настаўнікаў, актыўна далучацца да кразнаўчага руху з мэтай этнаграфічнага, фальклорнага і дэмаграфічнага вывучэння ўласнай этнічнай супольнасці [19, с. 79]. Польскі сектар меў этнаграфічную камісію, якая ставіла на мэце ўсебаковае вывучэнне з дапамогай кразнаўцаў побыту і фальклору, а таксама этнічных асаблівасцей «польскага і польска-беларускага насельніцтва». У ім меўся інструктар па кразнаўстве, які таксама ўваходзіў у кіраўніцтва ЦБК. Апошняя мела 14 спецыяльных польскіх карэспандэнтаў, што працавалі ў складзе мясцовых кразнаўчых арганізацый [3, с. 67 – 68]. Тым не менш, ніводнага артыкула, прысвечанага польскай меншасці ў Беларусі, у «Нашым краі» так і не з'явілася. Гэта можна патлумачыць тым, што польскі сектар паставіў перад кразнаўцамі невыканальную задачу: шукаць этнічныя асаблівасці ў нашчадкаў этнічных беларусаў – сялян і шляхты рыма-каталіцкага веравызнання, якія добраахвотна прынялі польскую ідэнтычнасць пераважна на працягу XIX ст. З іншага боку, з прычыны напружанасці савецка-польскіх міждзяржаўных адносін польскія даследаванні, якія накіроўваў рэвалюцыянер-інтэрнацыяналіст, дзяржаўны дзеяч БССР, рэктар Камуністычнага ўніверсітэта С. Л. Гельтман, фактычна зводзіліся да гісторыі рэвалюцыйнага руху.

Рэдакцыі часопіса «Наш край» і яго аўтарам не хапіла часу, каб абмеркаваць на яго старонках гісторыю і культуру іншых этнічных супольнасцей, якія доўгі час кампактна пражывалі на тэрыторыі Беларусі. Можна з упэўненасцю сказаць, што калі б дзяржаўная палітыка нацыянальна-культурнага развіцця не была згорнута, то чытачу прапанавалі б каштоўныя матэрыялы, прысвечаныя рускім (у тым ліку стараабрадцам), украінцам, немцам, без якіх палітра культурнага жыцця рэспублікі была няпоўнай. Тым не менш можна сцвярджаць, што за кароткі тэрмін часопіс зрабіў значны ўклад у вывучэнне нацыянальных культур Беларусі, стымуляваў дзейнасць краязнаўцаў у гэтым накірунку.

ЛІТАРАТУРА

1. Аляксандраў, Г. Краязнаўчая праца сярод яўрэйскага насялення БССР / Г. Аляксандраў // Наш край. – 1927. – № 10.
2. Васілеўскі, Д. Крыніцы мінулага Беларусі / Д. Васілеўскі // Наш край. – 1926. – № 1.
3. Віткоўскі, Я. Краязнаўчая праца сярод польскай нацыянальнасці / Я. Віткоўскі // Наш край. – 1927. – № 10.
4. Вольскі В. Татары на Беларусі / В. Вольскі // Наш край. – 1927. – № 4.
5. Вольскі, В. Аб асаблівасцях жывой мовы беларускіх татар і арабскай транскрыпцыі «Аль-Кітабаў» / В. Вольскі // Наш край. – 1927. – № 8 – 9.
6. Вольскі, В. Беларускія элементы ў бытавой абраднасці літоўскіх татар / В. Вольскі // Наш край. – 1929. – № 8 – 9.
7. Вольскі, В. Вусныя паданні літоўскіх татар / В. Вольскі // Наш край. – 1929. – № 11.
8. Вэйнгер, М. Геаграфічная номэнклятура ў вуснах яўрэяў / М. Вэйнгер // Наш край. – 1926. – № 1.
9. Даўгяла З. І. Цыганы на Беларусі (Гістарычны нарыс) / З. І. Даўгяла // Наш край. – 1926. – № 12.
10. Захаркевіч, С. А. Этнічныя меншасці Беларусі: вопыт сацыяльнай трансфармацыі ў XIX – пачатку XX ст. / С. А. Захаркевіч // Працы гістарычнага факультэта БДУ : навук. зб. / рэдкал. : У. К. Коршук (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2009. – Вып. 4. – 375 с.
11. Ікс. Яўрэйскі этнографічны вечар у Менску / Ікс // Наш край. – 1929. – № 4.
12. Мартэнсон, К. Зьбіраньне этнолігвістычных матэрыялаў сярод латыскага насялення БССР / К. Мартэнсон // Наш край. – 1929. – № 3.
13. Перлін, Г. Да гісторыі яўрэйскага друку на Беларусі / Г. Перлін // Наш край. – 1927. – № 8 – 9.
14. Скардзіс, В. Літоўцы на Беларусі (нарыс аб літоўскіх колёніях) / В. Скардзіс // Наш край. – 1929. – № 6 – 7 ; № 8 – 9.
15. Сосіс, І. Соцыяльны і культурны стан яўрэяў у Літве і Беларусі перад эпохай падзелаў Польшчы / І. Сосіс // Наш край. – 1926. – № 4 – 5.
16. Цьвяткоў, Л. Некалькі слоў аб менскіх татараў / Л. Цьвяткоў // Наш край. – 1927. – № 6 – 7.
17. Шлюбскі, А. Беларуская мова арабскай транскрыпцыяй / А. Шлюбскі // Наш край. – 1926. – № 6 – 7.

18. Яўрэйская краязнаўчая сэкцыя пры ЦБК // Наш край. – 1929. – № 4.
19. Do ludności polskiej na Białorusi // Наш край. – 1926. – № 4 – 5.

РЕЗЮМЕ

Подробно рассмотрены статьи, вышедшие на страницах журнала «Наш край» в 1925 – 1930 гг. и посвящавшиеся культуре этнических меньшинств Беларуси.

SUMMARY

The articles appearing on pages of the «Nash kraj» magazine in 1925 – 1930 and devoted to culture of ethnic minorities of Belarus are in detail considered.

Костюкова В. Н.

«ВОЗРОЖДЁННЫЕ ШЕДЕВРЫ» В УКРАИНСКОЙ ВЫШИВКЕ НАЧАЛА ХХІ В.: ИСТОРИЯ ПРОЕКТА, НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ, ПРАКТИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ

*Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука
(Поступила в редакцию 20.05.2014)*

«Возрождённые шедевры» – это один из первых в Украине широкомасштабных выставочных проектов, основанный на изучении полного комплекса украинской вышивки начала ХХ в. Актуальным сегодня является исследование новых стилей и их влияние на декоративное искусство Украины, в частности, на украинскую вышивку. Последнее время эту тематику рассматривают в плане творческого сотрудничества украинских народных мастеров и профессиональных художников эпохи модерна и авангарда. Ярким примером является один из значительных экспериментов творческого содружества украинских народных мастеров Г. Собачко, Е. Пшеченко, В. Довгошии и всемирно известных профессиональных художников авангарда А. Экстер, К. Малевича, Л. Поповой, Н. Удадьцовой, Н. Генке-Меллер и других, организованный в начале ХХ в. в имениях А. Семиградской (село Скопцы Переясловского уезда Полтавской губернии) и Н. Давыдовой (село Вербовки Каменского уезда Киевской губернии).

По этой теме опубликован ряд научных трудов, статей, сборников, представлены интересные художественные выставки и широкомасштабные проекты. Ценным и важным вкладом в освещение и изучение данного направления в украинском декоративном искусстве является ряд научных публикаций ведущих искусствоведов Украины и России: Т. Кара-Васильевой [1], Г. Коваленко [2], Е. Иноземцевой [3], З. Чегусовой [4], М. Селивачёва [5], Е. Шевченко, С. Шестаковой [6] и других.

В конце ХІХ в. в Украине происходит процесс создания ряда художественных объединений, групп, сообществ. Так 27 сентября 1890 года было организовано «Киевское товарищество помощи искусству». Оно объединяло творческую интеллигенцию, меценатов и художников, поставив

перед собой цель «помогать начинающим художникам, способствовать развитию их таланта и художественного вкуса» [7, с. 55 – 56]. Общими усилиями меценатов и творческой интеллигенции создаются различные кустарные мастерские, способствовавшие развитию художественных промыслов в губерниях на территории Украины: Киевской, Волынской, Подольской, Черниговской, Полтавской. Здесь происходил процесс тесной взаимосвязи между художниками и народными украинскими мастерами.

Одним из ярких примеров стала организация и деятельность частных кустарных мастерских на Украине. Так, в селе Скопцы Каменского уезда Полтавской губернии (теперь с. Веселыновка Барышевского района Киевской области), в имении Анастасии Семиградской, была создана научно-показательная мастерская под руководством художницы Евгении Прибыльской. Среди украинских мастеров, обучавшихся у А. Семиградской и Е. Прибыльской, были Г. Собачко и П. Власенко. Именно эту мастерскую называли «кустарным пунктом», она пользовалась большой популярностью и отличалась высоким художественным уровнем.

Важно обратить особое внимание на уникальную мастерскую Наталии Давыдовой в селе Вербовка Чигиринского уезда Киевской губернии, которая стала центром реализации новых идей художников-профессионалов и народных мастеров. Организатором же центра в селе Сунки Черкасского уезда Киевской губернии, куда для сотрудничества пригласили художника Николая Прахова, была княгиня Наталия Яшвиль. Зозовская кустарная артель учреждена Ю. Н. Гудым-Левкович в Киевской губернии Липовецкого уезда и также занималась развитием народных промыслов. Главная тенденция создания кустарных артелей, пунктов и мастерских заключалась в возрождении народных художественных промыслов Украины. Всем кустарным пунктам оказывали как экономическую, так и техническую помощь. В этот период наблюдается тесное сотрудничество украинских народных мастеров и художников-профессионалов. Благодаря влиянию таких творческих личностей, как А. Семиградова, Е. Прибыльская, Н. Давыдова, Н. Генке-Меллер, А. Экстер, К. Малевич, Л. Попова, И. Пуни и других, в атмосфере творческих идей и экспериментов начали зарождаться новые формы современного искусства. Именно профессиональные художники способствовали инновационным тенденциям, возникающим в различных региональных творческих мастерских Украины.

Одними из значимых и уникальных являлись мастерские А. Семиградской в Скопцах и Н. Давыдовой в Вербовке. Это были не просто украинские кустарные центры, а уникальные художественные лаборатории, которые занимались не только возрождением украинской традиционной вышивки, но и разработкой новых перспективных экспериментов авангардного искусства. Такое творческое сотрудничество украинских

мастеров и художников-супрематистов заявило о себе как о новом культурном событии в украинском вышивальном искусстве. По эскизам художников-супрематистов в этих центрах создавались разнообразные вышитые изделия, которые воспринимались совершенно новыми и современными. Народные мастера в материалах реализовывали художественные проекты и идеи художников-профессионалов. Кроме того, вышивальщицам предоставлялась возможность собственного подхода в творческом решении традиционных украинских вышивок. Новаторство и изысканность изделий неоднократно были отмечены наградами международных выставок.

Современное творческое сотрудничество народных и профессиональных художников мастерской села Скопцы было высоко оценено почётными наградами: серебряной медалью на Всероссийской выставке в Петербурге (1913); большой золотой медалью на выставке русского народного искусства осеннего салона в Париже (1914); удостоено похвалы на выставках русского народного искусства в Берлине (1914); декоративного искусства (1915) и художественной индустрии (1915 – 1916) в галерее Лемерсье [8, с. 135 – 152].

Особый интерес вызывал один из уникальных центров вышивки – частная мастерская Наталии Давыдовой, которая в 1915 г. пригласила в качестве художественного руководителя Александру Экстер, а немного позже – Казимира Малевича. Одними из выходцев, обученных в артели, были украинские самоучки Василий Довгошия и Евмен Пшеченко. По эскизам художников-профессионалов украинские мастера Вербовки вышивали различные украшения интерьера и костюма. Оригинальные работы были представлены на выставках Н. Давыдовой и А. Экстер.

Особенностью вербовской артели было то, что ею руководили профессиональные художники, а потому всё, что делалось крестьянами, было далеко от массовой продукции. Изделия из Вербовки привлекали внимание особой изысканностью. Их сразу оценили, особенно художники. М. Нестеров включил ряд вышивок из Вербовки в экспозицию выставки своей живописи в Петербурге и Москве (1907) [10, с. 54].

Лучшие работы из Вербовки экспонировались на выставках прикладного искусства и кустарных помыслов (1906); современного декоративного искусства «Вышивки и ковры по эскизам художников» в галерее Лемерсье (1915); второй выставке современного декоративного искусства «Вербовка» в московском салоне К. Михайловой (1917) и других. Медалью и похвальными листами были отмечены работы украинских мастеров из названной артели.

Таким образом, эксперимент дал толчок развитию нового направления стилей модерна и авангарда в декоративно-прикладном искусстве, особенно в украинской вышивке.

Так, выставка «Эхо модерна в украинском народном и декоративном искусстве», организованная в Государственном музее украинского народного декоративного искусства (Киев, 27.06 – 10.10.2007), представила многочисленное собрание художественных произведений, наполненных новыми идеями того времени. Ознакомление с раритетными произведениями известных и профессиональных художников, а также малоизвестных авторов, в творчестве которых отображены новые идеи, вызвало значительный интерес у специалистов и студентов Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука.

Эта выставка была важной, поскольку представляла произведения шитья, эскизы, архивные материалы, частично раскрыла новые направления в украинской вышивке. Вышитые работы того времени, к сожалению утрачены. В незначительном количестве сохранились эскизы, зарисовки композиционных решений народных мастеров и художников. Дошедшие до нас фотографии, архивные материалы, частные собрания произведений данного периода дали возможность возродить этот пласт декоративного искусства. Впоследствии родилась идея создания смелого эксперимента, организатором которого выступила доктор искусствоведения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского Национальной академии наук Украины Т. В. Кара-Васильева. В течение последнего десятилетия она как куратор совместно работала с научным консультантом проекта доктором искусствоведения, заведующим отделом русского искусства XX века Института истории и теории изобразительного искусства Русской академии художеств (Москва) Г. Ф. Коваленко. Т. В. Кара-Васильева и Г. Ф. Коваленко провели доскональную поисковую научную работу в музеях Украины, России, Америки, Франции. В 2006 г. Татьяна Валерьевна пригласила к сотрудничеству ведущих преподавателей кафедры художественного текстиля и моделирования костюма Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука. Эскизы вышивок находились в музейных фондах и частных собраниях, и именно Т. В. Кара-Васильева предложила возродить утраченные шедевры [7, с. 109 – 112].

Реализацией этого проекта занялись преподаватели института – профессиональные художники по вышивке В. Костюкова, И. Жураковская, Л. Авдеева и студенты 4-5 курса 2007 года обучения специализации «Художественная вышивка и моделирование костюма». Перед практическим

восстановлением шедевров в материале была проведена научно-исследовательская работа.

Детально изучались эскизы, фотографии, архивные материалы, музейные и частные собрания. На их основе по эскизам ручным способом возрождалась вышивка на ткани. Особенностью этого проекта было строгое соответствие технологическим требованиям к воссозданию произведений. Все направления линий стежков и цветовых соотношений воспроизводились точно, не изменялись размеры и масштабы, по тону и фону рисунка подбиралось натуральное домотканое полотно. Именно такую натуральную ткань домашнего производства, изготовленную из конопли в начале XX в., в 2010 г. передала для выполнения проекта Людмила Соколюк из Харькова.

Незначительная часть работ выполнена студентами: практика показала, что не все учащиеся безупречно владеют уникальными технологическими швами ручной вышивки свободного контура («живопись иглой», «художественная гладь», «полтавская гладь»). Для такой работы необходим многолетний опыт и практика высокого уровня художников-мастеров вышивального искусства. Чтобы сберечь и выдержать цветовую гамму, приходилось объединять две нити мулине, близкие по тону. Это давало возможность выполнить работу в полной завершенности и соответствии цвета первоначальному эскизу. Для точной передачи цвета некоторых нитей и тканей использовались натуральные растительные красители со следованием старинным технологиям. В научно-практической работе для филигранного выполнения эскизов необходимо быть не только профессиональным художником, но и квалифицированным мастером вышивального искусства. Следует в совершенстве владеть технологическими средствами исполнения художественной вышивки и иметь соответствующий опыт работы. Кроме того, важно передать тот ритм, чувства, энергию, взаимодействие цвета и вышивальных стежков, линий орнаментов. Каждая реконструированная в вышивке работа воплощает самобытный художественный мир, заслуживающий внимания, новых впечатлений и ощущений. Без сомнения, только художник-мастер высочайшего уровня способен пропустить через себя изначальный колорит, достичь максимального напряжения, передать чистоту, прозрачность и насыщенность цветов, возродить шедевры вышивального искусства [10, с. 107 – 108].

В 2007 – 2014 гг. насчитывалось более 30 воссозданных работ. Лично Валентиной Костюковой выполнено 24 вышивки. Своеобразным итогом многолетнего научно-практического исследования является выставочный проект «Возрождённые шедевры». Это одно из первых широкомасштабных мероприятий такого рода не только на Украине, но и за рубежом.

Впервые часть работ была представлена на международной выставке «Рукоделие» в Москве, в Центре современного искусства, по приглашению

арт-директора Марины Лошак (галерея «Проун», 2009 г.), где имела большой успех. Работы также выставлялись в Украине, в выставочном зале галереи Благотворительной организации Президентского фонда Леонида Кучмы «Украина» (26.12.2009 – 02.02.2010); Национальном музее украинского народного декоративного искусства (03.02.2010 – 03.08.2010); Музее выдающихся деятелей украинской культуры Леси Украинки, Николая Лысенко, Панаса Саксаганского, Михаила Старицкого (17.02.2012); выставочном зале Кировоградской областной универсальной научной библиотеки им. Д. Чижевского (03.10.2012 – 02.11.2011); зале Каменского государственного историко-культурного заповедника, недалеко от Вербовки, рядом с усадьбой Давыдовых (23.11.2012); в России, в галерее Национального культурного центра Украины в Москве (23.06.2011 – 23.07.2011).

Выставки широкомасштабного проекта «Возрождённые шедевры» дают возможность в полном объёме увидеть и реально ощутить грандиозный эксперимент сотрудничества профессиональных художников-авангардистов и народных мастеров. Созданный проект продолжает жить, пополняясь новыми возрождёнными произведениями, которые в дальнейшем украсят выставочные залы и галереи музеев не только Украины, но и других стран. Выставка «Возрождённые шедевры» отражает многолетний путь трансформации традиции на основе симбиоза декоративного и изобразительного искусства в результате творческого сотрудничества художников-авангардистов и народных мастеров Украины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кара-Васильева, Т. В. Історія української вишивки : книга-альбом / Т. В. Кара-Васильева. – Київ : Мистецтво, 2008. – 464 с.
2. Государственный Русский музей представляет: Александра Экстер : альманах / сост. Г. Ф. Коваленко. – СПб. : Palace Editions, 2001. – 175 с.
3. Иноземцева, Е. Вышивка в искусстве XX века / Е. Иноземцева // Рукоделие : каталог, подготовленный к выставке «Ручной труд». – М., 2009. – С. 4 – 26.
4. Чегусова, З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара-Васильева, З. А. Чегусова. – Київ : Либідь, 2005. – 280 с.
5. Селівачов, М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – Київ : Редакція вісника «Ант» ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. – XVI, 400 с.
6. Ганна Собачко-Шостак : мистецький альбом / упорядк. : Є. І. Шевченко, О. І. Шестакова. – Київ : Народні ремесла, 2008. – 168 с.
7. Чегусова, З. А. Відроджені шедеври / З. А. Чегусова // FAÏNE ART. – 2010. – № 1. – С. 109 – 112.
8. Кара-Васильева, Т. Українська вишивка на зламі століть / Т. Кара-Васильева // Українське мистецтво в архітектурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Київ, 2000.
9. Коваленко, Г. Александра Экстер и «Вербовка» / Г. Коваленко // Рукоделие : каталог к выставке «Ручной труд». – М., 2009. – Ч. 1. – С. 54 – 78.

10. Костюкова, В. Проявление стиля модерн в вышивках народного мастера Украины В. Довгошии / В. Костюкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова. – 2013.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрыта сущность многолетнего комплексного научно-практического исследования, которое трансформировалось в широкомасштабную выставку «Возрождённые шедевры». Это проект, в котором проявляется смелый взгляд, панорамное олицетворение удачного экспериментального сотрудничества художников-авангардистов и украинских народных мастеров. Концепция мероприятия заключается в воссоздании украинских вышивок по сохранившимся эскизам художников-авангардистов и народных мастеров украинских вышивальных мастерских сёл Вербовки и Скопцы начала XX в.

SUMMARY

In this work there is discovered the main point of long-term, complex theoretical and practical research which is converted into the large-scale exhibit project «New-born masterpieces». This is a project where the courageous view of panoramic personification of good experimental cooperation between avant-garde artists and Ukrainian folk masters appears. The project concept lies in the Ukrainian embroideries' reconstruction by means of remained drafts of avant-garde artists and folk masters of Ukrainian embroidery studios, villages Verbovka and Skoptsi at the beginning of XXth century.

Скворцова И. Н.

ЛИОНСКИЕ КОНТУШОВЫЕ ПОЯСА «СЛУЦКОГО ТИПА» В МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 05.09.2014)

Среди контушовых поясов, сохранившихся в современных музейных и частных собраниях, значительную часть составляют пояса французские, вытканые в 1780 – 1790-х годах на текстильных мануфактурах Лиона.

История их производства неразрывно связана с событиями политической истории Речи Посполитой, когда после первого раздела государства (1772) в шляхетском сословии произошел активный подъем национального самосознания и патриотизма, пик которого пришёлся на 1789 – 1793 гг. Помимо прочего, он сопровождался массовым возвратом мужчин к ношению традиционного аристократического, «сарматского», контушово-жупанного костюма, неотъемлемой частью которого являлся широкий и длинный шёлковый злототканый пояс.

Спрос на контушовые пояса в короткий срок вырос многократно, и местные мануфактуры-персиярни в Слуцке, Гродно, Кобылках, Липкове, Варшаве, Кракове и других городах оказались не в состоянии его

удовлетворить. В сложившейся ситуации не только логичным, но и экономически выгодным решением могло стать обращение на зарубежные ткацкие предприятия с заказами на изготовление партий шёлковых поясов для последующего их импорта в Речь Посполитую, что и осуществили несколько львовских и варшавских коммерсантов-армян.

Наиболее известен среди них Пасхалис Якубович, о жизни и делах которого сохранилось достаточно много сведений.

Настоящее имя этого человека Арутюн Акопян, польский вариант имени и фамилии является практически дословным переводом с армянского языка: Арутюн – Воскресение (Пасха) – Пасхалис, Акопян – сын Акопа (Якуба) – Якубович [1, с. 171]. Родился он в городе Токат (Евдокия) в турецкой Анатолии. В 1761 г. приехал в Варшаву [2, с. 43], где открыл магазин восточных товаров (шёлковых тканей, персидских шалей, шуб, табака и фруктов), получивший в тогдашней Варшаве очень хорошую репутацию: в число постоянных клиентов магазина входили представители польской знати и королевского двора, а также сам король Станислав Август Понятовский. В 1773 г. П. Якубович получил статус постоянного жителя Варшавы, в 1788 г. – Кракова. Приумножив свои доходы, он приобрёл дома в Краковском предместье Варшавы, на Мариенштадте, в Бродах, в Кракове на улице Славковской [3, с. 26]. В 1776 г. женился на армянке Марианне Мурадович, с которой имел пятерых детей [4, с. 22].

В конце 1780-х годов П. Якубович основал две собственные мастерские-персиярни. Первая располагалась в Варшаве на Повисле, вероятнее всего, в городских владениях купца, и существовала в течение 1788 – 1790 гг. [5, с. 306]. Вторая – в варшавском предместье, деревне Липков, вероятно, она начала действовать около 1787 г. и закрылась в 1794 г. [5, с. 297]. Варшавской мастерской Якубовича руководил французский мастер Франциск Селиман, ранее работавший на персиярнях Гродно и Кобылок, а липковской – поляк Элигиуш Блюциньский, также имевший опыт работы на персиярне в Кобылках [5, с. 310, 332].

В 1790 г., когда П. Якубович купил в собственное владение имение Зеленка с деревней Липков у великого коронного маршалка Михаила Мнишека, для фабрики было построено новое здание. Тогда же Липков посетил Станислав Август Понятовский вместе со своим двором. На память о королевском визите в стену здания фабрики вмуровали табличку с надписью: «Во времена правления Станислава Августа, Короля Польского, возникла фабрика, основанная славным Пасхалисом Якубовичем, помещиком Зеленки в деревне Липков, к этому имению относящейся, в мазовецком воеводстве, земле варшавской, в 1790 году, которую Его величество Король и многие законодатели Сейма решили почтить посещением в знак своей благосклонности к народу и ремёслам» [6, с. 185 – 186].

В том же году на сейме за «преумножение полезных ремёсел» П. Якубович был возведён в шляхетское сословие, пожалован почётным титулом секретаря и гербом с изображением на зелёном поле пасхального агнца с хоругвью [7, с. 135].

П. Якубович активно участвовал в общественной жизни Варшавы, был председателем Купеческого братства, в 1789 – 1793 гг. – членом магистрата. Он поддержал восстание под руководством Тадеуша Костюшко (1794), перечислив в помощь патриотам 5 400 злотых. В 1809 г., во время Великого Герцогства Варшавского, в качестве депутата от Варшавы заседал в сейме. Умер в 1816 или 1817 г. и был похоронен в Липкове у костёла Св. Роха, в настоящее время место захоронения неизвестно [3, с. 26; 4, с. 23].

Около 1785 г. П. Якубович, оценив высокий спрос на контушовые пояса в Речи Посполитой, стал размещать заказы на их изготовление на французской мануфактуре Гийо, Жермена и Дешазеля в Лионе, предоставляя в качестве образцов пояса восточного, слуцкого, краковского, а впоследствии и собственного производства.

Для этой лионской мануфактуры (действовала примерно в 1769 – 1808 гг. [8, с. 11]), переживающей не лучшие времена, ткачество поясов для поставки в Речь Посполитую стало одной из хороших возможностей выхода из кризиса.

Кроме поясов, которые создавались по присланным образцам, предприятие наладило выпуск тканей по собственным эскизам, в так называемом «французском стиле». Их автором был Пьер-Туссен Дешазель (1752 – 1836). В возрасте 18 лет он возглавил художественную мастерскую на мануфактуре Гийо и Жермена, а спустя какое-то время (после смерти Гийо) стал компаньоном Жермена. В 1785 – 1791 гг. Дешазель руководил фабрикой единолично, а в 1791 – 1793 гг. работал вместе с художником Антуаном-Мари Арто, своим другом и биографом, который, вероятно, также создавал эскизы для поясов [9, с. 14].

Плодотворное сотрудничество французов и П. Якубовича было прекращено в сентябре 1792 г. вследствие политических катаклизмов, которые повлекла за собой Великая французская революция (1789 – 1799) [8, с. 11].

В настоящее время контушовые пояса, создававшиеся на лионском предприятии Гийо, Жермена и Дешазеля, исследованы достаточно хорошо. Прежде всего благодаря находке французского предпринимателя Франсуа Верзье. В 1972 г. он обнаружил в архиве шёлковой фабрики компании «Prelle», прямой наследницы мануфактуры Гийо, Жермена и Дешазеля, четыре альбома образцов орнаментации шелковых поясов, изготавливаемых предприятием в XVIII в. В первом альбоме размещено 38 образцов, во втором – 36, в третьем – 46, в четвёртом – 22. В каждом альбоме есть также

пустые страницы со следами клея [9, с. 57]. К некоторым образцам крепится круглая печать на красном сургуче, содержащая надпись «Douane Royale de Lyon», что свидетельствует о прохождении контушовыми поясами, вытканными по этим образцам, французского таможенного контроля и их транспортировке через границу [8, с. 11].

Изучив образцы, польская исследовательница художественного текстиля М. Ташицка классифицировала их по визуальным особенностям композиций концов, выделив шесть декоративных типов с: 1) мотивами слущких поясов; 2) изображением букетов и элементов садово-парковой архитектуры; 3) мотивами поясов Пасхалиса Якубовича; 4) изображениями геометрически стилизованных цветущих растений; 5) мотивами восточных поясов; 6) декором, полностью выдержанным во «французском стиле» [8, с. 13].

Несколькими годами позже другая польская исследовательница, Я. Хрущиньска, также проанализировав образцы из найденных альбомов, в целом согласилась с классификацией М. Ташицкой, сделав важное уточнение, что пояса третьей группы создавались с использованием мотивов изделий не только липковской (Якубовича), но и кобылковской и краковских мануфактур [9, с. 15].

На образцах первого, второго и иногда третьего типов лионских поясов, как правило, присутствует метка в виде лежащих букв FS.

В одной из предыдущих статей по данной проблематике нами были предложены следующие варианты интерпретации букв:

F – *France* (Франция)

S – *la soierie* (мануфактура по производству шелковых изделий);

либо:

F – *Fabrication* (производство)

S – *de la soie* (из шёлка) [10, с. 48], которая видится нам вполне приемлемой и в настоящее время.

Находка альбомов с образцами тканей и их тщательное изучение позволили идентифицировать лионские пояса во многих музейных и частных собраниях разных стран мира.

В 1994 г. вышел подготовленный М. Ташицкой каталог французских поясов из собрания Национального музея в Кракове [8]. В 2001 г. в Музее текстиля в Лионе состоялась большая выставка контушовых поясов, вытканых на мануфактурах Речи Посполитой и Лиона, к которой был издан иллюстрированный каталог со вступительной статьей Я. Хрущиньской [9, с. 7 – 16]. В 2006 г. была опубликована книга литовской исследовательницы Г. М. Мартинайтене о контушовых поясах в литовских музейных и церковных собраниях, одна из глав посвящена французским лионским поясам [11, с. 147 – 167].

Воспроизведённые в этих изданиях фотографии лионских поясов из фондов польских и литовских собраний стали ценным материалом для сравнительного анализа в процессе исследований и научных атрибуций контушовых поясов и их фрагментов из государственных музейных коллекций и частных собраний Беларуси, которые ведутся автором статьи более пятнадцати лет.

На сегодняшний день на территории Республики Беларусь нами выявлено семь полных поясов, два фрагмента восьмого и один фрагмент девятого пояса, которые могут быть отнесены к изделиям лионской мануфактуры Гийо, Жермена и Дешазеля.

Четыре из семи полных поясов вытканы с использованием мотивов изделий липковской и краковской мануфактур: пояс из фондов Национального исторического музея Беларуси (КП-5780), пояс № 1 из частного собрания Игоря Сурмачевского, пояс № 1 из частной коллекции анонимного собирателя № 1 и пояс из частной коллекции анонимного собирателя № 2. Декор последней ткани стилистически близок поясам с краковских мануфактур Антония Путиловского и Даниэля Хмелевского.

Один полный пояс относится к типу с изображением букетов и элементов садово-парковой архитектуры – из фондов Музея древнебелорусской культуры Национальной академии наук Беларуси (КП-6915).

Остальные пояса и фрагменты вытканы с использованием мотивов изделий слуцкой фабрики: пояс из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь (НХМ РБ; КП 9945, рисунок 1), пояс №2 из частного собрания Игоря Сурмачевского (рисунок 2), фрагменты пояса из фондов музея «Замковый комплекс “Мир”» (НВФ 2393, НВФ 2394, рисунок 3) и фрагмент пояса из частной коллекции Андрея Филатова (рисунок 4).

Наиболее часто на мануфактуре Гийо, Жермена и Дешазеля копировались орнаментальные мотивы слуцких поясов, относящихся к декоративным композициям «китайские облачка» и «сухарик» [12, с. 10 – 11], пик производства которых в Слуцке приходится на 1767 – 1770-е годы, когда предприятие возглавлял (с 1776 г. арендовал) знаменитый армянский мастер Ян Маджарский (Ованес Маджарянц).

На концах полных лионских поясов «слуцкого типа» из фондов НХМ РБ и из частного собрания И. Сурмачевского (пояс № 2) выткана композиция «китайские облачка». Её название появилось благодаря волнистым лентам, окружающим эллипсоподобные растения с шестью крупными цветами, расположенные на концах изделия. Эти ленты визуалью напомнили исследователям контушовых поясов вытянутую цепочку облаков, часто изображаемую в произведениях изобразительного и декоративно-

прикладного искусства Китая.

Колорит пояса из коллекции НХМ РБ построен на сочетании насыщенных тёмных цветов сине-зелёного и красного с одной стороны, белого, красного и сине-зелёного с другой. Поле средней части пояса («середник») заткано кружками из золотной нити, которые выразительно komponуются в ряды. Кружки каждого ряда чередуются с полем между кружками соседних рядов в шахматном порядке. Пояс двухсторонний двухлицевой.

Аналог этого пояса был выявлен нами в фондах Национального музея в Кракове (MNK XIX-2494) [8, с. 75 – 77].

Пояс из собрания И. Сурмачевского имеет более сложную структуру «середника». Он решён в виде раппорта из двух чередующихся полос примерно равной ширины. Первая заполнена гирляндой растительно-цветочного бегунка, вторая декорирована золотными кружками, закомпонованными в центр сильно вытянутых шестиугольников. Шестиугольники левой и правой половин этой полосы на каждой стороне пояса отличны по цвету (жёлтые и белые, сине-зелёные и малиново-красные соответственно), благодаря чему пояс является двухсторонним четырёхлицевым. На концах обоих поясов вытканы метки в виде лежащих букв *FS*.

Фрагменты лионского пояса из коллекции музея «Замковый комплекс “Мир”» сохранили до наших дней часть «середника» и один конец пояса, также сигнатурованный буквами *FS* и декорированный композицией «сухарик». Так традиционно называют орнаментацию, использующую изображение изящного растения с мелкими цветами и узкими зубчатыми листьями. Название композиции возникло от исковерканного турецкого слова «саженец». Средняя часть пояса решена в виде двух чередующихся поперечных полос примерно равной ширины, гладких (красного цвета на одной стороне и голубого на второй) и затканых растительно-цветочным «бегунком». Пояс двухсторонний двухлицевой.

Мы также выявили аналоги данного изделия в фондах Национального музея в Кракове – полный лионский пояс с инвентарным номером MNK XIX-2347 и фрагмент лионского пояса с инвентарным номером MNK XIX-2353 [8, с. 67 – 71].

В собрании А. Филатова находится фрагмент «середника» пояса с сохранившейся полоской бордюра-окантовки с одной стороны, и с пришитой – с другой. Декор представляет собой повторение двух чередующихся полос примерно равной ширины: гладкой (голубой на лицевой стороне и зелёной на обороте) и затканной растительно-цветочным «бегунком». Характер сопоставления компонентов орнамента, рисунок которых аналогичен декору «середника» фрагментов пояса из коллекции музея «Замковый комплекс

“Мир”», а также особенности трактовки тонких прямоугольно-зубчатых линий по краям бордюра позволяют предполагать изготовление произведения на лионской мануфактуре Гийо, Жермена и Дешазеля.

Отдельно от всех вышеперечисленных контушовых поясов и фрагментов находится полный контушовый пояс № 2 из коллекции анонимного собирателя № 1 (рисунок 5). На его концах выткана метка «SŁUCK», похожая на сигнатуры слуцкой радзивилловской мануфактуры (рисунок 6), однако общая стилистика и характер декора пояса, трактовка изобразительных мотивов, колорит, а также технико-технологические особенности памятника абсолютно чётко указывают на его неслучкое происхождение. Нам известны подобные пояса, хранящиеся в польских коллекциях [9, с. 17; 13, с. 338 – 339], и мы полностью разделяем предположение польских коллег о производстве данных поясов во Франции, на одной из лионских мануфактур, пока не установленной.

Вероятно, маркировка «слуцкой» меткой делалась умышленно, с целью более успешного сбыта изделий. Косвенным подтверждением могут быть выдержки из статей из «Dodatka do Korespondenta Krajowego i Zagrnicznego» («Дополнения к корреспонденту местному и зарубежному») от 12 и 23 января 1793 г., в которых Пасхалис Якубович сообщает «почтенному народу» о недобросовестности многих французских фабрикантов, использующих в производстве кунтушовых поясов некачественные золотную и серебряную нити, и о «жадных и завистливых» купцах, ввозящих подобную низкокачественную продукцию в больших количествах в Речь Посполитую [14, с. 99 – 100].



Рисунок 1.



Рисунок 2.



Рисунок 3.



Рисунок 4.



Рисунок 5.



Рисунок 6.

ПОДПИСИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

Рисунок 1. Пояс контушовый. Лион. Мануфактура Гийо, Жермена и Дешазеля. Между 1785 – 1792 гг. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Рисунок 2. Пояс контушовый. Лион. Мануфактура Гийо, Жермена и Дешазеля. Между 1785–1792 гг. Частное собрание Игоря Сурмачевского

Рисунок 3. Фрагменты контушового пояса. Лион. Мануфактура Гийо, Жермена и Дешазеля. Между 1785 – 1792 гг. Музей «Замковый комплекс “Мир”»

Рисунок 4. Фрагмент контушового пояса. Лион. Мануфактура Гийо, Жермена и Дешазеля. Между 1785 – 1792 гг. Частное собрание Андрея Филатова

Рисунок 5. Пояс контушовый. Лион. Последняя четверть XVIII в. Частное собрание анонимного собирателя № 1

Рисунок 6. Метки «SŁUCK» на лионском контушовом поясе из частного собрания анонимного собирателя № 1

ЛИТЕРАТУРА

1. Давтян, С. С. Очерки истории армянского средневекового прикладного искусства / С. С. Давтян. – Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1981. – 180 с.

2. Włyskawiczna kariera imigranta: Aruthiun worti Hagopi, czyli Paschalis Jakubowicz / K. Stopka [i in.] // Ormiańska Warszawa / red. nauk. K. Stopka, A. Zięba. – Warszawa, 2012. – S. 42 – 45.

3. Хмелевска-Якубович, М. Жизнь и труд Пасхалиса Якубовича / М. Хмелевска-Якубович // Анив. – 2007. – № 1. – С. 26 – 27.

4. Бедроньска-Слота, Б. Пасхалис Якубович и его мануфактура в Липкове / Б. Бедроньска-Слота // Анив. – 2007. – № 1. – С. 22 – 25.

5. Chruszczyńska, J. Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie / J. Chruszczyńska. – Warszawa : AVO, 1995. – 346 s.

6. Olszewska, M. The Armenians in the circle of Stanisław August Poniatowski (1764 – 1795) / M. Olszewska // Художественная культура армянских общин на землях Речи Посполитой : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 9-11 октября 2012 г. ; сост. И. Н. Скворцова. – Минск, 2013. – С. 184 – 190.

7. Гербовник дворянских родов Царства Польского, высочайше утверждённый. – Варшава : В Тип. С. Оргельбранда, 1853. – Ч. II. – 237 с.

8. Tazzycka, M. Pasy kontuszowe / M. Tazzycka. – Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 1994. – Cz. 4. Pasy francuskie – 176 s.
9. Ceintures polonaises. Quand la Polognes` habillait à Lyon / J. Chruszczyńska. – Lyon, musée des Tissus du 11 mai au 30 septembre 2001. – 71 p.
10. Скварцова, І. М. Пасхаліс Якубовіч (Аруцюн Акапян) і яго роля ў вытворчасці ліонскіх кунтушовых паясоў / І. М. Скварцова // Культура і мистецтва вірменскай дыяспоры в Украіні : матеріалі Міжнор. наук.-практ. конф., Львів, 19-20 листопада 2011 г. / упоряд. і відп. ред. А. Ясіновський. – Львів, 2012. – С. 43 – 52.
11. Martinaitienė, G. M. Kontušo juostos Lietuvoje / G. M. Martinaitienė. – Vilnius : Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007. – 404 p.
12. Скварцова, І. М. Тыпы дэкаратыўных кампазіцый канцоў слуцкага паяса / І. М. Скварцова // Слуцкія паясы : альбом-каталог выставы 29 верасня 2005 г. – 31 студзеня 2006 г. / І. Зварыка, Т. Іванова, І. Скварцова. – Мінск, 2008. – С. 10 – 11.
13. Janiak, R. Z. Pasja zbierania. Kolekcja Ryszarda Z. Janiaka : katalog wystawy / R. Z. Janiak, R. De Latour, A. Kwaśnik-Gliwińska. – Warszawa : Zamek Królewski w Warszawie. Muzeum Narodowe w Kielcach, 2007. – 632 s.
14. Mańkowski, T. Pasy polskie / T. Mańkowski. – Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1938. – 123 s.

РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведённых автором исследований, научных атрибуций и экспертиз контушовых поясов из государственных музейных коллекций и частных собраний Республики Беларусь. В ней освещаются вопросы истории производства в последних десятилетиях XVIII в. на отдельных текстильных мануфактурах Лиона (Франция) контушовых поясов на заказ варшавских и львовских коммерсантов для последующего импорта тканей в Речь Посполитую. Приводятся биографические данные об одном из главных заказчиков поясов – варшавском купце и промышленнике Пасхалисе Якубовиче (Аруцюн Акопян). В статье дан развёрнутый анализ поясов так называемого «слуцкого типа», вытканых на лионской фабрике Гийо, Жермена и Дешазеля с использованием декоративных мотивов контушовых поясов слуцкой радзивилловской мануфактуры и хранящихся в настоящее время в Беларуси. Осуществлена первая публикация двух полных лионских поясов и фрагмента лионского пояса из частных собраний Беларуси.

SUMMARY

The article is based on the results of the research, scientific attribution and examinations of kontusz sashes from private and state museums' collections of the Republic of Belarus conducted by the author. The article dwells upon aspects of manufacturing of kontusz sashes at particular textile manufactories of Lyon (France) on a by-order basis of Warsaw and Lviv merchants for the importing into Polish–Lithuanian Commonwealth. It represents biography of the one of the most important customer, Warsaw merchant and industrialist Paskhalis Yakubovich (Arutyun Akopyan). The article provides a detailed review of so called «Slutsk-type» sashes manufactured at Lyon manufactory of Guyot, Germain and Déchazelle using ornamental theme of the sashes manufactured at Radzivil manufactory in Slutsk. The above mentioned «Slutsk-type» sashes are kept in Belarus at the present time. The article also presents the first publication of two complete Lyon sashes and the fragment of Lyon sash from Belarusian private collections.

Толкачёва Л. И.

**РАБОТА ВИЛЕНСКОГО ЮВЕЛИРА М.И. НЕВЯДОМСКОГО ИЗ
КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ
РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ КАК ПРИМЕР НЕОБАРОЧНЫХ
ТРАДИЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТАЛЛЕ КУЛЬТОВОГО
НАЗНАЧЕНИЯ**

*Национальный исторический музей Республики Беларусь
(Поступила в редакцию 10.09.2014)*

Вторая половина XIX в. отмечена чередованием различных стилистических направлений, сущность которых заключалась в свободном объединении разнородных художественных элементов на основе обращения к художественному наследию предыдущих эпох. Обычно, рассматривая то или иное стилистическое направление этого периода, исследователи часто соотносят его с тем историческим стилем, чьи художественные средства и образная система были взяты за основу: неоготикой, необарокко и т. д. Весь комплекс этих направлений получил собирательное название – неостили. В Западной Европе приняты термины «ретроспективизм» и «историзм», в России и странах постсоветского пространства – «эkleктизм». Но различия в терминологии, которые до сих пор вызывают полемику среди исследователей, не отменяют того факта, что основная задача авторов произведений, выполненных под влиянием данных стилистических направлений, заключалась не в простом копировании старинных образцов, а в создании самостоятельных, художественно целостных и запоминающихся произведений.

Социально-экономическое и культурно-историческое развитие европейского общества 2-й половины XIX – начала XX в. вызвало необходимость формирования в стране национальных идей. Искусство той или иной эпохи зачастую становилось в различных странах воплощением этих идей. В отличие от своих исторических прототипов, неостили имеют идеологический смысл. В Англии и Германии готическое искусство рассматривали как воплощение национального духа, символ древности не только рода, но и нации. Отсюда – большое количество неоготических зданий, любовь к оформлению в данном стиле интерьеров, изготовление произведений декоративно-прикладного искусства, в том числе и литургической утвари.

Аналогичная ситуация сложилась в Российской империи с русско-византийским неостилем. Во Франции и Австрии долгое время подобные функции выполняло неорококо.

На территории Беларуси во 2-й половине XIX в. среди произведений художественного металла культового назначения, так же, как и по всей Европе, встречаются варианты различных неостилей. Литургическая утварь костёла во 2-й половине XIX в. была разнообразна в своём художественном решении. Встречаются произведения, выполненные во всех неостиях: неорококо, неоготике, неоренессансе и других. Но наибольшую популярность приобрели произведения необарокко. Выполненная в данном стиле утварь составляет наибольший процент среди дошедших до нашего времени памятников 2-й половины XIX в.

Данное явление, вероятно, связано с тем, что в своё время барокко, глубоко проникнув в культуру и искусство всех социальных слоёв Беларуси, долгий период не сдавало позиции. Часто его элементы встречаются в литургической утвари конца XVIII – начала XIX в., когда в других сферах безраздельно властвовал классицизм. Во многом это связано с консервативностью церковных кругов и, главное, с ностальгией по временам Речи Посполитой, присутствовавшей в определённых кругах населения, надеждами на её восстановление. И хотя, в отличие от многих европейских государств, необарокко не стало стилем, который бы поддерживался идеологически со стороны правительства, оно, несомненно, являлось выразителем этих идей.

Тема неостилей в художественном металле Беларуси остаётся неисследованной. Публикации о памятниках этого периода фрагментарны, обычно рассматриваются в контексте развития декоративно-прикладного искусства. Это в значительной мере осложняет процесс изучения и анализа произведений 2-й половины XIX – начала XX в., особенно созданных в небольших городах.

Легче обстоят дела с изучением произведений, возникших в крупных городах (Санкт-Петербург, Москва, Вильно, Варшава). Наиболее известными производителями литургической утвари для костёлов являлись варшавские фабрики Фраже, братьев Лопеньских, а также Норблин, Вернер и К°. В новых капиталистических условиях мастерам-одиночкам было крайне сложно конкурировать с фабриками, выпускавшими хоть и однотипную, но более дешёвую продукцию.

На протяжении столетий существования и процветания ювелирного дела происходил постоянный обмен знаниями и умениями между мастерами из разных стран. Большое влияние на развитие белорусской литургической утвари оказали мастера Вильно. Значение мастеров «виленского круга» отмечала ещё Э. С. Максимова [1].

В Национальном историческом музее Республики Беларусь (НИМ РБ) хранится потир (рисунок 1) одного из известнейших ювелиров Вильно конца XIX – начала XX в. Михаила Ивановича Невядомского (инв. № КП 3000).



Рисунок 1.

О биографии этого мастера известно не так много. В 1887 г. М. И. Невядомский получил аттестат на звание мастера-бронзолитейщика. А уже в следующем году в Виленской пробирной палате ему дали разрешение ставить своё клеймо и на серебряные изделия, что было вновь подтверждено в 1892 г. М. И. Невядомский в основном создавал предметы культа: литургическую утварь, оклады икон, подсвечники, а также votivные дары (воты) в большом количестве. По сведениям, из всех votivных даров вокруг иконы Божьей Матери Остробрамской, около 80 было произведено в мастерской М. И. Невядомского [2, р. 364]. Известны пять учеников ювелира: С. Дьяковский, А. Балевиц, О. Каиота, О. Соболевский, Ю. Гринцевич. С 1888 г. мастерская М. И. Невядомского располагалась в Вильно по Замковой (Большой) улице в одном из бывших домов капитула (сейчас дом № 8). Сведения о деятельности мастера встречаются до 1920 г.

Потир был передан в НИМ РБ в 1960 г. из закрытого на тот момент Радошковичского костёла Св. Троицы (Молодечненский р-н Минской обл.). Сам костёл построен в 1850 г. в стиле классицизма.

Высота потира – 20,2 см, диаметр чаши (7,5 см) заметно меньше основания (13,3 см), что несколько не характерно для потиров, созданных во 2-й половине XIX в. [3, ил. I.V.4, I.V.5, I.V.17, I.V.44]. Чаша гладкая, колоколовидная, со слегка отогнутым венчиком. Корзинка высокая, с накладным декором в виде чередующихся колосьев и гроздей винограда, окружённых чеканными сердцевидными рамочками, завивающимися вверху в валютообразные завитки. Нодус (утолщение различной величины и формы на стояне) гладкий грушевидный. Основание круглое, невысокое. Декор состоит из чередующихся с цветущими ветвями роз орудий Страстей Господних: крест, столб, плети, гвозди, терновый венец, лестница, губка и копьё. Подобные декоративные элементы стали применять для орнаментации потиров только в XIX в. В предыдущие периоды основными были растительные мотивы, гирлянды, крылатые ангельские головки.

Потир выполнен на высоком профессиональном уровне: тщательно прочеканены даже мельчайшие детали, такие как губка или хлысты из орудий Страстей Господних. Изящество декора и уровень исполнения говорят об уверенной руке мастера-профессионала, достойного продолжателя традиций ювелирного искусства «виленского круга».

На гладкой части чаши, у венчика, имеются два клейма: первое – Виленское городское клеймо в виде скачущего влево всадника и цифры «84» (проба серебра), второе – в квадратной рамке инициалы «МН» (рисунок 2). Благодаря этим клеймам с высокой степенью уверенности можно сказать, что потир был создан М. И. Невядомским в промежутке между 1888 г. (получение права на клеймение серебряных изделий) и 1899 г. Установление нижней даты обосновано тем, что после принятия в 1896 г. нового пробирного устава, который вступал в силу с 1 января 1899 г., вводилось единообразное клеймо с изображением женской головы в кокошнике в профиль, повёрнутое влево. Встречается клеймо и без щитка. Вместе с изображением женской головы в том же щитке помещались инициалы управляющего пробирным округом, а иногда и обозначение золотниковой пробы. Таким образом, указанный потир не мог быть произведен позднее 1 января 1899 г.



Рисунок 2.



Рисунок 3.

Ведя речь о литургической утвари, созданной М. И. Невядомским, необходимо для сравнения обратить внимание на ещё один потир (рисунок 3) его же авторства, находящийся в костёле Воздвижения Святого Креста в городе Лиде (Гродненская обл.). Потир датируется достаточно точно, благодаря дарственной надписи: «Księdzu Antoniemu Puzielewiczowi w dniu 50 letniego jubileuszu Kapłaństwa dar od parafian. Żołudek 20 września 1897 г.» («Ксендзу Антонию Пузелевичу в годовщину 50-летнего юбилея рукоположения дар от парафиан. Желудок 20 сентября 1897 г.»). Таким образом, первоначально потир находился в костёле Успения Пресвятой Девы Марии городском посёлке Желудок (Щучинский р-н Минской обл.). Также на потире имеются клейма «МН» и пробирное с гербом города Вильно.

Потир по формам и внешнему виду похож на музейный предмет из собрания НИМ РБ. Такая же небольшая чаша идентичной формы со слегка отогнутым наружу венчиком, гладкий грушевидный нодус, та же проработка фона основания мелким чеканом. Однако произведения различаются декором. Чаша лидского потира орнаментирована крылатыми ангельскими головками и надписями «IHS», «Мария» и «Иосиф». На основании – чеканные изображения иконографических образов «Сердце Иисуса» и «Сердце Марии», изображение св. Иосифа, а также поясные фигурки ангелов.

Несмотря на разницу в сюжетном оформлении, стилистика произведений, несомненно, едина. Рассмотренные потиры, выполненные на высоком техническом и художественном уровне, отличаются изяществом и тонкостью проработки деталей, любовью автора к «затканности» металлического полотна.

Два описанных потира работы М. И. Невядомского являются рефлексией на тему творчества ювелиров XVII в., когда при создании таких произведений применялась высокая рельефная чеканка, искусная гравировка, использовались вставки из драгоценных камней. Потиры 2-й половины XIX в. в основном представлены типом позднебарочных гладких, без орнаментики изделий с круглым основанием, грушевидным нодусом и тюльпановидной или колоколовидной чашей, с плавными линиями форм. Подобные образцы присутствовали почти в каждом костеле.

Эта же тенденция прослеживается и в цибориумах – сосудах для хранения освящённой гостии. Среди памятников 2-й половины XIX в. встречаются как примеры ретроспекций XVII в., так и традиционные для XVIII в. позднебарочные формы: шаровидная чаша с крышкой, увенчанная короной или крестом, грушевидный нодус, круглое основание.

Примерами необарочных традиций в художественном металле церковного назначения являются также монстранции и реликварии. Монстранция – род церковной утвари в римско-католической церкви, в которой гостия носится во время процессий и показывается народу в определённые праздники и при некоторых торжествах. Реликварий – вместилище для хранения мощей святого.

В отличие от предыдущих периодов, в XIX в. эти произведения чаще всего выполняли из меди или другого недрагоценного металла и золотили. Уменьшение затрат на литургическую утварь во многом связано с ухудшением экономического положения, в котором находился Костёл в России. В результате художественный уровень этих наиболее впечатляющих в предыдущие столетия произведений заметно снизился.

Памятники 2-й половины XIX в. имели преимущественно овальное, не очень высокое основание, в отличие от монстранций XVII – XVIII вв.

Многочастность, многоступенчатость основания – то, чем отличаются барочные монстранции, отходит на второй план в произведениях для массового потребителя. Крупные производители церковной утвари нередко упрощали формы своих изделий, делая упор на декоративные элементы.

Реликварии 2-й половины XIX в. чаще всего представлены типом монстранциеподобных реликвариев с лучевидной глорией (верхняя декоративно оформленная часть монстранции или реликвария), хотя в XVII в. наибольшее распространение имели кресты-реликварии, а в XVIII в. – с древовидной глорией. Барочные черты и в этих произведениях проявлялись в основном в декоре. Характерных для XVII в. реликвариев с резервакулумом (круглая лунка с прозрачной «дверцей» в центре глории, в которую помещается гостия) в форме сердца также не встречается. Именно в реликвариях с наибольшей яркостью проявилось смешение черт необарокко и неоклассицизма.

В целом, необарокко имело огромное значение в художественном металле культового назначения. Воплощая идею «традиционности», произведения, выполненные в данной стилистике, отвечали наиболее распространённым запросам служителей церкви и прихожан. В изделиях необарокко отразились все сформировавшиеся ранее типы барочной утвари.

Необычной и интересной является работа М. И. Невядомского из коллекции НИМ РБ. Это совершенно самостоятельное произведение, появившееся в результате переосмысления традиций ювелирного искусства предыдущих периодов. Мастер использовал для воплощения своих идей как традиционные декоративные элементы, так и нехарактерные сюжеты и техники, не побоялся отойти от обычных для потиров форм и размеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максімава, Э. С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва (арнаментальнае мастацтва злотнікаў «Віленскага кола») / Э. С. Максімава // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці : зб. арт. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1985. – С. 93 – 104.
2. Laucevicius, E. Lietuvos Auksakalyste XV – XIX amzius / E. Laucevicius, V. R. Vitkauskiene. – Vilnius : Baltos lankos, 2001. – 487 p.
3. Lietuvos sakraline daile, XI – XX a. : katalogas / pirmininkas : R. Budrys [et al.]. – Vilnius : Lietuvos dailes muziejus, 2007. – Т. 4. Auksakalystė, XIII – XX a. Kn. 2. Pavieniai metalo dirbiniai / sudarytoja : J. Liškevičienė. – 227 p.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере работ виленского мастера М.И. Невядомского рассматриваются стилистические и типологические черты, характерные для выполненных в необарокко белорусских произведений художественного металла культового назначения 2-й половины XIX – начала XX в.

SUMMARY

In the article on the example of artworks of the Vilna goldsmith M. Niewiadomski stylistic and typological features, which are characteristic for neo-baroque artifacts of art metal of Belarus in 2nd half XIX – beg. XX cent. are analyze.

Флікон Г. А.

АБРАЗ «ДЗЕВА МАРЫЯ НАД КАЛЫСКАЙ З ДЗІЦЕМ» З ВЁСКІ ІМЯНІН: ДА ПЫТАННЯ ІКАНАГРАФІЧНАЙ СУВЯЗІ З ЦУДАДЗЕЙНЫМІ ІКОНАМІ БОЖАЙ МАЦІ «БЕРАСЦЕЙСКАЯ», «АСЕЧАНСКАЯ», «ВЫШЫНСКАЯ»

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2014)*

Гісторыя старажытнага беларускага мастацтва і па сённяшні дзень мае шмат белых плямаў. Нягледзечы на тое, што розныя пытанні ўзнімаліся ў працах айчынных даследчыкаў, некаторыя аспекты і ў наш час патрабуюць пільнага вывучэння.

Адной з цікавых і недастаткова распрацаваных тэм з'яўляецца іканаграфія беларускага абраза. Пытанні яе фарміравання, выяўленчыя першакрыніцы і шляхі засваення іх кампазіцый выклікаюць цікавасць мастацтвазнаўцаў. Прычым патрабуюць вывучэння не толькі тыя помнікі, якія раней заставаліся па-за ўвагай навукоўцаў, аднак і тыя, што публікаваліся і экспанаваліся. Да ліку апошніх належыць багародзічны абраз з капліцы вёскі Імянін Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці, які зараз захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры (МСБК) Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і датуецца 1-й паловай XIX ст. Названы помнік неаднаразова публікаваўся ў спецыялізаваных выданнях: «Музей старажытнабеларускай культуры» (2004) [1, с. 139], другім томе «Гісторыі беларускага мастацтва» (2007), дзе ён фігуруе пад назвай «Мадонна са спячым дзіцем» [2, с. 172].

Дадзенае найменне не з'яўляецца ўстойлівай назвай пэўнага іканаграфічнага зводу (да таго ж, яно не зусім карэктна перакладзена на беларускую мову), а сфарміравана ў якасці апісальнай характарыстыкі выявы. Таму нам падаецца, што больш дакладным і мілагучным для азначэння дадзенага абраза будзе выраз, які і прыведзены намі ў назве артыкула – «Дзева Марыя над калыскай з дзіцем».

Абраз мае цікавую, даволі рэдкую іканаграфію: Божая Маці, склаўшы далоні, стаіць ля калыскі, у якой, паклаўшы ручку пад галаву, спачывае маленькі Хрыстос. Дзева Марыя глядзіць на сваё дзіця пяшчотным позіркам, поўным цеплыні і замілавання. Сама Багародзіца прадстаўлена ў чырвонай сукенцы і сінім мафорыі (плашчы), які, аднак, не пакрывае яе галаву, а

накінуты на плечы і буйнымі складкамі спадае долу. Валасы пакрыты празрыстым вэлюмам, над якім умацавана карона. Ад галавы Божай Маці разыходзіцца ззянне. Німба або зіхацення вакол галавы Дзіцяці няма (малюнак 1).

Відавочна, што іканаграфія твора мае заходняе паходжанне. Перш за ўсё пра гэта сведчыць сама кампазіцыя. Выява не належыць да класічных іканаграфічных тыпаў, якія сфарміраваліся ў візантыйскім мастацтве, калі Божую Маці з Хрыстом падавалі паводле адпаведных канонаў. Абраз прасякнуты лірызмам, чаму ў значнай ступені садзейнічае і сама сцэна, больш уласцівая не сакральнаму твору, а жанравай карціне. Цела Дзіцяці паказана аголеным па пояс, а яго прыкрывае лёгкая празрыстая хустка. Тое ж самае датычыцца і валасоў Багародзіцы, якія не схаваны пад мафорыем, а толькі агорнуты тонкім вэлюмам. Гэтыя прыёмы таксама ўласцівы заходнехрысціянскаму мастацтву. Тое ж датычыцца і семантыкі колераў у вопратках Дзевы Марыі. Усе гэтыя элементы выразна сведчаць пра знаёмства мастака з еўрапейскім жывапісам.

Паўстае адно з асноўных пытанняў: паходжанне іканаграфіі гэтага твора. Асаблівасць сакральнага мастацтва заключаецца ў тым, што яно не толькі фарміравалася пад уплывам творчай фантазіі майстра, але і нязменна абапіралася на выяўленчыя першакрыніцы. Таму цікава і ўяўляла вызначэнне іканаграфічнага першаўзору. Першым крокам у пошуках з'яўляецца выяўленне сярод помнікаў беларускага мастацтва іншых твораў такой жа або блізкай іканаграфіі. Гэта дазваляе акрэсліць арэал бытавання пэўнага сюжэта, што можа паспрыяць далейшым пошукам першакрыніцы.

Названы твор належыць да рэдкай іканаграфіі. Менавіта ў гэтым і заключаецца яго прывабнасць для даследавання, аднак гэта стварае і пэўныя цяжкасці. Адзіны вядомы нам помнік, які мае падабенства да разгледжанай выявы, – цудадзейны абраз з касцёла Св. Крыжа (застаўся ад былога дамініканскага кляштара) ў горадзе Брэсце.

На ббрэцкім творы, як і на абразе з вёскі Імянін, прадстаўлена Божая Маці, якая схілілася над калыскай з Дзіцем. Маленькі Хрыстос спіць, падклаўшы пад галаву правую руку. У цэлым кампазіцыя твораў вельмі падобная, аднак ёсць адна дэталі, якая іх адрознівае: на помніку з Брэста акрамя Дзевы Марыі і Дзіцяці Ісуса прадстаўлены яшчэ Іаан Хрысціцель. Ён стаіць за Багародзіцай, прыклаўшы да вуснаў палец (малюнак 2).

Бясспрэчнае падабенства твораў, за выключэннем названага элемента кампазіцыі, і іх рэгіянальная блізкасць дазваляюць выказаць меркаванне, што абраз з вёскі Імянін з'яўляецца спісам цудадзейнай брэсцкай іконы. Аднак ігнараванне мастаком адной з фігур твора насцярожвае. Безумоўна, творчасць тагачасных майстроў хоць і была абмежавана пэўнымі іканаграфічнымі ўзорамі, аднак жывапісцы ўносілі ў свае працы штосьці

новае і даволі часта спрашчалі, пазбягаючы пераносу «лішніх» дэталей. Магчыма, і ў дадзеным выпадку невядомы мастак змяляваў з брэсцкага абраза «асноўных» персанажаў – Божую Маці і Хрыста. Разам з тым, такая думка пакуль не можа быць пацверджана, і яна дае прастору для іншых поглядаў на гэты конт.

Пра паходжанне іканаграфіі брэсцкага абраза існуюць розныя версіі. А. А. Ярашэвіч прыводзіць меркаванне, выказанае польскай даследчыцай М. Каламайскай-Саід [4]. На яе думку, пратографам з'яўляецца твор Марціна дэ Воса (1532 – 1603), акрамя таго, існуюць два іспанскія абразы блізкай кампазіцыі. А. А. Ярашэвіч, падагульняючы, выказвае меркаванне, што крыніцай магла паслужыць якая-небудзь гравюра, аднак не выключаны і іспанскія сувязі дамініканцаў [4]. Такім чынам, і брэсцкі абраз, як і помнік з в. Імянін, мае выразнае «заходняе» паходжанне, якое тлумачыцца або выкарыстаннем замежнай іканаграфічнай крыніцы, або яго непасрэдным стварэннем еўрапейскім жывапісцам.

Існуе паданне, што ў брэсцкі храм абраз патрапіў з дамініканскага касцёла ў вёсцы Шараўцы на Падоллі. А туды ён быў прывезены з Рыма як падарунак Папы Клімента VIII біскупам Іпаціем Пацеем [3]. Паводле гэтай легенды, татары падчас казацкіх войнаў захапілі абраз разам з іншымі рэчамі ў Шараўцах, адкуль яны ўцякалі далей. Але Мікалай Патоцкі – генерал падольскіх зямель – адабраў рабунак, а абраз змясціў у сваёй капліцы. Пасля яго смерці жонка Святаслава выйшла замуж за Войцеха Пражмоўскага – старасту Ломжынскага – і аддала абраз брэсцкім дамініканам. Такім чынам, у Брэсце святыня апынулася паміж 1676 і 1685 гг. – даты смерці М. Патоцкага і В. Пражмоўскага [3; 4; 7, с. 72].

А. А. Ярашэвіч выказвае сумненне наконт гэтай легенды, паколькі яшчэ ў 1740 г. пры апісанні касцёла ў Шараўцах згадваецца цудадзейны абраз. На падставе чаго даследчык робіць выснову, што брэсцкая святыня, магчыма, была перанесена не з Шараўцоў, а трапіла з нейкай іншай бажніцы.

Аднак мы мяркуем, што абраз усё ж паходзіць з Шараўцоў, паколькі там у касцёле да 1740 г. працягвала захоўвацца іншая выява, якая шанавалася як цудадзейная. А разгледжаны помнік таксама некалі знаходзіўся ў дадзеным касцёле, пакуль яго адтуль не ўкралі татары ў XVII ст. Гэта два розныя творы. Больш за тое, верагодна, што ў тыя часы абраз, які пазней трапіў у Брэст, яшчэ не шанавалася як цудадзейны, тым больш што звестак пра яго цуды няма. Магчыма, што ўжо ў Брэсце ён набыў вядомасць «ласкавага». Такая версія не супярэчыць легендзе пра яго паходжанне з Шараўцоў, аднак і яна пакуль што застаецца толькі гіпатэтычнай.

Так ці інакш, але твор з незвычайнай кампазіцыяй апынуўся ў Брэсцкім касцёле яшчэ ў канцы XVII ст. і стаў шанаваным як цудадзейны, што магло паспрыяць з'яўленню спісаў з яго. Аднак прыведзенае вышэй апісанне

помнікаў з Брэста і в. Імянін не дазваляе сцвярджаць, што другі з'яўляецца спісам першага. Верагодна, іканаграфічнай крыніцай да твора з МСБК паслужыў іншы абраз.

Як адзначалася вышэй, сярод твораў беларускага мастацтва нам больш не вядомы помнікі падобнай кампазіцыі. Тым больш, такіх твораў няма сярод беларускіх цудадзейных абразоў. Папулярнасць на нашых землях шанаваных польскіх ікон дазволіла выказаць здагадку, што адна з такога роду святыняў і паслужыла іканаграфічнай крыніцай беларускай выявы «Дзева Марыя над калыскай з дзіцем».

Сярод шматлікіх цудадзейных абразоў Польшчы, культ большасці з якіх мае лакальны характар, а таму выявы з'яўляюцца невядомымі для шырокага кола, а тым больш на Беларусі, удалося выявіць два помнікі. Іх іканаграфія мае шэраг агульных рыс з абразом з в. Імянін. Гаворка ідзе пра выявы ў касцёлах мястэчка Асечна Пазнанскага біскупства і ў вёсцы Вышына Вроцлаўскай дыяцэзіі (малюнкі 3, 4). Цікава, што абодва названыя помнікі знаходзяцца ў кляштарных касцёлах айцоў-рэфарматаў. Гэта наводзіць на думку, што адна з гэтых дзвюх выяў пасля таго, як стала шанаваная ў якасці цудадзейнай, паслужыла іканаграфічнай крыніцай для іншай, якая спецыяльна пісалася для аднаго з кляштараў названага манаскага ордэна.

Магчымая і такая версія: у нейкім іншым касцёле айцоў-рэфарматаў існавала падобная выява, з якой былі зроблены копіі. І абодва вядомыя нам польскія абразы імі і з'яўляюцца. А пасля з цягам часу і яны, як і іх пратограф, сталі шанаванымі як цудадзейныя. На жаль, даступныя нам матэрыялы не дазваляюць дакладна ўстанавіць, якая з дзвюх выказаных версій з'яўляецца праўдзівай. Тым не менш відавочна, што абразы з абодвух названых польскіх храмаў звязаны або паміж сабой агульным першаўзорам, або адзін з іх выступае такім для іншага.

Мяркуючы па іканаграфічных асаблівасцях, можна сказаць, што выява з касцёла ў Вышыне больш старажытная. Зварот да вядомых нам літаратурных крыніц, на жаль, не можа праліць святло. У матэрыялах пачатку ХХ ст. адносна паходжання і традыцыі шанавання разгледжаных польскіх абразоў адзначаецца наступнае.

У вышынскім касцёле (паводле хронікі айцоў-рэфарматаў з мястэчка Кола) абраз з'явіўся наступным чынам. Айцец Фелікс Радзыньскі, каплан з названага ордэна, у 1658 г. быў запрошаны да цяжкахворага, якому параіў, каб лёгка сысці ў іншы свет, звяртацца да Божай Маці са словамі касцельнай песні. І калі хворы некалькі разоў паўтарыў гэтыя словы, абраз, які вісеў у хаце на сцяне, Божым цудам перанёсся ў паветры і завіс перад вачыма хворага. Той, усцешаны, шчаслівым сышоў з зямнога жыцця. Пасля такога здарэння абраз быў перанесены ў вышынскі касцёл [6, с. 254].

Аднак у тагачаснай касцельнай дакументацыі цуды не зафіксаваны, але пры гэтым абраз згадваецца як цуладзейны. Магчыма, кніга з апісаннямі цудаў і знаходзілася ў касцёле, аднак была знішчана пры зруйнаванні бажніцы рускімі войскамі ў 1769 г. (пазней на тым месцы ўзведзены новы касцёл, куды і перанеслі цудам уратаваную святыню са старога храма). Такім чынам, паводле прыведзеных звестак, абраз з вышынскага касцёла быў напісаны да 1658 г. Колькі гадоў ён налічваў на той час, кім і дзе быў створаны, на дадзены момант дакладна не вядома.

Паходжанне абраза з Асечны таксама не вызначана. Кляштар рэфарматаў быў збудаваны ў гэтым мястэчку ў 1622 г., у 1683 г. адноўлены пасля пажару 1665 г., касцёл асвечаны ў 1742 г. Першы зафіксаваны цуд належыць да 1727 г. [5, с. 156]. Цалкам верагодна, што ікона з'явілася ў кляштары ў канцы XVII – пачатку XVIII ст. А гэта дазваляе выказаць думку пра тое, што асечанскі абраз быў выкананы пазней, чым вышынскі, і з'яўляецца яго спісам. Стылістычныя рысы твораў таксама сведчаць пра больш позняе паходжанне «Божай Маці Асечанскай», чым «Вышынскай».

Пры агульнай блізкасці кампазіцыі гэтыя два польскія абразы маюць і пэўныя адрозненні. Так, непадобным з'яўляецца становішча рук Дзевы Марыі. На творы з вышынскага касцёла Божая Маці прадстаўлена са скрыжаванымі рукамі. На абразе з вёскі Асечна яна паказана са складзенымі далонямі, як і на помніку з вёскі Імянін. Акрамя агульнасці кампазіцыі, падобным з'яўляецца і колеравае вырашэнне двух твораў з польскіх касцёлаў. Паказальна пры гэтым, што ікона з в. Імянін адрозніваецца ад іх. Так, агульным для ўсіх трох твораў з'яўляецца цёмны фон, колеры вопратак Божай Маці, постаці персанажаў (за выключэннем рук Багародзіцы). Аднак каларыт ніжняй часткі кампазіцыі беларускага твора істотна адрознівае яго ад двух польскіх. Гаворка ідзе пра коўдру і падушачку, на якой ляжыць маленькі Хрыстос. На асечанскім і вышынскім абразе яны чырвоныя (што яшчэ раз сведчыць пра іх непасрэдную іканаграфічную ўзаемасувязь), на помніку з в. Імянін коўдра цёмна-шэрая, падушка белая. Такая мастацкая асаблівасць наводзіць на думку, што названы беларускі абраз быў створаны паводле нейкай гравюры, што, верагодна, з'яўлялася свайго роду рэпрадукцыяй аднаго з цуладзейных польскіх абразоў.

У XVIII ст. даволі распаўсюджанай была практыка выканання эстампаў з выявай «ласкавай» іконы. Такія творы тыражнай графікі былі даволі распаўсюджанымі і выкарыстоўваліся ў якасці іканаграфічных крыніц для іншых абразоў. Верагодна, разгледжаны беларускі помнік быў напісаны паводле гравюры з выявай «Божай Маці Асечанскай», пра што сведчыць, акрамя ўсяго іншага, і агульнасць становішча рук Багародзіцы (што адрознівае іх ад вышынскага абраза). А разыходжанне ў колерах іконы «Дзева Марыя над калыскай з дзіцем» з в. Імянін ад цуладзейнага

першаўзору ў в. Асечна і тлумачыцца тым, што майстар змалёўваў не непасрэдна з жывапіснага твора, а з гравюры: яна была чорна-белай, а таму не дала ўяўлення пра каларыт. Па сваіх ведах іканапісец, знаёмы з заходнехрысціянскай традыцыяй, напісаў вопраткі Божай Маці (чырвоная сукенка і сіні мафорый), але «памыліўся» пры падборы колераў для напісання коўдры і падушкі, на якіх ляжыць Дзіця. Верагодна, на рэпрадукцыйную гравюру не трапілі з першаўзору і дэталі бліжняга плану: кніга пад галавой Хрыста, крыжык у яго руцэ, кветкі, рассыпаныя на ложку. Магчыма ўсё ж, што іх перанеслі з цудадзейнага абраза і на эстамп, аднак яны былі намалюваны дробнымі, наразборлівымі, а таму выканаўца іконы для в. Імянін не перамаляваў іх на свой твор.

Так ці інакш, але на цяперашні момант атрымалася выявіць кола твораў з падобнай іканаграфіяй да абраза з вёскі Імянін: цудадзейныя іконы з Брэста, Вышына і Асечна. Параўнанне помнікаў паказала, што найбольш бліжнім да разгледжанага твора з'яўляецца выява «Божая Маці Асечанская», якая, магчыма, паслужыла крыніцай апасродкавана, праз пасрэдніцтва гравюры.



Малюнак 1.



Малюнак 2.



Малюнак 3.



Малюнак 4.

ПОДПІСЫ ДА ІЛЮСТРАЦЫЙ

Малюнак 1. «Дзева Марыя над калыскай з дзіцем», 1-я палова XIX ст. З вёскі Імянін Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці.

Малюнак 2. Цудадзейны абраз «Божая Маці Брэсцкая».

Малюнак 3. Цудадзейны абраз «Божая Маці Асечанская».

Малюнак 4. Цудадзейны абраз «Божая Маці Вышынская».

ЛІТАРАТУРА

1. Музей старажытнабеларускай культуры : альбом / уклад. А. А. Ярашэвіч. – Мінск : Беларусь, 2004. – 284 с.

2. Помнікі мастацкай культуры Беларусі / уклад. Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2012. – 415 с.

3. Тарлецкі, Э. Каранацыя цудадзейнага абраза Маці Божай Берасцейскай / Э. Тарлецкі // Наша вера [Электронны рэсурс]. – 1996. – № 1 (2). – Рэжым доступу: <http://media.catholic.by/nv/n2/art18.htm>. – Дата доступу: 06.09.2014.

4. Ярашэвіч, А. А. Цудадзейныя абразы Берасцейшчыны / А. А. Ярашэвіч // Наша вера [Электронны рэсурс]. – 1999. – № 1. – Рэжым доступу: <http://media.catholic.by/nv/n46/aboutus.htm>. – Дата доступу: 03.08.20014.

5. *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. Tom pierwszy obejmujący obrazy Archidiecezyi gnieźnieńsko-poznańskiej, dyecezyi chełmińskiej i warmińskiej / zebrał według autentycznych źródeł ks. Alojzy Fridrich T. J.* – Kraków, 1903. – 390 s.

6. *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. Tom trzeci obejmujący obrazy Archidiecezyi warszawskiej, dyecezyi płockiej, włocławskiej, kieleckiej, sandomierskiej, lubelskiej i sejneńskiej / zebrał według autentycznych źródeł ks. Alojzy Fridrich T. J.* – Kraków, 1908. – 436 s.

7. *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. Tom czwarty obejmujący obrazy archidiecezyi mohylewskiej, dyecezyi wileńskiej, Kowieńskiej, Łucko-Żytomirskiej, tudzież Śląska i północnych Węgier / zebrał według autentycznych źródeł ks. Alojzy Fridrich T. J.* – Kraków, 1911. – 483 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена иконе Божьей Матери из часовни деревни Именин Дрогичинского района Брестской области. Это произведение имеет необычную композицию: Дева Мария стоит у колыбели, в которой лежит маленький Христос. В процессе исследований выявлены произведения с похожей иконографией, на основании чего определён протограф рассматриваемого образа.

SUMMARY

The article is dedicated to the icon of the Mother of God from the chapel of the village Imjanin Drahichyn district, Brest region. This work has an unusual composition: Virgin Mary stands at the cradle, in which lies the little Christ. During the study identifies works with such iconography, on the basis of which is determined by protograph considered an insult.

Хазанова К. Л.

«КУЦЯ» ВА ЁСХОДНЕСЛАВЯНСКАЙ ТРАДЫЦЫІ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2014)*

У багатай разнастайнасці старадаўніх народных традыцый усходніх славян асобнае месца займаюць абрадавыя ежа і напоі. Да большасці свят і абрадаў народнага календара і сямейных рытуалаў прымеркавана прыгатаванне і ўжыванне адметных страў. Некаторыя з іх маюць спецыфічную накіраванасць, гатуюцца па пэўных датах або з вызначанай нагоды, напрыклад, вясельны каравай, Велікодны тварог і фарбаваныя яйкі, а таксама мёд і яблыкі ў дні Спаса. Іншыя абрадавыя стравы пры вызначанасці і прымеркаванасці да адпаведных рытуалаў маюць месца падчас розных абрадаў. Яскравы прыклад падобнай абрадавай стравы – куцця. Трывалае захаванне ўсходнімі славянамі абраду і яго наймення разам з заканамернымі спецыфічнымі адметнасцямі, развітымі ў асобных гаворках, стварае цікавасць для этналінгвістычнага вывучэння традыцый куцці.

Мэтай артыкула з'яўляецца аналіз абрадавых традыцый куцці ў духоўнай і матэрыяльнай культуры ўсходніх славян і вызначэнне асаблівасцей функцыянавання наймення «куцця» ва ўсходнеславянскіх мовах.

Як абрадавая страва куцця ўяўляе сабой кашу, якая ў залежнасці ад нагоды гатуецца з дадаваннем розных прысмакаў. Ва ўсходнеславянскай традыцыйнай абраднасці выкарыстанне куцці перш за ўсё фіксуецца ў калядных абрадах і пахавальна-памінальным рытуале.

У беларускім народным календары вядомы тры куцці, прызначаныя да трох зімовых свят: перад Нараджэннем Хрыстовым, на Новы год, на Вадохрышча. На ўсе тры куцці ўважліва сачылі за надвор'ем. Народнае ўяўленне выявіла адпаведнасці: *«Калі неба яснае і шмат зорак, то будзе ўраджай на грыбы; калі ідзе снег і мяцеліца, то будуць раі»* [1, с. 20].

Паколькі гэтыя зімовыя святы непасрэдна звязаны з пастом, то прыгатаванне кожнай куцці мела адметнасці і адпаведныя назвы. Пры гэтым паводле наймення стравы ў беларускіх гаворках называецца ўвесь святочны абрад.

У ноч Нараджэння Хрыстова (6 студзеня па новым стылі, 25 снежня – па старым) куцця была абавязковай: *На Раждзество куццю варылі абязцельна. Называлі раждзественская куцця* (в. Івакі, Добрушскі р-н)¹; *Перад Ражеством – галодная куцця, гатовіца з алямі, пост таму што* (в. Туры, Столінскі р-н); *Первая – ета бедная, з макам, можна масла поснага палажыць. Карова была ў мяне, так стол еты бальшы я стаўляю туды далей перад іконаю, там пад ніз кладу сена, тады скацёрку, тады кашу* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н); *Першая, галодная, куцця гатавалася ўвечары перад Калядамі. Таўклі ў ступе пшаніцу, а потым варылі ў печы. Да першай звязды нічога не елі, а потым пасцілалі на стол сена, накрывалі настольнікам, читалі малітву і вячэралі* (в. Вятхінь, Рэчыцкі р-н); *Шостага чысла да ўсходу сонца ставілася куцця, далжна была быць посная* (в. Дземяхі, Рэчыцкі р-н, перасяленцы з в. Гардзеўка, Бранская вобл.).

Акрамя згаданых, першая куцця мела назвы «вялікая» і «марожаная» [1, с. 15]. Звычайна ладзілася сямейная вячэра, «лічылася: якая куцця, такі будзе і ўраджай; які дзень, такі будзе і год» [1, с. 15]. У Першую куццю асабліва сачылі за паводзінамі: «Не сварыліся, не пралі, хавалі кудзелі, грабяні, верацёны. У хату прыносілі сена, за сталом выклікалі “марозе”. А на Віцебшчыне гаспадар адчыняў акно і гаварыў: “Строк! А строк (авадзень)! Просім да куцці, толькі маіх коней (валоў) не кугуці”. Падмяталі падлогу, а ў наступныя дні – не, каб быў чысты лён» [1, с. 15].

Першая куцця традыцыйна шанавалася беларусамі і за межамі краіны. У беларусаў Латвіі «стол для вячэры засцілаецца чыстым абрусам, пад які кладуць сена, што потым аддаюць жывёле; на стале пад абразамі абавязкова ставіцца міска з куццёй, прыгатаванай з пшанічнага зерня і падсалоджанай мёдам. Пасля вячэры з-пад абруса выцягваюць травінкі сена і па даўжыні іх мяркуюць пра будучы ўраджай лёну і каласавых; хто выцягне сучкаватую і тоўстую травінку, той будзе багатым. Варажба, пачаўшыся з каляднай куцці, ідзе цераз усе святы аж да Хрышчэння» [1, с. 112].

Другая куцця ладзілася пад Стары новы год: *Другая, багатая, куцця гатавалася вечарам перад Абразаннем Гасподнім 13 студзеня з мясам, таму і багатая* (в. Вятхінь, Рэчыцкі р-н); *Другая куцця магла быць з чым хочаш* (в. Дземяхі, Рэчыцкі р-н, перасяленцы з в. Гардзеўка, Бранская вобл.). Менавіта Другая куцця прыходзіцца на знакамітыя Шчодрыкі, адсюль яе назвы «шчадроўная, шчадруха, шчодрая, сярэдні шчадрэц» [1, с. 20].

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыял картатэкі лінгвістычнай лабараторыі кафедры беларускай мовы УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны».

Адметнасці прыгатавання садзейнічалі найменням «багатая, мясная, нішчымная, скаронная, тоўстая», якія сведчаць, што пераднавагодняя вячэра характарызувалася багаццем страў: «Гаспадар запрашаў за стол: “*Мароз, хадзі куццю есці. А летам не бувай, хвастом не віляй, бо будом пугою секці*”» [1, с. 20]. У гэтыя дні адбывалася і ваджэнне казы, таму другую куццю часам называюць «куцця святога козліка» [1, с. 20].

Перад Вадохрышчам, 18 студзеня, рабілася Трэцяя куцця: **Трэ́йцяя куцця** была *посная* (в. Вятхінь, Рэчыцкі р-н); **Крэ́шчэнская куцця**, каторую на *Крэ́шчэнне варылі* (в. Івакі, Добрушскі р-н). Назвы куцці абумоўлены яе тэрмінам, указваюць на адметнасці прыгатавання і сувязь Куцці з Вадохрышчам: «апошняя, ваданосная, вадапосце, вадзяная, вадзянка, вадзянуха, галодная, посная, хрышчэнская» [1, с. 24]. У гэты час «акраплялі вадой будынкi. У Магілёўскай губерні гаспадар “зваў марозе” з лыжкаю куцці: “*Мароз, мароз, хадзі куццю есць! І іржа і бель, хадзіце цяпер! А ўлетку к нам не бывайце, Хлеба нашага ня ўбывайце*”. У Віцебскай губерні прасілі мароза, каб не марозіў грэчку, ячмень, квасулю. У Гомельскім павеце, калі вымалі звараную куццю з печы, усе “кохалі”, як курыца-квактуха. Дзеці залазілі пад стол і там “кохалі” і “кукарэкалі”, маці сыпала ім семкі. Гэта рабілася для таго, каб выводзілася многа куранят, часцей куры нясліся і найболей было іх у гаспадарцы» [1, с. 24].

Добра вядомая куцця зімоваму календару рускіх і ўкраінцаў. У рускай мове найменне «кутья» характарызуецца як «обряд прыгавлення кашы из отварной пшеницы с мёдом или изюмом перед Рождеством» [2, с. 241]. Як і ў беларускай народнай традыцыі, у рускім традыцыйным календары «кутья» называе і страву, і свята. Для тых, хто ходзіць з куццёй, існуе вытворнае ад «кутья» – «кутешник»: «*Чем больше кутешников придет в дом, тем удачней будет год у хозяев*» [2, с. 241].

Да святкавання Нараджэння Хрыстова куццю гатавалі ў многіх рэгіёнах Расіі. У данскіх казакоў «канун праздніка праводіўся в особо строгом посте. Этот день назывался **сочельником**, т.к. по церковному уставу в этот день полагалось употреблять в пищу **сочиво** (пшеницу с медом или послащенную сахаром – “кутья”)» [3]. Асаблівыя адносіны былі да посуду з куццёй, які меў такую самую назву: «На Дону в канун великого праздніка, в красном углу, под образами, на чистой скатерти, на пучке сена или соломы стояла чаша с отваренными зёрнами пшеницы, политой мёдом и посыпанной изюмом (тоже **кутья**)» [3].

У Варонежскай вобласці «Калёда называлась **Голодная кутья** – варили перловую **кутью**» [2, с. 53]. Захаваліся звесткі пра зносіны хросных і хроснікаў у гэты дзень: *6 января – Кутья, вечером готовят специальное блюдо – кутю (рисовая или перловая каша с изюмом), и крестники носят это блюдо своим крестным* [2, с. 57].

Для прыгатавання куцці карысталіся і гарохам: *Перед рождеством, в Сочельник, накануне Крещенья, варили кутью: положат в горшок гороху, крупы толстые, посолят, сочней нарежут мелкохонько* [4, с. 178].

Куцця адзначаецца рускімі гаворкамі таксама падчас святкавання Вадохрышча: «Вечер накануне Крещения назывался крещенским сочельником, или вторым сочельником, а также канун Богоявления, **голодная кутья**. В этот день, как и в Рождественский сочельник, не ели до первой звезды. После появления на небе первой звездочки, ели только лишь **кутью**, потому-то она и получила название **голодная**» [3].

Як паказваюць прыклады, для рускіх гаворак характэрныя спалучэнні з лексемай «кутья»: **Богатая кутья** – канун Нового года, когда бывает богатое угощение; **Голодная кутья** – канун крещенья, когда ничего не едят, кроме нескольких ложек отваренной пшеницы; **Сытая кутья** – канун рождества, когда заканчивается пост и бывает богатое угощение [4, с. 179].

У рэгіёнах Расіі, памежных з беларускімі, сустракаецца варыянт намінацыі з падаўжэннем зычных «кут'я́». Па звестках П. А. Растаргуева, у Заходняй Браншчыне так называюць кашу з пшанічнай ці ячнай крупы, якую ядуць з сытай – мёдам, разведзеным цёплай вадой, два разы ў год – напярэдадні Нараджэння Хрыстова і Вадохрышча [5, с. 146], а спалучэнне **Богатая кутья** называе пярэдадзень Новага года [5, с. 146].

Ва ўкраінскай мове, у адрозненне ад беларускай, пасля страты рэдукаванага ь падаўжэнне зычных у выніку асіміляцыі зычнага да *j* не развілося і старажытная лексема «кутія́ (кут'я́)» змянілася на «кут'я́».

Украінскі народны каляндар ведае блізкія да беларускіх і рускіх традыцыі куцці: *На західньому Поділлі **Голодна кутя** святкуецца як Щедрий Вечір. Знову, як і на Свят-Вечір, намоцують сіна на стіл під кутю і ставлять «дідуха» на покуття* [6, с. 117]; *Напередодні Водохришців святкуецца **Голодна кутя** або другий Свят-Вечір. Увесь цей день віруючі люди нічого не їдять — постують. Сідають вечеряти, коли вже засяє вечірня зоря. На вечерю подаються пісні стравы – смажена риба, вареники з капустою, гречані млинці на олії, **кутя** та узвар* [6, с. 115].

Украінскай адметнасцю з'яўляецца звычай «праганяць куццю»: *По вечері діти **проганяють кутю**: выбігають з хати і паліччям б'ють знадвору в причільний примовляючи: Тікай, **кутя**, із покуття, А узвар — іди на базар, Паляниці, лишайтеся на полиці, А «дідух» — на теплий дух, Щоб покинути кожух* [6, с. 115]; *Як повечеряють запорожці на **голодну кутю**, та вийдуть з рушницями **проганяти кутю**, то піднімуть таку стрілянину* [6, с. 115].

Пра замацаванасць куцці ў зімовым народным календары сведчаць шматлікія звароты да абраду ў літаратурных творах: «Из числа блюд, подаваемых обязательно в сочельник, были традиционные левашники (род

больших поджаренных вареников с вишневым вареньем внутри), взвар (из сушёных груш и чернослива) и рисовая **кутья** с изюмом и миндалём» (Н. П. Карабчевский. Что глаза мои видели. Т. 1. В детстве, 1921 г.); «**Голодная кутья** – сочельник» (Н. В. Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки: предисловие ко второй части, 1831 – 1832 гг.) [7].

Паколькі калядная вячэра з абавязковай куццёй уяўляла сабой частку памінальнай абраднасці, відавочнай становіцца сувязь куцці як зімовага каляндарнага абраду і куцці як часткі пахавальна-памінальнага рытуалу. Страва, прыгатаваная з зерня злакавых культур у сумесі з сухой садавіной, мае «сімваліку пастаяннага аднаўлення жыцця» [2, с. 9] і застаецца для ўсходніх славян абавязковай стравой на пахавальным ці памінальным абедзе: *Боршч, куця памінальная, бліны – стравы на памінках. Калі іх елі, то праішчаліся з пакойнікам і смерцю; Памінальны абед пачынаўся з куці, каб прэтэнзій не было ў нябожчыка к жывым* (в. Покаць, Чачэрскі р-н).

У рускіх гаворках з семантыкай ‘рысавая памінальная каша’, акрамя лексемы «кутья», адзначаюцца назвы «кутня» і «кутэйка»: *Только что на поминках эту кутню-та едят, а так её не едят* [4, с. 172]; *У поповска сына Кутейка слатенъка, Пирожки мяконьки* [4, с. 172]. Таксама фіксуецца вытворнае найменне асобы «кутэйник», ‘пра таго, хто любіць хадзіць па памінках’: *Ён у нас кутейник, ни одной панихиды не пропустит* [4, с. 172].

У якасці памінальнай стравы ўспрымае куццю праваслаўная царква. Поўны царкоўнаславянскі слоўнік прапануе сінонімы «Ку́тіа – Ко́ливо» [8, с. 276] і дакладна тлумачыць спосаб прыгатавання стравы і яе прызначэнне: *пшеница или рисъ, сваренные и приправленные медомъ или сахаромъ, а иногда смешанные съ яблоками, черносливомъ, изюмомъ и проч. Приносится это коливо въ честь какого-либо святого или въ память усопшихъ* [8, с. 258]. Прыгатаванне куцці адлюстроўвае веру жывых ва ўваскрэсенне памерлага для лепшага жыцця. Зерне і садавіна абазначаюць узнясенне памерлага, бо ў зямлі зерне спачатку згнівае, а потым прыносіць ураджай; мёд і цукар сімвалізуюць не горкае, а салодкае жыццё праваслаўных і праведных пасля ўваскрэсення [8, с. 258].

З семантыкай ‘страва ў гонар святых і ў памяць памерлых’ словы «Кутия, Кутья» фіксуюцца ў старажытнарускіх помніках [9, с. 703]. І. І. Сразнеўскі ўказваў, што ў старажытнарускай мове, як і ў царкоўнаславянскай, найменні «Кутия, Кутья» мелі за сінонімы «Коливо, Колива» [9, с. 638].

Ужыванне лексемы як наймення памінальнай стравы частае ў мастацкіх творах: *Быстро, как и положено на поминках, сменялись кутья, блины, стопка водки не чокаясь, борщ, ещё стопка водки, гуляш, кисель* (С. Есин. Имитатор, 1985 г.); *Кутья, которую ставят возле покойников в России, хвойные ветви, разбрасываемые вдоль всего пути похоронного*

шествия, венки из бессмертников или других цветов (И. И. Мечников. Этюды о природе человека, 1903 – 1915 гг.); *Работники... заняли места в ожиданьи чары зелена вина, кутьи, блинов, киселя и иного поминального брашна* (П. И. Мельников-Печерский. В лесах. Кн. 2, 1871 – 1874 гг.) [7].

Триваласць функцыянавання лексемы паўплывала на павелічэнне яе семантычнага нападнення. Спалучэнні «кутья прокислая, кутья кислая, кутья несолёная» функцыянуюць са зніжанай афарбоўкай [4, с. 178]. Адзначаную канатацыю мае іншы раз словаўжыванне і ў мастацкіх творах: *Да и Васька Тредьяковский – кутья кислая – не лучше!* (В. Я. Шишков. Емельян Пугачёв. Кн. 1, ч. 1 – 2, 1934 – 1939 гг.); *Править бы тебе, кутья прокислая, дохлой собакой, а не лошадыми! – выпрастывая из снега хохотавшую Анфису, сердился Пётр Данилыч* (В. Я. Шишков. Угрюм-река. Ч. 1 – 4, 1913 – 1932 гг.) [7].

У семантыцы лексемы «кутья» адзначаецца метафарычны перанос, калі асаблівасці прыгатаванай стравы паўплывалі на найменне гэтым словам складанай, незразумелай сітуацыі: *Что за кутья у вас деецца – не разбери поймешь, ей-пра!* (Н. Ларионов. Тишина, 1925 г.) [7].

Пашырэнне семантычнага нападнення слова і фанетычныя варыянты наймення ў гаворках сведчаць пра старажытнасць лексемы на ўсходнеславянскай глебе. На думку М. Фасмера, слова «кутья» запазычана з грэчаскага «*κοκκία*» ‘зерне’ і «*κόκκος*» ‘бабы’ [10, с. 435]. Хутчэй за ўсё, лексема прыйшла на Старажытную Русь у сувязі з пашырэннем хрысціянства і трапіла ва ўсходнеславянскія гаворкі праз царкоўнаславянскую і старажытнарускую мовы. Грэчаскія вытокі і ў царкоўнаславянскага «*коливо*» – *κόλυβον* ‘памінальная стравы’ [10, с. 291].

Словы «куця», «*колива*» ў розных агаласоўках і лексічных варыянтах сустракаюцца ў славянскіх мовах (балгарскія *кутя*, *коливо*, *жито*; сербскае *коливо*; славацкае *koří*), а таксама ў мовах народаў, што пражываюць на суседніх са славянамі тэрыторыях (румынскае, малдаўскае *colivă*), і адсутнічаюць у іншых еўрапейскіх мовах. Гэта пацвярджае супастаўленне перакладаў мастацкіх твораў з ужываннем указаных слоў. Адсутнасць дакладнага адпаведніка (фанетычнага ці лексічнага) стварае творчую прастору для перакладчыкаў. Так, пры перакладзе рамана Ф. Дастаеўскага «Злачынства і пакаранне» рускае «кутья» заменена назвамі найбольш блізкіх, на думку перакладчыкаў, паняццяў (французскае *le gâteau* ‘торт, пірог’; нямецкае *Totengericht* ‘памінальная стравы’), а ў тэкст дапоўнена неабходнае тлумачэнне (французскае *le gâteau traditionnel* ‘традыцыйны пірог’, нямецкае *es bestand aus süßem Reiskreis* ‘якая складалася з салодкай рысавай кашы’): *При этом всегда они брали с собою кутью на белом блюде, в салфетке, а кутья была сахарная из риса и изюму, вдавленного в рис крестом. – À cette occasion, ils emportaient toujours le gâteau traditionnel sur un plat blanc*

enveloppé dans une serviette, et le gâteau était bien sucré, fait de riz et de raisins secs enfoncés dans le riz en forme de croix. – Sie nahmen dann jedesmal in einer weißen Serviette eine weiße Schüssel mit dem Totengericht mit; es bestand aus süßem Reisbrei, in den Rosinen in Form eines Kreuzes hineingedrückt waren [7].
Пры перакладзе рамана на балгарскую мову быў выкарыстаны больш дакладны адпаведнік: *Тогава винаги носеха жито на бяло блюдо върху салфетка, а житото беше със захар и с кръст от втъкнати в него стафиди* [7].

Часам у перакладзе адпаведная лексема можа адсутнічаць. Так адбылося з англійскім перакладам апавядання А. П. Чэхава «Ведзьма»: *Куда кладёшь? Ты, кутья с патокой! — слышался со двора голос ямщика. – Поперёк клади. – «Where are you putting it?» The driver's voice could be heard outside. «Lay it crossways»* [7].

Разгледжаныя выпадкі ўжывання лексемы «куцця» ў беларускай, рускай і ўкраінскай мовах паказваюць яе трывалае замацаванне гаворкамі, выкліканае захаваннем названых словам традыцый і абрадаў. Пры развіцці нацыянальных рыс старажытных традыцый куцці ў беларусаў, рускіх і ўкраінцаў застаюцца даволі блізкімі і падобнымі. Куцця ўяўляецца як памінальная страва з адметнай сімвалічнасцю і шчыльнай сувяззю з адпаведным абрадам.

Найменне «куцця» паходзіць з грэчаскай мовы. Слова трапіла да ўсходніх славян у сувязі з пашырэннем хрысціянства і стала ўжывацца ў царкоўнаславянскіх і старажытнарускіх помніках у выглядзе «Кутіа, Кутиа». Графічная выява *і* сведчыць, што літарай абазначаны рэдукаваны галосны [i]. У часы змянення рэдукаваных галосны ў слабым ненаціскным становішчы скараціўся да *ь*, а пазней страціўся. Моўныя адметнасці ўсходнеславянскіх гаворак паўплывалі на ўзнікненне і захаванне варыянтаў наймення «кутъя́» – «кутня́, кутя́, куття́, куцця́». За стагоддзі існавання на ўсходнеславянскай глебе лексема стала ўтваральнай базай (*кутейка, кутейник, кутешник*), пашырыла семантыку, а пры найменні абрадаў зімовага календара часта функцыянуе ў спалучэннях.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі народны каляндар / аўт.-ўклад. А. Лозка. – Мінск: Полымя, 1993. – 117 с.
2. Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник : материалы и исследования / сост. Т. Ф. Пухова, Г. П. Христова. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2005. – Вып. III. – 249 с.
3. Костина, Л. П. Обряды зимнего календарного цикла / Л. П. Костина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.razdory-museum.ru/c_svaytki-1.html. – Дата доступа: 20.01.2013.

4. Словарь русских народных говоров : в 42 вып. / под ред. Ф. П. Филина [гл. ред.]. – Л. : Наука, 1980. – Вып. 16. Куделя – Лесной. – 376 с.
5. Расторгуев, П. А. Словарь народных говоров Западной Брянщины (материалы для истории словарного состава говоров) / П. А. Расторгуев. – Минск : Наука и техника, 1973. – 296 с.
6. Воропай, О. Звичаї нашого народу / О. Воропай. – Мюнхен : Українське видавництво, 1958. – 310 с.
7. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru>. – Дата доступа: 27.05.2014.
8. Полный церковнославянский словарь / сост. Г. Дьяченко. – СПб. : Тип. Вильде, 1897. – 1120 с.
9. Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка : в 3 т. / И. И. Срезневский. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1893. – Т. 1. А – К. – 771 с.
10. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 2. Е – Муж. – 672 с.

РЕЗЮМЕ

Вместе с выраженными национальными чертами традиции кутьи в обрядах белорусского, русского и украинского народов выявляют близость, что свидетельствует о древнем происхождении ритуала. Кутья входит в поминальную обрядность как блюдо с особой символикой. Лексема «кутья» имеет греческие корни. За века функционирования в восточнославянских говорах слово приобрело фонетические варианты и увеличило семантическое наполнение.

SUMMARY

Along with the national features the traditions of *kutiá* in the rituals of the Belarusians, Russians and Ukrainians identify the proximity that indicates for the ancient origin of the ritual. «*Kutiá*» included in the funeral-memorial ceremonies as a meal which has special symbols. The lexeme «*kutiá*» has Greek origin. For centuries of the functioning in East Slavic dialects the word acquired phonetic variations and increased semantic content.

ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул (разам з двума рэзюмэ – на рускай і англійскай мовах) падаецца на папяровым і электронным носьбіце праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб'ём артыкула не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF.

5. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 17

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 22.12.2014 Формат 60x84 ^{1/16} Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 20,0 Уч.изд.л. 20,4
Тираж 100 экз. Заказ № 1926

ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2
Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66

E-mail: pravo-v@tut.by Отпечатано на издательской системе
KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное
Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185