ISSN 2221-9919

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ 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 20

Мінск
«Права і эканоміка»
2016

УДК 39 (=161)
ББК 63.5
П95

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

Рэдакцыйная калегія:
А. А. Каваленя, І. Шыркайтэ, С. Іспас, Г. А. Скрыпнік, 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, В. С. Новак, А. М. Ненадавец

Навуковы рэдактар:
акадэмік А. І. Лакотка

Рэцэнзенты:
доктар мастацтвазнаўства В. П. Пракапцова
доктар філалагічных навук Л. Г. Мушкецік

Рэдактар-укладальнік:
кандыдат філалагічных навук А. Г. Алфёрава

Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі. Вып. 20 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – 560 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 Віцебска і Гомеля). Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з Расіі, Украіны і Германіі.

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы навуковых даследаванняў на 2016 – 2020 гг. «Эканоміка і гуманітарнае развіццё беларускага грамадства» (падпраграма «Гісторыя і культура»).

Частка артыкулаў прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.

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

УДК 39 (=161)
ББК 63.5

ISSN 2221-9919

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры», 2016
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2016

ЗМЕСТ

Лакотка А. І. Сучасная парадыгма беларускай культуры 8

РАЗДЗЕЛ І **ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА**

Артёмова Е. В. Иконология как метод интерпретации и анализа художественного произведения современной китайской живописи 2-й половины XX в. (на примере работы художника У Гуаньчжуна «Воспоминания о детстве с поседевшей головой») 15

Балуненко И. И. Перспективы использования выразительных средств новейшей архитектуры в реконструкции Борисоглебской церкви в Гродно 22

Вакар Л. У. «Чарцёж» Віцебска 1664 г. як узор картаграфічнага выяўлення прасторы XVII ст. і твор мастацтва прымітыву 27

Габрусь Т. В. Апошні этап будаўнічай дзейнасці ордэна дамініканцаў у Беларусі 32

Герасімаў Г. В. Спецыфіка шматфігурнай кампазіцыі ў творах беларускага жывапісу 2-й паловы XX – пачатку XXI ст., прысвечаных гістарычнаму вобразу 39

Жук В. И. Цветные сны Елены Шлегель 46

Захарина Ю. Ю. Взаимосвязь искусств. Интерпретация музыкальной темы в архитектуре последнего столетия 52

Ивановская Д. А. Возрождение церковной монументальной живописи в сельской местности современной Беларуси 59

Карпянкова М. Л. Беларускі каларыт у жывапісе: суб'ектыўны і аб'ектыўны фактары 65

Ковш Н. А. Текстура как компонент пластического уровня визуального сообщения 71

Кушнярэвіч А. М. Міфічны пратэстанцкі вандалізм гатычнага храмабудаўніцтва Беларусі 78

Макаревич Ю. М. Особенности пейзажного эстампа в белорусской станковой графике 1980-х годов 83

Надольская И. В. Взаимодействие искусств в европейском пейзажном паркостроении XVIII – XIX вв. 89

Ожешковская И. Н. Особенности сохранившегося греко-католического интерьера Спасо-Преображенской церкви в деревне Порплище Витебской области (XVIII – 1-я половина XIX в.) 96

Пікулік А. М. Мастацтва кнігі Юрыя Якавенкі 102

Ржевская Е. А. Неоклассические тенденции в графике Константина Сомова 107

Фурик Д. М. Теоретические основы исследования образа природы в белорусской живописи конца XX – начала XXI в. 113

Чернатов В. М. Национальная школа белорусского зодчества. А. П. Воинов, М. С. Осмоловский 119

Чернатов В. М. Национальная школа белорусского зодчества. Ю. А. Егоров 123

Чернатов В. М. Национальная школа белорусского зодчества. В. А. Король 125
Шамрук А. С. Идеи феноменологии в современной архитектуре 127

РАЗДЗЕЛ II **ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА**
Батовская Е. Н. Неофольклоризм в современной композиторской практике (на примере хоровой музыки *a capella*) 134
Бытко О. С. Опера С. Прокофьева «Война и мир» как индивидуальное претворение симультанного типа драматургии 141
Валанцэвіч Н. С. Змены ў рэпертуарнай практыцы тэатраў Беларусі ў 1860 – 1880-я гады 148
Варвашеня Е. Н. Современные тенденции практики создания телевизионных роликов для детей 155
Воскобойникова Ю. В. Летняя школа Академии православной музыки – культурный феномен в современном регентском образовании 161
Голикова-Пошка Е. В. Жанровая классификация современного мультимедийного искусства 167
Горбушина И. Л. Интерпретационный потенциал фортепианной аппликатуры и педализации 174
Дубоўская К. М. Рэалістычнае асэнсаванне першакрыніцы на сучаснай драматычнай сцэне Беларусі 181
Золотарёва Н. С. Reminiscences в жанровой системе фортепианных транскрипций Ф. Листа 188
Каушнян Я. Н. Вокализ как музыкальный жанр: возникновение, основные разновидности 195
Коновалова И. Ю. Феномен личности композитора в проблемном поле современной музыкальной науки 201
Мальцев В. В. Становление системы белорусского театрального дела в 1918 г. 208
Медведева О. А. Белорусское кино: от искусства к продукту 214
Мельничук Е. Н. Теоретическое наследие М. Вороного периода становления современного украинского театра начала XX в. 217
Рузаева Н. Г. К вопросу об изучении мифа в контексте современных режиссёрских концепций театра 222
Савельева А. В. Харьковская хоровая школа на рубеже тысячелетий (на примере стилевых поисков Академического камерного хора им. В. С. Палкина) 228
Сильванович О. И. Репертуарная политика киностудии «Беларусьфильм»: игровой кинорепертуар 1960 – 1990-х годов 235
Цмыг Г. П. Исторические формы хорового сценического искусства 241
Ярмалінская В. М. Народныя традыцыі ў сцэнаграфіі пастановак Тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча, Першай беларускай трупы пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага, Тэатра У. Галубка 248

Яроміна К. П. Візуалізацыя нацыянальнага характару музычных спектаклей у беларускім тэатры канца XX – пачатку XXI ст. 253
Loos H. Heilige Musik. Zur Rezeption sakraler Musik um 1800 260

РАЗДЗЕЛ III **ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ**
Алфёрова Е. Г. Мифопоэтический образ двора в восточнославянских свадебных песнях 266
Белобородова Д. А. Балладный фонд Черкащины: категория пространства в дискурсе поэтики 271
Бобровницкая Н. В. Стихосложение украинских и белорусских песен зимнего обрядового цикла 276
Боганева А. М. Вывучэнне фальклорных Біблій у краінах Заходняй і Усходняй Еўропы ў канцы XX – пачатку XXI ст. 282
Бялявіна В. М. Асабістыя падсобныя гаспадаркі ў сучасным ладзе жыцця вясковага насельніцтва Беларусі 289
Воінава А. М. Праяўленні прасторы і часу ў лексіцы пахавальнага абраду гаворак Гомельскай вобласці 296
Вяргеенка С. А. Рэгіянальны каларыт лекавых замоў Лельчыцкага краю 302
Грыневіч Я. І. Метэаралагічны код беларускіх пазаабрадавых лірычных песень 307
Гурко А. Вл. Об особенностях современных религиозных традиций в белорусской деревне (по материалам Гомельской области) 314
Дакукін А. Д. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі Светлагорскага раёна 320
Ждановіч К. І. Элементы фетышызму ў беларускім фальклоры 325
Іванова Г. П. Да праблемы даследавання народнай балады (канец XVIII – пачатак XIX ст.) 332
Ізергіна А. М. Гісторыя фарміравання беларускай этнічнай групы ў Літве 337
Калачёва И. И., Илюха О. П. Дети в белорусской и карельской традиционных культурах (основания и возможности компаративистского анализа) 343
Каранькова Т. В. Дашлюбныя і шлюбныя адносіны мужчыны і жанчыны ў беларускіх прыказках і прымаўках 350
Карацуба М. Ю. Мотив превращений-метаморфоз в народной и литературной славянской балладе 355
Крумплевская А. А. Об особенностях этнической структуры Белорусского Подвинья во 2-й половине XX в. 362
Маршева Н. П. Французский фольклорист Николь Бельмон – последовательница Клода Леви-Стросса 368
Мілаш Я. А. Аб асаблівасцях развіцця беларускіх хрысціянскіх традыцый у савецкі час (1945 – 1989) 372

Навагродскі Т. А. Этналагічнае вывучэнне традыцый харчавання беларусаў у 2-й палове XX – пачатку XXI ст. 379
Новак В. С. Традыцыі вясельнай абраднасці Нараўлянскага раёна Гомельскай вобласці 385
Новак В. С., Кастрыца А. А. Традыцыйная духоўная спадчына Веткаўшчыны: абрады, звычаі, народныя вераванні 392
Паборцава К. В. Вобраз вампіра ў міфалагічных апавяданнях Гомельшчыны 402
Палуян А. М. «Юр'я, адмыкні зямлю, Юр'я, выпусці расу» (святкаванне Юр'я ў Жыткавіцкім раёне Гомельскай вобласці) 405
Партнова-Шахоўская А. У. Абстрактная і канкрэтная лексіка ў тэкстах вясельнай абраднасці Гомельшчыны 409
Рабец Т. Д. Корреляция акциональных, вербальных и реальных компонентов в белорусских лечебных заговорно-заклинательныхкомплексах 416
Сорочук Л. В. Мировоззренческие основы в фольклорно-обрядовой традиции украинцев 422
Станкевіч А. А. Антанімічная парадыгма і яе сэнсаўтваральная роля ў структуры беларускіх парэмій 429
Фёдоров Р. Ю., Багашёв А. Н., Фишер А. Н. Обычаи и обряды, связанные с жилищем, у белорусских крестьян-переселенцев в деревне Ермаки 435
Хазанава К. Л. Паэтыка азначэнняў у каляндарна-абрадавым фальклоры Гомельска-Бранскага пагранічча 440
Шаўчэнка Я. С. Выкарыстанне дзікарослых раслін у каляндарнай абраднасці беларусаў (зімовы і вясенні цыклы) 447
Шрубок А. У. Уяўленні пра міфалагічных персанажаў-апекуноў свойскай жывёлы ў кантэксце народнай ветэрынарыі беларусаў 453
Ященко О. Г. Города Беларуси 1950 – 1980-х годов в представлении сельских жителей 460

РАЗДЗЕЛ IV **ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ**
Беляева С. С. Архитектурный декор деревянного народного жилища Смолевичского района 467
Беляева С. С. Декор деревянного народного жилища Воложинского района Минской области 472
Воротникова О. А. «Наивное» в искусстве Беларуси: музейные практики 477
Гаврилко Н. А. Выбор в условиях отсутствия выбора 482
Дуда Л. И. Эпические жанры бандурного репертуара: традиция и трансформация 489
Дундяк И. Н. Роман Васылык: иконописец и преподаватель 494

Дутчак В. Г. Современная конструкция бандуры: опыт Украины и украинской диаспоры 500
Лаўрык Ю. М. Куцеінскія выданні псалтыра ў кантэксце беларуска-ўкраінскага кнігадрукавання XVI – 1-й паловы XVII ст. 506
Лисова А. М. Фольклорно-этнографическая деятельность Музея украинской культуры в Свиднике (Словакия) 513
Михайлец М. А. Соблюдение этических норм при исследовании и охране нематериального культурного наследия 519
Олийнык М. В. Народная одежда в городской повседневности Киева как маркёр религиозно-обрядовой культуры украинцев во 2-й половине XIX – начале XX в. 526
Скварцова І. М. Сігнатуры слуцкіх паясоў 532
Сливка О. М. Система функционирования театральных фестивалей в Украине 539
Федорняк Н. Б. Каталогизация и систематизация украинского музыкального фольклорного наследия в творчестве Зиновия Лысько 545
Флікоп-Світа Г. А. Алтары з уніяцкіх часоў у царкве Св. Мікалая ў Смалявічах у пачатку XX ст. 552

Лакотка А. І.

СУЧАСНАЯ ПАРАДЫГМА БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 21.01.2016)

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г15Р-003

Культура, якая ў гуманітарнай сферы ахоплівае адукацыю, народна-традыцыйнае і прафесійныя мастацтвы, гісторыка-культурную спадчыну, рэстаўрацыю помнікаў гісторыі і культуры, музеязнаўства, з'яўляецца асновай вывучэння нацыянальнай і сусветнай мастацкай культуры, адукацыі ў галіне творчых прафесій, магутным рычагом развіцця грамадскай свядомасці шляхам адлюстравання гісторыі народа і дзяржавы ў буйных эпічных творах і адыгрывае вялікую ролю ў фарміраванні нацыянальнай ідэі, выхаванні патрыятызму, пачуцця гонару народа за сваё высокае гістарычнае прызначэнне.

Культурную дзейнасць забяспечваюць законы «Аб культуры», «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны», «Аб музеях і музейных фондах», «Аб народных мастацкіх промыслах» і г. д. Даследаванні ў яе галіне складаюць навуковую аснову дзяржаўных праграм, па захаванні гісторыка-культурнай спадчыны, адраджэнні ўнікальных мастацкіх традыцый, развіцці турызму.

Даследаванні ў галіне культуры аказваюць уплыў на ўдасканаленне паўсядзённага побыту, дызайну прадметнага асяроддзя, што ў выніку спрыяе павышэнню ўзроўню грамадскага дабрабыту ў цэлым.

Сучасныя культурныя працэсы. Культура з'яўляецца падмуркам развіцця і захавання моўнай і этнічнай разнастайнасці сусветнай цывілізацыі: фальклору, літаратуры, народнай творчасці.

Пасля Другой сусветнай вайны ва ўмовах буржуазнага спажывецкага грамадства пачынае распрацоўвацца масавая культура. Традыцыйная культура ўступае ў канфлікт з культурай спажывецкай. Назіраецца распад традыцыйных мастацкіх стыляў, якія грунтаваліся на класічнай, акадэмічнай аснове.

Сучасны стан сацыяльна-грамадскага і культурнага развіцця знаходзіцца пад знакам мадэрнізацыі. На захаванне і развіццё традыцыйных форм культуры ўплываюць наступныя фактары: мадэрнізацыя сферы культуры і мастацтваў; супярэчнасць паміж культурай горада і вёскі; канфлікт паміж традыцыйнымі і авангарднымі напрамкамі мастацтваў; камерцыялізацыя, тыражыраванне спажывецкіх, відовішчных форм і шоу-бізнесу; разбурэнне аўтэнтычнага асяроддзя; страта спадчыннай трансляцыі народнага мастацтва; праблемы аўтэнтычнасці і запазычанняў; супярэчнасці паміж адукацыяй і народнай педагогікай, дэфіцыт мастацкага выхавання і мастацкіх дысцыплін; адлюстраванне мастацкай самабытнасці ў сродках масавай інфармацыі; дэфіцыт ідэнтычнасці ў прафесійнай мастацкай культуры, развіцці віртуальных мастацтваў і дызайне; адсутнасць навуковага прагнозу развіцця культуры і мастацтваў у прасторы інфармацыйных

тэхналогій, інсталяцый, штучных форм інтэлекту і, зразумела, супярэчнасці паміж разумовай і фізічнай працай.

Для вырашэння пазначаных праблем неабходна новая культурная парадыгма, скіраваная на выхаванне сумленнага чалавека, захаванне нацыянальнай ідэнтычнасці, кансалідацыі грамадства.

Парадыгма сучаснай культуры грунтуецца на захаванні і развіцці рэгіянальна разнастайнай, поліэтнічнай, шматканфесійнай, традыцыйнай, прафесійнай, а ў цэлым, народнай культуры. Асновай парадыгмы нацыянальнай культуры ва ўсіх сферах яе функцыянавання і развіцця з'яўляецца беларуская мова.

Беларуская нацыянальная культура мае рэгіянальную разнастайнасць, што патрабуе: захавання мясцовых культурных традыцый; арганічнага суіснавання нацыянальных і рэгіянальных культурных рыс; развіцця форм, спосабаў, шляхоў, сродкаў трансляцыі рэгіянальных культур.

Культура Беларусі – гэта сукупнасць культур этнічных супольнасцей: рускіх, палякаў, украінцаў, літоўцаў, латышоў, татар, яўрэяў і інш. Захоўваючы этнічную спецыфіку, яны ўваходзяць у агульнанацыянальную культурную прастору.

Культура Беларусі – гэта і сукупнасць культур рэлігійных канфесій з шматвяковым вопытам талерантнага суіснавання, захавання высокіх духоўных каштоўнасцей.

Галоўнымі задачамі ў галіне аховы гісторыка-культурнай спадчыны з'яўляюцца: развіццё нарматыўна-прававых актаў у дадзенай сферы; павышэнне якасці рэстаўрацыйна-аднаўленчых работ; удасканаленне навуковага кіраўніцтва; кваліфікаваная экспертыза аб'ектаў, прадстаўленых для надання статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці.

Захаванне культурных традыцый немагчыма без дзяржаўнай сістэмы мер, накіраваных на: стварэнне сацыяльна-эканамічных і арганізацыйных умоў існавання аўтэнтычных форм; рэвіталізацыі аўтэнтычнай традыцыі і натуральнага асяроддзя яе існавання; арганізацыі і каардынацыі даследаванняў у галіне традыцыйнай культуры і мастацтваў; навуковага забеспячэння дамоў (цэнтраў) рамёстваў, фальклору, народнай мастацкай творчасці і іншае.

Роля фундаментальных акадэмічных даследаванняў ў развіцці мастацтваў і культуры. Акадэмічныя працы апошніх гадоў маюць шырокае міжнароднае прызнанне. Шасцітомнае выданне «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» адзначана спецыяльнай прэміяй Прэзідэнта.

Выйшла 14 кніг выдання «Гарады і вёскі Беларусі». Плануецца падрыхтаваць 16 тамоў, дзе будзе ахоплена гісторыя больш за 24 тысячы вёсак, сёл, малых і буйных гарадоў.

За апошні час створаны фундаментальныя працы: «Архитектура Беларуси в мировом и европейском контексте», «Кто живёт в Беларуси», «Беларусы: сучасныя этнакультурныя працэсы», «Этнокультурные процессы Понёманья в прошлом и настоящем», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі.

Т. 1. Культура сацыяльнай эліты; Т. 2. Культура гарадоў; Т. 3. Культура вёскі», альбомы «Слуцкія паясы», «Живопись Беларуси на рубеже веков», «Экран и культурное наследие Беларуси», «Белорусское концертно-исполнительское искусство», «Традиционная культура белорусов во времени и пространстве», «Композиторы Беларуси». Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры непасрэдна ўдзельнічае ў рэалізацыі Дзяржаўнай праграмы «Слуцкія паясы». Падчас наведвання фабрыкі мастацкіх вырабаў у Слуцку 11 красавіка 2014 г. Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь А. Р. Лукашэнка высока ацаніў працу вучоных. Шматтомная навукова-папулярная серыя «Традыцыйны лад жыцця» пазнаёміць з узорамі народнай культуры і мастацтва шырокае кола чытачоў.

Адным з важнейшых складнікаў культурнага працэсу ў краіне з'яўляецца мастацкая літаратура. На сучасным этапе асаблівую актуальнасць атрымала праблема ўзаемадзеяння літаратурнай класікі і сучаснасці. Гэтым абумоўлены як напрамак навукова-даследчых работ, так і выданні Збораў твораў Якуба Коласа ў 20 т., завяршэнне якога было прымеркавана да 130-годдзя з дня нараджэння пісьменніка, Максіма Танка ў 13 т., а таксама Івана Шамякіна ў 23 т. і Івана Навуменкі ў 10 т. З друку выйшлі 22 тамы Збору твораў Івана Шамякіна і 5 тамоў Збору твораў Івана Навуменкі. Нельга не адзначыць завяршэнне вучонымі-літаратуразнаўцамі буйнейшага навуковага праекта – «Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя» ў 4 тамах. Трэцяя кніга апошняга (чацвёртага) тома «Гісторыі...» прысвечана даследаванню сучаснай беларускай літаратуры.

Задачам захавання і папулярызацыі айчыннай пісьмовай спадчыны служаць заснаваныя ў 2011 г. серыі «Помнікі даўняга пісьменства Беларусі» і «Залатая калекцыя беларускай літаратуры ў 50 тамах», дзе публікуюцца як рэдкія творы, так і вядомыя шэдэўры, створаныя беларускім народам на працягу яго шматвяковай гісторыі.

У непасрэдным узаемадзеянні з Міністэрствам культуры мовазнаўцамі і літаратарамі штогод арганізуюцца Дні беларускага пісьменства. Традыцыйнымі сталі навуковыя чытанні, якія праводзяцца вучонымі з удзелам мясцовай інтэлігенцыі, а таксама культурна-асветніцкія экспедыцыі «Дарога да святыняў», падчас якіх адбываюцца сустрэчы літаратуразнаўцаў, прадстаўнікоў Беларускай Праваслаўнай царквы з жыхарамі мястэчак, пасёлкаў і вёсак.

З удзелам спецыялістаў-літаратуразнаўцаў складалася мультымедыйная экранная анталогія «Хроніка культурнага жыцця Беларусі. Творчыя партрэты дзеячаў культуры і мастацтва», рэгулярна праводзіліся конкурсы тэатральнага мастацтва, міжнародныя кніжныя кірмашы і іншыя мерапрыемствы рэгіянальнага і дзяржаўнага маштабаў.

За апошнія 10 гадоў у Цэнтры па мастацтвазнаўчых спецыяльнасцях абаронена 45 дысертацый. У Музеі старажытнай беларускай культуры прайшло за апошнія 5 гадоў стажыроўку 828 студэнтаў.

Вучоныя цэнтра ажыццяўляюць экспертызу і ўзгадненне праектаў і прызначэння навуковых кіраўнікоў па рэстаўрацыі помнікаў архітэктуры.

Прыярытэтныя праблемы прафесійных мастацтваў і творчых саюзаў. Прыярытэтнымі праблемамі павінны стаць узмацненне і развіццё ролі прафесійнага мастацтва ў эстэтычным, патрыятычным і маральным выхаванні, забеспячэнні духоўнай стабільнасці грамадства.

Сучасная архітэктура Беларусі грунтуецца на развіцці нацыянальных традыцый і перадавых тэхналагічных дасягненнях, знаходзіцца ў пошуку сваёй ідэнтычнасці.

Аднак існуюць праблемы, якія патрабуюць творчага вырашэння ва ўмовах новых ідэйных, грамадскіх і сацыяльных запатрабаванняў. Хранічны канфлікт назіраецца ў гістарычных цэнтрах гарадоў паміж комплекснымі гісторыка-культурнымі каштоўнасцямі і навадзелам. У архітэктуры сучасных збудаванняў адсутнічае нацыянальны штрых, духоўнае разуменне прасторы, пра што гавораць назвы элітных раёнаў: «Грынвіч», «Полак», «Маяк», «Амадэус», «Санкт-Пецярбург» і г. д. Наўрад гэтыя назвы павысяць камерцыйную прывабліваць новабудоўлям. Праблемай застаецца пошук сувязі рэкламнага дызайну і архітэктуры. Пры будаўніцтве аграгарадкоў пакідаюцца без увагі гістарычныя дарогі і сакральныя мясціны, старадаўнія паркі і вуліцы пад шатамі векавых дрэў, аснова, што можа знітаваць гістарычны ландшафт і сучасныя катэджы.

Сапраўдная крыніца камфортнага і эстэтычнага асяроддзя вясковага жылля – народнае дойлідства Беларусі. Аднак сучасны сельскі дом пакуль не мае мастацкай выразнасці, маштабу і камфорту.

Выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва характарызуецца пошукам актуальных ідэй, суіснаваннем розных стыляў і напрамкаў, сродкаў выразнасці.

Аднак назіраецца адсутнасць эпічных твораў, адлюстраванне на палотнах гістарычных, векапомных падзей, вобразаў героя нашага часу, збіральнага вобраза сучаснікаў. Мастакі заняты асабістымі перажываннямі, суб’ектыўным поглядам на рэчаіснасць, імкненнем падладзіцца пад патрэбы рынку.

Камерцыялізацыя мастацкага рынку не спрыяе жанраваму развіццю, з’яўленню твораў сацыяльнай, грамадзянскай накіраванасці.

Асаблівай увагі заслугоўвае «візуальная» культура. Неабходна пашырэнне сеткі мастацкіх галерэй, філіялаў музеяў, выставак, вернісажаў.

Манументальнае мастацтва найбольш поўна і наглядна выражае грамадскія ідэалы. Вобразы, увасобленыя мастакамі-манументалістамі, не толькі ўслаўляюць памяць грамадства аб векапомным мінулым. Манументальная скульптура надае гарадам і гістарычным мясцінам велічнасць, запамінальнасць. Сусветную вядомасць маюць манументальныя ансамблі Крэпасць-герой Брэст, плошча Перамогі ў Мінску, Хатынь і Дальва, мемарыялы, прысвечаныя падзеям Першай сусветнай вайны.

Аднак з фасадаў знікаюць мазаікі, з інтэр'ераў – вітражы, манументальныя кампазіцыі, якія таксама былі летапісам слаўных старонак мінулага (гасцініца «Турыст», кінатэатры «Партызан», «Вільнюс» і інш.).

Манументальнае мастацтва знікла з фасадаў і інтэр'ераў грамадскіх, відовішчных і спартыўных збудаванняў, станцый метро, актавых залаў школ і г. д. Месца захоплівае стракатая рэклама. Пытанні ёсць да дызайну вытворчага асяроддзя, ад якога, як некалі казаў Вальтэр Гропіус, залежыць вытворчасць працы.

Вострай застаецца праблема развіцця беларускага кіно. Апорай яму магла б стаць нацыянальная драматургія. Патрэбна новая канцэпцыя развіцця кінематографа і рэпертуару нацыянальных поўнаметражных фільмаў, вызначэнне аблічча нацыянальнага кіно, стварэнне вобразаў герояў нашага часу, эпічных гістарычных стужак.

Крытычнага перагляду патрабуе тэлепракат так званых серыялаў, цалкам пазбаўленых ідэйнага і духоўнага зместу. Яны разбуральна дзейнічаюць на свядомасць падлеткаў і моладзі, адрасаваны гледачу з нізкай культурай і прымітыўнымі пачуццямі, займаюць большасць часу тэлеэфіру, які мог бы быць напоўнены змястоўнымі культурнымі праграмамі.

Адна з галоўных задач, што стаіць перад дзяржавай у сучасных умовах, – гэта далейшае развіццё традыцый айчыннай кампазітарскай, музычна-выканальніцкай і балетнай школ, здольных канкурыраваць з еўрапейскімі і сусветнымі, у сферы акадэмічнага, класічнага мастацтва, харавой музыкі. Месца харавога мастацтва ў культурным, патрыятычным і сацыяльным выхаванні недаацэнена. Неабходна адраджэнне айчыннага класічнага рэпертуару і стварэнне актуальных сучасных музычных палотнаў. Ёсць праблема развіцця айчыннага шоу-бізнесу, прапаганды нацыянальнай эстраднай творчасці.

Патрэбна вызначэнне новага зместу і новай сцэнічнай мовы ў адлюстраванні рэчаіснасці і спасціжэнні таямніц быцця, пераасэнсаванне месца, функцыі, ролі тэатральнага мастацтва ў нацыянальнай культуры, развіццё дзяржаўных, рэпертуарных тэатраў, міжнародных сувязей, фестывальнага руху, прафесіяналізацыі жанру.

Стратэгічнай задачай прафесійных творчых саюзаў застаецца развіццё культуры і мастацтва, фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці мастака – ключавая праблема, вырашэнне якой дазволіць беларускаму прафесійнаму мастацтву паспяхова развівацца ў прасторы XXI ст., мець сваю грамадзянскую пазіцыю.

Палярызацыя на глебе канфесійных і этнічных традыцый, міграцыя, дэмаграфічны крызіс, эканамічны спад паставілі еўрапейскія краіны перад праблемай абароны нацыянальных маральных і духоўных культурных каштоўнасцей.

У сферы аховы і развіцця сусветнай культурнай разнастайнасці як асновы стабільнасці і росквіту цывілізацыі павінен стаць працяг работы па: захаванні нацыянальных моў і дыялектаў; ахове песеннай і вуснапаэтычнай

нематэрыяльнай культурнай спадчыны народаў і этнічных груп; пашырэнні спісаў славутых імён дзеячаў культуры і мастацтва.

На міжнародных фестывалях і конкурсах, выстаўках і біенале беларускія артысты, музыканты, мастакі годна прадстаўляюць краіну. Турысты і госці з усяго свету з цікавасцю знаёмяцца з Беларуссю, ахвотна наведваюць гарады, рэгіёны, запаведныя мясціны, помнікі, музеі. Развіццё культурнага супрацоўніцтва паміж Еўрасаюзам і Беларуссю паспрыяе і культурнаму ўзбагачэнню Еўропы, многія культурныя карані якой бяруць пачатак з беларускай зямлі.

Сучасная парадыгма нацыянальнай культуры як асновы суверэнітэту і нацыянальнай ідэі патрабуе вырашэння рада ў тым ліку навуковых праблем.

1. Неабходны аналіз тэндэнцый у прафесійнай культуры і мастацтве, суадноснасці ў іх традыцый і навацый, кансерватызму і авангарду. Навуковы прагноз развіцця прафесійных мастацтваў дазволіць стварыць заслон агрэсіўным і разбуральным уздзеянням спажывецкай культуры.

2. Пераадоленне адмоўнага балансу паміж рэстаўрацыяй гісторыка-культурных каштоўнасцей і разбурэннем іх першапачатковага аблічча, аптымізацыя Дзяржаўнага спіса гісторыка-культурных каштоўнасцей.

4. Неабходна выданне Збору рухомых помнікаў, што ляжаць без рэстаўрацыі ў музейных запасніках і царкоўных рызніцах.

5. Стварэнне нацыянальнага інвентару нематэрыяльных культурных каштоўнасцей і нацыянальнага электроннага каталога і электроннай карты, адаптаваных да кантролю з дапамогай касмічнай навігацыі, трохмерных мадэлей помнікаў архітэктуры.

6. Уключэнне ў вучэбны працэс навейшых вынікаў даследаванняў у галіне мастацкай культуры, паходжання беларускага народа. Паглыбляць веды пра выдатных дзеячаў навукі, іх уклад у сусветную культуру, у тым ліку, стварэнне энцыклапедыі «залатога фонду беларускай навукі».

7. Неабходна стварыць серыю відэа- і аўдыёперадач, старонак інтэрнэту дзеля папулярызацыі ўзораў нацыянальнай культуры, пазбягаць спекулятыўных і эпатажных сюжэтаў.

8. Вырашыць праблему нацыянальнага рэпертуару драматургіі і сцэнаграфіі. Пераклады і папулярызацыя беларускай літаратурнай класікі будуць спрыяць не толькі цікавасці да іх у свеце, але і экспарту нацыянальнай сцэнічнай культуры.

9. Выкарыстанне нацыянальнай культурнай спадчыны ў сферы турызму – важны фактар развіцця рэгіёнаў, стварэння свабодных эканамічных зон, новых працоўных месцаў, фарміравання мясцовай інфраструктуры.

Сучасная парадыгма беларускай культуры бачыцца як сінтэз аўтэнтычнай, прафесійнай, элітарнай, шматканфесійнай, міжэтнічнай культур на тысячагадовым падмурку адзінства той, як пісаў Купала, «агромістай грамады», што завецца народам беларускім.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные составляющие современной парадигмы белорусской культуры. Отмечены основные научные проблемы, требующие решения в данной сфере.

SUMMARY

In the article the main components of a modern paradigm of the Belarusian culture are considered. The main scientific problems requiring the solution in this sphere are noted.

РАЗДЗЕЛ І
ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Артёмова Е. В.

ИКОНОЛОГИЯ КАК МЕТОД ИНТЕРПРЕТАЦИИ И АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В. (НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА У ГУАНЬЧЖУНА «ВОСПОМИНАНИЯ О ДЕТСТВЕ С ПОСЕДЕВШЕЙ ГОЛОВОЙ»)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 19.10.2015)

В процессе анализа художественных произведений современные искусствоведы используют широкий спектр методов исследования. Делая выбор, каждый учёный придаёт особую значимость вопросу эффективности того или иного метода применимо к художественным произведениям, включённым в поле его исследований. Искусствоведческие методы предполагают изучение культурно-искусствоведческих явлений с учётом условий их возникновения и взаимного влияния, как единство многообразных составляющих их элементов [5, с. 47].

Касательно феномена интерпретации в истории искусствознания первостепенное значение имел формальный метод исследований Г. Вёльфлина (который также использовался К. Фидлером и А. Хильдебрандтом). Наряду с ним активно применялся стилистический метод М. Дворжака и семиотико-герменевтический метод, представленный в работах Ю. Лотмана, Х. Гадамера, П. Рекера, М. Хайдеггера и других. Иконологический метод изучения произведений живописи и их интерпретации (А. Варбург, Э. Гомбрих, Э. Панофский) также снискал определённую популярность.

В данной статье для анализа картины современного китайского художника У Гуаньчжуна с целью понимания роли интерпретации в процессе искусствоведческого анализа художественного произведения и в восприятии картины зрителем выбран иконологический метод как наиболее эффективный.

Согласно Э. Панофскому, иконология, в отличие от иконографии, является методом интерпретации, исходящим более из синтеза, чем из анализа [8, с. 16]. Такой подход – единственно возможный для анализа творчества У Гуаньчжуна, который на протяжении всей своей жизни эволюционировал от реализма к формализму и абстракционизму через постимпрессионизм и традиционную живопись го-хуа. Также в разные периоды творчества ему был присущ ряд черт, характерных для других стилей живописи.

А. Варбург считал, что иконологический метод неизбежно расширяет границы науки об искусстве и учитывает необходимость междисциплинарного обмена в области гуманитарного знания [2, с. 21]. Эта особенность также важна при исследовании художественных произведений живописи неродной для учёного-искусствоведа культурной среды (в нашем случае – живописи Китая). Обращение к ряду дисциплин, изучающих явления в данной географической области в конкретный временной период, позволяет вникнуть в символику смысла в китайской традиции, философию социального устройства и организации духовной жизни, окружающих художника.

Также для исследования художественного произведения, созданного и так или иначе интерпретируемого самим художником и зрителем, важно, что иконология отдельно рассматривает и принимает во внимание специфику описания различных аллегорий. Иконологический метод в данном случае актуален ещё и тем, что благодаря открытию «подвижной детали» А. Варбурга требует рассмотрения живописных работ в разных стилях и жанрах с учётом «художественной воли» и влияния времени, зрителя, заказчика, а также процесса эволюции самого художника [1, с. 71]. Мы будем учитывать это при анализе художественного произведения У Гуаньчжуна в контексте разных периодов развития китайского современного искусства и художественного метода работы самого художника. Таким образом, иконологический метод оптимален для исследования художественных произведений живописи У Гуаньчжуна в Китае 2-й половины 1970-х годов – начала XXI в.

Одно из первых определений иконологии было дано в 1953 г. итальянским автором Ч. Рипа. Он понимал под иконологией описание различных аллегорий. В сочинении «Iconologia overo Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi» он толкует иллюстрированные образы различных добродетелей, грехов, страстей, искусств и наук путём иллюстрации каждого из данных понятий с подробным описанием их атрибутов, качеств, свойств [3, с. 69].

В современном значении термин «иконология» был впервые использован А. Варбургом в 1903 г. Как учёный, А. Варбург ясно видел необходимость объединить формальный анализ, иконографическое толкование и обращение к письменным источникам, чтобы «дать образу речь» [3, с. 119]. Иконологический метод, в понимании А. Варбурга, должен был расширить границы науки об искусстве и способствовать междисциплинарному обмену в области гуманитарного знания.

Работы Э. Панофского опирались на труды А. Варбурга, но Э. Панофский был первым, кто сформулировал систематический подход в иконологии. Согласно ему, в задачи иконологии при анализе картины входит интерпретация художественных тем, содержащихся в произведении, и раскрытие явных и скрытых смыслов в образных живописных формах.

Э. Панофский предложил выделить три уровня анализа художественного произведения.

На первом уровне рассматривается первичный изображённый сюжет, исследователь опирается на знание предметов, событий и того, как они передаются в различных исторических обстоятельствах.

Второй уровень требует знаний в области сюжетов и аллегорий мифологии, нахождение их и сравнение с сюжетом картины, выявления «второго», дополнительного смысла сюжета картины.

На третьем уровне анализ картины направлен на поиск скрытого внутреннего смысла или сущности содержания произведения в целом. На данном этапе необходимо старательно изучить всё, что тем или иным образом поможет раскрыть черты личности художника. Это необходимо, так как картина, помимо аспектов, исследование которых осуществляется на первых двух уровнях иконологического анализа, представляет собой отражение психических процессов человека, и, чтобы приблизиться к пониманию скрытых творческих мотивов художника, необходимы знания о его психологии и предполагаемой внутренней картине мира.

Наряду с иконологическим методом при искусствоведческом анализе работ художника в данной статье задействован метод сравнительного анализа. Это позволит сделать определённые выводы о некоторых специфических свойствах художественной картины мира китайских творцов и созерцателей.

Обратимся к произведению У Гуаньчжуна «Воспоминания о детстве с поседевшей головой» (около 2-й половины 1980-х годов; тушь, масло, акварель, бумага; 57х68,5 см; частная коллекция).

Из названия картины следует, что художник создавал её как образ, некогда отразившийся в глазах ребёнка. Этот образ автор стремится увидеть заново, но теперь уже будучи зрелым, состоявшимся человеком, достойно прошедшим свой жизненный путь.

В этом пути было всё: и юношеское непослушание, когда вместо того, чтобы пойти по стопам отца и преподавать живопись в сельской школе, У Гуаньчжун решился на поступление в техническое училище, чтобы стать инженером; и желание следовать за своей мечтой несмотря ни на что, как это произошло в 1936 г., когда У неожиданно бросил училище и поступил в Национальную академию искусств Гуанчжоу, убеждённый в том, что искусство – его «первая, если не единственная любовь» [9, с. 60].

За время обучения у Линь Фэнмяня и Пань Тяншоу У Гуаньчжун овладел приёмами традиционной китайской живописи го-хуа и одновременно теорией и историей западного искусства. Следуя совету Линь Фэнмяня, У начал изучать французский язык и через 5 лет после окончания академии в Гуаньчжоу ему удалось попасть в число стипендиатов Школы изящных искусств в Париже.

У Гуаньчжун проникся современным западным искусством. Особенно его впечатлили постимпрессионизм и концепция формализма в искусстве.

Среди западных художников У Гуаньчжун выделял Ван Гога и в одном из последних эссе так говорил о нём: «Я был потрясён работами Ван Гога с первого взгляда, и даже сегодня моя любовь к ним не ослабевает» [10, с. 39].

Картина «Воспоминания о детстве с поседевшей головой» была написана в поздний период творчества У Гуаньчжуна. Произведение не датировано, однако приёмы изображения предметов и построения композиции вместе с рядом других особенностей картины позволяют сделать вывод о том, что работа была создана во 2-й половине 1980-х годов.

Кроме того, в более раннем произведении из серии «Родной город Лу Синя» (1981 г.; масло, холст, 45х45 см; частная коллекция) У Гуаньчжун изображал подобный сюжет, но в совершенно иной манере. Так, пейзаж, включённый в серию картин, посвящённую поэту Лу Синю, не так динамичен и красочен, как тот, что был нарисован художником как собственное воспоминание. Это очевидно даже несмотря на то, что пейзаж маслом выполнен в реалистической манере, а «Воспоминания» У Гуанчжуна сочетают ряд художественных приёмов разных направлений живописи.

Произведение ритмичное, построено на контрастах. В первую очередь это контрасты цветов: монохромные чёрно-белые очертания – и вспышки зелёного, красного, жёлтого и голубого внутри помещений, на крышах домов, деревьях. Также обращают на себя внимание контрасты заполнения и организации пространства: крыши и части стен домов закрашены наглухо, внутренние пространства помещений залиты чёрным цветом.

Создаётся впечатление: всё, что сосредоточено внутри домов (события, возможно, в них происходившие, люди, которые могли там находиться), более ощутимо и реально, чем внешнее. Перед глазами словно ничего нет, а главное содержится где-то внутри и невидимо, ведь на картине – воспоминания художника, а не того, кто смотрит на произведение. Нам оставлены только двери и окна, заполненные тушью, большие мазки кистью с краской, линии и контрасты, разные по степени чёткости и толщине. Все эти приёмы создают впечатления призрачности, неустойчивости изображения. Оно действительно похоже на воспоминание. Вместе с тем, нельзя не почувствовать чистоту не смешанных на картине цветов, а простота работы трогает зрителя. Преобладают ясные формы.

В композиции картины главенствует вертикаль: дома тянутся вверх, следом за деревьями. Здесь отразились и особенности детского восприятия: дом в этом возрасте кажется значительно больше. У Гуаньчжун демонстрирует эти детские воспоминания человека на картине: холст еле вмещает постройки.

По центру картины – дорога, вымощенная камнем. Улица нарисована изломанными, но чёткими линиями. Она красива, хотя не так просто обойти острые углы домов, следуя этим путём. Кроме серых камней и неровных стен художник видит на нём множество разноцветных солнечных бликов. Можно провести параллель с непростой судьбой У Гуаньчжуна, которому за свою долгую жизнь довелось испытать бедность, тяжёлый труд, репрессии после

возвращения на родину из Франции, творческую удачу, почувствовать унижение и обрести подлинное признание.

У Гуаньчжун вернулся в Китай в 1950 г. За год до приезда художника было торжественно провозглашено создание Китайской Народной Республики и управление страной перешло к Центральному народному правительству КНР во главе с Мао Цзэдуном. «Государство новой демократии», где шла борьба «против империализма, феодализма и бюрократического капитала», а новая государственная власть позиционировалась как «демократическая диктатура народа» [6, с. 234], сегодня может показаться не самой благоприятной средой для художника-новатора, прошедшего обучение в Париже и полного новых идей. Трудно сказать, что именно сыграло решающую роль в принятии У Гуаньчжуном такого решения.

Гуань Юй, корреспонденту государственного журнала «Китай», удалось найти сведения, согласно которым, многое решила близость мироощущения У Гуанчжуна и Ван Гога. У Гуанчжуну попалось на глаза письмо, в котором Ван Гог обращался к своему младшему брату со словами: «Ты можешь говорить о том, что в Париже тоже можно раскрыться и обрести плоды. Но ты – “пшеница”, и твоё место там, где она растёт. Только посадив росток в родную почву, можно ожидать плода» [4, с. 2]. По мнению Гуань Юй, У Гуаньчжуну запали в душу эти слова.

Как и многие другие интеллектуалы, писатели, представители творческой интеллигенции, У Гуаньчжун сильно пострадал во времена Культурной революции в Китае. Многие работы художника были уничтожены, ему запрещалось преподавать и писать картины. Его лишили должности в Академии искусств Гуанчжоу и перевели в Университет Циньхуа в Пекине.

В 1970 г. У Гуаньчжуна послали чернорабочим в поля, и следующие три года он провёл, изнемогая от тяжёлого физического труда. Художнику иногда позволяли работать в выходной, но большей частью его жизнь представляла собой нудную работу. Он слышал о насилии, с которым сталкивались другие художники, и потому уничтожил множество собственных работ, особенно изображений обнажённых, с целью избежать издевательства над полотнами и их уничтожения чужими руками [7, с. 201]. Только после смерти Мао Цзедуна У Гуаньчжун вновь смог вернуться к любимой работе.

Ссылка в глубинку имела свои последствия. Стиль живописи художника изменился кардинально. Работа «Вид Гуйлинь» (1973 г.; тушь, акварель, дерево;64х42 см; частная коллекция) является примером картин того времени.

В картине У Гуаньчжуна «Воспоминания о детстве с поседевшей головой» передний план размыт, вертикали противопоставлены крупные горизонтальные мазки кистью. Улица заканчивается крупными полосами сильно разбавленной туши. Сложно сказать: продолжается ли путь или

пересекается новой дорогой, а может быть, здесь и вовсе окраина города. Зато начало дороги просматривается чётко. Видны ласточки и огромные (относительно уменьшенных в перспективе домиков) пятна цветной краски. Передний план обобщён и размыт серым, дальний – окрашен в яркие цвета и не лишён деталей.

Впечатление, созданное художником, поразительно по степени достоверности. Это воспоминания человека, чья жизнь близится к закату. Эффект присутствия в сочетании с набором художественных приёмов рисования и позволили определить стилистическую принадлежность картины как находящуюся на стыке постимпрессионизма, формализма и традиционной китайской живописи го-хуа. После 1979 г. У Гуаньчжун уделял много внимания концепции формализма, считал её очень выразительной [11, с. 79].

Пейзаж символичен, детализация условна, множество пустот пространства, оставленного без краски и туши, наполненность воздухом, словно композицию можно вдохнуть. Много внимания при передаче замысла художника уделено «искусству кисти»: мазки исполнены с разной степенью интенсивности и чёткости. Природные формы изображены плавными линиями, искусственные – ломаными (если предполагается искривление) либо прямыми. Использована традиционная символика. Ласточки в Китае символизируют смелость, опасность и счастливую перемену в судьбе, деревья на переднем плане – жизнь и её поступательное движение, развитие, изменение, ход [14, с. 28].

Использование художником перспективы, вспышек цвета, а также выбор абстрактной темы картины и не менее абстрактного стиля изображения форм городского пейзажа роднит работу У Гуаньчжуна с произведениями европейских художников [12, с. 25]. Так, представитель оптического искусства В. Вазарели также отдавал предпочтение композициям из линий и цветных пятен. Правда, есть и отличия: пятна цвета у В. Вазарели геометризированы, а сами работы часто подвижные, включены в механизмы-мобили. «Новый реализм», «сверхреализм», или популярное искусство, в своём демократизме (возможность зрителя стать героем произведения) было сходно с искусством У Гуаньчжуна. Однако приёмы ввода зрителя в произведение также кардинально рознятся: У Гуаньчжуну не нужно усаживать его, сопровождать созерцание звуковыми эффектами или заставлять зрителя смотреться в зеркала. Он воздействует на смотрящего без включения физического движения в динамику сюжета произведения, однако эмоционально зритель присутствует в картине.

Глубокая традиционность, сакральность некоторых символов в сочетании с простотой форм выражения роднит некоторые работы У Гуаньчжуна с работами талантливых художников-примитивистов. Однако Гуаньчжун не останавливается на каноничном для традиционной китайской живописи выборе материалов, приёмов и способов рисования. Художник,

вплетая в свои картины нити западного опыта живописи, обретает неповторимый авторский стиль создания изображения и построения сюжета.

Таким образом, не следует воспринимать манеру письма У Гуаньчжуна исключительно как китайский аналог европейских концепций живописи XX в. У Гуаньчжун стал живописцем, объединившим в своём искусстве технику традиционной китайской живописи кистью, монохромного плоскостного рисунка и масляной живописи Запада [13, с. 47]. Его метод основан на изобретении нового уникального способа рисования, дающего неповторимую интерпретацию автором выбранного сюжета. Кроме того, благодаря тонкому психологизму, которого художнику удалось добиться посредством использования приёмов разных стилей живописи и удачному сочетанию цветов, форм и элементов символики, картина побуждает зрителя к самостоятельной интерпретации увиденного и гармонично вводит его в сюжет, делая причастным к созданию художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемьева, Л. С. Основные интерпретационные стратегии современного искусствознания : методические рекомендации к программе курса / Л. С. Артемьева. – М. : РГГУ, 1997. – 121 с.
2. Бабушкина, О. В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи : автореф. дис. … канд. филос. наук : 09.00.04 / О. В. Бабушкина ; Пермский гос. технический ун-т. – Пермь, 2004. – 24 с.
3. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусства: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин ; пер. с нем. А. А. Франковского. – М.; Л. : Academia, 1930. – 290 с.
4. Гуань, Юй. Китайский художник У Гуаньчжун / Юй Гуань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kitaichina.com/se/txt/2010-11/25/content_314613.htm. – Дата доступа: 05.08.2015.
5. Золотарёва, Л. Р. Методы исследования в современном искусствоведении / Л. Р. Золотарёва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/14_ENXXI_2014/Philosophia/1_169435.doc.htm. – Дата доступа: 31.07.2015.
6. Исаев, И. А. История государства и права зарубежных стран / И. А. Исаев, Т. П. Филиппова. – М. : Проспект, 2014. – 644 с.
7. Люй, Пэн. Вопросы истории искусства: направления исследования истории искусства в XX в. (1950 – 1999 гг.) / Пэн Люй. – Сычуань, 2006. – 420 с. (кит. яз.).
8. Торопыгина, М. Ю. Потлема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.04 / М. Ю. Торопыгина ; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2013. – 30 с.
9. У, Гуаньчжун. Красота формы в живописи / Гуаньчжун У // Мэйшу (Изобразительное искусство). – 1979. – № 5. – С. 57 – 62. (кит. яз.).
10. У, Гуаньчжун. Об эстетике абстрактного / Гуаньчжун У // Мэйшу (Изобразительное искусство). – 1980. – № 11 – С. 23 – 45. (кит. яз.).
11. У, Гуаньчжун. Содержание определяет форму? / Гуаньчжун У // Мэйшу (Изобразительное искусство). – 1981. – № 3. – С. 78 – 90. (кит. яз.).
12. Chen, X. China’s Countryside In Formal Abstraction: Wu Guanzhong’s Landscape Paintings of the late 1980s / X. Chen // Columbia East Asia Review. – 2014. – Vol. 7. – P. 21 – 37.

13. Chu, Ch. From Dessilution to Resolution: Wu Guanzhong Treescapes / Ch. Chu // Vision and Revision: Wu Guanzhong / C. C. Tsang. – Hong Kong, 1995. – Pt. 3. – P. 41 – 51.
14. Shui, T. Wu Guanzhong and his water and ink painting / T. Shui // Vision and Revision: Wu Guanzhong / C. C. Tsang. – Hong Kong, 1995. – Pt. 2. – P. 26 – 30.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена иконологии как методу интерпретации и анализа художественного произведения. Рассмотрены основные преимущества использования иконологического метода при анализе художественного произведения живописи неродной для исследователя культурной среды (Китайской Народной Республики в 1970-х годах – начале 2000-х годов). Иллюстрирован порядок искусствоведческого анализа с использованием иконологического метода на примере анализа произведения современного китайского художника У Гуаньчжуна.

SUMMARY

The article is devoted iconology as a method of analysis and interpretation of artworks. The main advantages of using the iconological method in the analysis of artworks of painting step-cultural environment for researchers (People's Republic of China in the 1970s – at the beginning of the 2000s.). Illustrated art analysis procedure using the example of the method iconological analysis of the works of contemporary Chinese artists have Guanzhong.

Балуненко И. И.

ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ В РЕКОНСТРУКЦИИ БОРИСОГЛЕБСКОЙ ЦЕРКВИ В ГРОДНО

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Одной из наиболее острых проблем защиты белорусского культурного наследия является выбор стратегий сохранения Борисоглебской (Коложской) церкви, уникального памятника середины XII в., претендующего на включение в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО. Непрекращающиеся дискуссии по поводу методов воссоздания обрушившихся в XIX в. стен обусловлены конфликтом предпочтений в стратегиях реставрации, преобладающих в различных социальных и профессиональных группах, таких как архитекторы, историки, искусствоведы, чиновники Министерства культуры, представители заинтересованной общественности. Если первоначальный проект, разработанный в 2005 г. Г. А. Лаврецким, подразумевал возведение копии существующей деревянной стены, то в дальнейшем решения развивались в направлении более откровенной стилизации: от стен из современного кирпича к реалистичной имитации рисунка и материала утраченных конструкций.

Данный подход противоречит сформировавшейся в середине XX в. мировой практике сохранения архитектурных памятников. Ещё в Венецианской хартии 1964 г. была озвучена формула «реставрация прекращается там, где начинается гипотеза» [1, ст. 9] и обозначено требование ясного и легко считываемого разграничения аутентичных частей

здания и современных пристроек: «Любая работа по дополнению должна нести на себе печать нашего времени» [1, ст. 9]. Метод визуальной маркировки новых участков здания строительными и отделочными материалами, контрастирующими с подлинными фрагментами, чтобы «реставрация не фальсифицировала историческую и художественную документальность памятника» [1, ст. 12], распространился в реставрации католических и протестантских храмов, как перепрофилированных в музеи, библиотеки, выставочные залы и жилые дома, так и сохранивших культовую функцию. Данная стратегия представляется перспективной в случае восстановления стен Коложской церкви, так как она позволяет не только привести памятник в соответствие требованиям ЮНЕСКО, но также акцентировать архитектурную выразительность объекта, визуально подчеркнуть выдающиеся художественные качества сохранившихся фрагментов старинной кладки, избежать решений, препятствующих объективному восприятию степени сохранности памятника посетителями храма.

Так как в полной мере культурная ценность памятника раскрывается в случае сохранения его аутентичной функции, для рассмотрения в статье отобраны зарубежные проекты реконструкции церквей, которые подразумевают либо исключительно религиозное использование здания, либо дополнение культового сооружения ролью общественного центра, концертного зала и места встреч общины. Здания были возведены либо в XII – XVII вв., либо в конце XIX – начале XX в. в неороманском и неоготическом стилях, что придаёт им частичное внешнее сходство с Борисоглебской церковью.

Средневековая готическая церковь св. Маврикия (Moritzkirche, Аугсбург, Германия), в 1714 г. перестроенная в стиле барокко, серьёзно пострадала в бомбардировке, случившейся в ночь с 24 на 25 февраля 1944 г. План восстановления памятника и переоформления интерьера был разработан Доминикусом Бёмом, знаменитым автором новаторских проектов католических храмов. Работы архитектора сочетают экспериментальную объёмно-пространственную композицию и экспрессионистскую пластику со сдержанным использованием декоративных элементов, в котором ощущалось как влияние модернизма, так и стремление Католической церкви избавиться от чрезмерной торжественности в проявлениях культа. Поэтому уже в реновации 1946 – 1950 гг. как фасады, так и внутреннее пространство церкви были очищены от остатков барочного декора с целью проявления конструктивных особенностей здания и пластики стен. На фоне белой штукатурки выделялся ряд бледно-розовых плоских потолочных куполов и сохранившихся после бомбардировки деревянных изображений святых. Через пятьдесят лет, прошедших со времени последней реконструкции, назрела необходимость обновления интерьера, поэтому в 2010 г. были начаты реновационные работы под руководством дизайнера Джона Поусона. Известный английский дизайнер развил заданную Д. Бёмом концепцию

логичного и ясного внутреннего пространства с минимальным декором, который полностью подчинён выразительной пластике стен. В решении, признанном лучшим интерьером 2014 г. по версии Немецкого совета дизайнеров, со стен были убраны статуи, а с потолка – пятна цвета; все поверхности были полностью покрыты гладкой белой штукатуркой, сияние которой в вечернее время усиливается дополнительной подсветкой. Стёкла в окнах апсиды заменены на листы тонкого оникса, который пропускает рассеянный свет, более интенсивно освещающий стены алтаря за счёт уменьшения светотеневого контраста. Белизну стен и потолка подчёркивает бледно-бежевый мраморный пол и скамьи для верующих из дерева глубокого коричневого цвета.

Аналогичное стремление к созданию лаконичного внутреннего пространства отмечается и в предпринятой в 2001 г. бюро «Martini Architekten» реновации храма св. Иоанна Крестителя в Троисдорфе (Германия, 1903 г.). Использованные архитекторами художественные приёмы, конструктивные решения и отделочные материалы подчёркнуто современные. Но благодаря ограниченному применению, обусловленному функциональными требованиями, они не доминируют над аутентичными элементами убранства церкви, но акцентируют сохранившиеся архитектурные детали и выявляют выразительные качества старых отделочных материалов. Как и в проекте Д. Поусона, гладкие белые стены и мягкое естественное освещение подчёркивают динамичную композицию окон разнообразных очертаний: как круглых, так и увенчанных стрельчатыми и полуциркульными завершениями. Использованное для устройства перегородок матовое стекло мягкого бежево-зелёного тона оттеняет потолок, хоры и орган тёмных пород дерева, придавая историческим элементам убранства характер музейных экспонатов.

Иной подход к интерпретации выразительных возможностей гладких белых стен демонстрирует реставрированная в 2000 г. Городская церковь в Идаре (Германия, 1200-е годы). «Martini Architekten» вновь использовали комбинацию белой штукатурки и вкраплений тонированного в изумрудно-зелёный прозрачного стекла; но в данном проекте нейтральный фон подчёркивает стропильную систему и участки выразительной кирпичной кладки, усиливая эффектное сочетание отделочных материалов с богатой фактурой и текстурой. Стеклянная конструкция, расположенная над алтарём, играет роль цветового пятна, освежающего тёплые оттенки интерьера, создающие интимное камерное пространство: стулья из светлой древесины, красно-коричневые стропила и напольный рисунок из тёмно-серой плитки с белыми швами.

В предложенном в 2005 г. проекте санации Малой церкви в Клеве (Германия, 1619 г.) внутреннее пространство адаптировано к возросшему количеству прихожан. Архитекторы мастерской Филиппа фон дер Линде разместили тамбур из прозрачного бесцветного стекла под хорами из тёмно-серого металлического каркаса и светлых пород дерева. Конструкция

ощущается ярким цветовым пятном на фоне белых стен, но не выглядит чрезмерно массивной для небольшого помещения. Наружная пристройка также выполнена из прозрачного стекла в тёмно-серых филёнках, которые сливаются с кладкой из тёмно-коричневого кирпича. Прозрачное стекло не скрывает от зрителя исторические фасады, но подчёркивает фактуру и текстуру аутентичных элементов благодаря контрасту гладкой светоотражающей поверхности и шероховатого материала. Данный способ решения наружного облика был также использован в реконструкции храма Креста Господня (Хорн, Германия, 1934 г.), проведённой архитектурным бюро *schmersahl/ biermann/prüßner* в 2009 г. Пристройка из прозрачного стекла, идущая вдоль южного фасада светло-бежевого кирпича, формирует подобие утеплённого притвора: в XVII в. в главный вход лютеранских храмов был перенесён с восточного фасада на боковые с целью снижения эмоционального воздействия на прихожан вытянутого в продольном направлении нефа.

Фарный костёл Святой Девы Марии (Мюнхеберг, Германия, возведён в 1200-е годы, перестроен в 1817 – 1829 гг.) был адаптирован к дополнительному использованию в качестве концертного зала после реконструкции 1998 г. В районе притвора разместились административные помещения и небольшое кафе, которое работает в промежутке между богослужениями. Для максимального разделения функциональных зон, достижимого без использования перегородок, которые рассекут цельное пространство на отдельные сегменты, новые объекты кафе скрыты в многоуровневой пристройке в северо-восточном углу нефа. Обтекаемой формой конструкция из стекла и дерева напоминает борт корабля, отсылающий к названию центральной части базилики (слово «неф» происходит от латинского «navis» – корабль). Горизонтальная сетка изогнутых светлых реек дополняет неровности кирпичных стен, которые были очищены от штукатурки для проявления свидетельств богатой истории здания: многочисленных реконструкций, ремонтов, перестроек, в результате которых в интерьере сложился эффектный коллаж заложенных и вновь прорезанных оконных проёмов, сочетаний разноразмерного и разноцветного кирпича, вкраплений булыжника и остатков многочисленных слоёв краски. Выразительные фактура и текстура отделочных материалов активизируют тактильно-чувственное восприятие объекта. По мнению швейцарского архитектора П. Цумтора, акцентирование художественных свойств материалов является одним из ключевых средств привнесения осмысленности в архитектуру: «Смысл, который я пытаюсь вложить в материалы, находится за пределами законов композиции. Их осязаемость, запах, акустические свойства – вот единственные элементы языка, которым мы обязаны пользоваться. Чувства появляются, когда мне удаётся выявить специфические значения определённых материалов» [цит. по: 2, с. 62].

Возведённая в эклектическом стиле «Швейцарская церковь» (Лондон, Великобритания, 1855 г., арх. Джордж Вульями) относится к архитектурным

памятникам второй категории, поэтому в реконструкции 2010 г. (арх. Christ&Gantenbein) историческое убранство храма осталось нетронутым. Авторы установили современные хоры с органом – деконструктивисткую композицию ломаной формы из зеркал зелёно-голубой палитры, в которой под различными углами преломляется отражение белого лепного декора, углубляя пространство и усиливая игру светотени. Динамичная игра отражений, ассоциируемая с иллюзиями архитектуры барокко, может быть проинтерпретирована как аллегория связи с прошлым, которое воспринимается как мозаика помутневших и исказившихся от времени эпизодов.

В проведённой в 2013 г. бюро *awg architects* реконструкции храма Leegkerk (Гронинген, Нидерланды, 1300-е годы) культовая функция совмещена с использованием церкви в качестве места сбора жителей района, проведения концертов, коллективных празднеств и прочих общественных мероприятий. С этой целью в ближайшей к притвору трети нефа был установлен куб, отделанный латунью, отделяющий помещение храма от появившегося буферного помещения, которое фактически выполняет роль трапезной. Крыша конструкции используется как хоры и балкон для размещения зрителей во время концертов, на нижнем уровне блока расположились небольшая кухня и место для хранения инвентаря, скрытые за металлическими пластинами. Объединение нескольких функций не только экономически целесообразно в условиях небольшого населённого пункта, но также способствует взаимодействию верующих после богослужения, что приводит к большей сплочённости общины, а открытые мероприятия позволяют привлечь в церковь новых прихожан.

Общей чертой всех рассмотренных проектов является отделка современных пристроек древесиной, металлом и стеклом – материалами, которые визуально воспринимаются как более «воздушные» в сравнении с аутентичной кладкой из кирпича и камня. Контраст лёгкого и массивного, гладкого и шероховатого, глянцевого и матового подчёркивает фактуру и текстуру исторических стен, акцентируя запечатлённые в их неровностях следы истории памятника. Относительно малый вес каркасных конструкций позволяет избежать дополнительной нагрузки на грунт и нивелировать воздействие новых элементов на сохранившиеся участки стен. Другим важным достоинством представленных решений является простота демонтажа конструкций в случае износа пристройки, появления прогрессивных консервационных технологий, которые могут быть применены в заданном объекте, или находки новых документов, меняющих научное представление об историческом облике здания.

Рациональный выбор современных конструктивных и отделочных материалов для строительства новой стены Коложской церкви позволит воссоздать известный по доступнымя историческим документам силуэт, сохранив знаковый панорамный вид храма на обрыве и светотеневое решение интерьера, не прибегая к устаревшим методам реконструкции,

снижающим культурную значимость объекта. Проектное предложение 2005 г., которое предполагало возведение деревянной стены, в общих чертах повторяющей существующую, но созданной из сырья высоких эстетических, теплоизоляционных и конструктивных качеств, в полной мере соответствует рассмотренному в статье современному подходу к реконструкции. Поэтому интерпретация облика церкви св. Бориса и Глеба, известной с конца XIX до начала XXI в., может стать основой временного консервационного решения, которое позволит продолжить дальнейший поиск исторических документов, уточняющих сведения о внешнем виде храма в XV – XVIII вв., и передовых технологий сохранения памятников архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://docs.google.com/document/d/1hz0lOc8BNZC9EcUhbfBcdjZvT0sZImcPZzMC6fIOlj4/edit. – Дата доступа: 18.12.2015.

2. Быстрова, Т. Ю. Петер Цумтор: часовня Св. Бенедикта в Зумвитге / Т. Ю. Быстрова // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2009. – № 3. – С. 58 – 66.

РЕЗЮМЕ

На основании анализа инновационных проектов реставрации, реконструкции и реновации христианских храмов определяются потенциальные стратегии воссоздания утраченных фрагментов Коложской церкви.

SUMMARY

Potential strategies of recreation of the lost Kolozha church fragments are proposed on the basis of analysis of innovative projects of restoration, reconstruction and renovation of Christian churches.

Вакар Л. У.

«ЧАРЦЁЖ» ВІЦЕБСКА 1664 Г. ЯК УЗОР КАРТАГРАФІЧНАГА ВЫЯЎЛЕННЯ ПРАСТОРЫ XVII СТ. І ТВОР МАСТАЦТВА ПРЫМІТЫВУ

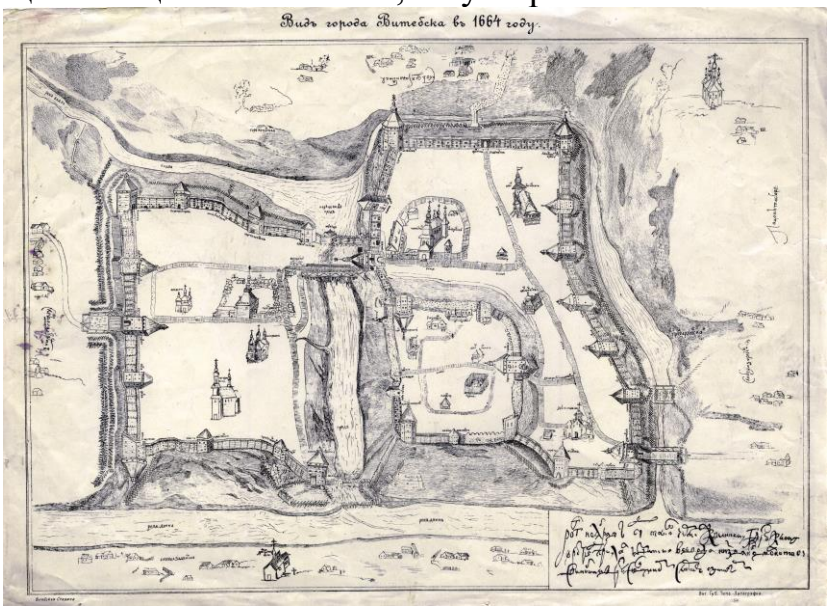
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 29.10.2015)

У беларускім мастацтве XVI – XVII стст. ёсць шэраг помнікаў, якія нясуць у сабе эпічны вобраз прасторы горада. У прыватнасці, гэта гравюра М. Цюнта па малюнку Г. Адэльгаўзера «Прыём маскоўскага пасольства ў Гродна» (1568), «Карта Полацкай зямлі» і «План Полацка» нясвіжскага мастака Тамаша Макоўскага, гравіраваныя па малюнках пісара каралеўскай канцылярыі Станіслава Пахалавіцкага італьянскім майстрам Батыстам Кавалеры, панарамы Нясвіжа і Клецка пачатку XVII ст., карта са схематычным малюнкам Любчы (1645) Юзэфа Нарановіча-Наронскага, планы з панарамамі Рэчыцы (1649) і Брэста (1657). Усе гэтыя помнікі створаны на мяжы картаграфічнага мастацтва і перспектыўнага панарамнага

малюнка і па сваіх вартасцях адлюстроўваюць розныя стадыі развіцця гэтага віду мастацтва.

Малюнкі С. Пахалавіцкага і «Чарцёж» горада Віцебска дэманструюць сістэму перадачы ландшафту, якая мае назву планавай. Сутнасць яе – у выяўленні тапаграфічнага вобраза паралельна аркушу паперы. Такое адчуванне прасторы характэрна для раннесярэдневяковай культуры, а таксама для дзіцячай творчасці і непрафесійнага мастацтва. Яна часцей сустракаецца ў помніках правінцыяльнай культуры і мае прыкметы інфантыльнасці мастацкага мыслення, наіўна-рэалістычнага бачання свету.



«Чарцёж» быў знойдзены Аляксеем Сапуновым у Маскоўскім галоўным архіве Міністэрства замежных спраў і надрукаваны ў Віцебску ў 1910 г. [5, с. 31 – 32]. Чарцёж выкананы на некалькіх склееных аркушах паперы шэра-жаўтаватага колеру пяром і пэндзлем. Рэльеф падфарбаваны: рэкі маюць блакітны колер, узгоркі – жоўта-зялёны, малюнак нанесены чарнілами, подпісы да выяў зроблены кінавар'ю. Надпіс на адвароце сведчыць пра тое, што гэты «Чарцёж» даслаў у Маскву ваявода Якаў Валконскі з віцебскім пасыльным Ларкаю Быкавым. Такім чынам, «Чарцёж» мае дакладную дату стварэння, але неканкрэтызаванае аўтарства. Стваральнікам яго магла быць кожная са згаданых асоб, бо маляваннем такога роду займаліся, як сцвярджае У. С. Кусаў [3, с. 11], і дзякі, і ваяводы, і ўсе, хто быў здатны да гэтай справы. У віцебскім Маркавым манастыры працавала майстэрня па перапісцы і ілюмінацыі кніг, верагодна, нехта з ілюмінатараў выканаў дадзены твор.

Доўгі час гэты помнік разглядаўся як дакументальная крыніца для вывучэння архітэктурнай спадчыны. З 2-й паловы 1980-х гадоў да яго звяртаюцца мастакі і пачынаюць выкарыстоўваць вобраз сярэдневяковага горада і адметную стылістыку твора ў аздабленні грамадскіх інтэр'ераў, рэпрадуктаваць у сувенірнай вытворчасці. Цікавасць да эстэтычных вартасцей «Чарцяжа» ўзрастае, таму фармальны аналіз дапаможа сцвярджэнню яго як помніка мастацтва прымітыву.

Мастацкая адметнасць «Чарцяжа» і іншых старажытных планаў беларускіх гарадоў падкрэслівалася У. Г. Краснянскім, які, спасылаючыся на М. Красоўскага [2, с. 14] пісаў: «Асабліва каштоўнымі робіць іх тое, што яны з'яўляюцца арыгінальным злучэннем планаў у сціслым сэнсе з напалову перспектыўнымі відамі мясцовасці. Усе будынкі паданы ў іх не ў выглядзе планаў, але як перспектыўныя рысункі, праўда, гэтая перспектыва вельмі своеадменная, умоўная і часам няправільная; гэта, аднак, зусім не перашкаджае таму, каб на падставе памянёных рысункаў скласці сабе яснае ўяўленне аб зарысаваных будынках» [1, с. 1].

Увасабленне на «Чарцяжы» гарадской прасторы цікавае тым, што мастак у адной кампазіцыі дэманструе мноства кропак агляду. Фасады пабудоў трох замкаў павернуты у розныя бакі, і таму даводзіцца паварочваць аркуш, каб разглядзець малюнак. Традыцыйнае адчуванне верху і нізу плоскасці аркуша перамагае, бо франтальнае размяшчэнне адносна іх мае большасць дамоў. Асабліва гэта бачна ў малюнку забудовы слабод, дзе выявы хат пазначаны схематызавана без дэталізацыі формаў і асяроддзя. Аднак для аўтара было вельмі істотна перадаць прасторавую арыентацыю замкаў, паказаць стан знешніх і ўнутраных умацаванняў, акцэнтаваць увагу на ўваходах у горад, замкі, вежы, палацы, цэрквы, перадаць вулічную сетку і сістэму абваднення. Пры падрабязным разглядзе чарцяжа ўзнікае пачуццё руху. Статыка графічнага вобраза пераадольваецца праз патрэбу ўвесь час каардынаваць аддаленае схематычнае ўспрыманне прасторы з наіўным жаданнем аўтара перанесці гледача на вуліцы старажытнага Віцебска і паставіць яго тварам да помніка. Перажыванне вобраза прасторы ў дадзеным выяўленчым творы ўтрымлівае цэласнае ўяўленне, якое раскрываецца з вышыні птушынага палёту, і адначасова нагадвае павольны шпацыр уздоўж сцен і вуліц горада.

Гэтае адчуванне ўзнікае дзякуючы паслядоўнаму сцвярджэнню прынцыпу падпарадкаванасці кампазіцыйнага размяшчэнння фасадаў будынкаў адпаведна рэальнай гарадской прасторы, а не ўмоўнасці плана. Часам гэты прынцып прыводзіць да парадаксальных рашэнняў. Вуглавыя вежы паўночнага боку Узгорскага замка павернуты перпендыкулярна адносна цэнтральных вежаў і ў процілеглыя бакі адна ад адной. Напэўна, гэтае рашэнне прынята, каб захаваць сіметрыю малюнка ўсёй сцяны і паказаць уваходы ў вуглавыя вежы, размешчаныя ўнутры замка. Пры аўтаномным успрыманні толькі паўночнай сцяны Узгорскага замка дадзены прыём з'яўляецца лагічным, на ўзроўні агульнай кампазіцыі вуглавая Надзвінская вежа, адна сярод суседніх, недарэчна скіравана ў Дзвіну.

Падобнае дзіўнае ўражанне выклікае малюнак царквы архангела Міхаіла і ваяводскага двара ў Верхнім горадзе, якія стаяць побач, але нібы перавернутыя адносна адзін аднаго. Ваяводскі двор намаляваны як знешнія ўмацаванні дахам унутр замка, магчыма, ён быў прыбудаваны да замкавай сцяны і ўспрымаўся яе працягам. Дадзенае кампазіцыйнае рашэннне магло ўказваць і на тое, што царква і ваяводскі двор размешчаны насупраць адзін

аднаго, бо такі прыём сустракаецца ў дзіцячай творчасці і ў наіўным мастацтве. Безумоўна, інспіраваны ён патрэбай аўтара даць як мага больш інфармацыі, што вызначае і эстэтыку ўсяго твора.

«Чарцёж» горада Віцебска быў уведзены ў навуковы ўжытак у пачатку XX ст. і, магчыма, паўплываў на развіццё неапрымітывісцкіх тэндэнцый у жывапісе Марка Шагала. У яго карцінах і пано даволі часта прастора выяўляецца з вышыні птушынага палёту, а ідэаграмы пабудоў утрымліваюць франтальны і тарцовыя фасады. На карціне «Я і вёска» (1911) персанажы змешчаны ў прасторы перагорнутымі з ног на галаву адносна адзін аднаго, каб падкрэсліць розную скіраванасць іх ходу ўздоўж вуліцы, частка дамоў якой таксама перакулена.

Барыс Раўшэнбах, даследуючы прасторавыя кампазіцыі ў іканапісе, вылучае шэраг чарцёжных метадаў, мэтазгоднасць якіх – у перадачы не столькі бачнай, колькі сутнаснай геаметрыі прасторы [5]. Выдатнай ілюстрацыяй гэтай думкі з'яўляецца разгледжаны твор, дзе спалучаецца і тапаграфічны план і малюнак. На «Чарцяжы» прысутнічае выяўленне адначасова зверху і збоку. Прастора замкаў малюецца зверху, а пабудовы так, як яны ўспрымаюцца чалавекам на зямлі. Запруджаная Віцьба падаецца зверху, а мост і плацiны праз яе – збоку.

Характэрнай асаблівасцю чарцёжнага малюнка з'яўляецца імкненне паказаць усе бакі аб'екта, каб забяспечыць гледачу абсалютную паўнату інфармацыі. Менавіта таму такія нязвыкла ломкія формы цэркваў і палацаў, дзе адначасова паказваецца галоўны і бакавыя фасады. Б. Раўшэнбах называе гэты прыём «развароткай». Найлепшым узорам развароту ўсіх чатырох фасадаў у адзіную плоскасць можа служыць выява Дабравешчанскай царквы, дзе адзіную архітэктурную ідэаграму ўтвараюць тры фасады, невялікі хвост апсіды і сілуэт званіцы. Галоўны і бакавы фасады званіцы, бакавы фасад асноўнага аб'ёму і апсіда Прачысценскай царквы намаляваны таксама з парушэннем сіметрыі цэнтральнай восі, затое гэты малюнак дае цэласнае ўяўленне пра архітэктурныя формы помніка. Праўда, нашаму сучаснiку, выхаванаму на перспектыўным выяўленні прасторы, неабходна разумовае намаганне для адэкватнага ўспрымання дадзенага храма.

Дакладнасць малюнка ўдала спалучаецца з яго дэталёвасцю. Нягледзячы на дробны маштаб, мастак імкнецца перадаць дробязі, якія нясуць каштоўныя веды. Мураваныя сцены Верхняга горада былі напаўразбураныя, і аўтар паслядоўна вымалёўвае чаргаванне ў іх драўляных уставак, імкнецца паказаць розніцу фактуры і нават акцэнтуе ўвагу на частковую захаванасць зубцоў. Падобны падыход можна назіраць у звычайным дзіцячым малюнку схематызаванай постаці чалавека з выразнымі пяццю пальцамі. Увага да дробязей пры абагульненасці выявы кажа пра іх інфарматыўную значнасць.

Найбольшую свабоду і непасрэднасць выяўлення дэманструюць ідэаграмы жылой забудовы. У. Краснянскі адзначае адметнасці іх малюнка наступным чынам: «Тут мы маем значна меней багаты матэрыял у

параўнанні да архітэктуры цытадэльнай і царкоўнай; гэта датычыць не толькі колькасці яго, але і якасці, з прычыны эскізнасці зарысовак і іх малога маштабу. Аднак, што да адпаведнасьці гэтых зарысовак сапраўднасці, дык яны маюць гэтую самую вартасць, як і зарысоўкі іншых пабудоў; яны зроблены не па адным якім-колечы, створаным ваабражэннем аўтара шаблоне, але маюць значную разнастайнасць, як зарысоўкі з натуры, і выяўляюць пашыраныя ў Беларусі архітэктурныя формы, адпаведныя апісанням віцебскіх пабудоў таго часу» [1, с. 45] Двары Горскага, Шапкіна, Агінскага выяўлены з усім багаццем і варыятыўнасцю форм: клеці, сені, ганкі, шатровыя дахі, абходныя галерэі, лесвіцы сабраны ў адзіную ідэаграму і ствараюць цэласны вобраз пабудовы. Забудова прадмесцяў горада выяўлена адпаведна ландшафту, асабліва маляўніча выглядаюць Кстоўская, Узгорская і Задзвінская слабоды, дзе лінія дамоў лёгка пераходзіць у пейзаж, акрэслівае дрэвы, ўзгорысты рэльеф і губляецца ў прасторы аркуша.

Схема і малюнак спалучаюцца на «Чарцяжы» нечакана і непасрэдна. Павольнае разглядванне садзейнічае вялікай колькасці неспадзяваных адкрыццяў і ўсё больш захоплівае. Паступова з сукупнасці рысак, кропак, плям, сцен, дахаў вырастае велічны вобраз сярэдневяковага Віцебска. Эпічнасць планавага выяўлення разам з наіўна-рэалістычным малюнкам нараджаюць сінтэзаваны вобраз старажытнага горада. Сканцэнтраваная інфарматыўнасць, закладзеная ў «Чарцяжы», робіць яго цэласным творам.

Аднак нягледзячы на ўтылітарны характар «Чарцяжа», відавочнае імкненне да стварэння дэкаратыўнага вобраза. Толькі такім чынам можна растлумачыць сіметрычную завершанасць малюнка паўночнай сцяны. Дэкаратыўная ўпарадкаванасць «Чарцяжа» зыходзіць з самой сутнасці планавага выяўлення прасторы, якая пазбаўлена аб’ёмнасці і патрабуе схематычна-арнаментальнай стылізацыі выявы. Прычым прыёмы стылізацыі ненармаваныя і маюць непасрэдны характар дзіцячага малюнка. Агароджа Аляксееўскага манастыра ці нахілілася да зямлі, ці імітуе драўляную арку над галоўным храмам, а гаспадарчая пабудова з паўночнага боку нібы асядае сценамі на зямлю.

Сярод згаданых у пачатку артыкула помнікаў «Чарцёж» горада Віцебска 1664 г. з’яўляецца апошнім па часе стварэння, але па сваіх выразных сродках застаецца па-за працэсамі эвалюцыі картаграфічнай справы ці панарамнага малюнка. Да сярэдзіны XVII ст. на Беларусі ўжо трывала сцвердзілася перспектыўная пабудова прасторы, пра што сведчыць творчасць Тамаша Макоўскага. «Чарцёж» дэманструе кансерватыўныя тэндэнцыі ў графічным мастацтве, з чым натуральна спалучаюцца выразныя прыкметы наіўнага мастацкага мыслення.

ЛІТАРАТУРА

1. Краснянскі, У. Г. «Чарцёж» места Віцебска 1664 года як дакументальны помнік да гісторыі беларускага драўлянага будаўніцтва / У. Г. Краснянскі ; Ін-т беларускай культуры. – Мінск : Б. в., 1928. – 55 с.

2. Красовский, М. Курс истории русской архитектуры / М. Красовский. – Петроград : Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1916. – Ч. 1. Деревянное зодчество. – 407 с.
3. Кусов, В. С. Картографическое искусство Русского государства / В. С. Кусов. – М. : Недра, 1989. – 96 с.
4. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи /Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1975. – 184 с.
5. Сапунов, А. П. «Чертёж» города Витебска 1664 года / А. П. Сапунов. – Витебск : Тип. насл. М. Б. Неймана, 1910. – 32 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности «Чертежа» города Витебска 1664 г. с целью определения стилистики примитива. Изображение пространства параллельно листу бумаги характеризует первичную систему передачи ландшафта и имеет название плановой. Такое ощущение пространства характерно для раннесредневековой культуры, а также для детского творчества и непрофессионального искусства. Оно чаще встречается в произведениях провинциальной культуры и имеет черты наивно-реалистичного видения мира.

SUMMARY

In article features of «Drawing» of the city of Vitebsk of 1664 for the purpose of definition of stylistics of a primitive are considered. The image of space parallel to a sheet of paper characterizes primary system of transfer of a landscape, has the name of the planned. Such feeling of space it is characteristic for early medieval culture, and also for children's creativity and art brut. It occurs most often provincial culture and has the features of a naively realistic vision of the world.

Габрусь Т. В.

АПОШНІ ЭТАП БУДАЎНІЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ ОРДЭНА ДАМІНІКАНЦАЎ У БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 11.01.2016)

Дамініканскія кляштары ўсходняй, паўднёвай і цэнтральнай Беларусі ўваходзілі ў Рускую правінцыю ордэна, створаную ў 1596 г., адноўленую ў 1612 г. Мяжа паміж Літоўскай і Рускай правінцыямі праходзіла ў рэгіёне Верхняга Падзвіння і Падняпроўя, недзе каля Оршы. Сфера дзейнасці Рускай правінцыі ордэна трапіла ў межы Расійскай імперыі ўжо пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай (1772), што адбілася на скарачэнні маштабаў храмабудаўніцтва і змене архітэктурна-мастацкай стылістыкі.

Кляштар дамініканцаў у Оршы заснаваны ў 1649 г. старастам лучаноўскім князем Геранімам Альбрыхтам Друцкім-Сакалінскім з жонкай. Першапачаткова комплекс меў драўляныя будынкі. Гістарычныя звесткі пра будаўніцтва мураванага касцёла надзвычай супярэчлівыя і патрабуюць удакладнення і асэнсавання. Па стылявых характарыстыках мураваная трохнефавая базіліка касцёла св. Інакенція і Іосіфа Абручніка, што ў моцна змененым выглядзе існуе зараз у так званым Зааршынні (на правым беразе ракі Аршыца), узведзена ў 2-й палове XVIII ст., а ў 1809 – 1819 гг. істотна перабудавана ў стылі класіцызму. Паводле інвентароў таго часу, у інтэр'еры

касцёла знаходзілася 7 прысценных алтароў і партрэты фундатараў. У 1864 г. разабраны дзве бакавыя вежы на развітым у шырыню важкаватым галоўным фасадзе святыні. У 1950 г. яна рэканструявана пад дом культуры [2, с. 145].

Орша. Фрагмент былога касцёла дамініканцаў

Касцёл Найсвяцейшай Дзевы Марыі ў Полацку пабудаваны пры кляштары дамініканцаў, заснаваным у 1672 г. па ініцыятыве віленскага біскупа Аляксандра Сапегі (вядомы таксама фундацыі 1670 г. віленскага каноніка Казіміра Горскага і 1680 г. земскага слонімскага Стэфана Бжахоўскага). Мураваны касцёл закладзены ў 1774 г., але з-за недахопу сродкаў завяршэнне яго будаўніцтва прыпала ў асноўным на 1801 – 1804 гг., у выніку чаго стылістыка святыні набыла рысы класіцызму.

Касцёл будаваўся з улікам перапланіроўкі галоўнай плошчы Полацка, якая праводзілася губернскім архітэктарам Іванам Зігфрыдэнам пасля стварэння Полацкай губерні ў 1776 г. Вышыня гэтай адзінай у горадзе бязвежавай трохнефавай базілікі была абумоўлена агульным модулем забудовы і раўнялася палове вышыні кампазіцыйнай дамінанты ансамбля – касцёла езуітаў святога Стэфана [6, с. 241 – 244]. Цэнтральны неф завяршаўся вялікім прэсбітэрыем з паўкруглай алтарнай сцяной. Чатыры іанічныя пілястры вялікага ордэра, завершаныя магутным антаблементам, падзялялі галоўны фасад на тры часткі. Бакавыя часткі нагадвалі вежы і мелі двух’ярусную будову з аконнымі праёмамі і філянговымі нішамі. Цэнтральную частку ўпрыгожвала і ўмацоўвала магутная паўкруглая арачная ніша, дакладна паўтораная на франтоне, што надавала структуры фасада своеасаблівы рытм.

Полацк. Касцёл дамініканцаў. Малюнак Н. Орды. XIX ст.

Першапачаткова фасад полацкага дамініканскага касцёла завяршаўся масіўным познебарочным фігурным франтонам з рудыментамі валют, пазней заменены строгім класіцыстычным трохвугольным франтонам. Уваходны партал быў аформлены шасцікалонным іанічным порцікам, дробны маштаб якога не адпавядаў буйнай барочнай пластыцы збудавання. Над порцікам размяшчаўся балкончык для музыкантаў, злучаны з арганнымі хорамі над уваходам. Інтэр'ер святыні ўключаў пяць прысценных алтароў, упрыгожаных разьбой і размалёўкай. Двухпавярховы Г-падобны кляштарны будынак меў калідорную планіроўку. Комплекс закрыты, як і ўсе дамініканскія кляштары, у 1832 г. Касцёл у 1864 г. пераведзены ў статус парафіяльнага, якім з'яўляўся да савецкага часу, канчаткова зруйнаваны пасля Другой сусветнай вайны [3, с. 60].

Сярод іншых святынь ордэна дамініканцаў сваёй непаўторнасцю ярка вылучаецца касцёл гэтага ордэна ў вёсцы Княжыцы пад Магілёвам. Кляштар дамініканцаў заснаваны тут у 1681 г. па фундацыі ўладальніка мястэчка харунжага Вялікага Княства Літоўскага Канстанціна Уладзіслава Паца. Як і ў большасці выпадкаў, першы касцёл быў драўляным. У XVIII ст. кляштар атрымаў значныя ахвяраванні ад нашчадкаў першага фундатара: Крыштофа Паца (1724) і Антонія Міхаіла Паца (1750), а таксама шляхціцаў Андрэя і Зоф'і Крукоўскіх (1739). Пасля 1750 г. пачалося будаўніцтва мураванага касцёла, асвечанага ў 1780 г. у гонар св. Антонія Падуанскага магілёўскім арцыбіскупам С. Богуш-Састранцэвічам. Будаўніцтва кляштарнага корпуса завяршылася ў 1791 г. [1, с. 232 – 233].

У 1832 г. кляштар перададзены бялыніцкім кармелітам, у 1835 г. скасаваны [11, ф. 349, воп. 12, спр. 3173], у 1863 г. касцёл закрыты, да 1872 г. рэканструяваны пад праваслаўную царкву. Пры гэтым над ім надбудавалі несапраўдны купал на сяродкрыжжы і 3 купалкі на галоўным фасадзе – усе з цыбулепадобнымі галоўкамі. На працягу XX ст. выдатны помнік беларускага сакральнага дойлідства даведзены да амаль поўнага разбурэння. Між тым архітэктоніка княжыцкага касцёла дамініканцаў настолькі арыгінальная і самабытная, што яе даволі цяжка ўкласці ў агульную схему мастацтвазнаўчых атрыбуцый: складана нават вызначыць тыпалогію яго архітэктурных формаў, канструкцый і рэлігійных сімвалаў.

У адрозненне ад большасці каталіцкіх святынь, дзе сакральная сімволіка крыжа выяўляецца ў верхнім сячэнні збудавання, тут адбываецца наадварот. У плане княжыцкага касцёла прысутнічае неглыбокі трансепт, размешчаны пасярэдзіне кафалікона, што надае яму выгляд папарна роўнаканцовага крыжа, накшталт тагачасных уніяцкіх цэркваў. Магчыма, з гэтай нагоды У. Чантурыя памылкова вызначыў гэты храм як уніяцкую царкву і гэтая недакладнасць да нашага часу прысутнічае ў энцыклапедычных даведніках. Больш за тое, двухвосевая сіметрыя кампазіцыі збудавання падкрэслена размяшчэннем па вуглах

прамавугольнага плана аднолькавых чацверыковых вежападобных аб’ёмаў: два ў нартэксе і два па баках прэсбітэрыя (дзве дадатковыя нізкія і несіметрычныя сакрысціі прыбудаваны пазней). Гэтымі рудыментамі чатырохвежавай кампазіцыі княжыцкі касцёл дамініканцаў нагадвае абарончыя цэрквы беларускай готыкі і касцёл кармелітаў босых у Глыбокім.

Унутры сцены трансепта трактаваны як невялікія пілоны, на якія папярочным напрамку абапіраюцца спараныя падпружныя аркі – прыкмета сакральнай архітэктуры позняга барока. Але і ў падоўжным напрамку яны з дапамогай магутных падпружных арак аб’ядноўваюцца ў суцэльны прамавугольны ў плане аб’ём, накрыты агульным двухсхільным дахам, утвараючы пры гэтым неглыбокія капліцы па баках трансепта. Прастора цэнтральнага нефа перакрыта больш высокім цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі. Усё гэта ў выніку дазваляе вызначыць складаную архітэктоніку храма як «схаваную» трохнефавую крыжовую базіліку. Прамавугольная апсіда прэсбітэрыя, роўнавысокая з цэнтральным нефам, злучаецца з ім крывалінейнымі сценамі, што надае інтэр’еру познебарочны характар.

Яшчэ больш выразна барочная стылістыка прасочваецца ў структуры галоўнага фасада, які вызначаецца надзвычайнай экспрэсіяй, вытанчанасцю прапорцый і маляўнічасцю сілуэта. Рытм гарызантальных чляненняў імкліва нарастае ўгору і завяршаецца трыма вежамі: бакавымі і цэнтральнай, што замяняе звычайны фігурны франтон. Параўнальна з творамі віленскага барока, пластыка фасада княжыцкага касцёла дамініканцаў больш стрыманая, але ён не саступае ім ва ўзнёсласці і адухоўленасці. У ім нават у большай ступені адчуваецца мясцовая мастацкая традыцыя: як і фасады праваслаўных цэркваў Магілёва, ён па сваёй будове нагадвае іканастас. Партал увахода вылучаны дыяганальна разгорнутымі пілонамі, аформленымі ордэрам, і разарваным франтонам, чым падобны да партала дамініканскага касцёла Святога Духа ў Вільні. Адметнай рысай з’яўляюцца невысокія падпорныя сценкі, пастаўленыя амаль пад прамым вуглом да галоўнага фасада і вырашаныя ў выглядзе арачных брам. Раней іх аб’ядноўвала агароджа з цэнтральнай брамай, што надавала ўсёй кампазіцыі глыбінна-прасторавую дынаміку.

У цэнтральна-заходніх рэгіёнах Беларусі згасанне стылявых рысаў позняга барока адбывалася больш павольна, што звязана з познім далучэннем гэтых земляў да Расійскай імперыі пасля другога і трэцяга падзелаў Рэчы Паспалітай. Гэта яскрава назіраецца ў храмабудаўніцтве ўсіх каталіцкіх ордэнаў, і дамініканцаў у прыватнасці.

У 1798 г. пабудаваны новы драўляны касцёл дамініканцаў у Рэчыцы, першапачаткова заснаваны ў XVII ст. Гэта былі апошнія магчымасці дамініканскага храмабудаўніцтва ў Расійскай імперыі, што зусім не адпавядае сцвярджэнню, быццам істотныя эканамічныя перавагі перад

праваслаўнымі манастырамі дазволілі дамініканцам і ў XIX ст. працягваць актыўную будаўнічую дзейнасць [5, с. 362].

У канцы XVIII ст. барочная пышнасць і экстатычнасць амаль знікаюць з храмабудаўніцтва дамініканцаў. Кляштар гэтага ордэна у Зембіне (Барысаўскі раён) заснаваны ў 1640 г. па фундацыі падкаморыя ашмянскага Адама Мацея Саковіча і яго жонкі Марцыяны (з Тышкевічаў). Першы драўляны касцёл спалучаў функцыі кляштарнага і парафіяльнага, меў даволі значныя памеры, 7 алтароў і арган на 8 галосоў. У 1766 г. фундуш на будаўніцтва мураванага касцёла зрабіў новы ўладальнік мястэчка Марцыян Літавор Храптовіч, але ўзвядзенне яго пачалося толькі пасля пажару папярэдняга ў 1790 г. намаганнямі ксяндза Ю. Хіліньскага. Кансекрацыя святыні адбылася 15.08.1809 г. пад тытулам Унебаўзяцця Маці Божай. У кляштары была багатая бібліятэка, знішчаная ў 1812 г. Кляштар скасаваны ў 1833 г., касцёл стаў парафіяльным, рэстаўраваны ў 1902 г. (пры гэтым упрыгожаны фрэскамі і тэракотавымі пано на евангельскія сюжэты, мастак Вебер з Варшавы), канчаткова закрыты ў 1930-х гадах і з таго часу даведзены да катастрафічнага стану [1, с. 235 – 236].

Тэктоніка зембінскага касцёла традыцыйная: трохнефавая прамавугольная ў плане базіліка з паўкруглай алтарнай часткай і бязвежавым фасадам. Двухпавярховыя аб’ёмы сакрысцій па баках прэсбітэрыя перакрыты люстэркавымі скляпеннямі. Позні для барока час пабудовы (канец XVIII – пачатак XIX ст.) адбіўся на стылістыцы збудавання, якая вызначаецца пэўнай сухаватасцю, хоць па планавай схеме зембінскі касцёл нагадвае касцёл у Васілішках і ўніяцкую царкву ў Лядах (апошняя рэгіянальна блізкая да яго). Сцяна галоўнага фасада мае ўнутры лесвіцу на арганныя хоры. Фасад падзяляецца класіцыстычным карнізам з «сухарыкамі» на прысадзістую ніжнюю частку, аздобленую шырокімі пілястрамі, і масіўны атыкавы франтон, на тымпане якога ў глыбокай конхавай нішы размешчаны скульптурная выява Маці Божай. Маляўнічы барочны абрыс завяршэння франтона з дэкаратыўнымі вазамі па баках – апошні развітальны водгук мастацкага стылю, што адыходзіць у мінулае. Адметнасцю інтэр’ера зембінскага касцёла было размяшчэнне мураванай архітэктанічнай алтарнай кампазіцыі не прысценна, як звычайна, а ў выглядзе скразной алтарнай перагародкі з утварэннем светлага пазаалтарнага памяшкання, накшталт уніяцкіх цэркваў.

На завяршальным этапе барока ў мураванай сакральнай архітэктуры Беларусі пры захаванні традыцыйнай тэктонікі трохнефавай базілікі назіраецца тэндэнцыя да спрошчанасці кампазіцыйна-канструкцыйнага вырашэння: вяртанне да простага квадратнага сячэння апорных слупоў і адзінкавых падпружных арак. Унутраная прастора становіцца больш статычнай, з ураўнаважаным метрычным рытмам травей. Гэтыя рысы ў

аднолькавай ступені ўласцівы зембінскаму і астравецкаму касцёлу дамініканцаў.

Касцёл дамініканцаў у гонар св. Казьмы і Даміяна ў Астраўцы (Гродзенская вобл.) па часе фундацыі самы старажытны на беларускіх землях: ён заснаваны ў 1474 г. на ахвяраванні кіеўскага ваяводы Марціна Гаштольда. Першая пабудова была драўлянай. Паводле гістарычных крыніц, на яе месцы ў 1616 г. па фундацыі Яна, Мікалая і Алены Корсакаў узведзены мураваны храм, знішчаны казакамі ў сярэдзіне XVII ст. На мяжы XVII – XVIII стст. астравецкі касцёл зноў пазначаны ў інвентарах як драўляны. Святыня, якая існуе зараз, змуравана на сродкі Гілярыя Цішэўскага ў 1785 – 1787 гг. у характэрных для гэтага часу формах позняга барока. Але ў пачатку XIX ст. касцёл істотна перабудаваны, набыўшы пры гэтым рысы позняга класіцызму [3, с. 59].

Астравец. Касцёл св. Казьмы і Даміяна ордэна дамініканцаў

Святыня ўяўляе трохнефавую базіліку з плоскай алтарнай сцяной прэсбітэрыя і фасадам-нартэксам, які планаваўся двухвежавым. Усе часткі храма уключаны ў строгі прамавугольны аб’ём, накрыты агульным двухсхільным дахам. Цэнтр галоўнага фасада вылучаны чатырохкалонным іанічным порцікам вялікага ордэра. Верхнія ярусы вежаў адсутнічаюць, іх ніжнія чацверыкі завяршае масіўны атык, аздоблены арачнымі нішамі. За манументальнай класіцыстычнай стылістыкай фасада ўжо складана заўважыць барочную сутнасць архітэктонікі святыні. Пры перадачы касцёла пад праваслаўную царкву ў 1866 г. дах зрабілі больш пакатым і ўзвялі над ім несапраўдны купал з цыбулепадобнай галоўкай.

Такім чынам, мураванае храмабудаўніцтва ордэна дамініканцаў у Беларусі, якое з’яўляецца аб’ектам нашага разгляду, прадстаўлена разнастайнай архітэктурнай тыпалогіяй: аднанефавымі святынямі і трохнефавымі базілікамі, з трансептам і без яго, з двухвежавымі і бязвежавымі фасадамі, з купальнымі бакавымі капліцамі і шэрагамі бяскупальных капліц у бакавых навах і г. д. Відавочна, што архітэктанічныя кампазіцыі касцёлаў, пры агульнасці будаўнічых традыцый, залежалі ад месца і часу пабудовы, магчымасцей фундатараў і «ўласнага помыслу»

таленавітых будаўнікоў-дамініканцаў, пра якіх у архіўных інвентарах паведамляецца, што свае пабудовы яны ўзводзілі самі.

У 2016 г. адзначаецца 800-годдзе заснавання ордэна дамініканцаў, зацверджанага папам Ганорыем III у 1216 г. і афіцыйна прызнаны каталіцкай царквой як ордэн місіянераў-прапаведнікаў. Гэтаму юбілею намі прысвечаны цыкл артыкулаў пра храмабудаўніцтва дамініканцаў у Беларусі. На працягу двух стагоддзяў – ад узвядзення першага мураванага касцёла дамініканцаў у Мінску і да дэкрэта 1832 г. аб скасаванні іх кляштараў ужо ў межах Расійскай імперыі – святыні ордэна неаднаразова мянялі стылістыку і мастацкі вобраз. У іх адбіліся манументальнасць ранняга барока, кантраст стрыманай суровасці вонкавага аблічча і пышнай экзальтаванасці інтэр'ераў «сармацкага» барока, ілюзіяністычнасць і вытанчанасць віленскага барока, першыя павевы класіцызму. Яны адчулі на сабе моцны ідэалагічны ціск, што выявіўся ў закрыцці і перабудовах святынь, перадачы іх праваслаўнай царкве, фізічным знішчэнні. Хоць да нашага часу захавалася даволі нязначная колькасць сакральных збудаванняў ордэна дамініканцаў, на падставе аб'ектыўнага аналізу архіўных крыніц і натурных даследаванняў можна сцвярджаць, што храмабудаўніцтва гэтага некалі самага пашыранага на беларускіх землях каталіцкага ордэна склала адну з найбольш яскравых старонак гісторыі манументальнай архітэктуры Беларусі, яе залаты фонд.

ЛІТАРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы: Сакральная архітэктура беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 288 с.
2. Габрусь, Т. В. Паэзія архітэктуры / Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларуская навука, 2012. – 280 с.
3. Габрусь, Т. Святыні ордэна прапаведнікаў / Т. Габрусь // Наша вера. – 2003. – № 4 (26). – С. 54 – 61.
4. 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.
5. Слюнькова, И. Н. Храмы и монастыри Беларуси XIX века в составе Российской империи: пересоздание наследия / И. Н. Слюнькова. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 616 с.
6. Страчаная спадчына / уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск : Полымя, 1998. – 351 с.
7. Morelowski, M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej ad gotyki do neoklasicyzmu / M. Morelowski. – Wilno : Grafika, 1938 – 1939. – 352 s.
8. Wolyniak (Giżycki, J. M.) Wykaz klasztorów dominikańskich prowincyi ruskiej / Wolyniak (J. M. Giżycki). – Kraków : Nakładem OO. dominikanów, 1923. – 400 s.
9. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Аддзел рукапісаў.
10. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 1781. Воп. 27.
11. Расійскі дзяржаўны ваенна-гістарычны архіў, г. Масква. Ваенна-вучоны архіў.
12. Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў, г. Санкт-Пецярбург

РЕЗЮМЕ

Последний этап храмостроительства ордена доминиканцев связан с политическими разделами Речи Посполитой и сменой архитектурно-художественной стилистики. На католические ордены было оказано мощное идеологическое давление, что выразилось в закрытии и перестройках костелов, передаче их православной церкви, физическом уничтожении.

SUMMARY

The last stage of church construction of the Dominican order is associated with political dissolutions of Polish-Lithuanian Commonwealth, followed by architectural and artistic style changes. A powerful pressure of a new ideology was carried on the Dominicans, that let to either subsequent closures or reconstructions of the churches, or to the transmission of them to the Orthodox parishes, or to the complete destruction.

Герасімаў Г. В.

СПЕЦЫФІКА ШМАТФІГУРНАЙ КАМПАЗІЦЫІ Ў ТВОРАХ БЕЛАРУСКАГА ЖЫВАПІСУ 2-Й ПАЛОВЫ XX – ПАЧАТКУ XXI СТ., ПРЫСВЕЧАНЫХ ГІСТАРЫЧНАМУ ВОБРАЗУ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 26.01.2016)

Кампазіцыя з’яўляецца адным з асноўных выяўленчых сродкаў у творах мастацтва. Ад умення вырашаць кампазіцыю залежыць удалы характар будучага аўтарскага выказвання. Яна дазваляе мэтанакіравана арганізаваць галоўнае і другаснае ў творы, дасягнуць максімальнай выразнасці зместу і формы ў іх вобразным адзінстве [3, с. 7]. Асаблівае значэнне кампазіцыя набывае ў творах на гістарычную тэму, што валодаюць моцным ідэалагічным падтэкстам. Яны заўсёды адлюстроўваюць як аўтарскае суб’ектыўнае бачанне з’яў і працэсаў мінулага, так і ідэалы пэўных грамадскіх катэгорый, іх пазіцый.

Нягледзячы на тое, што тэма гістарычнага вобраза займае значнае месца ў беларускім жывапісе, яна не стала аб’ектам сістэмнага вывучэння. Асабліва адчуваецца недахоп аналізу, які б закранаў выяўленчую спецыфіку твораў, у тым ліку і кампазіцыйную. Праблематыкай кампазіцыі ў жывапісе займаліся даследчыкі А. Кібрык і Я. Шорахаў і іншыя. Аднак асаблівую каштоўнасць уяўляе праца «Композиция в живописи» [1] М. Волкава, у якой шматфігурная спецыфіка разглядаецца найбольш грунтоўна.

Шматфігурныя кампазіцыі, прысвечаныя гістарычным вобразам, у беларускім жывапісе даволі распаўсюджаны. Удалы шматфігурны паказ уяўляе цяжкую задачу фармальнай арганізацыі твора. Выяўленча мастак заўсёды шукае раўнавагу паміж удалым выяўленнем зносін герояў і факусіроўкай на галоўным. Калі яна дасягаецца, то магчыма казаць пра стварэнне кампазіцыйнага цэнтра. Пры гэтым важна адрозніваць паняцці «кампазіцыйны цэнтр» і «сюжэтны кампазцыйны вузел» твора. Першае паняцце закранае сферу паказу знешніх сувязей: прадметных, прасторавых, лінейных, колеравых і іншых; другое раскрывае спецыфіку ўнутраных лакальных сувязей. Асобнае дзеянне можа прадугледжваць наяўнасць

уласнага сюжэтнага вузла, які выражае яго сэнс. Сюжэтных сэнсавых вузлоў можа быць шмат [1, с. 192].

У творы «Францыск Скарына» (1990) В. Губарава кампазіцыйны цэнтр прадстаўлены вобразам асветніка. Яго змешчаная пасярэдзіне і павялічаная ў памерах адносна астатніх, другасных па значэнні постаць фармальна падзяляе натоўп на некалькі груп. Кожная група ўяўляе сабой невялікі сюжэтна-кампазіцыйны вузел, са сваім унутраным лакальным дзеяннем. У левай частцы вобразы аб'яднаны тым, што разам крочаць у агульным напрамку. Для правай будзе характэрна раздзяленне дзеяння: тры постаці размаўляюць, дзве скампанаваны ніжэй, паказаны падчас гульні. Выяўленчай актыўнасці гэтых своеасаблівых мезансцэн аўтар супрацьпастаўляе больш стрыманы як па колеры, так і па рытме галоўны вобраз. Менавіта Ф. Скарына з'яўляецца крыніцай усіх магчымых сувязей, як сюжэтных, так і выяўленчых.

Сярод пэўнага кола шматфігурных схем, у адносінах да паказу дзеяння, адной з самых выразных з'яўляецца кальцавая. Яна забяспечвае кругавое размяшчэнне агульнай масы адлюстраваных людзей і іншых элементаў прадметна-вобразнага асяродку ў напрамку дзеяння да галоўнага героя (кампазіцыйнага цэнтра), вакол якога яны змыкаюцца. Пры гэтым нараўне са значэннем дзеяння выступае і закон яго адзінства: усе персанажы павінны быць ім звязаны [1, с. 191]. Менавіта кальцавая схема бачыцца найбольш здольнай забяспечыць гэтае адзінства. Таму яна выкарыстоўваецца ў асноўным пры адлюстраванні масавых паказаў, дзе кампазіцыйнымі і сюжэтнымі цэнтрамі з'яўляліся дзяржаўна-палітычныя дзеячы (К. Каліноўскі У. Ленін і інш.). Выбар кальцавой схемы тлумачыцца патрэбай у адлюстраванні патрыятычна-выхаваўчай ролі дзеячаў, выяўленне якой яна здольна забяспечыць найбольш удала. Менш распаўсюджана гэтая схема ў творах, прысвечаных вобразам асветнікаў (Ф. Скарыны, Я. Коласа і інш.), дзе патрэба ў дыдактыцы і паказе гераічнага пафасу зніжана.

Кальцавую аснову твора «Першыя дэкрэты» (1977) М. Савіцкага ўтварае натоўп, які з усіх бакоў абступіў Леніна, – галоўны кампазіцыйны цэнтр. Адзінства дзеяння вырашаецца за кошт рытму, што ў асноўным задаюць рухомыя вобразы на першым плане. Ён паступова перадаецца постацям, якія стаяць наперадзе, а дайшоўшы да кампазіцыйнага цэнтра, практычна знікае. Асаблівасцю дадзенага рашэння з'яўляецца супадзенне кампазіцыйнага цэнтра з аптычным цэнтрам выявы. Гэта надало твору некалькі знарочысты характар.

Супадзенне кампазіцыйнага цэнтра з аптычным будзе ўласціва далёка не ўсім кальцавым рашэнням. Распаўсюджаным варыянтам з'яўляецца перанясенне кампазіцыйнага цэнтра ў адзін з бакоў выявы, як правіла, у левы.

Адпаведнае рашэнне выявілася ў творах «За нашу и вашу свободу. А. Мицкевич и Дж. Гарибальди» (2001) С. Федарэнкі і «Князь Альгерд у Віцебску» (2013) М. Ляўковіча. Але асабліва прыкметна яно выражана ў «Касінерах Каліноўскага» (1978) Л. Дударанкі. Як і ў першых двух творах, у

гарызантальным фармаце гэтага акцэнт перанесены ў левы верхні бок. У адрозненне ад вышэйразгледжаных прыкладаў, дзе кальцавая форма мела ў аснове авал, у дадзеным выпадку прысутнічае форма, набліжаная да спіралі. Дзякуючы ёй задаецца і адпаведны характар асноўнага руху. Пераарыентацыя кампазіцыйнага цэнтра значна ўзмацніла яго паступальную амплітуду. У выніку твор набыў моцную эмацыянальна-вобразную выразнасць. Важнае выяўленчае значэнне ў адносінах да выражэння руху маюць косы ў руках касінераў, таксама прызначаныя ўзмацніць яго адчуванне.

Кальцавому кампазіцыйнаму рашэнню будуць уласцівы і іншыя варыянты трактоўкі. У змененым выглядзе яно паўстае і ў творы «Кастусь Каліноўскі» (1956) А. Гугеля і Р. Кудрэвіч. Незалежна ад таго, што галоўны герой выяўлены ў атачэнні накіраванага да яго натоўпу, паказ кругавога руху ўяўляецца невыразным. Агульныя яго абрысы прымаюць форму, набліжаную да трохвугольнай. Што датычыцца падачы вобраза К. Каліноўскага, то ў яго рашэнні нескладана разглядзець распаўсюджаную ў савецкі час іканаграфічную схему: «Правадыр – натхняльнік і арганізатар перамог», – пры выкарыстанні якой у астатнім перыметры плоскасці карціны прымяняліся розныя магчымасці разгрупавання асноўных вобразна-выяўленчых мас, у тым ліку і набліжаныя да прадстаўленага ў дадзеным творы варыянта. Адпаведна гэтай схеме, з кампазіцыйнага погляду, дзеяч павінен быў выяўляцца накіраваным наперад. Яго выцягнутая правая рука паказвалася з указальным жэстам або была закладзена за лацкан пінжака (у гэтым выпадку валявая накіраванасць падкрэслівалася становішчам галавы). Левая рука павінна сціскаць зняты галаўны ўбор. У савецкім жывапісе гэтая схема была кананізавана творам «Ленін на трыбуне» (1930) С. Герасімава [2, с. 212]. Выразна яна выявілася і ў беларускім гістарычным жывапісе.

У творы «Выступленне Б. Тарашкевіча перад сялянамі Заходняй Беларусі» (1967) К. Харашэвіча, нягледзячы на акрэслены варыянт трохвугольнай будовы натоўпу, постаць асноўнага героя адасабляецца нязначна. Гэта звязана з яе малым маштабам і вялікай перспектыўнай аддаленасцю ўсяго сюжэтнага вузла, які адносна першага плана размяшчаецца залішне глыбока. Дадзеная негатыўная рыса вельмі блізкая адпаведнай выяўленай у творы «Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе в 1917 году» (1926) савецкага мастака І. Бродскага, дзе пры адлюстраванні масавага паказу фігура Леніна таксама ўяўляецца даволі невыразнай, здольнай згубіцца ў натоўпе.

Такім чынам, кальцавая аснова не заўсёды можа выяўляцца акрэслена. Яе не трэба разумець у чыста геаметрычным сэнсе. Галоўная яе роля – забяспечыць адзінства ўнутранага дзеяння ў творы [1, с. 202]. Яна таксама з’яўляецца запатрабаванай пры паказе дыялогаў, у сюжэтах, прысвечаных сустрэчам пэўнага дзеяча (як правіла, палітычнага савецкіх часоў, у рэдкіх выключэннях – асветніка) з народам. У такіх выпадках здольная праявіцца

іканаграфічная схема: «Правадыр – чалавек (або сябра дзяцей… спартсменаў… калгаснікаў… вучоных)» [2, с. 213].

Прыкладамі ўвасаблення кальцавой схемы таксама можна лічыць творы «Ленін і камсамольцы» (1968) Л. Дударанкі, «Камунары» (1978) і «А. Р. Чарвякоў сярод калгаснікаў» (1983) А. Гугеля. Што датычыцца першых двух, то агульны кальцавы вектар размяшчэння постацей у іх дастаткова прыкметны. Дзеля найбольш удалага выяўлення зносін мастакі імкнуцца паказаць натоўп такім чынам, каб ён трошкі абступаў галоўны вобраз. Пры гэтым важную ролю адыгрывае шматзначная цэзура (паўза) паміж імі, што непасрэдна ўздзейнічае на ступень развіцця і характар зносін. Будучы невялікай, яна ўзмацняе агульную сувязь групы з кампазіцыйным цэнтрам, дзякуючы чаму дыялог набывае нязмушаную форму. У апошнім творы кругавы вектар размяшчэння вобразаў адсутнічае, але адносіны паміж імі будуюцца па тых жа правілах. Максімальна малая цэзура спрыяе збліжэнню і выражэнню цеплыні ўзаемаадносін герояў.

У некаторых творах, кампазіцыя якіх таксама мае кальцавую аснову, дыялог здольны ўвасобіцца па-іншаму. І зноў вялікае значэнне будзе мець цэзура. Чым яна большая, як, напрыклад, у творы «Белорусская делегация у В. И. Ленина 19 июня 1918 года» (1965 – 1967) З. Паўлоўскага, тым далей ад групы вобразаў будзе знаходзіцца кампазіцыйны цэнтр і тым мацней будзе адчувацца імкненне да збліжэння, пераадолення зацягнутай паўзы. Уяўнае кольца ў такім варыянце моцна разамкнецца. Дадзены прыём у асноўным выкарыстоўваецца, калі мастак імкнецца выявіць больш складаны і сур’ёзны характар размовы.

Акрамя кальцавой існуе кулісная кампазіцыя. Яе характэрнай асаблівасцю з’яўляецца бакавая расстаноўка груп вобразаў, падначаленых кампазіцыйнаму цэнтру. Дадзенае размяшчэнне вельмі блізкае схеме трыпціха [1, с. 204]. Як і распаўсюджаная кальцавая, кулісная кампазіцыя таксама здольна забяспечыць адзінства дзеяння ў творы. Асобная група можа мець сваё дзеянне, але яно павінна быць лакальным і не пярэчыць агульнаму. Удалае іх спалучэнне заўсёды выражае глыбокую сувязь персанажаў, накіраваную на адлюстраванне ідэі твора. Пэўную цікавасць уяўляе розніца падыходаў у адносінах да паказу гэтай формы, якая закранае спецыфіку размяшчэння груп адносна выяўленай глыбіні плоскасці выявы.

У творах «Люду Паспалітаму кніга сія» (1990) Л. Дударанкі, «Пасля Грунвальда» І. Лыскаўца, «Еўфрасіння Полацкая» (2007) С. Федарэнкі бакавыя, паказаныя ў профіль групы людзей агульнай масай выходзяць на першы план. Яго таксама фарміруе цэзура, утвораная паміж групамі. Цэзура задае напрамак руху да кампазіцыйнага цэнтра (галоўнага вобраза), які франтальна размешчаны на другім плане. Акрамя таго, што групы вылучаюць сабой вобраз, яны вызначаюць глыбіню прасторы. Асобныя сюжэтна-кампазіцыйныя вузлы ўнутры груп не парушаюць раўнавагі. Іх выяўленчая аснова таксама падпарадкавана агульнаму руху. Адчуванне яго

адноснай замкнёнасці набліжае гэты варыянт да кальцавой кампазіцыйнай формы.

Другая версія размяшчэння прадстаўлена ў творах «Грунвальдскай бітве 1410 г. прысвячаецца» (2010) Э. Рымаровіча і «Дружына князя Давыда Гарадзенскага» (2003) Г. Паплаўскага, дзе групы выяўлены на адной плоскасці з кампазіцыйным цэнтрам або знаходзяцца за ім. Пры гэтым галоўны вобраз глядзіцца больш выразна і стройна. Адпаведны характар дасягаецца шляхам сумяшчэння кампазіцыйнага цэнтра з аптычным, яго перамяшчэння на першы план і павілічэння ў маштабе. Важнае значэнне мае і трактоўка асобнага дзеяння ў групах. Вобразы ў іх маюць больш прыкметную франтальную накіраванасць на гледача. Дадзены варыянт, як правіла, прымяняўся ў тых выпадках, калі аўтар бачыў першаснай задачу выражэння патрыятычна-выхаваўчага характару твора. Пералічаныя асаблівасці накіраваны на максімальна даходлівы паказ як вобраза пэўнага гістарычнага дзеяча, так і самой тэмы.

У той жа час у кампазіцыях, дзе адзінае дзеянне развіваецца ўнутры замкнёнай групы, яно будзе ўсё роўна статычным, як бы ні былі насычаны рухамі і ўнутранай дынамікай асобныя групы і фігуры. Яму можа быць супрацьпастаўлена дынамічнае ці кінетычнае дзеянне ў рухомай групе, здольнай выходзіць за межы палатна [1, с. 207].

Сярод наяўных кальцавых і кулісных шматфігурных кампазіцый асобна вылучаюцца рашэнні паводле тыпу «бітвы», якія адлюстроўваюць непасрэдныя ваенныя канфлікты і сутычкі. Галоўная іх рыса – гэта бакавое размяшчэнне дзвюх асноўных, узаемна накіраваных рухомых груп па прынцыпе «сценка на сценку» [1, с. 210 – 211]. Кампазіцыйны цэнтр пры гэтым знаходзіцца толькі ў межах пэўнай групы, трошкі выступае з яе. Асобныя рашэнні могуць прадугледжваць два кампазіцыйныя цэнтры, размешчаныя ў абедзвюх групах.

Нягледзячы на тое, што ў беларускім гістарычным жывапісе адзначанага перыяду непасрэдны паказ барацьбы не з’яўляецца асабліва распаўсюджаным сюжэтным прыёмам, існуе пэўная колькасць твораў, дзе ён знайшоў сваё прымяненне: «Наступленне інсургентаў» (1987) Ф. Янушкевіча, «Бітва пад Оршай» (1994) Г. Ціхановіча, трыпціх «Грунвальд» (2010) С. Цімохава, «Адвечнае» (дыпломны праект, Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2012 г.) Г. Герасімава і некаторыя іншыя, пераважная большасць якіх прысвечана ваенным падзеям Сярэднявечча.

Сярод пэўнай колькасці варыянтаў трактовак дадзенага кампазіцыйнага тыпу, прадстаўленых у вышэйпералічаных творах, яго найбольш стройнае і выразнае рашэнне выявілася ў «Грунвальдскай бітве» (1985) Г. Вашчанкі. У вялікім па памеры палатне (200х400 см) адлюстравана адкрытая ваенная сутычка, вырашаная шляхам адлюстравання супрацьлегла размешчаных бакавых груп з напрамкам дзеяння ў глыб выяўленай сцэны. Асноўная ўвага надаецца левай групе, якая ўвасабляе войска Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай. У форме магутнага крыла яна раскінулася за аптычны

цэнтр выявы. Важнае значэнне мае трактоўка дзеяння ў сярэдзіне гэтай групы. Яно адрозніваецца дынамічным характарам. Пачынаючы развіццё ад ніжняга левага вугла і паступова дайшоўшы да галоўнага вобраза, дзеянне максімальна ўзмацняецца. Рух ствараецца шматлікай колькасцю вобразных структур: вершнікі, вазок, дзіды, харугвы і іншыя. Дадзенай групе вобразаў супрацьпастаўлена правая, што ўвасабляе тэўтонцаў. Яе выяўленчай аснове таксама ўласціва трохвугольная клінападобная форма. Нягледзячы на адсутнасць акрэсленага кампазіцыйнага цэнтра і значна саступаючы па памерах першай, яна задае актыўную гарызантальную процівагу, якую рытмічна ўзмацняюць даўгія дзіды вершнікаў.

Асобнай увагі патрабуе разуменне ролі галоўнага сюжэтна-кампазіцыйнага цэнтра ў сярэдзіне левай асноўнай групы, прадстаўленага коннай выявай Вітаўта. Постаць дзеяча вылучаецца дзякуючы адносна вялікаму памеру і каню белага колеру. Пэўнае значэнне мае і дынамічнае дыяганальнае становішча яго рукі з узнятым мячом. Адпаведны напрамак руху прызначана таксама ўзмацніць змешчаная ніжэй постаць ваяра з параненым на руках. Гэты вобраз выяўленча замыкае нахіленую вертыкальную вось, якая ў выніку прайшла праз ўсю групу, знізу ўверх.

Такім чынам, дзеянне ў творы будуецца па двух асноўных супрацьлеглых вектарах, якія патэнцыяльна павінны сысціся. Утвораная актыўная вертыкальная дамінанта перасякае менавіта той вектар, на які аўтар хоча скіраваць асаблівую ўвагу. Будучы падпарадкаванымі гэтай схеме, усе выяўленчыя элементы разам ствараюць магутнейшы рытм, што і ўвасабляе дзеянне ў творы. Расстаноўка акцэнтаў пры адпаведным кампазіцыйным рашэнні ўяўляецца цалкам лагічнай. Яна дае акрэсленае сюжэтнае разуменне таго, на чыім баку перамога.

Акрамя вышэйразгледжанай схемы існуюць кампазіцыі, аснову якіх складае адна рухомая разамкнёная група, з уласцівай ёй агульнай накіраванасцю дзеяння ў адзін з бакоў палатна. Такую схему магчыма аднесці да тыпу «шэсце» [1, с. 207], дастаткова распаўсюджанага ў беларускім гістарычным жывапісе. Ён у асноўным выкарыстоўваўся ў творах, прысвечаных вобразам дзяржаўна-палітычных дзеячаў.

У карціне «Святочны выезд Радзівіла Пане Каханку» (2001 – 2005) М. Апіёка сабраныя ў групу героі сюжэта размяшчаюцца па асноўнай, набліжанай да дыяганалі восі. Рух усёй працэсіі, а разам з тым і дамінанта дзеяння развіваюцца ў напрамку справа налева. Выяўленне дзеяння дасягаецца як прадметнай арганізацыяй, так і трактоўкай постаці Радзівіла «Пане Каханку» – кампазіцыйнага цэнтра. Яго ўзнятая правая рука выяўляе рух, супрацьлеглы асноўнаму групавому. Гэты прыём дазваляе адасобіць постаць дзеяча ад іншых, узмацніць рытм твора.

Што датычыцца іншых варыянтаў размяшчэння галоўнага вобраза ў адзінай разамкнёнай групе, то ў некаторых кампазіцыях ён будзе выяўлены не ў яе сярэдзіне, а ў пачатку.

Рухаючай сілай цэласнай групы вобразаў у творах «Усяслаў Полацкі» (1978) П. Сергіевіча, «Леў Сапега ў Гальшанах» (2002) Г. Вашчанкі з'яўляецца галоўны вобраз пэўнага дзеяча. Дзеянне ўяўляецца даволі спакойным. Яно паступова перадаецца ад галоўнага цэнтра кампазіцыі да іншых, другасных па значэнні ўдзельнікаў працэсіі. Вылучэнне дзеячаў адбываецца дзякуючы павелічэнню іх памеру, колеру, а таксама выяўленню іх як конных вобразаў.

У творах беларускага жывапісу, прысвечаных гістарычным дзеячам, даволі рэдкія кампазіцыі, дзе шэсце паказана франтальна, з рухам, накіраваным на гледача: «Кастрычнік» (1983) Л. Шчамялёва. У некаторых творах (напрыклад, «Усяслаў Чарадзей» М. Апіёка, 2007 – 2015 гг.) пры паказе шэсця яго непасрэдны рух можа адсутнічаць, група вобразаў падаецца статычна. Існуюць рашэнні, дзе ва ўмовах адсутнасці сюжэтнага паказу шэсця прымяняецца прынцып яго кампазіцыйнага размяшчэння: «Кастрычнік» (1965) А. Семілетава, «У. І. Ленін сярод першых чырвоных камандзіраў» (1970) Ф. Дарашэвіча. Дадзеная асаблівасць праявілася нават ў асобных творах, прысвечаных асветнікам: «Янка Купала з калгаснікамі» (1961) Я. Ціхановіча і І. Давідовіча, дзе амаль франтальна выяўлены вобраз паэта вянчае змешчаную за ім шарэнгу людзей.

Такім чынам, у імкненні ўдала падаць як сам гістарычны вобраз, так і тэму беларускія мастакі выкарыстоўваюць кальцавую, кулісную кампазіцыйныя схемы, а таксама сюжэты паводле тыпу «бітвы» і «шэсця». Іх прымяненне і будова непасрэдна залежаць ад пастаўленых сюжэтных задач, звязаных з асаблівасцямі трактоўкі пэўнай гістарычнай падзеі, калі вобраз гістарычнай асобы ўспрымаецца яе ключавой часткай. У сувязі з гэтым трываласць шматфігурнага вырашэння гістарычнага вобраза, незалежна ад ідэалагічнага зместу, які за ім стаіць, прывяла да ўніверсальнасці характару кампазіцыйных трактовак. Наяўнасць вызначаных схем, а таксама распаўсюджанай у савецкі час іканаграфіі паказу дзеячаў, здольнай выявіцца ў асобных з іх (кальцавой), з'яўляецца паказчыкам гэтай універсальнасці. У той жа час адпаведны характар часам уплываў на некаторую аднастайнасць шматфігурнага вырашэння. Аднак беларускія мастакі заўсёды імкнуліся прыўнесці ў кампазіцыйную трактоўку нешта новае, узбагаціць наяўныя схемы.

ЛІТАРАТУРА

1. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 263 с.

2. Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство / И. Н. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.

3. Шорохов, Е. В. Основы композиции / Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1979. – 303 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены характерные особенности многофигурной композиции в произведениях белорусской живописи 2-й половины XX – начала XXI в., где изображены

образы исторических деятелей. Основное внимание направлено на определение существующих композиционных схем, от строения которых зависели главные принципы и закономерности решения исторического образа.

SUMMARY

This article examines characteristic features of multi-figure composition in the works of Belarusian artist of the second half of XX – the beginning of XXI century portraying images of historical figures. The main aim of the article is to identify existing compositional schemes which determined main principles of realization and presentation of historical image.

Жук В. И.

ЦВЕТНЫЕ СНЫ ЕЛЕНЫ ШЛЕГЕЛЬ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2016)

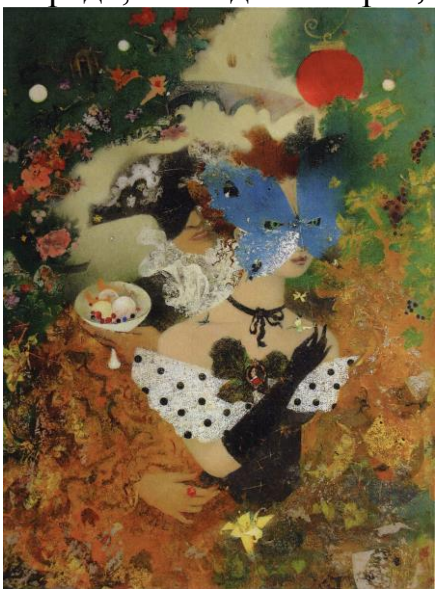
Сон. 2011 г. (90х120)

Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!
А. Блок

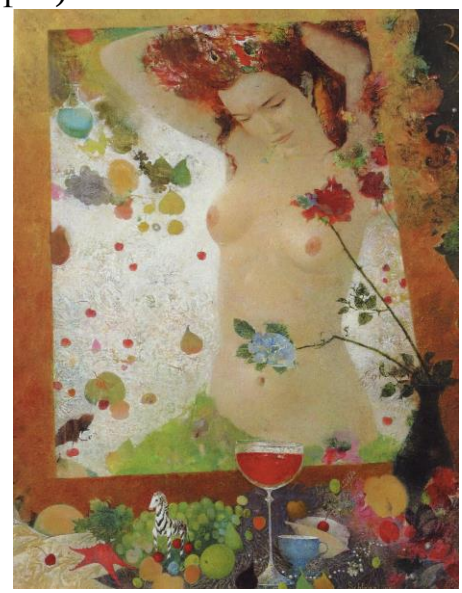
Картины художника выражают его отношение к миру, они дают нам возможность увидеть мир его глазами, открыть для себя иную реальность. Для художника важно, чтобы его работы остались в памяти зрителя, а созданные им образы волшебными видениями всплывали перед нашим взором. В наше прагматическое время романтика не в моде или, как принято теперь выражаться, «не в тренде». Романтическое отношение к жизни, изображение людей добрых и красивых, светлого и солнечного нечасто привлекают художников на фоне пасмурной и холодной повседневности. В то же время нас мало волнуют и глобальные вопросы бытия, та правда жизни с которой мы сталкиваемся каждый день. Истина скрыта от нас за пологом непреодолимой тайны, её не знает никто, а правда у каждого своя, и мир мы видим сквозь призму своего внутреннего мира. Главный смысл видится в выражении духовного, его глубины и непостижимости. Наша действительность состоит из масок, она обманчива и изменчива. Отсюда стремление художников к выражению в исторических, фантастических реминисценциях субъективных авторских переживаний и страстей, воплощению сокровенного и поэтичного.

Живопись Е. Шлегель возвращает нас к романтическому и фантастическому реализму, к пониманию искусства как служения красоте. Она внутренне эмоциональна, музыкальна и поэтична, а авторская искренность, красота и чувство любви передаются зрителю, находят отклик в его сердце. Цветные сны, причудливые фантазии, несбыточные грёзы о прошлом и будущем оживают на ее холстах. Современному человеку недостаёт искусства, наполненного добротой, глубоким духовно-нравственным содержанием. Е. Шлегель говорит со зрителем подобно розенкрейцерам – на языке символов и легенд. В её картинах воссоздаётся мир хрупкий, не терпящий грубого прикосновения, словно крылья бабочки. В наш век, полный диссонансов и эпатажа, когда каждый стремится поразить и привлечь внимание любой ценой, эта изысканная романтика кажется непонятной и наивной. Картины окутаны романтическим ореолом, подобно розе – цветку, далёкому от практических нужд, но всегда любимому и воспеваемому поэтами. Монтажные принципы построения композиции, коллаж, нарушения линейного времени, апелляция к архаическим образам и иррациональному выражают современное мироощущение художников. Романтика мифа переносит в пространство, альтернативное современному, туда, где красота и эстетические ценности превалируют над уродством и прагматизмом. Именно там, в мире фантазий и мифов, есть целостность мироощущения, гармония и умиротворённость.

Е. Шлегель чаще всего выбирает романтический вымысел в различных проявлениях как источник для вдохновения в противовес обыденности и повседневности. Люди присутствуют в её картинах, но не выпячиваются из общего контекста, а составляют гармоничное целое с той сказочной и романтичной средой, являясь её продолжением, а не доминантой. («Маскарад», «Заводная зебра», «Брудершафт»).



Маскарад. 2008 г. (100х75)



Заводная зебра. 2008 г. (90х70)

Музыка, поэзия и литература – постоянные спутники в её жизни, что, так или иначе, повлияло на формирование художественного языка. Это в значительной степени и помогает Е. Шлегель через тщательный пересказ

деталей, символы и аллегории выйти к созданию образа. Музыкальные и литературные зыбкие видения претворяются в конкретные художественные образы. Е. Шлегель владеет умением познания «мудрости и печали» в хаосе предметов, линий и цветовых пятен. И она вслед Б. Ахмадулиной верит, что:

Свой тайный смысл откроют ей предметы.
Природа, прислонясь к её плечам,
откроет свои детские секреты.

Недосказанность, намёк соседствуют с выписанными лёгкими мазками кисти деталями и элементами композиции, что даёт возможность диалога со зрителем, вовлечения его в некий непростой лабиринт эмоций, литературных реминисценций, живописных аллюзий. Работы Е. Шлегель нравятся как людям, хорошо знающим литературу, историю, способным расшифровать все намеки и коды, которые она с лёгкостью вводит в свои картины, так и простому зрителю, видящему в них доброту и свет. Эти произведения побуждают скорее к разглядыванию, интерпретации, они ярки, насыщены мыслью, но их нельзя рассматривать как литературную иллюстрацию. В них заложен определённый синкретизм, некая философско-эстетическая рефлексия в соединении с литературным вымыслом. Е. Шлегель близко дискурсивное мышление, она последовательно, шаг за шагом, развёртывает перед нами картину происходящего, выявляя и акцентируя наше внимание на деталях, частях целого. Её мир далек от схематичности, ей не свойственно презрение к деталям. Е. Шлегель строит мир, полный подробностей, пренебрегая иерархией главного и неглавного. Заложенная в композицию картины смысловая структура построена на метафорах, но лишена избыточных образных коннотаций. Намёки на неизвестное, представленные в контексте общей композиции, составляют вариативность смыслов и многообразие интерпретаций. Е. Шлегель говорит на языке реализма, однако метафизика в её работах исходит из субъективного восприятия реального объекта. Она силой ассоциаций пытается собрать распадающийся на фрагменты мир своих видений.

Персонаж в картинах Е. Шлегель часто берётся исторический, хотя мифологическое время композиции далеко от прошлого. Она создаёт свой миф, в котором точность исторических деталей значения не имеет – важна общая атмосфера события. Её трактовка событий не сопоставима с реальностью, они художественный авторский вымысел («Сады Семирамиды», «Юдифь», «Декорация к мечте»).

Е. Шлегель словно припоминает, избирательно и ассоциативно моделируя ту или иную ситуацию, собирая воедино разрозненные предметы, знаки, метафоры для создания художественного образа того или иного времени. Отталкиваясь в своём воображении от конкретного сюжета, в работах она апеллирует ко всему событийному ряду, помещает поэтический образ в визуальный контекст. Е. Шлегель использует пространство, которое Н. М. Тарабукин определяет как «эксцентрическое “прибегающее”, развёртывающееся изнутри наружу» [1, с.190]. Кроме того, организация

пространства у Е. Шлегель ориентирована на использование приёмов, свойственных монументальной живописи: картина делится на крупные части, выделенные цветом и светом. Она вызывает подробности на поверхность, лишает их пространственной глубины. Это пространство индивидуально-личностного бытия, никоим образом не связанное с пространством конкретного места, в нём лишь использован его антураж, тень, направленная в мир экзистенциального прошлого и настоящего. («Космогонический миф», «Молочные реки», «Сон»).

Молочные реки. 2004 г. (75х150)

Космогонический миф. 2015 г. (75х150)

В работах Е. Шлегель есть ощущение ностальгии. Это та неизбывная тоска по тому, чего больше нет или никогда и не было. Для неё это попытка экстраполяции былого на современное, превращение исторического прошлого в мифологическое настоящее. В мире её картин живёт тихая грусть по утраченному прошлому, по детскому миру грёз, потерянному и вновь придуманному («Ностальгия», «Сказка», «Сказочник и Муза», серия «Русальная неделя»).

Сказочник и Муза. 2012 г. (90х70)

Ностальгия. 2007 г. (90х70)

Сказка. 2012 г. (120х90)

Е. Шлегель ведёт игру со временем и пространством, её взгляд блуждает между тогда и сейчас, там и здесь. Пространство в её картинах обретает функцию развития времени, но вместе с тем и время приобретает черты пространства. Исходным пунктом становится авторское внутреннее видение или воспоминание о прочитанном или виденном. Прежде всего, это видение фиксируется с использованием композиционных приёмов и изобразительных деталей и символов. На холсте, словно видение, возникают фигуры среди множества предметов, что в совокупности составляет смысл композиции. Такого рода приём позволяет показать, что персонажи и мир лишь условно относятся к прошлому, всё происходящее в равной мере можно отнести и к современности. Воображение и вдохновение помогают претворить образный замысел в картину («Туалет императрицы», «Башня из слоновой кости», «Купание единорога», «Панночка»).

Купание единорога. 2011 г. (85х120)

Панночка. 2009 г. (90х70)

Е. Шлегель создаёт параллельный мир сновидений, очень похожий на реальность, но существующий по иным законам, дистанцирующийся от неё, отстранённый в событийном плане. Этот параллельный мир грёз

присутствует в работах «Страна грёз», «Сон», «Морфей», «Декорация для мечты». Во всех действие происходит в неопределённом пространстве и времени. Приметы времени в произведениях Е. Шлегель разбросаны по плоскости холста, и если взять их в совокупности, то получится подсказка зрителю. Автор переносит воображение зрителя из реального мира в чудесную страну, где реализуются желания, где всё изображённое живёт своей жизнью, где реальность соседствует с пустотой, где вас охватывает светлая грусть и меланхолия. И зрителя не покидает ощущение, что он уже что-то подобное читал, где-то видел, смутно припоминая и угадывая словесные и зрительные цитаты.

Страна грёз. 2009 г. (80х120)

Морфей. 2014 г. (95х70)

В картинах Е. Шлегель совмещены элементы натюрморта, пейзажа, аллегорические и мифологические композиции. Чувство ритма, свободная игра объёмов, предметов, линий, их перетекание и хитросплетение узоров позволяют выстраивать композицию, преодолеть предметный хаос, подчинить всё определённому фантастическому ритму. Из этой игры пятен и линий, тонкой и изящной портретной стилизации художник выстраивает таинственный мир прекрасной сказки, свой мир красоты и гармонии. Этот мир декоративен и красочен, полон внутренней тайны. В её работах женственность и душевная теплота сочетаются с мастерством и оригинальностью. Краски насыщенные, яркие, цветовые решения иногда построены на резких контрастах, что придаёт усиленное звучание полотнам. Несмотря на яркость, звучность красок, работы Е. Шлегель всегда гармоничны, выдержанны по колориту. И это цветовое решение прежде всего эмоционально воздействует на зрителя. В работах всё уравновешенно, нет ничего лишнего. Всё воспринимается как необходимая часть задуманной автором композиции. Восхищение миром природы, передаваемое нам, зрителям, через любование красотой даже незначительных деталей, делает картины Е. Шлегель подобными волшебной сказке, где в фантастических садах, среди диковинных трав и цветов живут дивные звери и птицы, мелькают лица и силуэты персонажей этого полуреального, полуфантастического мира. Разгадать его тайну мы и пытаемся, читая разбросанные по поверхности холста образные и предметные подсказки в работах Елены Шлегель. Туда – в мир таинственный и поэтичный, в

лишённое определённости пространство и вглядываемся мы в процессе медитации у её картин с надеждой открыть для себя нечто сокровенное, пробудить «чувства добрые».

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарабукин, Н. М. Проблема пространства в живописи. Ч. 1. / Н. М. Тарабукин // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности картин Е. Шлегель, анализируется созданный в них метафорический мир, воздействие творчества художника на зрителя.

SUMMARY

In the article features of pictures E. Schlegel are considered, the metaphorical world created in them, impact of works of the artist on the viewer is analyzed.

Захарина Ю. Ю.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕМЫ В АРХИТЕКТУРЕ ПОСЛЕДНЕГО СТОЛЕТИЯ

Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка

(Поступила в редакцию 03.02.2016)

Язык искусства богат и выразителен. При том, что каждый вид искусства использует свою знаково-символическую систему для выражения социальных проблем той или иной эпохи, оно сохраняет универсальную целостность художественного языка, имя которой – образность. Для максимально выразительной всесторонней передачи образности в одном виде искусства могут применяться языковые приёмы другого: в живописи – пластические (например, Б. Николсон «1934 (рельеф), 1934»), в театральном искусстве – хореографические (пантомима), порождающие новые направления и даже виды художественного творчества.

Со времени возникновения различные виды искусства существовали как сплав взаимодополняющих элементов, как некая целостность проявлений внутренней энергии человека, направленной на решение жизненно важных задач. Синкретизм, присущий ритуальным действиям первобытного человека, создал предпосылки для появления синтетических искусств (прежде всего, таких как театр, танец), предопределил взаимосвязь разных видов художественного творчества.

Выделение искусства в самостоятельную сферу деятельности человека, произошедшее в Античности, способствовало разграничению ремесленного труда по направлениям, хотя профессия художника ещё долгое время, вплоть до XVII в., трактовалась широко. Великие мастера эпохи Возрождения (Л. да Винчи, Микеланджело), барокко (Д. Л. Бернини) умело сочетали в своём творчестве квалифицированные навыки архитектора, скульптора, живописца или художника декоративно-прикладного искусства. Лишь в эпоху Просвещения дифференциация искусств предопределила узко

профессиональную направленность деятельности художника. Исключительно редкий талант владения на высоком уровне мастерством нескольких направлений художественного творчества (Н. Орда, У. Моррис) стал для XIX в. сенсацией.

Художественные эксперименты авангардистов 1-й трети XX в. внесли значительные изменения в толкование искусства как такового, его видов, направлений. Двигаясь вперёд в поисках неизведанного, расширяя принятые социумом границы художественного творчества и всё больше отдаляясь от нормативности, художники неизбежно возвращались к истокам искусства. К концу XX в. взаимосвязь искусств, тысячелетия определяющая характер художественного творчества, уступила место их взаимодействию, взаимопроникновению. Обогащение лексики художественного языка привело к тому, что временным искусствам (музыка, литература) стала свойственна «живописность», а пространственные виды искусства (изобразительное, декоративно-прикладное и архитектура) «зазвучали».

«Музыкальность», присущая архитектуре вот уже два тысячелетия, в последнем столетии раскрылась слушателям в новых ипостасях художественных образов. Если стройный ритм колонн древнегреческих храмов задавал темп ритуальным действиям, а роскошных дворцов эпохи классицизма – величавым торжественным шествиям, «звучная» архитектура барочных храмов настраивала на восприятие органной музыки, то в современной архитектуре музыкальные мотивы получили выражение в объёмно-пространственной композиции зданий, сооружений, воспроизводящих мелодию ушедших времён или постиндустриальной эпохи.

В мировой практике проектирования и строительства музыкальная тема в наибольшей степени получила воплощение в архитектуре зрелищных сооружений. Однако первые попытки презентовать широкой аудитории взаимосвязь архитектуры и музыки были отмечены в малых формах.

Синтез и взаимопроникновение разных видов художественной деятельности: архитектурного проектирования, дизайна, музыкального искусства, хореографии – стали основой создания удивительных представлений, в которых главным «действующим персонажем» является вода. Динамика воды «поющих фонтанов», потоки которой под музыку вздымаются к небесам или струятся радужными лентами, завораживает зрителей своим великолепием. Каждый фонтан по-своему уникален. Неповторимы не только его форма и звучание, но и «абстрактные картины», создаваемые струями воды и лазерной или прожекторной подсветкой. Потоки декоративного света широкой красочной палитры, преломляясь в каплях воды, рисуют сказочно-фантастические образы, оживляемые чудотворной рукой человека.

Одним из наиболее ранних примеров являются Кржижиковы фонтаны в Праге. Комплекс, построенный в 1891 г. по проекту инженера Ф. Кржижика к Первой чешской индустриальной выставке, стал олицетворением века пара и электричества. Напор воды в фонтанах создавался с помощью паровых

машин, а струи подсвечивались электрическими прожекторами, оснащёнными разноцветными стёклами. Кржижиковы фонтаны по праву можно считать образцом совершенства инженерной мысли XIX в. Лишь спустя сто лет чешский архитектор З. Сташек выполнил проект реконструкции и модернизации комплекса, придав ему современное звучание. Сегодня многочисленные струи воды «танцуют» под классическую и современную музыку, внося в архитектурную среду новые эмоциональные акценты.

С 1980-х годов необычные музыкальные фонтаны стали появляться в странах Европы, Азии, Америки, Африки, получив значительные отличия от своих предшественников. Прежде фонтаны дарили людям наслаждение от звучания воды, разнообразными вариантами потоков журчащей в малых архитектурных формах, нередко дополненных скульптурой. «Поющие фонтаны» радуют глаз миллионов зрителей не только своей архитектурой, но и многоцветным световым сиянием, создающим иллюзию виртуального пространства, изменяющего параметры под звучащую музыку. Управляемые уже не человеком, а искусственным интеллектом, замысловатые по форме (мост-фонтан Банпо в г. Сеуле, Южная Корея, 2008 г.), сложные по композиции (поющие фонтаны «Беладжио» в г. Лас-Вегасе, штат Невада, США, 1998 г.; «Бурж Халифа» в г. Дубаи, ОАЭ, 2009 г.), гигантские по масштабу (фонтан короля Фахда в г. Джидда, Саудовская Аравия, 1983 г.), музыкальные фонтаны, подобно историческим памятникам монументального искусства, являются достопримечательностью современных городов.

Поиски зодчими новых средств выразительности в иных сферах художественно-творческой деятельности в конце XX – начале XXI в. увенчались успехом. Зазвучали не только малые архитектурные формы, но и автомагистрали. Идея нанесения на асфальтовое покрытие дороги бороздок, расположенных на различном расстоянии и порождающих мелодию при контакте с шинами автомобиля, движущегося на определённой скорости, родилась в Дании. В 1995 г. благодаря датским дизайнерам С. К. Дженсену и Д. Фрейд-Мангусу движение на автомобиле по пространственному коридору превратилось в своего рода аттракцион. Позже «музыкальные дороги» были созданы в Южной Корее (г. Анян близ г. Сеула, 2006 г.), Японии (о. Хоккайдо, Хонсю, 2007 г.), США (г. Ланкастер, Калифорния, 2008 г.). Последняя отражает свою специфику и в знаково-символической интерпретации формы: очертания автотранспортной развязки имитируют скрипичный ключ.

«Музыкальные дороги», именуемые также «поющими», или «акустическими», стали отчасти показателем отношения общества к культурным достояниям прошлого. Неслучайно мелодией, воспроизводимой «музыкальной дорогой» в США, была выбрана финальная часть увертюры оперы Д. Россини «Вильгельм Телль», в Японии (г. Вакаяма) – японская баллада, в Корее – детская английская песенка. Симбиоз инновационных технологических разработок и вечных духовных ценностей явился базой для

реализации фантастических идей, ещё два десятилетия назад доступных лишь воображению человека.

Трактовка музыкальной темы в архитектуре последнего столетия отмечается разнообразием. В «звучании» архитектурных форм слышатся то едва уловимые нотки вальсирующей мелодии, то мотивы торжественной музыки в объёмно-пространственной композиции зданий, сооружений. Однако независимо от характера «звучания» архитектурного объекта музыкальная тема раскрывается путём символизации его художественного образа.

Одним из наиболее ярких примеров воплощения музыкальной темы в современной архитектуре является здание выставочного комплекса в городе Хуайнань (провинция Аньхой, Китай, 2007 г.), получившее название «Дом-рояль со скрипкой». Проект, разработанный студентами Хефейского технологического университета и дизайнерами компании «Huainan Fangkai Decoration Project Co», представляет композицию из двух объёмов, имитирующих формы классических музыкальных инструментов. Посредством символизации художественного образа здания выражается отношение китайского народа к музыкальной культуре. Музыкальность и поэтичность, присущие культурной традиции Китая, передаются в «лёгких» формах, выполненных в металлоконструкциях с полным остеклением наружных стен. Принцип контраста, положенный в основу композиции, подчёркивается не только сочетанием форм, в одной из которых доминирует горизонталь, а в другой – вертикаль, но и цветовым решением. Объём входной группы с эскалатором и лестницей, ведущими в выставочный центр, выполнен из прозрачного стекла в форме скрипки. Главное выставочное помещение расположено в объёме из чёрного стекла, воссоздающем образ рояля.

Символизация музыкальной темы в художественных образах архитектуры получила наиболее многогранное выражение в объектах, функционально соответствующих данному профилю: дворцах и домах музыки, музыкальных театрах, амфитеатрах. Изысканность и утончённость, помпезность и монументальность, рациональность и сдержанность архитектурных форм в сочетании с декоративной отделкой фасадов и интерьеров воспроизвели ритм и характер мелодии архитектурных объектов, наполнив окружающую среду неповторимым звучанием.

Попурри разностилевых мотивов звучит в художественном образе здания Дворца каталонской музыки, построенного в 1908 г. в Барселоне (арх. Л. Доменек-и-Монтанер). Являясь образцом каталонского модерниссимо, архитектура дворца вобрала в себя черты традиционной испанской и арабской культур, гармонично сочетающиеся с современными строительными технологиями. Как в художественном облике здания, так и в функциональных и декоративных его элементах получила выражение музыкальная символика.

Ритм мозаичных колонн второго уровня, перекликающийся с декоративной отделкой балконов и аттиковой части здания, в которых использованы присущие модерну стилизованные флористические мотивы, передаёт торжественное и в то же время романтичное звучание образа дворца. Скульптурная группа на главном фасаде – «Каталонская народная песня» (скульпт. М. Блай) – посредством использования аллегорий, показанных в движении и покое фигур, орнаментальности олицетворяет музыку. В центре композиции – молодая женщина; её образ поэтичен, движения пластичны и изысканы. Она – сама Музыка, рождённая в природной среде, явившаяся на свет из многочисленных растительных завитков и дарящая нежное, трепетное звучание окружающему миру.

В пластической и декоративной проработке интерьера музыкальная тематика получила продолжение: сцену украшают рельефы 18 муз, изображённых в национальных костюмах разных народов. Музыкальное вдохновение символизирует скульптура Пегаса, «парящего» над балконом. По замыслу архитектора, центром композиции Дворца каталонской музыки является напоминающий люстру «перевёрнутый купол» [1]. Витраж в виде солнца на фоне чистого неба, «излучающего» музыку, заливает радужным сиянием концертный зал.

Звучание триумфа слышится в художественном образе здания Национального академического Большого театра оперы и балета в Минске (арх. И. Г. Лангбард, 1934 – 1938 гг.). Монументальный объём центрической композиции, ритмически проработанный лопатками, исполнен торжественности. Динамизм форм ярусной композиции подчёркивает стремление ввысь.

Скульптура, установленная в процессе реконструкции (гл. арх. А. А. Шабалин, 2009 г.) на фасадах, дополняет художественный образ театра музыкальной символикой. Над порталом возвышается скульптурная группа (скульпт. Г. В. Бурлакин, А. М. Финский, М. Л. Шкробот) с греческим божеством, покровителем художественного творчества Аполлоном. С двух сторон от него – трубящие нимфы, прославляющие искусство. Объединяет композицию развевающаяся лента с нотным станом.

Музыкальная тема находит продолжение в скульптурах греческих муз, возвышающихся на фасадах, прочитывается в парковой скульптуре, украшающей сквер перед зданием театра. Контраст динамики и статики, получивший выражение в архитектуре театра, имеет место в скульптуре, установленной в прилегающем сквере при проведении реконструкции. Если в композиции «Балет» (скульпт. С. Л. Гумилевский) три юные танцовщицы, подобно нимфам, кружатся, едва касаясь земли кончиками пальцев, то скульптура «Муза оперы» (скульпт. К. В. Селиханов) представлена в образе нарядно одетой дамы, уверенно стоящей на сцене.

Атмосфера праздника царит в интерьерах театра. Богатая пластика, украшенная позолотой, несёт в себе символику величия. Многочисленные лепные гирлянды, венки в обрамлении балконов и зрительских лож, блики

света, отражающиеся в хрустале люстр, монументальные росписи формируют убранство помещений театра, сравнимое с дворцовой архитектурой.

Украшение фасадов зданий зрелищного характера скульптурой, символизирующей искусство, уже более века является традиционной практикой архитектурно-проектировочной деятельности. Монументальная скульптура, в которой прочитываются образы муз, является своего рода визитной карточкой сооружений, имеющих культурно-досуговую функцию (здание Театра музыкальной комедии в Минске, арх. О. Ф. Ткачук, В. Н. Тарновский, 1980 г.).

Лирическим звучанием наполнен образ амфитеатра в Молодечно (арх. В. А. Ционская, В. В. Боровко, С. Д. Кудрицкая, А. В. Анкинович, А. С. Шишановский, А. А. Локотко, О. Л. Луненок, 2011 г.). Художественный образ амфитеатра в символической форме выражает культурно-зрелищную функцию сооружения одновременно в нескольких проявлениях. Как отмечают авторы проекта, в образе амфитеатра сочетаются «ассоциации и импровизации на тему осени, музыки, природы, культуры» [2]. Тема осени, отражённая в мощении площадки перед амфитеатром, передаётся имитацией листьев на мокром асфальте. Символику музыки, природы и культуры передают динамичные формы перекрытия сценической площадки, решённые в виде симметрично размещённых стилизованных крыльев птицы. Основной чёрный цвет позволяет акцентировать внимание не на деталях архитектурно-художественной композиции, а на поэтичном образе сооружения, создаваемом имитацией взмаха крыльев.

Иная мелодия легла в основу образа Центра музыки в Сиэтле (Experience Music Projet, штат Вашингтон, США), возведённого по проекту Ф. О. Гери в 1995 – 2000 гг. Тема рок-н-ролла прозвучала в абстрактных архитектурных формах, в очертаниях которых угадываются силуэты гитар. Текучие линии объёмно-пространственной композиции, образующие однородную пластику фасадов, стали олицетворением современной музыкальной культуры. Ф. О. Гери говорил о проекте: «Своими складками и изгибами здание открыто к нежности, подобно матери, убаюкивающей дитя на своих руках, а не морщинам старости» [3, с. 284].

Интерпретация музыкальной темы получила выражение и в современной архитектуре жилых зданий. Но, в отличие от звучных форм архитектуры барокко, торжественных ритмов классицистического зодчества, витиеватых многоголосных мелодий сооружений модерна, ликующих мотивов, запечатлённых в постройках конструктивизма, современные жилые дома зачастую лишены символизации музыкальных текстов. Музыкальная тема отражена лишь в названиях проектов, а не в художественных образах. Уже привычные взору жилые дома панельного типа («Моцарт», 2009 г.; «Шопен», 2011 г.; жилой комплекс «Рахманинов», 2015 г., все – в Минске) или башенные («Бетховен», 2010 г., «Страдивари», начало строительства – 2015 г.; оба – в Минске), а также широко применяемые в застройке

микрорайонов в 1980-е годы архитектурные композиции, построенные по принципу каскадной группировки объёмов разных высот (жилой комплекс «Чайковский» в Минске, 2015 г.), не несут в своих художественных образах символику музыкальной культуры.

В современной жилищной архитектуре Беларуси наиболее выразительно музыкальная тема обозначилась в проекте жилого комплекса «Вивальди» в Минске (гл. арх. И. А. Барановский, 2009 г.). Круговой мотив, положенный в основу композиции, символизирует лёгкие движения кружащихся в паре танцоров. Как справедливо утверждает О. Машарова, в проекте «гармония звуков нашла продолжение в гармонии архитектурных форм, мелодичность скрипичных концертов возродилась в целостности пространственной композиции» [4]. Архитектура нового жилого комплекса «зазвучала» в сформированной среде, привнеся в неё своеобразный вальсирующий ритм.

В трактовке музыкальной темы в архитектуре XX – начала XXI в. выделяется несколько направлений. Первое из них, основанное на «оживлении» классических форм архитектуры с применением апробированных временем технологических приёмов и инноваций, презентует взаимодействие искусств посредством гармонического единства пластики, мелодии и ритма. Для второго направления характерна инкорпорация музыкальной символики в образ архитектурного объекта, запечатлённая в деталях (скульптурная или мозаичная композиция, витраж и т. п.). В третьем направлении «музыкальность» художественного образа архитектурного объекта выражается в облике здания путём символизации его формы. Однако современная жилая архитектура Беларуси, имеющая «звучное» название объектов, преимущественно лишь прославляет имя композитора или мастера музыкальных инструментов, но не имеет семантической «привязки» к художественному образу объекта либо к местности, в которой он возведён.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витражи и художественное стекло в архитектуре и интерьере: Дворец каталонской музыки в Барселоне // Витражный мир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.witramir.ru/dvorez_muzyki.html. – Дата доступа: 08.12.2015.

2. Правила жизни // Архитектура и строительство. – 2012. – № 1 (225). – С. 20 – 23.

3. Jodidio, P. 100 contemporary architects / P. Jodidio. – Cologne : Taschen, 2008. – 848 p.

4. Машарова, О. Под музыку «Вивальди» / О. Машарова // Архитектура и строительство [Электронный ресурс]. – 2009. – № 3. – Режим доступа: https://ais.by/story/2072. – Дата доступа: 04.12.2015.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме взаимосвязи искусств, раскрывающейся на примере интерпретации музыкальной темы в архитектуре последнего столетия. Выявляется три основных направления в трактовке музыкальной темы в архитектуре XX – начала XXI в. Доказывается, что современная жилая архитектура Беларуси, имеющая «звучное»

название объектов, в большинстве лишь прославляет имя композитора или мастера музыкальных инструментов, но семантической связи с художественным образом объекта не имеет.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of interrelation of the arts, which is revealed by the example of interpretation of musical themes in the architecture of the last century. Revealed three main directions in the interpretation of musical themes in the architecture of the XX and early XXI century. It is proved that modern residential architecture Belarus, which has a «sonorous» name of objects, in most cases only glorifies the name of the composer or the instrument makers, but the semantic connection with the artistic image of the object has no.

Ивановская Д. А.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ЦЕРКОВНОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В СЕЛЬСКОЙ МЕСТНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛАРУСИ

Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Развитие церковной монументальной живописи Беларуси началось в X в., с приходом христианства на данную территорию. Одним из первых дошедших до нашего времени примеров являются фрески Спасо-Преображенского храма в Полоцке.

В советский период, во время борьбы с религией, храмы и произведения уничтожались, но в 1990-е годы, с распадом СССР, начался период возрождения церковной жизни. Активно строилась культовая архитектура в городах. В столице появились новые церкви в честь Божьей Матери «Державная» и «Минской иконы Божьей Матери» и другие. В Бресте восстановили и украсили мозаиками Свято-Николаевский храм и т. д.

Белорусские художники работали в культовой архитектуре других стран, особенно ближнего зарубежья, например, в России при росписи храма во имя благоверного князя Александра Невского Ново-Тихвинского монастыря (г. Екатеринбург, 2013 г.). Много произведений создано белорусскими художниками на Украине, в частности, мозаика в Кафедральном соборе А. Невского (Каменец-Подольский, мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, 2008 г.), а также в Польше (роспись в честь Воскресения Христова, Белосток, иконописная мастерская Довнара «Ikonique», 2005 г.).

Авторы из Беларуси трудились для далёких и даже экзотических мест. Например, создали мозаики в ЮАР для часовни св. Владимира (Йоханнесбург, мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, 2013 г.) и в Финляндии для православного монастыря (около г. Турку, 2013 г.).

Однако в меньшем масштабе художники работали в сельской местности своей страны (роспись в церкви во имя архангела Михаила, д. Налибоки, Столбцовский р-н, Минская обл., иконописная мастерская В. Довнара «Ikonique» 2006 г.). Это объясняется в первую очередь тем, что

храмы там небогатые. Но уже к 2016 г. многие приходы сформировались, стали более многочисленными.

Основная нагрузка в восстановлении церквей легла на священников, которые должны были и духовно окормлять прихожан, и одновременно заниматься стройкой. Например, протоиерей Виктор Резанович построил два храма: Покрова Божьей Матери в агрогородке Доры (Воложинский р-н, Минская обл.); Святой праведной Анны в деревне Теплень (Узденский р-н, Минская обл.). В этом храме в 2012 г. созданы интересные росписи иконописной мастерской В. Довнара «Ikonique». Кроме того, В. Резанович провёл реставрационные работы в церкви святых апостолов Петра и Павла в деревне Озеро Узденского района Минской области и в настоящее время ведёт работу по строительству третьего храма в честь святителя Луки Крымского (Войно-Ясенецкого). Наместник Свято-Елисеевского Лавришевского монастыря Игумен Евсевий (Тюхлов) восстанавливает вверенную ему обитель.

Организовать условия для работы и жизни художников в деревнях достаточно тяжело. Не каждый иконописец соглашается ехать на далёкое расстояние, жить, как правило, не в гостинице. Например, в деревне Вишневка художники поселились у прихожан, которые по очереди их кормили. В агрогородке Вишневец художник также жил у прихожанки местного храма, над росписью он работал один, так как финансовой возможности взять помощников не было.

Работы по оформлению названных церквей завершились почти одновременно. В 2015 г. в деревне Вишневка был установлен мозаичный иконостас, положен пол в виде орнамента из керамической плитки, сделаны росписи (руководитель художественного коллектива Г. Отчик).

В 2016 г. иконописец А. Савик закончил роспись в церкви во имя Рождества Иоанна Предтечи в агрогородке Вишневец Столбцовского района [1]. Этот храм выделяется особо, так как в его облике решена интересная задача. Художнику надо было органично вписать небольшое (около 9 м^2) произведение в уже существующую архитектурную среду с богатой историей.

Сначала храм принадлежал униатам, но в XIX в. стал православным. Он построен в 1742 г. и никогда не закрывался. По преданию, на этой территории было явление иконы Божьей Матери [2]. Недалеко жил тяжело болевший помещик. Узнав о чудесном явлении иконы и желая исцелиться, он на коленях дополз до этого места в знак покаяния. Помещик выздоровел и в благодарность пожертвовал средства для постройки храма.

Первая церковь была деревянная, впоследствии сгоревшая, на её месте возвели каменную трёхнефную базилику в барочном стиле, с полуциркульной апсидой и двумя башнями на главном фасаде [3, с. 132 – 133] (рисунок 1). Стены внутри и снаружи здания расчленены пилястрами и завершены профильными карнизами. В интерьере четыре массивных столба выделяют нефы, перекрытые крестовыми сводами. Пилоны с боков

центрального нефа украшены пилястрами и стилизованными ионическими капителями. Иконостас был установлен в 1852 г., но чудотворная икона пропала [2]. На фотографии иконы начала XX в. (из архива Н. П. Кондакова [4, л. 136]) видно, что лик и фигура выполнены в традиции западноевропейской живописи, со светотеневой трактовкой объёма.

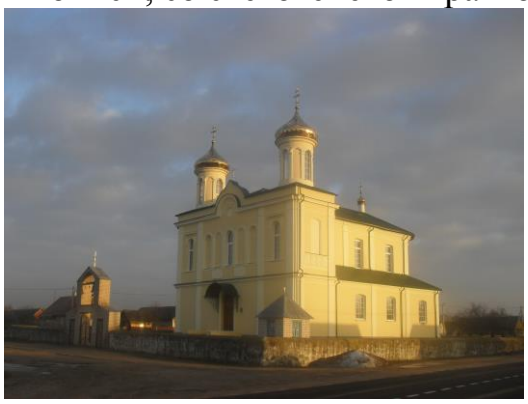


Рисунок 1. Церковь во имя Рождества Иоанна Предтечи в д. Вишневец Столбцовского района

Стилистика изображений, расположенных в наше время в храме, также соответствует духу того времени. Сверху в алтарной части написан в рост Спаситель. Под ним в нише ранее была картина на холсте, где изображался Иисус Христос в архиерейском облачении. Вместо неё иконописец расположил фреску с тем же сюжетом.

Увидеть старую и новую роспись одновременно можно, находясь в алтаре или стоя в храме при открытых Царских вратах. Прихожанин, вошедший в храм вне богослужения, увидит только верхнюю часть верхней фигуры Спасителя на дальней стене. Если же человек находится в алтаре, то росписи представляют собой два уровня – верхний и нижний. Чтобы увидеть верхнюю живопись, необходимо довольно сильно запрокинуть голову, что создаёт трудность восприятия образа, к тому же он смотрится в сильном перспективном сокращении. Таким образом, увидеть две росписи одновременно практически невозможно. Эту особенность среды художник использовал, чтобы создать изображение внизу ближе к средневековому православному стилю – времени расцвета православного искусства.

Язык иконы вырабатывался столетиями. До нас дошло большое количество теоретических трудов, споров о том, можно ли изображать горний мир и как его изображать. В результате полемики язык иконописи сложился к XI в. а отточился к XIV – XVI вв.: «Иконография вырабатывает свой стиль – абстрактный, бесстрастный» [5, с. 15]. Появилась небольшая стилизация, создающая одухотворённый образ. Глаза, как правило, изображались чуть больше, губы – чуть меньше. Анатомические телесные формы были менее выразительными, например, форма костной основы, и мышечной массы не акцентировались, как в некоторых работах «сурового стиля». Иногда в светских рисунках в выступающих объёмах черепа рот и глаза трактуются как небольшие детали на более крупных анатомических формах. В иконе мы видим главное – образ Божий, лик, на нём уста и очи. В традиционном церковном образе содержание и форма обуславливаются

изначально заложенной в них идеей, качественно отличимой от настоящего греховного состояния человека. В иконе ощущается причастие к Божественной жизни, подчёркивается аскеза и радость. Для святых характерно спокойствие, плавность движений. Фигуры почти всегда смотрят на зрителя для создания диалога, молитвы. Акцент не делался на одежде и других красотах земного мира, поэтому решение тленных вещей более декоративно, и эстетическую красоту можно находить в соотношении форм бликов, линий описей и других деталях.

В композиционном построении иконы «образ сводится к минимуму деталей при максимуме выразительности. Этот лаконизм, эта скупость в средствах выражения также соответствует лаконическому и сдержанному характеру евангельского повествования» [6]. Художник очищал своё искусство от всего индивидуального; он оставался анонимным (произведения искусства не подписывались). Иконописец должен был отказаться от самодовлеющего эстетического наслаждения и использовать всю красоту видимого мира для передачи мира горнего. Его язык отличался ясностью и точностью, подобно тому, как святые отцы, говоря о духовном мире, переходят к бесстрастной передаче смысла, но не эмоций и чувств.

В иконе отсутствуют тени, свет идёт изнутри святого. Использовалась обратная перспектива, так как икона обращена к нам, и это показывает, что небесный мир не удалён от нас.

Икона характеризуется глубокой символичностью, поэтому одновременно могут быть написаны события разного времени, поскольку важен их смысл. Главное в иконе – обращение к вечности, Богу, молитве.

Эпоха Возрождения, ярко проявившаяся в католическом искусстве Италии с XIV в., базировалась на возрождении античных дохристианских традиций, из которых вытекали такие земные ценности, как внешняя красота человеческого тела и другие. В результате дальнейшее развитие искусства становилось всё более мирским.

Это западное направление повлияло и на православных иконописцев. «Исторически тенденция к “оживотворению” иконы, приданию некоего налёта душевности, наблюдается в Греции с XVI в., а на Руси с XVII в.» [5, с. 20]. Влияние Запада, его чувственности становится особенно заметно после падения Византии в 1453 г. На белорусскую живопись, в связи с её большей близостью к Западу, чем к России, это влияние было достаточно сильным.

Это значит, язык иконописи к XVII в. везде, кроме России, теоретически и практически попал под влияние католической живописи. Но в это столетие и в России появилось большое количество теоретических трудов в поддержку такой направленности [5, с. 20; 6, с. 303]. Работы ряда авторов, особенно И. Владимирова и С. Ушакова созидательны в плане развития искусства светского, однако разрушительны для главных задач, которые ставит перед собой церковное искусство.

Но в XX в. теоретические взгляды русских исследователей меняются, происходит «открытие» иконы. Она воспринимается как художественное откровение духовного опыта.

Душевность, заземлённость, а в поздний период и плотская красота – всё это чуждо древней иконе [5, с. 21]. Любое событие, сюжет был не фотографией, а интерпретацией произошедшего с точки зрения горнего мира. Молельные образа всегда показывали небожителей, их эмоциональный характер являл собой бесстрастие.

Именно поэтому современные иконописцы, как правило, берут за основу средневековое искусство, опираясь на традиции Древней Руси. Но при решении сложных задач интеграции церковного образа в помещение с поздней стилистикой художники обращаются к искусству Византии.

А. Савик в работе над росписью в храме во имя Рождества Иоанна Предтечи ориентировался на византийское средневековое искусство, в частности, для работы с боковыми фигурами иконописец вдохновлялся образцами из церкви Богородицы Паммакаристы (мечеть Фехтие-Джами на территории современной Турции), а также для большей связи архитектурной средой изучал церковную живопись XIX в. и современные аналоги (рисунок 2 – 4).

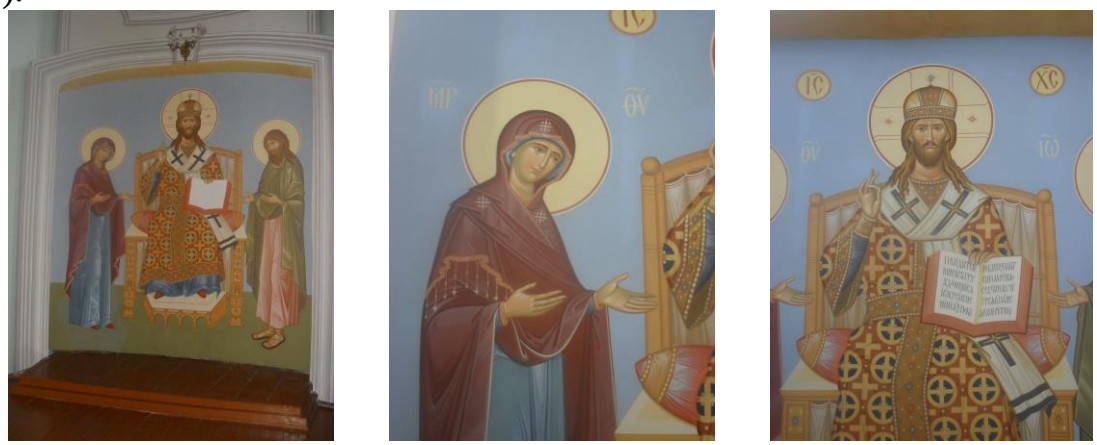


Рисунок 2-4. Росписи в церкви во имя Рождества Иоанна Предтечи в д. Вишневец Столбцовского района. Художник А. Савик. 2016 г.

Стилистика получившейся росписи не противоречит классическим православным традициям, в то же время новая работа максимально, насколько это возможно, сочетается с окружением храма.

Если говорить о композиционной схеме росписи, то автор исходил из заданного формата. Сюжет надо было вписать в нишу, по форме близкую к квадрату, поэтому иконописец изобразил три фигуры: Спаситель в центре и Божья Матерь с Иоанном Крестителем, склоняющиеся к Нему.

Цветовая гамма подбиралась во многом исходя из светло-зелёного цвета стен в алтаре, с учётом цвета верхней фрески. Фоном росписи был выбран голубой, одежда Спасителя состоит из золотистых крестов с красно-коричневым фоном. У Божьей Матери традиционно гематитовый мафорий и синий хитон. Иоанн Креститель изображён в охристо-зелёном плаще (тёплых оттенков) и охристо-розовом нижнем хитоне. Этот колорит можно назвать классическим.

Композицию художник выстроил так, чтобы подчеркнуть фигуру Спасителя. Холодный голубой фон и склонённые фигуры противопоставляются тёплой по цвету одежде Господа, которая выделяется и при помощи декора архиерейского облачения.

Автор работал силикатными красками – наиболее часто используемым материалом для росписи у современных церковных монументалистов. Этой работой иконописец завершил один из многочисленных этапов благоукрашения церкви во имя Рождества Иоанна Предтечи (настоятель иерей Геннадий (Кийко)).

Этому же художнику годом раньше довелось работать и над благоукрашением храма Святой праведной Анны, расположенного в деревне Першаи (Воложинский р-н, Минская обл.).

В этой церкви трудами отца Сергия (Линкевича) надстроена двухскатная крыша с башенкой, увенчанной золотым куполом. Проделаны работы по отделке фасада и внутреннего пространства. Установлена одноярусная алтарная преграда с полукруглыми нишами для икон. В эти ниши А. Савик с 2014 г. по 2015 г. написал 12 икон. Художник придерживался византийско-русской традиции, вдохновляясь образцами средневековой Руси XIV – XVI вв., а также греческими, в частности ликами, сохранившимися в монастыре Ватопед на Афоне.

Таким образом, в современной Беларуси постепенно возрождаются и украшаются средствами монументальной живописи церковные приходы в сельской местности, что является соборным трудом священников, прихожан и специалистов. Стилистическим ориентиром для художников служит, как правило, средневековое церковное искусство (XIV – XVI вв., часто русское, византийское, а также греческое).

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью с художником А. Савиком. 15.01.2016.
2. http://www.pravenc.ru/text/165205.html. – Дата доступа: 11.03.2016.
3. Ярашэвіч, А. А. Вішнявецкая царква Іаана Хрысціцеля / А. А. Ярашэвіч // Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік. – Мінск, 1993. – С. 132 – 133.
4. Архив Российской академии наук. Ф. 115. Оп. 2. Д. 12.
5. Головков, Лука. Лекции по церковному искусству / Лука Головков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nesusvet.narod.ru>ico/ref/golovkov.htm.
6. Успенский, Л. А. Богословие иконы / Л. А. Успенский // Паломник. – 2001. – С. 301 – 305.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена церковной монументальной живописи в сельской местности Беларуси. Рассмотрены особенности развития и стилистические ориентиры современных иконописцев.

SUMMARY

The article is devoted to the church monumental painting in the countryside of modern Belarus, it considers peculiarities the development and stylistic guidelines for painters.

Карпянкова М. Л.

БЕЛАРУСКІ КАЛАРЫТ У ЖЫВАПІСЕ: СУБ'ЕКТЫЎНЫ І АБ'ЕКТЫЎНЫ ФАКТАРЫ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016)

Беларускі каларыт у жывапісе існуе і як міф, і як пэўная заканамернасць, тэндэнцыя. У артыкуле робіцца спроба падысці да асэнсавання спецыфікі беларускага каларыту ў жывапісе як спалучэння індывідуальна-аўтарскага бачання і ўплываў сацыякультурных фактараў.

У 1960 – 1980-я гады савецкімі мастацтвазнаўцамі (М. Волкаў, С. Аляксееў, С. Даніэль) актыўна вывучаліся праблемы колеру ў жывапісе, але даследаванню лакальнай нацыянальнай колеравай спецыфікі не надаецца належнай увагі [6, с. 1, 8]. Карысным з'яўлецца сучасны цыкл публікацый Г. Горавай (2000-я гады, часопісы «Роднае слова», «Мастацкая адукацыя і культура») пра семантыку колераў у беларускім выяўленчым мастацтве [7]. У пачатку 2000-х гадоў манаграфію, прысвечаную разнастайным аспектам узаемадзеяння колеру і псіхікі чалавека, напісаў Б. Базыма [5]. Для нас у гэтай працы карысным з'яўляецца аналіз фактараў і механізмаў колеравых прыярытэтаў. Фундаментам для фарміравання колеравай культуры ў мастакоў і дызайнераў сталі кнігі Л. Міронавай [9]. У беларускіх навуковых колах ёсць шэраг даследчыкаў, якія займаюцца лексічнай каларыстыкай (Ю. Бабіч, І. Бабаед і інш.) [2; 3]. Іх напрацоўкі і высновы дапамагаюць паглыбляць і ўзбагачаць даследаванні непасрэдна мастацтвазнаўцаў, што вывучаюць пытанні спецыфікі каларыстыкі ў беларускім жывапісе.

Важным у рэчышчы азначанай праблематыкі з'яўляецца паняцце каларыту: не разгляд семантыкі і выразнасці асобных колераў, а менавіта характарыстыка адценняў у творы жывапісу і агульная эстэтычная ацэнка колеравых суадносін як часткі мастацкага вобраза.

Разглядаючы назапашаную стагоддзямі беларускую жывапісную спадчыну і звяртаючы ўвагу менавіта на каларыт, мы ўбачым наяўнасць пэўнай тэндэнцыі: беларускія мастакі часцей за ўсё абіраюць стрыманую і вытанчаную гаму, пабудаваную на спалучэннях вохрыстых або шэра-блакітных тонаў, любяць складаныя аліўкавыя і карычневатыя фарбы. Нельга не пагадзіцца з тым, што «беларускі каларыт» вытанчаны, стрыманы і высакародны. З першабытных часоў людзі надавалі асаблівае магічнае значэнне тром колерам: чырвонаму, чорнаму, беламу. Склалася і трывалая «жывапісная беларуская трыяда»: саламяна-вохрысты, адценні шэрага і прыглушаны блакітны.

Псіхолагі пацвярджаюць сувязь прыродных фактараў і псіхаэмацыянальнага стану, напрыклад, Б. Базыма адзначае: «Калі зранку і ў прыродзе пераважаюць свінцова-сінія таны, то наладзіцца на актыўную працу бывае вельмі цяжка, чалавек можа ўпасць у пасіўны, дрымотны стан і знаходзіцца ў ім дастаткова доўга. І наадварот, яскравы, сонечны ранак

садзейнічае хуткаму пераходу ад сну да няспання, дасягненню неабходнага ўзроўню актыўнасці» [5].

Разглядаючы прыклады з гісторыі беларускага мастацтва, мы знойдзем як узоры стрыманага шэра-вохрыстага каларыту, так і творы, напісаныя ў насычнай гаме, пераважна «цёплай» (дамінуць чырвоны, вохра, цагляны). Важна, што выпускнікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў у сваіх творах дэманструюць абедзве супрацьлеглыя тэндэнцыі: пэўныя мастакі ўжываюць стрыманы варыянт каларыту, але ёсць і прыхільнікі адкрытых насычаных тонавых спалучэнняў.

Сістэма роспісаў Спаса-Еўфрасіннеўскай царквы ў Полацку (XII ст.) выканана ў складанай гаме, пабудаванай на супрацьдзеянні і ўзаемадзеянні цёплых (вохрыста-карычневых) і халодных (шэра-зялёных) фарбаў. Фрэскі дэманструюць умелае выкарыстанне колеру ў перадачы эмацыянальнага фону кампазіцый і асобных святых. Ад светлых, мяккіх тонаў інтэнсіўнасць нарастае, узмацняючы напружанне, якое дасягае кульмінацыі ў глыбокіх і трывожных сініх і гарачых малінава-чырвоных фарбах.

Аршанскае евангелле – прыклад кніжнай графікі канца XII – пачатку XIII ст. Тут дамінуюць колеры зямлі: вохра, карычневы марс і тэракотавы. Каларыт мажорны, «гарачы», ужываецца золата, складаныя дынамічныя ракурсы, вольная манера пісьма надаюць вобразам экспрэсіўнасць.

Прыклады жывапісу больш позняга часу (XVII – XVIII стст.) таксама пацвярджаюць наяўнасць стрыманага шэра-вохрыстага каларыту. Асабліва гэта праяўляецца ў сармацкіх партрэтах, на калярова-пластычную мову якіх паўплывала эстэтыка барока, з яе дынамікай, любоўю да кантрастаў і яркіх фарбаў, але пэўныя партрэты беларускай шляхты дэманструюць прыхільнасць да стрыманай гамы: серабрыстай або карычневатай. Так, князь Міхаіл Барысавіч (невядомы мастак, каля 1600 г.) напісаны ў адзенні серабрыста-шэрага колеру, падтрыманага халоднымі ўкрапінамі святла на заслоне і кантрасна вылучаецца на цёмным фоне.

Партрэту Ганны Радзівіл (XVIII ст.) уласціва надзвычай вытанчаная гама, дзе нават халодныя колеры вырашаны праз цёплую вохру.

Важнымі для даследавання праблематыкі характэрнага каларыту ў беларускім жывапісе з’яўляюцца творы манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. У якасці прыкладу можна прывесці фрэскі XVIII ст. (касцёле св. Станіслава ў Магілёве) з лёгкім, напоўненым паветрам блакітна-вохрыста-ружовым каларытам.

У XIX ст. дамінуючы стылявы напрамак – класіцызм – дыктуе другасныя адносіны да колеру ў жывапісе, а на першы план выходзіць малюнак. Разам са збліжанай шэра-карычневай гамай у работах беларускіх мастакоў выкарыстоўваюцца дастаткова насычаныя яркія колеры (чырвоны, блакітны), сустракаюцца інтэнсіўныя плямы чыстага белага колеру.

У карціне Апалінарыя Гараўскага «Вечар у Мінскай губерні» (1833) захапляе дакладнае адлюстраванне мастаком колераў роднай зямлі. А. Гараўскі шмат вандраваў па радзіме, рабіў каляровыя занатоўкі. У карціне

«Вечар у Мінскай губерні» адчуваецца каларыт цэнтральнай Беларусі: промні сонца на захадзе прайшлі скрозь аблокі, надалі небу тонка падмечаны зеленаваты тон і афарбавалі купіны дрэў у гарачыя карычневата-чырвоныя адценні.

У творы Нікадзіма Сілівановіча «Салдат з хлопчыкам» (канец XIX ст.) на фарміраванне каларыту (стрыманы, цёплы, вохрыста-карычневы, без вылучаных кантрастаў) паўплываў накірунак сентыменталізм.

Мяжа XIX – XX стст. – час, калі працаваў знакаміты мастак Фердынанд Рушчыц. У яго творах, акрэсленых эстэтыкай сімвалізму і сецесіёну бачны ўсё той жа «беларускі каларыт»: складаныя карычневыя, сінія, зялёныя тоны, але іх насычанасць, шчыльнасць узмацняюцца, а пластычныя, рытмічныя і колеравыя кантрасты становяцца больш рэзкімі («Старое гняздо», 1889 г.; «Старыя яблыні», 1903 г.).

На канец XIX – сярэдзіну XX ст. прыпадае творчасць Вітольда Бялыніцкага-Бірулі. Яго пяшчотныя шэра-блакітныя краявіды, прасякнутыя спакойнай сузіральнасцю, знойдуць водгук у беларускага гледача. В. Бялыніцкі-Біруля – мэтр лірычнага і мемарыяльнага пейзажу, а каларыт твораў стаў у многіх сэнсах «эталонным».

Прыклады жывапісу XX ст. таксама сведчаць пра наяўнасць пэўнай каларыстычнай формулы, якой актыўна карыстаюцца мастакі для маркіравання сваіх работ як беларускіх.

Віталь Цвірка – вядомая асоба ў беларускай культуры. Майстар экспрэсіяністычнага краявіду, стваральнік гераічнай і эпічнай плыні ў гэтым жанры. Імкнуўся пісаць творы-знакі. Галоўныя сродкі выразнасці ў яго працах – колер і мазок (ён наносіў фарбы пастозна, шырока, тэмпераментна, выкарыстоўваў мастыхін і шырокі пэндзаль). Мастак абраў традыцыйны беларускі каларыт з яго землямі, блакітам і срэбрам, але знайшоў вельмі чыстыя, насычаныя спалучэнні фарбаў, якія моцна гучаць.

Работы Анатоля Бараноўскага вылучае асаблівая тэхніка пісьма і спецыфічны каларыт, які мастацкія крытыкі метафарычна называюць «плаўленым срэбрам». Спакой, філасафічнасць і вытанчанасць гамы – гэта тое, што вылучае яго творы.

З канца 1970-х гадоў да 1994 г. у творах беларускіх мастакоў з'яўляюцца новыя тэмы, якія датычацца нацыянальнай гісторыі і фальклору, адбываюцца змены і ў каларыце. Ён становіцца «гістарычным», гэта значыць, з налётам паціны часу (карычневаты, стрыманы, складаны), паўтараюцца традыцыйныя народныя колеравыя спалучэнні. Гэтыя тэндэнцыі добра прасочваюцца ў творах Віктара Маркаўца: «Свята ў Докшыцах» (1976), «Дзед Алесь і бабка Марылька» (1978) і іншых.

У гэты перыяд адзначаецца тэндэнцыя да асабліва частага выкарыстання мастакамі карычневата-вохрыстай гамы, напрыклад, у работах Фелікса Янушкевіча «Тата, я запаліў свечку» (1984), «Лёс Рагнеды, або Сцяна памяці» (1986). Г. Горава так тлумачыць семантыку карычневага колеру: «Карычневы колер можа быць названы колерам зямлі і

атрыбутыўных якасцей гэтай прыроднай стыхіі: пастаянства, устойлівасці, ураўнаважанасці, шурпатасці і сухасці зямной паверхні, яе цяжару, цяпла і спакою» [7, с. 103].

У 1990-х гадах беларускія мастакі звярнуліся да эксперыментаў з формай, пачалі развівацца нефігуратыўныя плыні. Аднак у каларыце адбыліся менш адчувальныя змены, чым у фармальна-пластычнай мове твораў. У якасці прыкладу можна прывесці працы гэтага часу Уладзіміра Зінкевіча, Леаніда Хобатава, Георгія Скрыпнічэнкі, Зоі Літвінавай.

Ёсць пэўныя спалучэнні фарбаў, што спрыяюць поспеху твораў на рынку. Можна казаць пра тое, што існуе пэўная рэтра-плынь з рэтра-каларытам, праз які ствараюцца вобразы звязаныя, з успамінамі пра мінулае, дзяцінства, старыя рэчы (што дастаткова запатрабавана ў пакупнікоў жывапісу). Працы беларускіх мастачак Элеаноры Бубашкінай і Ганны Каралёвай як раз ілюструюць гэтыя тэндэнцыі. Карціны Андрэя Задорына таксама вырашаны ў падобным каларыце «антыкварнай крамы» [7, с. 103].

Творы сучасных беларускіх мастакоў дэманструюць усю разнастайнаць тэм, сюжэтаў і стылістык пры адначасовым ужыванні так званага «беларускага каларыту». У 2010-х гадах у Беларусі працуе дастатковая колькасць мастакоў, якая прытрымліваецца формулы каларыту «вохра + шэры» (Рыгор Таболіч, Аляксандр Ксяндзоў, Антон Вырва і інш.).

Уладзімір Кожух – мастак, які знайшоў не толькі сваю пазнавальную пластычную мову, стылізацыю, але і спакойны і мяккі каларыт, заснаваны на фарбах, звязаных з колерамі роднага краю. Нават калі ў яго карцінах пануе гучная гама (напрыклад, ружова-чырвоная, як сонца на захадзе, або насычана-блакітная, як палявыя кветкі), то яна таксама здаецца «падгледжанай» у прыроды.

Асновай многіх цыклаў карцін Сержука Цімохава стала беларуская міфалогія, пераасэнсаванне язычніцкай сімволікі, а стрыманы каларыт цалкам адпавядае семантычнаму напаўненню работ.

Валерый Шкаруба вынайшаў індывідуальны тэхнічны прыём, які набліжае яго творы да фотарэалізму, але абраны жанр (краявід) і спецыфічны шэра-карычневы каларыт робяць яго пазнавальным беларускім майстрам.

Яркія колеравыя акцэнты можна знайсці ў прыродзе Беларусі: ультрамарынавыя і ліловыя расліны, аранжава-малінавы захад сонца, а самая ўпадабаная колеравая дуада ў традыцыйным народным тэкстылі — кантраснае і сімвалічнае спалучэнне чырвонага і белага. У знешне спакойнага беларускага мастака ўнутры можа быць прыхавана сапраўднае каларыстычнае полымя. У айчынным жывапісе існуюць прыклады яркіх, насычаных каларытаў, а адным з улюбёных колераў мастакоў з даўніх часоў з’яўляецца чырвоны – колер жыцця.

Псіхолагі сведчаць: «Чырвоны і жоўты, як стымулюючыя, таксама апраўдваюць свае традыцыйныя характарыстыкі колераў “актыўнага боку”. У гэтых колерах “зацікаўлена” нервовая сістэма чалавека, які добра адпачыў, аднавіў сілы, мае патрэбу ў інтэнсіўнай дзейнасці, праяўленні сваёй энергіі.

Працяглы ўплыў гэтых колераў можа прывесці да пераўзбуджэння, а затым і да ахоўнага тармажэння нервовай сістэмы» [5].

Дамінаванне чырвонага сустракаецца і ў сармацкіх партрэтах (напрыклад, Юрыя Радзівіла III, 1590 г.), абразах XVII – XVIII стст. («Пакланенне вешчуноў» – абраз з Брэстчыны).

Новая хваля цікавасці да чырвонага сустракаецца ў творах рамантыкаў: Валенцій Ваньковіч «Партрэт піяністкі Марыі Шыманоўскай» (1827 – 1828), дзе ўжыты характэрныя для рамантыкаў яркія і чыстыя чырвоны і сіні.

На мяжы XIX – XX стст. Станіслаў Жукоўскі, так званы «спявак старых радавых гнёздаў», выяўляе іх пераважна ў насычаных колерах, прасякнутых промнямі сонечнага святла. Мастак выкарыстоўваў прыёмы імпрэсіяністаў, часта ўжываў тэхніку «alla prima». У творах С. Жукоўскага рэцыпіент амаль фізічна адчувае нагрэтую сонцам драўляную паверхню мэблі і падлогі або халоднае вячэрняе паветра, якое трапляе праз акно.

Адметнасцю каларыту вылучаецца і жывапіс Марка Шагала: творы, у якіх прыстунічаюць вобразы Віцебска, адрозніваюцца каларыстычнай яркасцю, а з колераў у іх амаль заўсёды прысутнічаюць чырвоны і зялёны.

Творца сярэдзіны XX ст. Май Данцыг у творах, напісаных ў рэчышчы стылістыкі савецкага суровага стылю, здолеў прадэманстраваць свой яскравы каларыстычны тэмперамент, ужываючы жоўты і чырвоны.

Леанід Шчамялёў – адзін з мэтраў беларускага жывапісу, выпрацаваў пазнавальную манеру, свае адносіны з колерам яшчэ ў сярэдзіне XX ст. Ён застаецца верным ім і сёння: у творах мастака шмат белага, шэрага колеру, дапоўненага яркімі чыстымі плямамі жоўтага, чырвонага, блакітнага.

Васіль Касцючэнка – каларыт твораў гэтага мастака будуецца перважна на спалучэннях чырвоага, зялёнага, белага, але сам строй работ, як ні дзіўна, можна ахарактарызаваць як спакойны, засяроджаны на ўнутраных працэсах персанажаў.

Мікалай Бушчык – майстар чырвонага колеру, у карцінах імкнецца да пластычнага і колеравага абагульнення, а краявіды і нацюрмоты прыводзіць да лаканічнай формулы, знака.

Ганна Сілівончык – маладая беларуская мастачка, якая выкарыстоўвае ў сваіх творах агрэсіўную іронію і яркія фарбы, стылістычна і каларыстычна імкнучыся да традыцыйнага або інсітнага мастацтва.

Уладзімір Клімушка – мастак-філосаф, які захапляецца гісторыяй грамадства і мастацтва. У сваёй творчасці акрамя пластычных разважанняў ён імкнецца да пошуку колеравай сімволікі: каларыт яго твораў дапамагае глыбейшай трактоўцы мастацкага вобраза.

Уладзімір Ганчарук вельмі часта ўжывае ў сваіх работах спалучэнні цёмнага глыбокага фону і яркіх, выхапленых святлом плям.

Цікавымі ў рэчышчы даследавання феномена беларускага каларыту ў жывапісе з’яўляюцца творы Кацярыны Сумаравай. Як слушна адзначыў М. Баразна, «калі ўпершыню бачыш жывапісныя творы Кацярыны Сумаравай — адчуваеш узрушэнне ад візуальнай моцы і пластычнай

выразнасці яркіх палотнаў. Колер – адна з дамінантаў творчага метаду мастачкі, у структуры якога маюцца і іншыя аспекты… Колер – не проста структурны стрыжань творчай манеры аўтаркі, а адбітак яе інтэлектуальнага досведу, вядучае меркаванне маладога жывапісца пра мастацкую прастору і ступені яе ўмоўнасці. Абагулены краявід, памножаны на інтэнсіўны блакіт, мае прасторавую глыбіню. Гэты блакіт прысутнічае ў многіх работах, ён фарсіруе сваю наяўнасць у свядомасці гледача» [4].

Беларускія мастакі сталага пакалення, імёны якіх ужо трывала замацаваліся на старонках вучэбных дапаможнікаў, альбомаў і часопісаў у адзін голас сцвярджаюць, што беларускі каларыт ёсць і ён запатрабаваны. Гаўрыіл Вашчанка лічыў, што адразу ж можна пазнаць час і месца нараджэння твора і залічыць яго да пэўнага нацыянальнага мастацтва. Алесь Марачкін звязвае беларускагі каларыт з «традыцыямі, ладам жыцця беларусаў». Можна правесці паралелі і з іншымі стэрэатыпамі, у прыватнасці, характарыстыка менталітэту беларусаў: спакойныя, памяркоўныя, цярплівыя і талерантныя. В. Шматаў звязваў вызначэнне сапраўды нацыянальных мастакоў менавіта са «сваёй» нацыянальнай колеравай гамай, кампазіцыйнымі рытмамі, сілуэтамі.

Трываласць стэрэатыпа аб сапраўдным беларускім каларыце падтрымліваецца і тым, што ў сучасным мастацтве дастаткова вялікая колькасць адлюстраванняў краявідаў. Гэта адрознівае беларускае мастацтва ад навейшага заходнееўрапейскага, у якім канцэптуальныя і экспрэсіўныя творы дамінуюць.

Старажытная беларуская архітэктура, народная спадчына (кераміка, тэкстыль, колеры строяў) падсвядома на працягу стагоддзяў фарміравалі пэўныя каларыстычныя перавагі, якія мастакі, як медыумы, увасабляюць у сваіх творах.

З сацыяльна-культурных фактараў, што ўплываюць на фарміраванне асаблівасцяў каларыту беларускага жывапісу, вылучаюцца: спецыфіка развіцця нацыянальнай школы жывапісу, асаблівасці гісторыка-палітычных працэсаў на беларускіх землях, колеры прыроднага асяроддзя, дамінуючы псіхафізіялагічны тэмперамент насельніцтва, які фарміраваўся на працягу стагоддзяў – «адносіны да колеру цалкам і поўнасцю вызначаюцца культурна-гістарычнымі традыцыямі і звычаямі» [5].

ЛІТАРАТУРА

1. Алексеев, С. С. О колорите / С. С. Алексеев. – М. : Изобразительное искусство, 1974. – 176 с.

2. Бабаед, І. Сімволіка «вогненных» колераў у моўнай карціне свету беларусаў: на матэрыяле твораў беларускай паэзіі першай трэці XX ст. / І. Бабаед // Роднае слова. – 2008. – № 11. – С. 50 – 53.

3. Бабіч, Ю. «Пырскаў залатых лінуўся рой…»: залаты колер і яго адценні ў творах беларускіх пісьменнікаў / Ю. Бабіч // Роднае слова. – 2008. – № 11. – С. 47 – 49.

4. Баразна, М. Р. З прэс-рэлізу выстаўкі «Суб’ектыўны каларыт» К. Сумаравай, Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, 2009 г. / М. Р. Баразна [Электронны рэсурс]. –

Рэжым доступу: http://urban.by/2009/04/14/katsyaryina-sumarava-sub'ektyiўnyi-krayavid-pachatku-stagoddzya.

5. Базыма, Б. А. Цвет и психика / Б. А. Базыма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://psyfactor.org/lib/colorpsy1.htm. – Дата доступа: 19.07.2015.

6. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1965. – 213 с.

7. Горава, Г. Зямля і цяпло: семантыка карычневага колеру твораў беларускага станковага жывапісу XX ст. / Г. Горава // Роднае слова. – 2008. – № 11. – С. 102 – 103.

8. Даниэль, С. Искусство видеть / С. Даниэль. – М. : Искусство, 1990. – 228 с.

9. Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л. Н. Миронова. – Минск : Беларусь, 2003. – 152 с.

РЕЗЮМЕ

Главным объектом изучения в статье стал колорит в работах белорусских художников. Автор выделяет факторы (историко-культурная специфика, природное окружение, национальный менталитет), влияющие на выбор художниками тех либо иных сочетаний цвета. Методологический аппарат, использованный в данной работе, онован на работах не только искусствоведов, но и психологов и лингвистов, изучающих колористику в лексике. В статье анализируется широкий круг живописных работ за длительный исторический период. Автор приходит к выводу о наличии двух тенденций: существует так называемый. «белорусский колорит» в живописи – возниконовение которого обусловленно спецификой развития национальной живописной школы, однако ряд художников работает с цветом, исходя из субъективных колористических предпочтений, используя насыщенные и контрастные колористические отношения.

SUMMARY

The main object of study in the article was the color in the works of Belarusian artists. The author identifies factors (historical and cultural identity, natural environment, national mentality), influencing the choice of artists of color combinations. The methodological apparatus used in this study, it was founded on the works of not only art critics, but psychologists and linguists who study the coloristic vocabulary. The article analyzes a wide range of paintings for a long historical period. The author concludes that there are two trends: there are so-called. «Belarusian color» painting that is associated with the specific development of the national school of painting, however, a number of artists working with color on the basis of purely subjective preferences of color, using bright and coloristic contrast ratio.

Ковш Н. А.

ТЕКСТУРА КАК КОМПОНЕНТ ПЛАСТИЧЕСКОГО УРОВНЯ ВИЗУАЛЬНОГО СООБЩЕНИЯ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 19.10.2015)

Одним из наиболее продуктивных подходов к рассмотрению фотоизображения в рамках проектной деятельности является семиотический подход, так как «семиотика предоставляет каждому роду творческой деятельности – наукам, искусствам, философии – аппарат для изучения их собственного языка» [4, с. 10]. Семиотический подход предполагает исследование процесса смыслообразования, исходя из понятия знака.

Интерес представителей визуальной семиотики составляет сегментация визуального сообщения на конструктивные элементы, целью чего является

не только анализ и описание данных элементов, но и более осознанное их использование при создании визуальных сообщений. Некоторые представители визуальной семиотики (Ф. Тюрлеманн, 1982, 2004 гг.; Ж.-М. Флош, 1985 г.; Группа μ, 1992 г. и др.) выдвинули гипотезу о наличии в изображении по крайней мере двух типов знаков в визуальном сообщении. Первый, согласно устоявшейся традиции, называют иконическим, второй – пластическим.

Наиболее разработанная типология пластических знаков представлена в исследовании Группы μ [8] и включает форму, текстуру и цвет. Каждый из пластических компонентов, описываемых Группой μ, обладает набором структурных единиц, называемых текстуремами, колоремами и формемами, для систем текстуры, цвета и формы соответственно. Исследователи выделяют две текстуремы – элемент текстуры (например, мазок кистью) и повторение элемента (мазков); три колоремы – яркость, насыщенность, тон; три формемы – позиция, размер, ориентация. Семиотический подход представляет форму, текстуру и цвет как дискретные, автономные компоненты, хотя в реальности они неотделимы друг от друга, воспринимаются реципиентом одновременно.

В данной работе рассматривается текстура (фр. tissu – досл. ‘ткань’), которая представляет собой наименее исследованный компонент пластического уровня. В фотоизображении текстура, так же как форма и цвет, создаётся посредством освещения и ряда фотографических приёмов. Цель статьи – определение текстуры как пластического знака (обладающего как планом содержания, так и планом выражения) и выявление приёмов её создания в фотоизображении. Материалом исследования являются представленные в журналах рекламные кампании модной одежды (fashion-съёмка), предметом – фотографическая технология «создания» текстуры.

Перед тем как рассматривать непосредственно средства создания текстуры, необходимо определить её природу. Понимание текстуры варьируется в работах разных авторов. Так, Ж. Нинио называет текстуру зерном, передающим тактильные качества объектов [9, с. 61]. Другую концепцию текстуры предлагает Ф. Сент-Мартен, описывая её как свойство пигмента, которое проявляется в виде модификации поглощения и отражения световых лучей материей (непрозрачными телами) [10, с. 68].

Группа μ понимает текстуру как микротопографию материи, микрорельеф поверхности, отсылает к «метафорическому пониманию зерна поверхности объекта и тактильным ощущениям, производимым зерном поверхности через визуальный канал» [8, p. 70]. При этом в трактате Группы μ термин «ощущение» получает семиотическую интерпретацию: оно представляет собой единицу плана содержания, соответствующую плану выражения, создаваемому визуальными стимулами. В системе текстуры в плане выражения необходимо, согласно Группе μ, различать две текстуремы: повторяющиеся элементы и закон повторения этих элементов.

Классификация текстур, таким образом, строится исходя из природы и качеств элементов, а также из качества их повторения.

Первая текстурема – элементы текстуры – является производной носителя (например, фотобумага, холст) и материи (пигмент). Сигнификация также зависит от носителя, который отсылает к определённой среде, контексту. Монитор телевизора отсылает к технологическому, полотно – к художественному универсуму.

Элементы текстуры могут восприниматься как качество поверхности в той степени, в какой они подчиняются «закону количественного текстурного повторения» [8, p. 199], – **вторая текстурема**. Другими словами, текстуру образует ритм, который предполагает произвольное расположение определённых наборов элементов. Описание текстуры как микротопографии состоит не только в уточнении природы измерения составляющих её элементов (зерно, гладкость), но также в уточнении законов их повторения (ритмов). Таким образом, опираясь на данные положения, Группа μ выделяет такие типы текстур, как зерно, гладкость, штриховка, матовость и т. д.

Рассматривая текстуру как пластический знак (т. е. единицу двуплановую), необходимо понять, что является его означаемым. Восприятие текстуры напрямую зависит от дистанции между изображением и наблюдателем. Существует «критическая дистанция», которая обусловливает восприятие всякой текстуры как микротопографии. Такая дистанция нивелирует восприятие отдельных изолированных элементов, при этом элементы текстуры воспринимаются глобально, в форме общего качества. Информация, которую элементы текстуры транслируют, усваивается бессознательно. Восприятие, когда текстура распознаётся сама по себе, то есть как качество поверхности, Группа μ называет интегрирующим. Дезинтегрирующее восприятие преобразует текстуру в одно из качеств формы. Элементы текстуры могут пересекаться и взаимодействовать с формой. Например, на стыке текстур образуется контур, который может создавать форму: «…объекты, имеющие чёткое текстурное строение, воспринимаются как фигуры» [1, с. 223].

При определении означающих текстурем следует исходить из положения о том, что их существование должно быть обосновано культурой, а сами означающие должны входить в системы оппозиций (даже если последние характеризуются относительной устойчивостью). Примером такой микросистемы может быть оппозиция «гладкий – шершавый». Определяя текстуру как качество поверхности и характеризуя ее как контрасты гладкого – шершавого, тусклого – блестящего, прозрачного – матового и т. д. [2, с. 41], можно говорить об этих качествах как об означаемом текстурных единиц, то есть называя качество поверхности, мы задаём означаемое той или иной текстуре. Последнее возможно лишь в случае соответствия воспринимаемых качеств поверхности эмпирическому опыту реципиента, это значит его визуальным и тактильным ощущениям.

Как означаемые текстурного знака Группа μ рассматривает следующие три качества: 1) трёхмерность; 2) тактильность и моторику; 3) экспрессивность (выразительность) [8, с. 201]. Текстура задаёт объём (трёхмерность), позволяя обыгрывать глубину и тактильные впечатления, которые часто дополняются моторными: изображённые объекты презентируются зрителю как объекты, которые можно потрогать (тактильность) и которыми можно манипулировать (моторика).

Тактильный компонент в изображении полностью зависит от роли текстуры. Так, Ж. Нинио, определяющий текстуру как визуальное свойство, которое позволяет идентифицировать материал (металл, ткань, дерево), подчёркивал, что тактильные ощущения связаны с визуальным восприятием и порождаются мозгом [9, p. 61]. Таким образом, исследователь закладывает основу синестетической концепции текстуры. Сходные идеи высказывает и Ф. Сен-Мартен, называющая текстуру фикцией, провоцирующей тактильность через визуальное восприятие [10, p. 68].

Концепция Ф. Сен-Мартен созвучна концепции Группы μ, для представителей которой термин «текстура» также связывается одновременно с полем визуальных и тактильных ощущений. Текстура, во-первых, предполагает некоторую интеллектуальную работу по отношению к тому, что изображено (желание потрогать изображённый объект задаётся не напрямую, а через иконический тип [8]); во-вторых, отсылает к тактильному опыту. Таким образом, по мнению Группы μ, текстура обладает двойной перцептивной модальностью, то есть имеет синестетическое происхождение [8, с. 70, 201 – 202].

А. Баер-Геслин, опираясь на концепцию Ф. Сен-Мартен и Группы μ, предлагает различать, с одной стороны, текстуру как воображаемое воспроизведение мира (плоть мира), называя её репрезентативной текстурой, с другой – как качество поверхности (плоть картины) – текстуру презентативную [6].

Данное положение (разделение репрезентативной и презентативной текстуры) оказывается продуктивным при анализе фотоизображения. Модификация поверхности материи (презентативная текстура), вступая во взаимодействие с презентируемыми объектами (репрезентативная текстура), порождает определённые смысловые эффекты.

Для фотоизображения определяющими при создании текстур являются угол освещения объекта на этапе съёмки, фотоплёнка как «потенциальная материя изображения», технология печати, выбор носителя, в том числе его качественных характеристик. Автор работает с объектами реального мира, которые запечатлеваются в негативе. При производстве фотографии (переход от негатива к позитиву) различия текстуры реального мира (репрезентативной текстуры) в изображении передаются через различие тонов. Следовательно, применительно к фотографии текстуру мы будем описывать в первую очередь не как физическое качество поверхности изображения (носителя), а как текстуру изображённых объектов, тональный

растр. Определение текстуры как тонального растра позволяет описывать как аналоговые, так и цифровые и графические изображения.

Если носителем является журнал, это предполагает определённую (небольшую) дистанцию, с которой рассматривается изображение. Следовательно, выявляемая текстура должна быть такого качества, чтобы она могла восприниматься на заданной дистанции, передавать объём и тактильные ощущения. Кроме того, носитель предполагает собственную фактуру – глянец. Презентативная текстура может также зависеть от качества светочувствительного материала (плёнки или матрицы), способного вносить определённый текстурный рисунок (например, зерно, шум).

В живописи создание текстуры является процессом относительно случайным, который в меньшей степени контролируется рационально, а в большей – обусловлен общими формами высказывания, позволяющими передавать экспрессивные и эмоциональные значения, хотя составить полный репертуар таких значений крайне затруднительно. При создании фотоизображения текстура моделируется, таким образом, этот процесс осознанно управляется автором и элемент случайности проявления текстуры в фотоизображении практически исключается. В фотографической практике точка съёмки выбирается относительно снимаемой сцены, при этом переменными являются освещение и положение модели. Следовательно, именно освещение оказывается основным средством выявления текстуры.

Отношение света и текстуры полностью определяется дихотомией «репрезантация-презентация» и вписывается в концепт «свет-материя» (по Ж. Фотанию [5]). Всё то, что дано в реальной сцене, посредством освещения может проецироваться на изобразительную плоскость, подвергаясь ряду трансформаций (т. е. объекты реального мира могут выявляться светом или исчезать в темноте). Освещение, сталкиваясь с поверхностью, создаёт тени и выявляет её недискретность через различия тонов.

Опираясь на упомянутое выше разграничение презентативной и репрезентативной текстур, проиллюстрируем возможности освещения преобразовывать естественную сцену. Свет может выявлять, подчёркивать, дифференцировать различные репрезентативные текстуры, может уподоблять или даже стирать их, делая видимой только презентативную текстуру.

Например, в летней рекламной кампании *Louis Vuitton* (2011) освещение выявляет различные фактуры тканей (ровные, гладкие, рельефные, узорные и др.), создающие негомогенную презентативную текстуру.

В рекламной кампании *Valentino* (весна-лето 2012 г.) мягкий, рассеянный свет преобразует текстуры естественной сцены в единую матовую поверхность презентативной текстуры, уподобляя текстуру природного ландшафта и узорно-рельефную текстуру тканей. В качестве дополнительного приёма используется выбор контекста (природный ландшафт), качества которого переносятся при восприятии изображения на

свойства тканей одежды, представленной на моделях. Таким образом задаются коннотации естественности, природности.

На изображении компании *Gucci* (2012) освещение стирает исходные (репрезентативные) текстуры (и формы), создавая гомогенную текстуру изобразительной плоскости. В изображении рекламной кампании *Jimmy Choo* (2015) не только проекция света создаёт презентативную текстуру, но и эта текстура за счёт соотнесения с иконическим типом образует дополнительные значения: городская среда, ночная жизнь и подобное.

Дополнительной возможностью проявления текстуры в фотоизображении (кроме освещения) является презентация оппозиции текстур (например, «гладкое – шершавое») в одном объекте, то есть контраст текстур. С помощью освещения такую оппозицию можно либо усиливать, либо нивелировать (*Lanvin*, весна-лето 1999 г.; *Stella McCartney*, весна-лето 2010 г.).

Определённый рисунок текстуры может быть объективным указанием на присутствие одновременно рациональных (отсылка к иконическому типу) и физических (отсылка к опыту) осей восприятия. В фотоизображении любое несоответствие реальности привычным ожиданиям, повседневному опыту можно рассматривать как риторический приём. Данная точка зрения созвучна идеям Ю. М. Лотмана, который, рассуждая о маркированных и немаркированных элементах киноязыка, значимыми элементами называл лишь «нарушения некоего ожидания». Значимый элемент имеет вторичное, добавочное значение, в качестве которого Ю. М. Лотман рассматривает символическое, метонимическое, метафорическое и другие [3, с. 42 – 43].

Риторический приём может усиливаться на основе контраста ожидаемого и неожиданного, субъективного (через модификацию пластических знаков) и объективного. Для текстуры в фотографии такими приёмами могут быть, например, неразличимость фигуры и фона, значительное преувеличение изображённой фактуры относительно повседневного восприятия и другие.

Несоответствие естественному видению создаётся за счёт проработанности переднего и заднего планов, изображённых с одинаковой чёткостью, что технически задаётся контрастным боковым освещением и глубиной резко изображаемого пространства или технологиями постобработки (примером могут быть рекламные кампании *Alexander McQueen*, осень-зима 2014 г.; *Valentino*, осень-зима 2012 г.). Аналогичный приём наблюдаем в ряде изображений, классифицируемых как мифическая реклама [7]. Для сравнения, в рекламных кампаниях *Chanel* (весна-лето 2011 г.) или *Bottega Veneta* (весна-лето 2013 г.) представлены изображения, соответствующее законам естественного видения: чёткий передний и размытый дальний планы создают более реалистичную картину.

Основным предметом в *fashion*-съёмке всегда является одежда и аксессуары. Данные предметы обязательно представляются частью образа, включаются в контекст. Часто фактура контекста выбирается как дополнение

к фактуре одежды или как оппозиция ей. При этом контекст может изображаться преувеличенно чётко, гиперреалистично, выступать в качестве источника определённых характеристик, которые переносятся на ткани одежды. Такой перенос является продуктивным риторическим приёмом в *fashion*-съёмке (например, *Valentino*, весна-лето 2014 г.; *Chanel*, весна-лето 2011 г.; *Hermes*, весна-лето 2014 г.). Риторический приём может также создаваться посредством особой презентации рекламных материалов в журналах: в рекламной кампании *Miu Miu* (2015) демонстрируются журнальные развороты, при считывании которых характеристики текстуры, представленные на левой странице (фактура изображённых природных объектов) соотносятся с фактурой тканей, создавая соответствующий образ и привнося значения натуральности.

Презентативная текстура может формироваться на этапе постобработки посредством наложения двух и более изображений, одно из которых является источником текстуры, а второе – основой (*Kenzo*, весна-лето, осень-зима 2009 г.).

Таким образом, проведённый анализ фотоматериала показал, что, во-первых, в f*ashion*-съёмке для журналов носитель предполагает собственную текстуру (преимущественно глянец). Во-вторых, основными фототехническими приёмами создания текстуры являются освещение (его направленность и интенсивность) и глубина резко изображаемого пространства. Дополнительными приёмами проявления текстуры выступают выбор контекста и контраст соприсутствующих в кадре текстур. В-третьих, при презентации текстуры всякое отклонение от привычного, ожидаемого её изображения можно рассматривать как риторический приём. Наиболее частотной оппозицией, кодируемой текстуремами, является оппозиция «природный – искусственный».

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; пер. с англ. – М. : Архитектура-С, 2012. – 392 с.

2. Иттен, И. Искусство формы: мой форкурс в Баухаузе и других школах / И. Иттен ; пер. с нем. Л. Монахова. – 6-е изд. – М. : Д. Аронов, 2014. – 135 с.

3. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 138 с.

4. Фещенко, В. В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики / В. В. Фещенко // Критика и семиотика / РАН, Сиб. отд-е, Ин-т филологии. – 2005. – Вып. 8. – С. 6 – 43.

5. Фонтаний, Ж. Семиотика видимого. О световых мирах / Ж. Фонтаний ; ред. А. А. Барабанов ; пер. на рус. О. А. Махневой-Барабановой. – Екатеринбург : Архитектон, 2009. – 240 с.

6. Beyaert-Geslin, A. Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception / A. Beyaert-Geslin // Protée. – 2003. – Vol. 31, № 3. – P. 81 – 90.

7. Floch, J.-M. Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies / J.-M. Floch. – Paris : Univ. de France, 1990. – 233 p.

8. Groupe μ. Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image / Groupe μ : F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet. – Paris : Seuil, 1992. – 504 p.

9. Ninio, J. L’empreinte des sens: perception, mémoire, langage / J. Ninio. – Paris : Odile Jacob, 1996. – 312 p.
10. Saint-Martin, F. Sémiologie du langage visuel / F. Saint-Martin. – Sillery : Univ. du Québec, 1987. – 307 p.

РЕЗЮМЕ

Взяв за основу типологию пластических знаков, разработанную Группой μ, автор статьи детально исследует текстуру как один из пластических компонентов изображения: определяет её природу, структуру, выявляет средства и приёмы создания в фотоизображении. Текстура описывается не только как физическое качество поверхности изображения, но и как специфика выявленных объектов. Основу исследования составляет анализ эмпирического материала – изображений, используемых в *fashion*-рекламе. Особое внимание при описании приёмов создания текстуры уделяется освещению. Автор приходит к выводу о том, что отклонение от ожидаемого представления текстуры в визуальных материалах можно рассматривать как риторический приём.

SUMMARY

Using the typology of plastic signs developed by Group μ, the author of the article analyzes texture as one of plastic parts of the image by defining its nature, structure and revealing the means and methods of its creation in photographs. Texture is described not only as a physical quality of image surface, but also as texture of depicted objects. The research is based on the analysis of the following empirical materials – images used in fashion advertising. While describing the methods of texture creation, particular attention is paid to light. The author comes to the conclusion that deviation from the expected idea of texture in visual materials can be regarded as a rhetorical device.

Кушнярэвіч А. М.

МІФІЧНЫ ПРАТЭСТАНЦКІ ВАНДАЛІЗМ ГАТЫЧНАГА ХРАМАБУДАЎНІЦТВА БЕЛАРУСІ

Беларускі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2016)

Складанасць вывучэння гатычнай архітэктуры Беларусі вызначае найперш дрэнная захаванасць сакральнага дойлідства XIV – XV стст. Так, помнікі канца XIII – 1-й паловы XIV ст. (Верхняя царква Старога замка ў Гродна, храм Навагрудскага замка) вядомы пераважна дзякуючы архітэктурна-археалагічным даследаванням і разам з рэшткамі шэрагу замкаў (Крэва, Ліда, Віцебск, Орша, Навагрудак, Гродна) уяўляюць фрагменты цэласнага эвалюцыйнага працэсу па засваенні згаданага еўрапейскага мастацкага стылю мясцовым дойлідствам. Помнікі ж XV ст. былі прадстаўлены амаль да апошняга часу ў фундаментальных выданнях па гісторыі архітэктуры і мастацтва Беларусі толькі Ішкалдскім касцёлам. Такі абмежаваны фонд помнікаў з вялікай доляй умоўнасці адлюстроўваў архітэктурна-мастацкія працэсы, якія адбываліся ў айчынным культавым дойлідстве гэтага часу.

Безумоўна, большасць касцёлаў і цэркваў XV ст. была драўлянай і не захавалася да нашага часу. Мураваныя помнікі разбураны ў час шматлікіх войнаў, пажараў, а таксама перабудаваны ў XVI – XIX стст. Зараз іх можна

выявіць толькі ў працэсе скрупулёзных гісторыка-архіўных і архітэктурна-археалагічных даследаванняў, якія нам дазволілі ўвесці ў навуковы ўжытак тры раней невядомыя касцёлы XV ст. (ва Уселюбе, Іўі, Ашмянах) [1], а таксама ўдакладніць датаванне Троіцкага касцёла ў Ішкалдзі [2].

Так, пры вывучэнні касцёла Яна Хрысціцеля ў вёсцы Уселюб (Навагрудскі р-н) быў выяўлены новы архітэктанічны тып храма ў дойлідстве Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) – аднаслуповае гатычнае збудаванне 1-й чвэрці XV ст., узведзенае Янам Нямірам, канюшым вялікага князя Вітаўта [3, с. 33 – 42]. На аснове вынікаў уласных архітэктурна-археалагічных даследаванняў намі была распрацавана і рэканструкцыя помніка, выкананая архітэктарам В. Гліннікам [3, мал. 20 – 21], які затым прапанаваў уласную рэканструкцыю архітэктанічнай структуры храма, дзе прэсбітэрый не перакрыты гатычнымі скляпеннямі, таму што іх рэшткі не прасочваюцца ў пяціграннай алтарнай апсідзе прэсбітэрыя. Аднак В. Гліннік не звярнуў увагі на больш позняе завяршэнне верхняй часткі яго сцен, узведзенай у 2-й палове XVI – пачатку XVII ст. у рэнесанснай тэхніцы муроўкі з ужываннем не толькі звычайнай брусковай, але і стрэлападобнай цэглы скляпенняў, якія ў гэты час ўжо абваліліся ў храме ў выніку пажару [3, с. 40]. Дадзеная рэканструкцыя шырока выкарыстоўваецца ў працах Т. В. Габрусь [4, с. 30; 5, с. 76; 6, с. 232], хоць у тэксце аўтар адзначае, што «ў цэнтры кафалікона раскопкамі выяўлены падмурак апорнага слупа, які падтрымліваў яшчэ недасканалае крыжова-зорчатае скляпенне. Падобнае скляпенне перакрывала алтарную апсіду, якая злучалася з асноўным аб’ёмам вялікай стральчатай аркай» [6, с. 232]. На нашу думку, калі малітоўная зала і сакрысція мелі гатычныя скляпенні (іх сляды былі намі выразна зафіксаваны), то тым больш яны былі ў сакральна значнай алтарнай частцы, з будаўніцтва якой, па сведчанні пісьмовых крыніц, сярэднявечных гравюр [7, с. 155] і вынікаў нашых даследаванняў францысканскага касцёла канца XV ст., у Старых Ашмянах пачыналася ўвогуле ўзвядзенне храма.

З працы Т. В. Габрусь беспадстаўна вынікае, што касцёл ва Уселюбе быў разбураны напалову кальвіністамі. У сувязі з гэтым даследчыца адзначае, што «ў канцы XVI ст., калі святыняй валодалі кальвіністы, быў зменены характар перакрыцця ўнутранай прасторы, разабраны апорны слуп, гатычныя скляпенні заменены драўлянай столлю, счасаны нервюры скляпенняў у сакрысціі...» [6, с. 233]. У сувязі з гэтым заканамерна паўстае пытанне, чаму кальвіністы пакінулі некранутым зорчатае скляпенне ў сакрысціі, рэшткі якога мы прасачылі ў яе паўднёва-ўсходняй частцы [3, с. 38].

Яшчэ адзін з раней невядомых гатычных помнікаў XV ст. удалося выявіць пры даследаванні Петрапаўлаўскага касцёла ў Іўі, што на аснове вынікаў гістарычнага і архітэктурна-археалагічнага вывучэння датаваны намі канцом XV ст. Устаноўлена, што яго фундатарам з’яўляўся троцкі ваявода, маршалак ВКЛ Пётр Яновіч з роду Мандзігіраў. Храм быў недабудаваны з-за раптоўнай смерці заснавальніка, таму, відавочна, па гэтай прычыне яго

інтэр’ер перакрывала драўляная столь на бэльках, якія падтрымлівалі апорныя слупы з такога ж будаўнічага матэрыялу [3, с. 49]. З вынікамі нашых даследаванняў дадзенага помніка настойліва не пагаджаецца Т. В. Габрусь у адным з раздзелаў калектыўнай працы па гісторыі беларускай архітэктуры ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце. У прыватнасці, яна адзначае: «Наяўнасць контрфорсаў, характар іх размяшчэння, па-гатычнаму тонкія сцены і адначасова значная шырыня будынка сведчыць, што першапачаткова Петрапаўлаўскі касцёл быў трохнефавы, з аднолькавай вышынёй травей, перакрытых нервюрнымі скляпеннямі, таксама як Ішкалдскі касцёл... Гатычная сістэма апор і скляпенняў была, верагодна, разабрана ў той час, калі храмам валодалі пратэстанты, якія пад уплывам мастацтва рэнесансу імкнуліся пазбавіцца ад архаічных элементаў готыкі... Але паколькі ўнутраную прастору храма даволі вялікага пралёта цяжка было перакрыць адным цыліндрычным рэнесансным скляпеннем, яе перакрылі больш лёгкай драўлянай бэлечнай столлю» [6, с. 238]. Якой бы яна ні была лёгкай, аднак вельмі сумняваемеся ў магчымасці выкарыстання бэлек даўжынёй 19 м (шырыня храма ў інтэр’еры), што адразу б правіслі ад уласнай вагі без прамежкавых апор. Таму разважанні шаноўнай даследчыцы выклікаюць некалькі пярэчанняў. Па-першае, навошта было пратэстантам разбіраць апорныя слупы, якія можна было выкарыстаць у якасці апоры для драўлянай столі на бэльках? Па-другое, калі пратэстанты так настойліва імкнуліся пазбавіцца гатычнай архаікі ў архітэктуры, то чаму ў пачатку XVII ст. яны выкарысталі гатычныя скляпенні пры будаўніцтве кальвінскага збору ў Койданава? [8, с. 50 – 52]. Па-трэцяе, калі б Петрапаўлаўскі касцёл у Іўі быў перакрыты такімі скляпеннямі, то мы ў працэсе археалагічных даследаванняў абавязкова выявілі б нервюрную цэглу або яе фрагменты, як гэта было ва Уселюбе [3, с. 40]. Пратэстантам жа, каб пазбавіцца ўнутры храма ад гатычнага малюнка скляпенняў, дастаткова было счасаць іх нервюры, а затым атынкаваць скляпенні і атрымаць уражанне рэнесанснага інтэр’ера. Таму на аснове ўласных гістарычных і архітэктурна-археалагічных даследаванняў працягваем лічыць, што Петрапаўлаўскі касцёл спачатку меў не мураваныя скляпенні, а драўляную столь на бэльках, якую, як і ў Гнезнаўскім касцёле, падтрымлівалі драўляныя апорныя слупы. Насцярожвае і сцвярджэнне Т. В. Габрусь аб тым, што касцёл у Іўі быў пабудаваны ў тэхніцы балтыйскай муроўкі [6, с. 239], бо намі ўнутры вежаў прасочаны вялікія праслы сцен з гатычнай перавязкай швоў муроўкі [1, с. 55 – 56; 3, с. 48].

Неапраўданым з’яўляецца сцвярджэнне Т. В. Габрусь і адносна непрафесійнасці нашых архітэктурна-археалагічных даследаванняў Гнезнаўскага касцёла [6, с. 274 – 275; 9, с. 29 – 34]. Сапраўды, па патрабаванні аўтара рэстаўрацыйнага праекта архітэктара Л. У. Баркуна ў інтэр’еры касцёла быў закладзены адзін шурф на восі апорных слупоў мураваных арганных хораў, аднак яго паўночны профіль дазваляў выявіць падмурак апорнага слупа скляпенняў, калі б той быў узведзены.

Абмежаваная колькасць шурфоў, у чым нас папракае Т. В. Габрусь, унутры храма была абумоўлена найперш жаданнем як мага менш нанесці яму пашкоджанняў археалагічнымі раскопкамі. Да таго ж, не пакрыты на той час тынкоўкай даволі значны фрагмент цэнтральнага прасла заходняй сцяны на ўзроўні меркаваных скляпенняў сведчыў пра іх адсутнасць. Пры ўсім жаданні немагчыма пагадзіцца з меркаваннем Т. В. Габрусь, што калі касцёл перайшоў да кальвіністаў у сярэдзіне XVI ст., то яны знішчалі гатычныя скляпенні і замянялі іх на драўляна-бэлечную столь, якую падтрымлівалі драўляныя слупы [4, с. 32]. У такім выпадку пратэстанты, як вышэй адзначалася, звычайна збівалі стрэлападобнае завяршэнне нервюрнай цэглы, а затым скляпенні тынкавалі і бялілі.

Т. В. Габрусь прапанавала і сваю трактоўку архітэктанічнай кампазіцыі гатычнага касцёла 1-й паловы XVI ст. Міхаіла архангела ў Гнезна, цалкам адкінуўшы вынікі нашых сумесных з архітэктарам Інстытута «Белспецпраектрэстаўрацыя» Л. Баркуном і гісторыкам У. Пярвышыным даследаванняў [10]. У манаграфіі мы адзначаем, што ўжо на першапачатковым этапе свайго існавання помнік меў драўлянае перакрыцце ўнутранай прасторы, бо не выяўлены падмуркі апорных слупоў, а ў завяршэнні сцен асноўнай часткі не прасочаны сляды скляпенняў [3, с. 98]. Адносна дадзенай высновы Т. В. Габрусь адзначае, «што гэта не зусім дакладна. Паводле прыведзенага ім жа плана археалагічных даследаванняў храма, унутры яго з мэтай адшукання падмуркаў гатычных апор быў закладзены толькі адзін шурф, размешчаны па восі больш позніх слупоў мураваных арганных хораў, якія замянілі папярэднія драўляныя хоры толькі ў 1902 г. Між тым над стральчатымі праёмамі вокнаў назіраюцца зацёртыя тынкам сляды распалубкі, якія сведчаць пра існаванне крыжовых гатычных скляпенняў... Невялікія памеры распалубак дазваляюць выказаць меркаванне, што першапачаткова ўсю сістэму перакрыццяў храма залавага тыпу падтрымлівалі шэсць апорных слупоў, размешчаных адпаведна контрфорсам, але пры гэтым бакавыя нефы былі больш вузкія за цэнтральны... Відавочна, што сістэма скляпенняў Гнезнаўскага касцёла першапачаткова паўтарала архітэктоніку гатычнага Ішкалдскага касцёла. Калі святыня перайшла да кальвіністаў, якія былі прыхільнікамі ідэалогіі і мастацтва рэнесансу, яны ўспрынялі гатычныя скляпенні як архаіку і каталіцкую спадчыну, таму і замянілі сістэму перакрыццяў, знішчылі гатычныя апоры, каб раскрыць унутраную прастору. Аднак архітэктанічная ўзаемная абумоўленасць сістэмы апор і перакрыццяў сведчыць, што даволі тонкія сцены храма не маглі несці адно вялікае мураванае рэнесанснае цыліндрычнае скляпенне з распалубкамі, пралётам 12 м. У выніку старадаўнія гатычныя скляпенні проста замянілі на драўляную бэлечную столь, якую дадаткова падтрымлівалі драўляныя слупы» [6, с. 275].

З разважанняў Т. В. Габрусь атрымліваецца, што мураваныя слупы перашкаджалі пратэстантам раскрыць па-рэнесанснаму шырока ўнутраную прастору храма, а драўляныя гэтаму спрыялі. У чым тады логіка іх дзеянняў

па такой фундаментальнай перабудове храма? У дадзеным выпадку значна прасцей і надзейней было выкарыстаць мураваныя слупы для драўлянай столі. І зноў жа напрошваецца пытанне: чаму кальвіністы не перарабілі гатычны інтэр'ер у Ішкалдскім касцёле, які да іх перайшоў ва ўладанне ў 2-й палове XVI ст., а каля 1640 г. ужо быў вернуты католікам [3, с. 43]. Калі пагадзіцца з Т.В. Габрусь, што Міхайлаўскі касцёл у Гнезна быў перакрыты скляпеннямі, то што ў такім выпадку супрацьстаяла гарызантальным сілам іх распору: тонкія, адносна невысокія муры, шматпрыступкавыя контрфорсы не столькі канструкцыйнага, колькі дэкаратыўнага прызначэння. Да таго ж, зноў у шматлікіх шурфах па археалагічным вывучэнні Гнезнаўскага касцёла не было выяўлена ніводнага фрагмента нервюрнай цэглы гатычных скляпенняў. Яны ж пры вышэйадзначаных канструкцыйных асаблівасцях сцен збудавання павінны былі мець вельмі выцягнутую завостранасць, каб сілы іх распору дзейнічалі не столькі ў гарызантальным, колькі ў вертыкальным накірунку. Аднак чамусьці такі профіль не маюць адзначаныя Т. В. Габрусь распалубкі (у сапраўдным паходжанні якіх мы вельмі сумняваемся) скляпенняў над вокнамі. Магчыма, гэта была спроба тых ж кальвіністаў перарабіць гатычнае завяршэнне вокнаў, каб атынкаваць іх адхоны.

Такім чынам, вынікі нашых даследаванняў не дазваляюць пагадзіцца з высновамі шаноўнай Т. В. Габрусь, што ў згаданых мураваных гатычных каталіцкіх храмах Беларусі ў сярэдзіне – 2-й палове XVI ст. узаемазвязаная гатычная сістэма апор і скляпенняў, якіх ўвогуле не мела большасць з разгледжаных помнікаў, пратэстантамі мэтанакіравана знішчалася і замянялася элементамі рэнесанснай архітэктуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Кушнярэвіч, А.М. Зноў пра помнік / А. М. Кушнярэвіч // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1988. – № 1. – С. 19 – 21; Кушнярэвіч, А. М. Готыка ў Іўі / А. М. Кушнярэвіч // Спадчына. – 1992. – № 1. – С. 55 – 57; Кушнярэвіч, А. М. Невядомы помнік францысканскага гатычнага храмабудаўніцтва Беларусі / А. М. Кушнярэвіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 14. – С. 80 – 87.
2. Кушнярэвіч, А. М. З гісторыі гатычнай сакральнай архітэктуры Беларусі XVст. / А. М. Кушнярэвіч // Вестник МГЛУ. Серия 3. История. Философия. Культурология. Политология. Экономика. – 2007. – № 6. – С. 122 – 128.
3. Кушнярэвіч, А. М. Культавае дойлідства Беларусі XIII – XVI стст.: гістарычнае і архітэктурна-археалагічнаее даследаванне / А. М. Кушнярэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 148 с.
4. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы. Архітэктура беларускага барока: генезіс і эвалюцыя / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 286 с.
5. Габрусь, Т. В. Саборы помняць усё / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2005. – 215 с.
6. Габрусь, Т. В. Мураваная сакральная архітэктура Беларусі перыяду Вялікага княства Літоўскага да стварэння Рэчы Паспалітай (канец XIII – трэцяя чверць XVI ст.). Готыка і рэнесанс / Т. В. Габрусь // Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2005. – Т. 1. X – XIV стст. – С. 213 – 287.

7. Томан, Р. Готика / Р. Томан. – Кёльн : Koenemann, 1999. – 325 с.
8. Кушнярэвіч, А. М. Кальвінскі збор у Койданаве / А. М. Кушнярэвіч // Спадчына. – 1994. – № 2. – С. 50 – 52.
9. Габрусь, Т. В. Да гісторыі будаўніцтва касцёла Міхаіла Архангела ў Гнезна / Т. В.Габрусь // Праблемы ідэнтыфікацыі мастацкай спадчыны Нясвіжа ў агульнаеўрапейскім кантэксце культуры : матэрыялы навук. канф. – Мінск, 2004. – С. 29 – 34.
10. Пярвышын, У. Гнезнаўскі касцёл / У. Пярвышын, А. Кушнярэвіч, Л. Баркун // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1989. – № 2. – С. 25 – 27.

РЕЗЮМЕ

В статье автор обращает внимание исследователей на ошибочную интерпретацию белорусским искусствоведом Т. В. Габрусь результатов его археологических исследований костёла Иоанна Крестителя начала XV в. во Вселюбе (Новогрудский р-н), Петропавловского костёла конца XV в. в Ивье, костёла Михаила архангела 1-й четверти XVI в. в Гнезно (Волковысский р-н).

SUMMARY

The article is devoted to the resultes of archaeological investigations Catholic churches in Vseliub, Iwie, Gnezno (Grodno region) built in XV – first half of XVI cent. Author also corrects some mistakes in the interpretation of his investigations.

Макаревич Ю. М.

ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОГО ЭСТАМПА В БЕЛОРУССКОЙ СТАНКОВОЙ ГРАФИКЕ 1980-Х ГОДОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Реалии окружающей действительности находят своё художественно-образное воплощение в различных жанрах отечественного изобразительного искусства разных лет. Как известно, наша жизнь неразрывно связана с природой: мы живём и в естественном, и в преобразованном человеком природном окружении. Безусловно, одной из оригинальных форм для отражения реальности, собственных чувств и отношения к природе является жанр пейзажа. Пейзаж иногда соприкасается с сюжетной картиной или является в ней доминирующим (как изображение места действия), или представляет эмоциональный тон события. Вместе с тем, пейзаж имеет свой круг сюжетов и особенности изображения. В настоящей статье мы сделаем попытку выявить особенности изображения пейзажа на примере произведений отдельных художников-графиков, которые в том или ином объёме обращались к этому жанру в 1980-е годы [1 – 9].

В обозначенный период пейзаж продолжает оставаться одним из наиболее востребованных жанров в творчестве белорусских мастеров эстампа. Пластические возможности жанра в построении пространства и присущее ему лирико-эпическое эмоциональное звучание способствовали творческой интерпретации жизненных реалий зачастую не хуже, чем, например, тематическая картина. В свою очередь, выразительные средства графики позволяли воплощать авторскую концепцию произведения в

достаточно лаконичном и сдержанном виде, что по степени художественной изобразительности и ясности, на наш взгляд, не уступало живописным полотнам. Художники, находясь в поиске «новых» форм визуализации «новых» тематических направлений, для реализации задач, которые время ставило перед ними, пытались переосмысливать традиционные выразительные средства в каждом из видов изобразительного искусства, и в графике в частности.

Рассматривая особенности изображения пейзажа в белорусской станковой тиражной графике 1980-х годов, вначале обратим внимание на пейзаж в его классическом виде, как жанр, где основным объектом изображения является первозданная или преображённая человеком природа. Зачастую пейзаж изображает открытое природное пространство, которое также иногда дополняется фигуративными включениями (люди, животные), преимущественно имеющие второстепенное композиционное значение.

На наш взгляд, образ природы всегда был неразрывен с сознанием и культурой белорусского народа, поскольку природа всегда ассоциировалась с такими понятиями, как «жизнь», «помощь», «защита», «род», «память», «традиции» и т. д. И во все времена художник через собственное эмоционально-чувственное восприятие мира и с помощью выразительных средств изобразительного искусства старался запечатлеть в своих произведениях всю самобытность родной природы и её гармоничное взаимодействие с жизнью человека… Именно пейзаж был тем жанром, в котором наиболее ярко проявилось состояние души белорусского народа, тонко чувствующего природу. И в этом контексте 1980-е годы не стали исключением.

Анализируя произведения мастеров 1980-х годов, отметим, что их работам свойственны патриотизм, тенденция к углубленному анализу истории и современности белорусского народа. Они умело применяют в своём творчестве лучшее, что вместил художественный опыт мастеров эстампа 60 – 70-х годов XX в.: идейную и гражданскую значимость, связь с национальными традициями и высокий профессионализм в сочетании с авторским интересом к народным духовным ценностям. Именно природные просторы родной страны, её прошлое и настоящее и многое другое отражено в графических листах художников 1980-х годов.

У каждого художника своя творческая задача, эмоциональная направленность, но всё-таки есть основной элемент, объединяющий их произведения. Прежде всего, это любовь к жизни, самобытность восприятия и благодарное отношение к окружающему природному пространству.

Именно изображение природы в целом, белорусской в частности, окрестностей городов и деревень, бескрайних просторов полей и лесов, отдельных уголков и природных видов зачастую оставалось композиционной доминантой в графических произведениях этих лет.

Отдельным произведениям, отражающим белорусские пейзажные просторы, свойственно лирико-поэтическое начало. Содержание в таких

работах раскрывается не только посредством творческой интерпретации и авторского философского осмысления натурных природных видов, но и с помощью мелодичности графического языка.

Например, тема любви к Родине и красотам её природы удачно раскрыта в работах белорусского графика, художника Л. Марченко. Он был последователем идей национального романтизма, которые с XIX в. нашли своё развитие в художественных произведениях Я. Дроздовича, Н. Орды, А. Тычины, возможно, ещё и поэтому в графических листах мастера можно заметить черты отдалённого влияния их творчества. Для графических листов Л. Марченко характерно сочетание краеведческого документализма в отражении самобытной красоты белорусской природы и высокого уровня профессионального мастерства. Художник многопланово, зачастую с натуры, отображал просторы родной страны, не пытаясь с дотошной точностью переносить особенности или существенные детали того или иного природного мотива (небесного пространства, растения и т. д.).

Основной задачей для художника была демонстрация первозданной природы, её состояний в их гармоничном сосуществовании с постоянно изменяющейся (благодаря деятельности человека) действительностью. Всю свою нежность к красотам родной страны автор с помощью выразительных средств графики сумел передать в многочисленных пейзажных эстампах. Особенно отличаются оригинальностью его офорты, изысканные по манере исполнения, пронизанные светом и серебристостью штриха: «Тишина» из серии «Земля и люди» (1980); «Осень. Ходишки» (1988) и другие. Многие пейзажные эстампы Л. Марченко 1980 – 1990-х годов из циклов «Край Нарочанский», «Моя Беларусь», «Деревня Маньковичи», «Мой край озёрный» наполнены особым мелодичным звучанием, раскрывающим чувство непосредственной красоты обычных, как может показаться на первый взгляд, ничем не примечательных природных мотивов.

Различны по манере исполнения, но объединены тематически работы В. Клименко (офорт «Деревенский пейзаж», 1986 г.), Г. Грака (линогравюра «Полдень», 1982 г.), Е. Жилина (автолитография «Осень. Сенеж», 1981 г.), С. Привады (литография «Пейзаж», 1982 г.), В. Слаука (офорт «Зима» из серии «Способы выживания», 1988 г.), Н. Поплавской (автолитография «Дорога на Слободку» из серии «Браславские будни», 1981 г.) и другие. Изобразительным объектом в этих реалистических работах выступает самобытность природы деревень и их окраин, их «уютность и душевность», позволяющие на время забыть о повседневных проблемах и быстром темпе жизни.

Стремление к многозначности и содержательности художественных образов обуславливает иногда и явную ассоциативность, метафоричность отдельных работ, рассчитанных на активное восприятие произведения зрителем. Такие пейзажные эстампы кроме лирического или романтического оттенка носят отчасти и абстрактный, немного фантастический характер

(Г. Дроздов, цветные автолитографии «Ливень», «Туман», 1989 г.; Н. Селещук, «Травы детства», смешанная техника, 1981 г., и др.).

Актуальной в пейзажных эстампах 1980-х годов по-прежнему остаётся тема труда, наиболее удачно отражённая через индустриальные и сельские пейзажи. Например, чрезмерной декоративностью авторской манеры привлекают графические листы В. Садина 1980-х годов, в которых природа всё-таки является основным объектом изображения и вдохновения автора. Богатство графических фактур, разнообразие линий, оригинальность композиционного решения позволяют сравнить отдельные работы со своеобразными эскизами, например, к гобеленам. В этих произведениях индустриальные объекты относительно деликатно «вписаны» в естественное природное пространство, практически не нарушая его гармонию: в одних работах они композиционные доминанты, в других – присутствуют в качестве сюжетного дополнения, оживляющего пейзаж (линогравюры «Таёжные километры», 1980 г., «Разбуженный край», 1981 г., «Газопровод», 1983 г., «Весенний сев», 1983 г., «Лукомльская ГРЭС», 1988 г., «Лето на Полесье, 1988 г., «Полесский пейзаж», 1988 г. и др.).

Индустриальные мотивы встречаются и в творчестве В. Посчастьева, работающего в жанре изобразительного репортажа. Среди его работ – серия офортов «Полесский пейзаж» (1972). В графических листах «Буровая», «Нефтеразведка» и других художник стремится показать красоту полесской природы через активную созидательную деятельность человека. Его полесские пейзажи наполнены машинами, кранами, нефтяными вышками и другими промышленными объектами. Технически хорошо выполненным офортам В. Посчастьева, отличающимся некоторой «этюдностью», иногда не хватает обобщения авторских впечатлений от жизненных наблюдений. Вместе с тем, более поэтические по своему характеру литографии Л. Марченко из серии «БАМ» (1976). Например, графический лист «Вечер», в котором интересно найденный пейзаж с бесконечным морем леса вдалеке удачно подчёркивает общее лирико-поэтическое настроение всей работы, иллюстрирующей вечерний отдых «преобразователей» природы. Репортажность в этих произведениях лишает их выразительности и оригинальности образного решения и наделяет механической фиксацией увиденного без особого эмоционального отношения к ним автора.

Пейзаж, в большей степени как фон для раскрытия темы труда, представлен и в линогравюре А. Демарина «Строительство плотины» (1982). В этой работе и композиционное решение, и достаточно плотная графически, с активным светотеневым контрастом, наличием крупных форм и объёмов, манера исполнения как бы говорят зрителю обо всей «суровости» условий и тяжести человеческого труда.

В прямой взаимосвязи с предыдущими тематическими направлениями находится и интерес художников к народным традициям, отражению самобытности, иногда загадочности сельской природы через изображение деревенской жизни и быта. В 1980-е годы для пейзажных мотивов в работах

отдельных художников характерен символизм (В. Баранов, офорты «Крик», 1987 г., «Осеннее вдохновение», «Размышление» из серии «Песни родного края», сухая игла, 1987 г., «Прощание» (правая и центральная часть), сухая игла, 1989 г., «Пути в ночи» из серии «Родной край», 1988 г.; В. Посчастьев, офорт «Обновлённое Полесье» из серии «Полесский пейзаж», 1981 г.; А. Александрович, офорты «Рассвет», «Осень», 1989 г., и др.), аппликативность формы, декоративность, синтез формального обобщения и народных форм, иносказательность, использование сказочных образов (Е. Агунович, офорты «Белорусские народные песни», 1988 г.; Е. Лось, литография «Полесский мотив-I», 1988 г.; В. Слаук, офорт «Дерево для костра», 1983 г.; С. Баленок, офорты «Новогодняя ночь», «Среди падающих птиц», 1989 г., и др.).

В 1980-е годы природные мотивы находят художественно-образное выражение в графическом городском и архитектурном пейзажах. Такие произведения носят исторический, эпический, лирический оттенки (А. Тамко, линогравюра «Лидский пейзаж», 1982 г.; Н. Рыжиков, офорты «Зима в Дятлове», 1980 г., «Пражские куранты. Чехия», 1982 г., «Реставрация в городе Левачи», 1982 г.; Е. Поплавская, офорты «Театр» из серии «Минск», акватинта, 1984 г., «Бисквитная фабрика», 1988 г.; С. Привадо, автолитография «Замок в Гольшанах» из серии «Памятники архитектуры Беларуси», 1982 г.; архитектурные пейзажи В. Басалыги из серии «Памятники архитектуры Беларуси», автолитографии «Костёл в Ивенце», 1983 г., «Спасо-Преображенская церковь в Заславле», 1983 г., «Церковь в Сынковичах», 1983 г.; В. Стащенюк, литографии «Уголок верхнего города», 1986 г., «Дом Ваньковича», 1988 г., «Базилианские кладки», 1988 г., и др.).

Эпический характер и народность присущи графическим листам Н. Купавы, отражающим красоту архитектурного пейзажа (выразительные автолитографии «Дом Якуба Коласа в Минске», 1986 г., «Николаевская корчма», 1982 г., «Акинчицкое лесничество», 1982 г., и др.). Его работы отличает изобразительная публицистичность и сдержанная графическая поэтика, за которыми зритель может почувствовать авторские размышления об историческом прошлом страны.

Как видим, особенности изображения пейзажа в произведениях отдельных мастеров эстампа 1980-х годов различны по тематической, образно-пластической и эмоциональной составляющей.

Графические листы этих лет стилистически реалистичны, а «символический» характер работ зачастую представляется как робкий творческий эксперимент и широкого распространения в творчестве художников этих лет не получает.

Основной чертой белорусского эстампа 1980-х годов, как и других видов отечественного изобразительного искусства, является жизненный реализм. Сильный реалистический рисунок, выразительный, взятый из жизни образ отличают работы этого периода. Решение художественных задач и творческая интерпретация пейзажа в них удачно сочетаются с общественно-актуальной проблематикой и находят воплощение через обращение к традиционному

классическому пейзажу, разным его типам, а также через мифологичность и ассоциативность художественного образа.

Творческая практика мастеров эстампа 1980-х годов, как и предыдущих десятилетий XX в., говорит о том, что только в глубине сложной жизни народа настоящий художник ищет содержание и форму своих работ, в живых источниках народного творчества находит он отличительные композиционные ритмы, линии, штрихи, колорит. И даже самая изобретательная образно-пластическая система будет восприниматься «бездушной», когда в произведении художника нет чувства принадлежности к родной стране, её культуре, природе. А пейзаж как нельзя лучше может отобразить эту тонкую связь, являясь одним из традиционных изобразительных мотивов в отечественной станковой тиражной графике 1980-х и предыдущих десятилетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шматаў, В. Ф. Беларуская станковая графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1978. – 287 с.

2. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал. : С. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. / В. Жук (рэд. тома) [і інш.]. – 375 с.

3. Баразна, М. Р. Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-х гадоў / М. Р. Баразна. – Мінск : БелЭн, 2001. – 208 с.

4. Баразна, М. Р. Беларускае выяўленчае мастацтва ў XX стагоддзі / М. Р. Баразна // Запіскі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў : альманах. – 2000. – № 3. – С. 18 – 26.

5. Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя : альбом-каталог / склад. Г. Б. Багданава [і інш.] – Мінск : Чатыры чвэрці, 2001. – 265 с.

6. Бесчастнов, Н. П. Чёрно-белая графика / Н. П. Бесчастнов. – М. : Владос, 2005. – 272 с.

7. Бесчастнов, Н. П. Основные этапы развития пейзажной графики / Н. П. Бесчастнов // Вопросы культурологии. – 2007. – № 9. – С. 36 – 40.

8. Басалыга, В. Крэскі на аркушы часу / В. Басалыга // Мастацтва. – 2009. – № 2. – С. 14 – 15.

9. Лещинский, А. А. Основы понимания графики : учебное пособие / А. А. Лещинский. – Гродно : ГрГУ, 2003. – 194 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности изображения пейзажа в белорусской станковой тиражной графике на примере произведений отдельных художников, обращавшихся к этому жанру, а также некоторые тематические направления, образно-стилистические особенности пейзажного эстампа 1980-х годов. Тематика графического пейзажа 1980-х годов тесно связана с культурной и социальной сферами жизнедеятельности человека, а форма её художественного воплощения зависит от авторских впечатлений, натурных наблюдений, выраженных с помощью выразительных изобразительных возможностей станковой графики.

SUMMARY

The article describes the features of the landscape image in Belarusian easel printed graphic arts on the example of works by individual artists, who applied to this genre, as well as some of the thematic areas, figurative and stylistic features of the landscape prints 1980s. Theme graphics landscape of the 1980s is closely associated with the cultural and social spheres of

human activity, and as a form of artistic expression it depends on the author's experience, from natural observations, expressed using the expressive possibilities of easel graphics.

Надольская И. В.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ В ЕВРОПЕЙСКОМ ПЕЙЗАЖНОМ ПАРКОСТРОЕНИИ XVIII – XIX ВВ.

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 14.01.2016)

Концепция пейзажного парка впервые была сформулирована английскими мыслителями в конце XVII в. и на протяжении XVIII – XIX вв. получила развитие в практике паркостроения стран Западной и Восточной Европы, России и Беларуси. Идеологическому и эстетическому продвижению новой концепции способствовали произведения других искусств, прежде всего, литературного, живописного и, отчасти, театрального. В указанный период на основе их взаимодействия развился комплекс методов и приёмов паркостроения, альтернативный регулярному. Комплексному изучению пейзажных парков XVIII – XIX вв. посвящено много исследований в России и Европе. Не утратила актуальности изданная в начале XX в. монография В. Я. Курбатова «Сады и парки» [4] с описаниями, чертежами и иллюстрациями садов, а также теоретическими рассуждениями о специфике паркостроения и его взаимодействии с другими искусствами. Русские и европейские исследования в этой области, предпринятые в 1-й половине XX в., затрагивали отдельные дисциплины. Их обобщил фундаментальный труд в области компаративного искусствоведения «Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей» Д. С. Лихачёва [1]. Становление и развитие непосредственно пейзажного паркостроения изучали Д. О. Швидковский, М. В. Войтенко, М. Баридон, К. А. Виммер, М. Кёлер.

К числу крупных исследований белорусских авторов по устройству садово-парковых ансамблей и истории усадебной архитектуры относятся монографии А. Т. Федорука [5 – 7], А. Н. Кулагина [2; 3], а также разделы в коллективных монографиях [9]. Специального междисциплинарного изучения, направленного на выявление роли отдельных искусств в развитии пейзажного паркостроения, в нашей стране не предпринималось. Между тем, сравнительный анализ особенностей развития пейзажного парка европейских стран и Беларуси позволит определить уникальные черты в формировании отечественных пейзажных парков. Такое исследование является актуальным и необходимым на фоне возрождения традиций садово-паркового искусства Беларуси в современном городском и усадебном ландшафте.

Наиболее отчётливо особенности взаимодействия литературы, живописи, театрального и паркового искусства проявились в английском пейзажном паркостроении. Становление приёмов и методов художественно-композиционной организации садово-паркового пространства было связано с обращением английских паркостроителей к живописным полотнам пейзажистов. Естественные ландшафты, служившие воплощением новых

эстетических предпочтений, отображали итальянец Сальватор Роза и ряд голландских художников, из которых наибольшей известностью пользовался Якоб ван Рёйсдал. Английский исследователь Д. Д. Хант писал, что «для пейзажного садоводства огромную роль сыграла голландская пейзажная живопись XVII в.» [1, с. 265 – 266.] Из практики художников заимствовались новые виды пейзажных пространств, созданных на основе произвольно очерченных линий и асимметрично уравновешенных объёмов, а также приёмы структурного соподчинения скульптурных, архитектурных и ландшафтных элементов. Именно натурные наблюдения пейзажистов легли в основу формирования локальных участков ландшафта из элементов рельефа, посадок и водных систем.

Значительное влияние на паркостроение оказала живопись Клода Лоррена и Никола Пуссена, живописные полотна которых стали наглядным воплощением образа английского пейзажного парка: идейно-тематической визуализацией античной «Аркадии». Содержательная сторона творчества этих мастеров была обращена к античным мировоззренческим установкам, а изобразительная давала пример идеальной философской декорации. Из живописной практики К. Лоррена и Н. Пуссена заимствовались принципы организации пространственных структур: поляны, лужайки, лесные массивы и рощи, пришедшие на смену партерам и боскетам. Они явились основой многоплановости в раскрытии видов, а скульптурные и архитектурные формы стали композиционным центром каждого из парковых видов. Вместе с тем, практика введения архитектурных объектов парка была значительно шире прообразов живописи. Помимо античных храмов и павильонов проектировались сооружения, отражающие традиции разных времён и народов. В скульптуре место античных богов заняли выдающиеся современники, исторические личности или люди, близкие владельцу.

Идея английского пейзажного парка − это создание своеобразного культурного текста, повествующего о разных местах и событиях, возможно, отдалённых во времени и пространстве. В связи с этим популярность приобрели руины и экзотические пейзажные участки.

Несмотря на многообразие архитектурных и скульптурных элементов, английским паркостроителям удалось достигнуть органичного слияния таких парковых структур с природным окружением. Это происходило благодаря подбору и распределению растений на основе эффекта пространственной глубины, также заимствованного из живописи К. Лоррена и Н. Пуссена.

Национальный колорит парковых пейзажей усиливали литературные идеи: под влиянием сентиментализма в английском паркостроении выраженным признаком самоидентификации выступал идеализированный сельский быт. Именно в Англии впервые возникла идея создания бутафорской фермы, автором которой был У. Шенстон, поэт и теоретик садов. Впоследствии «украшенные» сельские уголки стали популярнейшей забавой европейских аристократов. Возводились «бутафорские» фермы и швейцарские шале, лесные хижины и «старинные» башни-руины, римские

или турецкие бани. Необычные строения в парковых пейзажах дополняла экзотическая растительность. Подобные пейзажные панорамы, как правило, создавались в качестве игрового пространства и имели соответствующий национальный колорит.

Франция стала первой из европейских стран, где развитие пейзажного паркостроения совмещалось с проникновением театрального искусства. Так, деревня Марии Антуанетты в Малом Трианоне была выстроена на манер швейцарского шале. Театрализация диктовала художественное развитие формы и действия, становилась чем-то вроде нового проектного механизма, который доминировал над традиционными принципами организации пространства. Как подметил В. Я. Курбатов, «во Франции стремились вовсе не к воспроизведению природы для сельской жизни, а к созданию декорации для городской или, точнее, придворной жизни» [4, с. 440].

В Беларуси можно отметить аналогичное проникновение театрализации. А. Т. Федорук пишет, что в Добровлянском парке гости участвовали в костюмированных пасторальных сценах, во время прогулки наблюдали сценки из литературных произведений [5, с. 27]. Приоритетом в развитии паркового поведения и пространства была собственная культура. Жители идиллической деревни в «Альбе», выполнявшие определённые работы, были обязаны разговаривать на белорусском языке и соблюдать народные обычаи [9, с. 409]. Архитектурный облик крестьянских домов в парковой декорации также отражал характерные черты традиционной народной культуры. По мнению А. Т. Федорука, идиллическая деревня князей Радзивиллов не просто была приятной, хотя и дорогостоящей забавой, а, в своём роде, выступала символом независимости княжества и воплощением желания возродить традиции [9, с. 409].

В небольших помещичьих усадьбах постройки не являлись бутафорскими декорациями – это были утилитарные сельскохозяйственные объекты. Амбары, мельницы, бани, колодцы, гумна, ледники и т. д. часто прямо повторяли строительные и композиционные приёмы народного зодчества [2, с. 110]. При этом были сооружения, построенные наподобие китайских, японских или швейцарских [5, с. 26], а также архитектурные формы с египетской и готической трактовкой [6, с. 50]. Сам тип усадеб, средний между официально-парадными барочными резиденциями и деревянными шляхетскими дворами, сформировавшийся на Беларуси с конца XVIII – начала XIX в. [2, с. 126], воспринимался органично в иррегулярном пейзажном парке. В этот же период такие парки, появившиеся в середине XVIII в., стали господствующими.

Анализируя тематику малых архитектурных форм в белорусских парках, остановимся на их роли в создании художественного образа садово-паркового пространства. Пейзажный парк изначально возник и развивался как культурное явление, транслирующее определённые мировоззренческие идеи. Так, расширение готической ретроспекции в архитектуре усадебных парков Беларуси было обусловлено усложнением общественно-политической

жизни в 1-й половине XIX в., конфессиональной нестабильностью. Готика воспринималась могущественным воплощением католической сакральности, а в некоторых случаях – и завуалированного политического бунта после поражения ряда восстаний [3, с. 117]. Интересно, что в своё время политический подтекст, ставший первопричиной возникновения идеи английской «Аркадии», был реализован через антикизированную трактовку парковых павильонов (Храм британской добродетели, Храм Королевы и т. п. в парке Стоув). В белорусских парках также располагались павильоны с классическим античным ордерным декором, малые архитектурные формы: римские мосты, беседки-ротонды и другие выделяли доминирующие участки паркового пейзажа, служили созданию ансамблевости. Их расположение подчёркивало живописность и своеобразие местного ландшафта с лесными массивами, ледниковыми формами рельефа, видами на широкие поймы рек и озёр.

Важным аспектом развития отечественного и зарубежного пейзажного паркостроения XVIII – XIX вв. является то, что облик архитектурных объектов предопределял не только их роль, но и смысловую нагрузку. Ландшафтные, скульптурные и архитектурные элементы в английских, а затем и во французских парках являлись частью повествования, материализованными знаками садово-паркового текста. Парковый пейзаж мог быть спроектирован как декорация по мотивам литературного произведения или легенды, связанной с местом. Примером парка с программой пейзажей-историй, созданной по мотивам литературного произведения и легенд поместья, стал Эрменонвиль во Франции. Его ландшафты частично воспроизводили «сад мечты”, описанный в романе Ж. Ж. Руссо «Новая Элоиза», частично воплощали собственные творческие идеи хозяина поместья маркиза Луи-Рене де Жирардена.

Разнообразие ландшафтного пространства достигалось за счёт водоёмов с естественными очертаниями береговой линии, декорированных прибрежной растительностью и замшелыми валунами. Большим мастерством в этом отношении обладали белорусские «грабари»: во многих усадьбах в водоёмах имелись искусственные острова, так называемые «выспы». «На них были размещены романтичные по архитектуре сооружения: башня с часами, беседки, костёл. К островам перекидывались арочные мостики, декоративность которых создавалась кладкой из замшелых бутовых блоков» [2, с. 118].

Во 2-й половине XVIII в. на садово-парковое искусство несомненное влияние оказал выделившийся в самостоятельный жанр парковой живописи. Виды старинных разросшихся парков вдохновляли А. Ватто, Ф. Буше, Ж. О. Фрагонара, Ю. Робера, К. Ж. Верне. Густые тени под пологом высоких деревьев создавали на их полотнах определённый эмоциональный фон. При формировании парков такой эффект достигался посадкой деревьев в группах с плотными кронами, крупными и (или) тёмными листьями. Резкие переходы от затемнённых к освещённым местам формировали на маршруте

чередование «весёлых» и «грустных» участков, вызывали размышления о счастье или смерти. «Печальные» монументы, как и алтари, посвящённые теме скорби, мавзолеи, гробницы, урны, дополняли деревья с плакучей формой кроны, которая как будто соболезновала утрате. Надгробия, медальоны, памятные камни с эпитафиями являлись неотъемлемым элементом такого паркового участка и навевали состояние меланхолии, характерное для некоторых сентиментальных романов и перешедшее в садово-парковое искусство. Черты подобного паркового пейзажа в Беларуси демонстрирует написанный Ф. Смуглевичем в 1789 г. портрет семьи Прозоров. Полотно было создано через год после смерти Юзефа Прозора. Запечатлев памятную церемонию с поэтическим посвящением, Ф. Смуглевич показывает, что пейзажный парк занимал важное место в духовной жизни семьи: являлся свидетелем событий и своеобразной исторической летописью. Д. И. Лихачёв комментировал эту тенденцию следующим образом: «Садовое искусство в своём семантическом развитии идёт от традиционной античной эмблематики к экспрессивным формам изображения и постепенно всё больше стремится воздействовать не на разум, а на чувства. Вместо эмблем и символов в садово-парковом искусстве постепенно устанавливается то, что в истории философии в XVII и XVIII вв. известно как “ассоциация идей”, а несколько позже и как “ассоциация аффектов и настроений” – она придавала новую функцию эмблемам и символам: она создавала с их помощью настроение, которое в романтических парках было главным» [1, с. 274]. Иными словами в содержательной программе парка место обретало настроение и свою «артикуляцию» через пространственный объект и событие.

Обращение к ландшафтным объектам как носителям информации традиционно для белорусов. Такая информация могла иметь документальный характер: к примеру, большие камни и деревья, на которых вырезалось клеймо в виде геральдического знака, являлись одним из видов рельефной маркировки при разграничении земельных владений [9, с. 46 – 47]. С другой стороны, элементы ландшафта могли выступать объектом артикуляции мифа. Эту повествовательную особенность в белорусском садово-парковом искусстве отчётливо выявляет специфическое преломление оссианизма – явления, связанного с творчеством шотландского барда Оссиана. В европейском паркостроении мотивы оссианистских баллад пробудили интерес к суровой северной природе, возник особый вид меланхолического романтического пейзажа. В общую композицию входили группы из диких камней, наподобие шотландских хайков, обрамляющие водопад, речной обрыв или сухой овраг, деревья с резким графическим абрисом, как правило, сосны и ели, показанные на фоне песка.

В Беларуси, в отличие от западноевропейских стран и России, сложилась особая мифопоэтическая взаимосвязь литературы и садово-паркового искусства. В усадьбах рождались поэтические произведения, основой которых был местный аутентичный фольклор. Самыми известными

из числа таких произведений являются баллады А. Мицкевича «Свитязь» и «Свитязянка». В нашей стране можно отметить обратную тенденцию: под влиянием садово-паркового искусства и, в частности, усадебного мифа, артикулированного через отдельные ландшафтные объекты, в поэзии развился жанр баллады с обращением к собственному аутентичному фольклору.

Интерпретация темы «дикого» пейзажа имела в Беларуси специфические черты. Особенности «дикого променада» в связи с периферийными территориями отдельных белорусских парков приводит Б. А. Лазуко [9, с. 165]. Составить представление об одной из таких территорий можно по описаниям соответствующего участка, прилегающего к пруду «Дикий» в парке Несвижского замка и представляющего собой болото с естественным массивом чёрной ольхи. Считается, что такое введение в структуру парка дикого пейзажа соответствует белорусскому архетипу [8, с. 62].

Направленное введение и сохранение природных ландшафтов вошло в пейзажное паркостроение Беларуси из европейского искусства и имело несколько векторов развития. У истоков этой тенденции находилось обращение к натурным наблюдениям, отражённым в пейзажах ряда европейских художников. Но основой методологии стал научный интерес, работа по формированию участков паркового ландшафта, что не зависело от их семантики. Изучение биологических особенностей и художественных качеств растений имело тесную связь в проектировании пейзажей с учетом сезонной декоративности. Одним из аспектов этой деятельности стало воссоздание на отдельных участках ландшафтных композиций с максимально выгодной художественной репрезентацией растительных сообществ, то есть биомов. В Несвижском парке был сформирован японский участок, который представлял «обрамлённый с трёх сторон деревьями полумокрый луг, открытый в сторону воды» [7, с. 388]. По сохранившимся сведениям, там произрастала белая ива и кустарниковые ивы в сочетании с цветочными посадками ирисов [7, с. 393]. Ориентализация в белорусском садово-парковом искусстве отмечается значительно раньше пейзажного паркостроения, что было связано со стремлением к экзотике. В парках многочисленных усадеб, например, Дорошевичи, Вороняны, Браницких в Белостоке, парке «Альба» и других возводились беседки, павильоны, стилизованные под пагоды, японские уголки, подбирались деревья-экзоты. [9, с. 147 – 148].

Не обошло вниманием белорусское садово-парковое искусство и создание каменистых садов. Формировались участки с выходом горных пород, имитирующих альпийский ландшафт, применялась геопластика для образования парковых гротов [9, с. 163]. Помимо рокариев разновидностью «сухого сада» был ландшафт для презентации суккулентов и ксерофитов [7, с. 71]. Внимание к растениеводческой культуре служило приоритетом садово-паркового искусства Беларуси. Во всех парках широкий спектр

сортов и видов являлся неотъемлемой чертой, что привело к превращению некоторых парков в своеобразные ботанические сады [9, с. 396].

Анализ развития европейского пейзажного паркостроения XVIII – XIX вв. позволяет сделать вывод, что приёмы и методы организации пространства возникали под влиянием других искусств. Культурный феномен пейзажного парка, возникший в английском искусстве, представлял собой идею, последовательно и содержательно раскрывающую мировоззрение автора. Содержание парковых картин, то есть семантическая взаимосвязь элементов, опиралось на концепцию, созданную литераторами. В то же время обращение к искусству живописи в области практической реализации идеи позволило английским мастерам положить начало развитию ряда приёмов и методов структурной организации паркового пространства: композиционной взаимосвязи элементов, базирующейся на их изобразительных качествах, а также созданию паркового ландшафта на основе натурных наблюдений. Структурно-содержательный подход в формировании парковых пейзажей, характерный для Англии, во Франции уступил эмоционально-образному принципу. В этой стране на пейзажное паркостроение значительное влияние оказало искусство театра. Влияние европейской практики заметно сказывалось в пейзажном белорусском паркостроении. Как и в других странах, особенности формирования парков на белорусских землях были связаны с взаимодействием литературы, живописи, театрального и садово-паркового искусства. Пейзажный парк отражал мировоззрение владельца, его культурные, политические, научные интересы и потому был ориентирован на широкую изобразительную тематику. При всём многообразии архитектурных форм и экзотических растений обращение к собственной природе определяло специфические черты пейзажного паркостроения. В создании художественного образа на семантическом уровне и формировании ландшафтной основы пейзажа – на структурном приоритетом являлись культурные традиции белорусских земель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачёв, Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачёв. – М. : Согласие : Тип. «Новости», 1998. – 356 с.

2. Кулагин, А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: вторая половина XVIII – начало XIX в. / А. Н. Кулагин. – Минск : Наука и техника, 1981. – 134 с.

3. Кулагін, А. М. Эклектыка. Архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. / А. М. Кулагін. – Мінск : Ураджай, 2000. – 304 с.

4. Курбатов, В. Я. Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира / В.Я. Курбатов. – М. : Эксмо, 2007. – 736 с.

5. Федорук, А. Т. Садово-парковое искусство Белоруссии / А. Т. Федорук. – Минск : Урожай, 1989. – 247 с.

6. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Гродненщины: Берестовицкий – Ивьевский районы / А. Т. Федорук ; науч. ред. О. Н. Попко. – Минск : Беларусь, 2014. – 543 с.

7. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Минского края / А. Т. Федорук. – Минск : Полифакт, 2000. – 416 с.
8. Шамякіна, Т. І. Беларуская класічная літаратура і міфалогія / Т. І. Шамякіна – Мінск : БДУ, 2001. – 186 с.
9. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2013. – Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. – 575 с.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой опыт компаративного анализа взаимодействия садово-паркового, изобразительного, театрального искусства и литературы. Предлагаемый подход позволяет установить семантический и структурный уровни взаимосвязанности данных видов искусства, выявить особенности становления пейзажного направления в паркостроении Беларуси в контексте европейских тенденций.

SUMMARY

This article is an example of comparative analysis of the interaction among fine art, theatrical art, literature and garden art. The analysis, described in the article, allows determining the semantic and structural level of interconnection among the forms of art mentioned above; revealing the specialties in the landscape park designing within the territory of Belarus with regard to the European art trends.

Ожешковская И. Н.

ОСОБЕННОСТИ СОХРАНИВШЕГОСЯ ГРЕКО-КАТОЛИЧЕСКОГО ИНТЕРЬЕРА СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ В ДЕРЕВНЕ ПОРПЛИЩЕ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ (XVIII – 1-Я ПОЛОВИНА XIX В.)

Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Алтарная преграда как элемент сакрального пространства в белорусских храмах XVIII – начала XIX в. в современной науке до сих пор остаётся одним из перспективных направлений для изучения [1]. Перед исследователями ставятся задачи, связанные не только с вопросами развития иконостаса в Речи Посполитой (РП), в стране с доминирующей католической религией, но и с проблемами взаимодействия конструктивных, художественно-стилистических особенностей греко-католической и православной алтарной преграды. Многоконфессиональность государственного образования РП отразилась на взаимопроникновении традиционных схем церковного византийского и западноевропейского искусства.

Существует несколько классификаций иконостасов по: конструктивным особенностям и материалу изготовления; художественно-стилистическому решению и форме построения; композиционным закономерностям. Кроме этого, в истории развития алтарной преграды различают национальные особенности, позволяющие отнести иконостас к тому или иному региону. Здесь белорусский иконостас среди подобных структурных элементов интерьера Украины и Московской Руси занимает

особое место, так как именно на территории Беларуси зарождается в конце XVII – начале XVIII в. особый вид флемского деревянного иконостаса, его влияние распространилось далеко за пределами страны. Красота и эстетические качества такого вида алтарной преграды, характерной чертой которой становится пышная декоративная сквозная резьба с высоким рельефом, взяли на вооружение как образец многие мастера-резчики.

Эти классификации говорят о большой проделанной работе в деле изучения развития алтарной преграды [2], но всё же остаётся ещё много проблем, одна из которых связана с особенностями иконостасов, вытекающих из конфессиональной принадлежности самих храмов. На территории Беларуси на протяжении XVII – 1-й половины XIX в. существовало две известных конфессии, использовавших в своём богослужении иконостасы. Поэтому возникает вопрос о характере взаимодействия иконостасов этих конфессий – православного и греко-католического. Развивались ли они обособленно друг от друга или же развитие происходило параллельно? Учитывая научно обоснованный факт о взаимопроникновении культурных традиций, особенно на белорусских землях – территории пограничья между Востоком и Западом [3], безусловно, становится очевидным, что генезис белорусского униатского и православного иконостаса имел больше общих, чем отличительных характеристик. Тем не менее, невозможно не отметить, что греко-католическая алтарная преграда – это обособленная группа, выделяющаяся на фоне православной. Изучение особенностей иконостасов, классификация их по конфессиональным признакам требуют серьёзного подхода. Эта проблема не рассматривалась так широко, как, например, отражение конфессиональной принадлежности в архитектуре храмов, что приобретает приоритетное направление в среде теоретиков истории зодчества.

Несмотря на многолетний поиск концептуальных различий, в архитектуре католических, православных и греко-католических храмов не выявлено чётких границ, характеризующих определённый тип сооружения по конфессиональному признаку. Можно только говорить о предпочтениях в выборе стиля и объёмно-планировочной структуры. Так и в отношении алтарной преграды предстоит выяснить взаимовлияние культурных традиций, происхождение первоосновы художественного образа белорусского иконостаса, приоритетные направления его развития, выявление тех особенностей, благодаря которым можно будет утверждать об оригинальной трактовке греко-католического иконостаса.

Современное исследование алтарных преград XVIII в. основывается на двух противоположных векторах развития, которые и формировали облик иконостаса. Связаны они были с противостоянием византийских и западноевропейских традиций. В первом случае алтарная преграда рассматривалась как «иконный образ», во втором – как «архитектурная декорация» [4, с. 80]. В зависимости от концептуального подхода решение иконостаса было принципиально различным. Когда икона становилась

основной идеей, алтарная преграда приобретала форму высокой многоярусной плоской стены, как правило, полностью закрывающей апсиду. Для неё характерно метрическое построение ряда по вертикали и горизонтали, а также на второй план выступало резное и скульптурное убранство. Когда же предполагалось, что иконостас становился одним из средств формирования интерьера, он выходил за плоскость стены и становился частью объёмно-пространственной композиции [4, с. 80].

На территории Беларуси наиболее интересным с точки зрения эволюции греко-католического иконостаса является сохранившийся интерьер сельского деревянного Спасо-Преображенский храма в деревне Порплище Витебской области (1627). Интерьер представляет собой пример синтеза христианских традиций, сложившегося при богослужении, характерном как для римско-католического обряда, так и для византийской церкви.

На сегодняшний момент все элементы интерьера из-за отсутствия сведений относят к моменту возведения храма, т оесть к 1627 г. Но проведённый художественно-стилистический анализ выявил, что техника резьбы, качество обработки и сам характер деталей определяет их принадлежность к разным стилям и, соответственно, эпохам. Наиболее древние сохранившиеся элементы интерьера относятся к XVII в. и имеют отношение к так называемой «сницерской работе», получившей собственное название в документах XVIII в. при характеристике профессионально исполненной искусной деревянной резьбы. К ним относятся резное ретабло, являющееся частью уникального греко-католического иконостасного комплекса, и киоты икон по сторонам центрального иконостаса.

Более поздние элементы резного убранства храма по своей стилистике относятся к концу XVIII – началу XIX в. Их можно отличить по более грубой моделировке формы, качеству резьбы и проработке декоративных элементов, пропорциям скульптурных изображений. Такая работа проводилась, как правило, местными резчиками-умельцами, не имеющими профессионального образования, и получила в исторических документах название «столярской работы». К ним относятся сам центральный иконостас, алтарная преграда греко-католического комплекса и киоты икон.

В Спасо-Преображенской церкви находятся два иконостаса XVII в. и конца XVIII – начала XIX в. Более древний расположен в правом поперечном выступе крестовой структуры храма. Этот иконостас не является традиционным. Он не содержит ни одной иконы, как и Царские врата, закрывающиеся простой деревянной решёткой. Главным композиционным и символическим акцентом служит резное двухъярусное ретабло, расположенное сразу за алтарной преградой и примыкающее к стене. Такое сочетание элементов, как алтарь католического типа с иконостасом, является особенностью сакрального пространства греко-католических храмов. Греко-католический алтарь, сохранившийся в Спасо-Преображенском храме, по всей видимости, единственный в своём роде, передающий облик алтарей такого вида, к тому же являющийся боковым (рисунок 1).

Рисунок 1. Греко-католический алтарь с алтарной преградой Спасо-Преображенского храма в д. Порплище Витебской области. XVII – XVIII вв.

Согласно стилистическому анализу, резное ретабло XVII в. как элемент бокового алтаря представляет собой двухъярусную композицию пирамидальной формы, ритмическое построение которой задают четыре витых «соломоновы» колонны первого яруса, покрытые резьбой, и две витых колонны второго яруса меньшего размера и с отсутствием резьбы. Более высокий нижний ярус, в свою очередь, является трёхчастным и разыгрывает сцену Распятия с предстоящими Богородицей и Иоанном. Центральная икона представляет ширму, при сдвижении которой вверх в нише появляется скульптурное изображение Христа характерной для католиков иконографии «Иисуса Назарянина, Царя Иудейского». В верхнем ярусе алтаря находится икона Скорбящей Богоматери в овальной резной раме, исполненная на дереве, что относит её происхождение к XVII в. (в более позднее время картины-иконы писались на холсте). Пышность и утончённость стиля барокко придают алтарю ажурная сквозная «флемская» резьба, обрамляющая все ярусы, и разорванный криволинейный фронтон сложной формы в завершении (рисунок 2).

Согласно инвентарям прошлых столетий, можно выявить характерные признаки униатских алтарных композиций, включающих алтарную преграду. Особенность, во-первых, заключается в самих иконостасах, среди которых встречались отличающиеся от традиционного византийского. Они выполняли функцию преграды скорее символически, нежели скрывали за собой «святая святых». Они могли быть достаточно низкими и прозрачными по своей конструкции, чтобы не служить помехой для обозрения непосредственно самого алтаря и процесса богослужения возле него (рисунок 3).

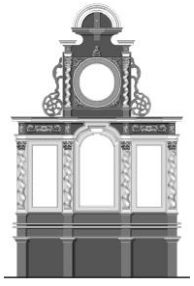


Рисунок 2. Греко-католический боковой алтарь храма в д. Порплище. XVII в. Рисунок автора

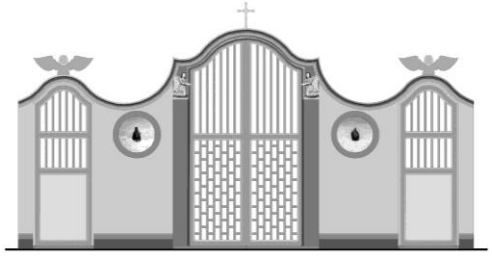


Рисунок 3. Алтарная преграда бокового алтаря Спасо-Преображенского храма в д. Порплище. XVIII в. Рисунок автора

Высокая многоярусная композиция ретабло, принадлежащая традициям католической церкви и выступающая из-за низкой алтарной преграды, является второй особенностью греко-католического престольного комплекса. Если униатский храм обладал чудотворной иконой, она размещалась не в киотах около иконостаса, а в ретабло за ним и воспринималась на расстоянии. Третья особенность связана с размещением алтарного стола (менсы), в католических храмах приставленного к стене, а в греко-католических – установленного с возможностью кругового обхода, характерного для восточного обряда. Четвёртая особенность касается художественно-декоративного оформления униатских алтарных композиций, состоящих из архитектурных, живописных и скульптурных элементов, наполненных как католической, так и православной символикой.

Интересным сохранившимся элементом является устройство второго бокового алтаря напротив первого в противоположном выступающем крыле крестово-купольного храма. Он представляет собой плоский лист фанеры криволинейного очертания, имитирующего ретабло, к которому во времена унии была приставлена менса. На фанере изображена иллюзия занавеса, который обрамляет собой иконы, расположенные в два яруса. Третий ярус в виде иконы завершал композицию. Такие разные приёмы в конструкции алтарей говорят и о сложном материальном положении, и о возможной утрате бокового алтаря, аналогичного первому и образующего с ним традиционную симметрию. Тем не менее, такое нестандартное решение является примером народного творчества в создании малой архитектурной формы с попыткой иллюзионистической живописи в интерьере униатского храма (рисунок 4).

Центральный греко-католический иконостас Спасо-Преображенской церкви позднеуниатского периода, возведённый в конце XVIII – начале XIX в., по своей конструктивной основе принадлежит к тябловым, является одноярусным. Его местный и единственный ряд представлен двумя большими иконами, а горизонтальный ритм членения задаётся четырьмя полуколоннами коринфского ордера. Простота и лаконичность формы алтарной преграды акцентируется ярким композиционным элементом в его завершении. Он представляет собой две полихромные скульптуры ангелов, расположенные вокруг выступающего прямоугольного верхнего яруса центральной части иконостаса с традиционной для XVIII – XIX вв. картиной «Тайная вечеря» (рисунок 5).

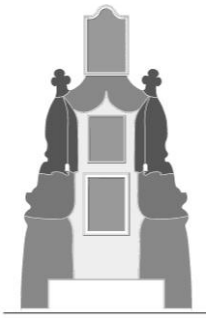


Рисунок 4. Греко-католический боковой алтарь храма в д. Порплище XVII в. Рисунок автора

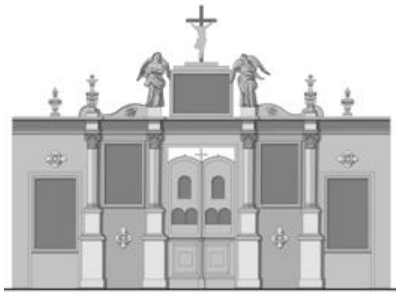


Рисунок 5. Центральный иконостас конца XVIII – начала XIX в. храма в д. Порплище. Чертёж выполнен автором по современной фотографии

Такой вид иконостаса был распространён в греко-католических храмах конца XVIII – начала XIX в. Он постепенно возвращался к византийским традициям и соответствовал определённым эстетическим и догматическим критериям новой эпохи, начавшейся после разделов РП, постепенно сливаясь с православными иконостасами Российской империи. В отдельных случаях до начала XIX в. в греко-католических иконостасах продолжают встречаться национальные особенности прошлых столетий ровно до тех пор, пока их окончательно не вытесняют типовые иконостасы, разработанные российскими архитекторами.

На примере сохранившихся греко-католических иконостасов и алтарей Спасо-Преображенской церкви в деревне Порплище можно проследить их классификацию по следующим признакам: стилевым, конструктивным и семантическим. Каждый из них является уникальным образцом малой формы в архитектуре, созданным на белорусских землях во времена унии. Греко-католические алтарные комплексы обладали оригинальностью, основанной на синтезе западноевропейских и восточнославянских христианских традиций. Развитие алтарной преграды шло параллельно с развитием стиля барокко на территории РП и, безусловно, было связано с тенденциями, проявляющимися и в генезисе православных иконостасов. Но в то же время существенным было влияние католических алтарей на формирование образа униатского иконостаса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Флікоп, Г. А. Існаванне іканастасаў у грэка-каталіцкай царкве ў XVII – першай палове XIX ст. / Г. А. Флікоп // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2013. – № 4. – С. 81 – 87.

2. Ярашэвіч, А. А. Іканастас / А. А. Ярашэвіч // Рэлігія і царква на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 125 – 126.

3. Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еурапейскім кантэксце : у 4 т. / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2005 – 2008.

4. Постернак, К. В. Особенности архитектурно-декоративного убранства петербургских барочных иконостасов середины XVIII века (1740-е – 1760-е годы) : дис. … канд. искусств. : 17.00.09 / К. В. Постернак. – М., 2014. – 203 л.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются стилистические особенности интерьера деревянного бывшего греко-католического Спасо-Преображенского храма в деревне Порплище, элементы которого относятся к XVIII – 1-й половине XIX в. Проводится архитектурно-стилистический анализ сохранившихся в нём униатских иконостасов и алтарей. Подчёркивается уникальность интерьера, являющегося практически единственным примером аутентичного греко-католического алтарного комплекса на территории Беларуси. Историко-архивные исследования позволили выявить особенности униатских алтарных композиций, основанных на синтезе католических и православных традиций. Развитие алтарной преграды шло параллельно с развитием стиля барокко на территории Речи Посполитой и, безусловно, было связано с тенденциями, проявляющимися и в генезисе православных иконостасов. В то же время существенным было влияние католических алтарей на формирование образа униатского иконостаса.

SUMMARY

This article discusses the stylistic features of the interior of the wooden former Greek-Catholic Spaso-Preobrazhenskaya Church in the village Porplische, elements of which relate to the XVIII – 1st half XIX centuries. There is architectural and stylistic analysis of the preserved Uniate iconostasis and altars. In this article the uniqueness of the interior is emphasized, which is practically the only example in Belarus of the authentic Greek-Catholic altar complex. Historical and archival research revealed peculiarities of Uniate altar compositions, based on a synthesis of the Catholic and Orthodox traditions. Development of the altar barrier proceeded in parallel with the development of the Baroque style in the territory of Polish-Lithuanian Commonwealth and, of course, was due to the trends taking place in the genesis of Orthodox iconostasis. But at the same time there was a huge influence of Catholic altars on the formation Uniate iconostasis image.

Пікулік А. М.

МАСТАЦТВА КНІГІ ЮРЫЯ ЯКАВЕНКІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 22.02.2016)

У канцы мінулага года свой 50-гадовы юбілей адзначыў вядомы беларускі мастак-графік Ю. Якавенка. Творчасць Юрыя Уладзіміравіча Якавенкі – мастака сапраўды бліскучага, самабытнага, які развіваецца вельмі дынамічна, – займае асобнае месца ў сучасным выяўленчым мастацтве Беларусі. Яго графіка пераканальна сведчыць як пра наяўнасць падкрэслена індывідуальнага аўтарскага почырка, свайго погляду на сусвет, так і пра тое, што майстар свядома і паслядоўна вывучае шматвяковыя нацыянальныя мастацкія традыцыі Беларусі і імкнецца адрадзіць іх у сучасным асяроддзі.

Ю. Якавенка нарадзіўся ў 1965 г. у Прыморскім краі, але з ранняга дзяцінства жыве ў Гродна. Прафесійную адукацыю ён атрымаў спачатку ў Рэспубліканскай школе-інтэрнаце па музыцы і выяўленчаму мастацтву імя І. Ахрэмчыка; у 1986 – 1992 гг. вучыўся ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Сваімі настаўнікамі Ю. Якавенка называе У. Савіча, У. Басалыгу, У. Вішнеўскага. Нягледзячы на тое, што перыяд яго творчага станаўлення прыпаў на нялёгкія 1990-я гады, ён надзвычайна хутка набыў вядомасць не толькі на радзіме, але і далёка за яе межамі. Атрыманы ў 1993 г. (усяго праз год пасля заканчэння вучобы) Гран-пры 11 Міжнароднага біенале графікі «Josep de Ribera» (Іспанія) стаў першым сярод некалькіх дзясяткаў прэстыжных узнагарод мастака. Сярод іншых – 1 дыплом І Міжнароднай выстаўкі графікі малых форм у Стакгольме (1996); Гран-пры II Міжнароднага біенале «Exlibris» у Сафіі (2005); І Прэмія Міжнароднага «Exlibris»-спаборніцтва ў Таўрагу, Літва (2007); прыз «Майстар» Міжнароднай выстаўкі «Exlibris» у Шанхаі (2008); Гран-пры І Міжнароднага спаборніцтва «Exlibris» Асацыяцыі Ваяводзіны ў Сербіі (2009); Ганаровы медаль 8 Міжнароднага конкурсу «Exlibris» у горадзе Глівіцы, Польшча (2010) і іншыя.

З 1994 г. Ю. Якавенка – член секцыі графікі Беларускага саюза мастакоў. З 2007 г. – член міжнароднага клуба «Grafikens Hus» («Графічны

дом»), Швецыя. Мастак удзельнічаў больш чым у 50 мастацкіх выстаўках, яго творы ўпрыгожваюць сёння самыя вядомыя музейныя і прыватныя мастацкія калекцыі. Творы Ю. Якавенкі знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь; Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі; Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ў Мінску; Гродзенскім гісторыка-археалагічным музеі; Полацкай карціннай галерэі; Бібліятэцы Ватыкана; графічным кабінеце каралеўскага збору ў Швецыі; кабінеце гравюры і малюнка «Museo Civico» Крэмона, Італія; «Rotary club», Хаціва, Іспанія; Муніцыпальным музеі Мемлінгена, Германія; муніцыпальным музеі ў Гнезна, Польшча; кабінеце гравюры музея «Delia carta» у Печыя, Італія; Муніцыпальнай бібліятэцы Катавіцы, Польшча; Музеі «D. Almondi», Хаціва, Іспанія; Муніцыпальным музеі у Фрэдэрыксхаўне, Данія і іншых.

Вядомасць мастаку прынеслі творы станковай і кніжнай графікі, міні-прынты. Творчасць Ю. Якавенкі, блізкую да канцэпцыі сюррэалізму, асэнсаваную, аднак, мастаком ужо новага тысячагоддзя, можна назваць «мастацтвам закадзіраванага сэнсу». Іншасказальнасць і сімвалічнасць, спалучэнне пластычных і сюжэтных метафар, гратэску, аб'яднанне ў адным творы рэальных матываў прадметнага свету і невычарпальнай фантазіі мастака – усё гэта пераўтвараецца ў сканструяваную майстрам іншую рэальнасць, вобразы якой, тым не менш, не аблегчаны простым пазнаваннем, а разлічаны на ўдумлівую зваротную працу падрыхтаванага гледача. Чэрпаючы натхненне ў еўрапейскім мастацтве далёкіх эпох (перш за ўсё ў Сярэднявеччы і культуры паўночнага Адраджэння), Ю. Якавенка ўносіць у сучасную мастацкую творчасць той містыцызм і таямнічасць, якія аказваюцца такімі блізкімі да нас сённяшніх.

Творчасць Ю. Якавенкі ў галіне станковай і кніжнай графікі – з'ява на дзіва цэльная. Майстар абраў для сябе традыцыйныя, вельмі працаёмкія графічныя тэхнікі (афорт, аквацінта, мецца-цінта) і авалодаў імі ў дасканаласці. Вытанчаная прыгажосць выканання надае творам мастака зачаравальную прыцягальнасць; яго творчы почырк уражвае асаблівым тэхніцызмам, які вылучаецца дбайнай, але адвольнай святлоценявой мадэліроўкай аб'ёмаў, смелым спалучэннем штрыхоў і плям. Найтанчэйшыя градацыі шэрых тонаў, атрыманыя пры шматэтапным тручэнні, разнастайныя дэкаратыўныя фактуры, ажурная вытанчанасць ліній ствараюць адчуванне нерукатворнасці яго твораў.

Сярод найбольш адметных твораў Ю. Якавенкі апошніх гадоў – серыя аўтарскіх гравюр да кнігі М. Гусоўскага «Песня пра зубра» (Італія, 2008 г.), ілюстрацыі да кнігі У. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха» (Беларусь, 2010 г.), ілюстрацыі да «Песні песняў цара Саламона» (Італія, 2014 г.), якія сталі ўнікальнай з'явай для нацыянальнай культуры. Мастак дэманструе тут неабмежаваныя ўласныя магчымасці і эстэтычныя якасці арт-кнігі, што набывае асаблівую актуальнасць ва ўмовах усё больш відавочнага «асяроднення» кніжнай прадукцыі.

Паэтычны шэдэўр Міколы Гусоўскага «Песня пра зубра» – гімн беларускай зямлі і яе народу, створаны ў далёкім XVI ст. на лацінскай мове, натхніў мастака на велізарную самаадданую працу, якую па праве можна параўнаць з працай яго шматлікіх і, на жаль, амаль заўсёды ананімных папярэднікаў – майстроў еўрапейскай сярэднявечнай і рэнесанснай кніжнай мініяцюры і гравюры XVI – XVIII стст. Серыя з 13 арыгінальных гравюр, выкананых у тэхніцы афорта і мецца-цінта, кожная з якіх мае аўтарскі подпіс, задумана майстрам у форме тонда (круга), асабліва папулярнага ў эпоху Адраджэння. Праграмна абвешчаны вобразам Божага Вока – увасабленнем непазбежнасці Волі Божай – на тытульным аркушы кнігі матыў тонда прысутнічае ва ўсіх астатніх графічных творах.

Ю. Якавенка дэманструе тут не толькі адказны і сур'ёзны падыход да літаратурнага матэрыялу – ён прапануе чытачам свой, гранічна ўраўнаважаны канцэптуальны падыход да паэмы, асноўныя тэмы і матывы якой сплецены ў складаную кампазіцыйную пабудову ці то адзінства, ці то процістаяння. Вакол цэнтральнага вобраза серыі («Палявання»), нібы па кругу, аб'яднаны супрацьлеглыя кампазіцыі «Князь» і «Арда», «Воіны» і «Чума», «Медзічы» і «Кароль», «Бона» і «Дзева», «Паэт» і «Барысфен».

Глыбокая павага Ю. Якавенкі да вядомага літаратурнага помніка, яго асаблівая тактоўнасць праяўляюцца тут, у прыватнасці, і ў тым, што мастак не імкнецца «праілюстраваць» паэму: яго гравюры, аб'яднаныя складанымі асацыятыўнымі, сэнсавымі, пластычнымі сувязямі, толькі надаюць пэўны рытм успрымання тэксту, падштурхоўваюць уласную фантазію чытача. Сапраўдная рукатворнасць кнігі, выкарыстанне зробленай уручную паперы з няроўнымі краямі, неафарбаванага пергаменту і іншых натуральных матэрыялаў, невялікі тыраж надаюць ёй не толькі водар элітарнасці, але і пранізлівае пачуццё гістарычнай аўтэнтычнасці.

Праект ажыццяўляўся ў італьянскім горадзе Сан-Бенедзета дэль Тронта ў 2008 г. Ручное выкананне з натуральных матэрыялаў і лаканічнасць у афармленні надалі кнізе непаўторнасць, калекцыйную каштоўнасць паэмы падкрэслівае невялікі тыраж выдання. Рэалізацыя гэтага праекта стала магчымай дзякуючы супрацоўніцтву мастака з вядомым італьянскім майстрам-друкаром Джуліяна Якамучы.

Кніга «Песня пра зубра» з гравюрамі Ю. Якавенкі неаднойчы дэманстравалася на прэстыжных кніжных выстаўках; яна была паднесена ў падарунак Папе Рымскаму Бенедыкту XVI, каралеве Вялікабрытаніі Елізавеце II, прэзідэнту Партугаліі.

Яшчэ адна адметная кніжная праца мастака – кніга У. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха». Серыя афортаў-ілюстрацый да яе, выкананая да юбілейнага выдання 2010 г., таксама не ставіла на мэце традыцыйна праілюстраваць вядомы літаратурны твор: мастак і ў гэтым выпадку перш за ўсё імкнуўся стварыць пэўную атмасферу, задаць рытм успрыняцця кнігі, аб'яднаць яе часткі, настроіць чытача на містычны лад, блізкі ўласнаму светаадчуванню. Выкананыя ім своеасаблівыя

васьмістаронкавыя «графічныя ўводзіны» да кожнай з чатырох частак кнігі, шматлікія застаўкі (іх у выданні каля 80) надаюць кніжнаму ансамблю надзвычайную цэласнасць і завершанасць. Нягледзячы на тое, што, як і заўсёды ў Ю. Якавенкі, ілюстрацыі уражваюць глыбінёй і змястоўнасцю, не можа не здзівіць тая сапраўдная павага да тэксту беларускага класіка, якую мастак дэманструе відавочна і адкрыта. Майстар, здаецца, свядома робіць крок назад і саступае галоўнае месца пісьменніку: менавіта тэкст у бліскучым графічным абрамленні графічных уверцюр і вышуканага дэкору адыгрывае тут цэнтральную ролю. А стрыманая прыгажосць колеравых спалучэнняў (белае, шэрае, срэбра) надае ўсяму ансамблю асобны арыстакратызм.

Гэтая серыя ілюстрацый была выканана па заказу Грамадскага аб'яднання «Беларускі фонд культуры». Выданне ажыццявілася ў 2010 г. па ініцыятыве Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, з арганізацыйнай і фінансавай дапамогай грамадскага аб'яднання «Беларускі камітэт Міжнароднай рады па помніках і мясцінах (ІКАМОС)», прыватнага прадпрыемства «Неф-праект». Выданне надрукавана на чатырох мовах (беларускай, рускай, украінскай, англійскай) тыражом 3 000 экзэмпляраў.

Кніга атрымала спецыяльны дыплом Міждзяржаўнай рады па супрацоўніцтве ў галіне перыядычнага друку, кнігавыдання, кнігараспаўсюджвання і паліграфіі VIII Міжнароднага конкурсу дзяржаў-удзельніц Садружнасці Незалежных Дзяржаў «Мастацтва кнігі» за падрыхтоўку і выпуск літаратурна-мастацкага ілюстраванага выдання (Масква, 2011 г.); перамагла ў 51 Нацыянальным конкурсе «Мастацтва кнігі – 2012», дзе атрымала Залаты фаліянт у намінацыях «За ўклад у захаванне духоўнай спадчыны» і «Літ-фармат» (Мінск, 2012 г.).

Ю. Якавенка – майстар шырокага творчага дыяпазону, сярод яго твораў ёсць і станковыя аркушы: серыя афортаў «Архіпелаг» (1990-я гады); серыі «Руны» (2009 – 2010), «Лацінскі алфавіт» (2010 – 2011) і іншыя. Мастак працуе ў акварэлі і нават распісвае фарфор. Але сёння, калі майстар знаходзіцца ў самым росквіце свайго таленту, асабліва відавочна, што менавіта кніга, асэнсаваная ў самым шырокім – гісторыка-культурным і эстэтычным – сэнсе, складае мэту жыцця і прызначэнне Ю. Якавенкі. Ён глыбока ведае, адчувае і цэніць кнігу, перад сур'ёзнай пагрозай яе ўсеагульнага нівеліравання ўспрымае і падкрэслівае ўнікальныя якасці кнігі, прапагандуе іх як практык і тэарэтык кніжнай справы, шукае і знаходзіць у гэтай справе аднадумцаў.

Цікавым працягам працы мастака ў галіне «арт-кнігі» стала прэм'ера апошніх гадоў – ілюстрацыі да «Песні песняў цара Саламона». Славуты біблейскі тэкст, праілюстраваны афортамі Ю. Якавенкі, быў выдадзены на італьянскай і англійскай мовах у прыватным выдавецтве італьянскага горада Сан-Бендэта дэль Тронта і ўяўляе сабой яскравы прыклад рукатворнай працы сучасных майстроў па амаль забытаму прыкладу іх далёкіх папярэднікаў. Кожны са 130 экзэмпляраў кнігі зроблены ўручную, пачынаючы ад скуранога пераплёта, паперы і завяршаючы нават тэкставым наборам [1].

Выбар менавіта гэтага літаратурнага помніка не быў выпадковым: акрамя велізарнай складанасці працы і не меншай адказнасці за яе вынікі, якія, безумоўна, датычацца кожнага мастака, хто рызыкуе дакрануцца да біблейскага тэксту, Ю. Якавенку ў дадзеным выпадку прываблівала і асобная роля гэтай кнігі ў гісторыі айчыннай культуры. Вядома, што ў свой час «Песня песняў цара Саламона» асобнай кнігай выдавалася Францыскам Скарынам; уступіць у дыялог са славутым першадрукаром для сучаснага мастака было надзвычай цікавым.

На жаль, першапачатковая задума мастака выдаць не кнігу, а папку са скарынінскімі гравюрамі і ўласнымі творамі, з рознымі перакладамі і каментарыямі не здзейснілася. Але і ў канчатковым выглядзе ілюстрацыйная серыя Ю. Якавенкі запатрабавала ад яго напружанай працы: працяглай па часе і канцэптуальнай па змесце. З аднаго боку, новыя афорты нібы працягваюць пластычныя пошукі «Песні пра зубра»: яны таксама поліфанічныя, вылучаюцца «шматдзельнасцю», кампазіцыйнай дасканаласцю і віртуознасцю выканання, з другога – адкрываюць перад мастаком новыя далягляды. Здаецца, ніколі раней Ю. Якавенка, мастак-аналітык, мастак-філосаф, чыйму маскуліннаму і ледзь халаднаватаму таленту лёгка падпарадкоўваліся суровыя вобразы адважных, моцных духам воінаў, сцэны паляванняў і бітваў, меў няшмат магчымасцей вызначыць сваё стаўленне да лірычнай тэмы. Адносіны паміж закаханымі, шлюб, што, як лічыцца, могуць сімвалізаваць Хрыста і Царкву Хрыстову, – галоўныя матывы «Песні песняў...». Яны пэўным чынам паўплывалі на мастака. Чалавечыя пачуцці, адносіны паміж мужчынам і жанчынай, нават эратычныя перажыванні ўпершыню так яскрава ўвасобіліся ў творчасці графіка. Серыя афортаў да «Песні песняў цара Саламона» з поспехам экспанавалася на выстаўцы Ю. Якавенкі ў родным Гродна, Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі, на замежных вернісажах.

Ю. Якавенка зараз знаходзіцца ў росквіце свайго таленту: яго творы (мінулых гадоў і сённяшнія) яскрава сведчаць пра канкурэнтаздольнасць беларускай графічнай школы на міжнароднай арэне, трываласць і пераемнасць нацыянальных кніжных традыцый, вялікі патэнцыял самога майстра. Сваёй неардынарнай творчай дзейнасцю мастак сцвярджае вялікую эстэтычную каштоўнасць кніжнай ілюстрацыі і, працуючы ў галіне элітарнай «арт-кнігі», імкнецца вызначыць лёс гэтага цікавага гісторыка-культурнага феномена ў сучасным грамадстве.

ЛІТАРАТУРА

1. Масла, А. «Песні...» і «Ева»/ А. Масла [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://kimpress.by/index.phtml?page=2&id=10594. – Дата доступу: 30.01.2016.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творчество белорусского графика Ю. Яковенко в области искусства книги. Произведения мастера свидетельствуют о конкурентоспособности белорусской графической школы на международной арене, прочности и преемственности

национальных книжных традиций, большом творческом потенциале и одарённости автора.

SUMMARY

The article discusses the creativity of Y. Yakovenko, the Belarusian graphic, in «art-books». Master's works show the competitiveness of the Belarusian graphic school in the international arena, the strength and continuity of national traditions of the book, the great creativity and gifted author.

Ржевская Е. А.

НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ГРАФИКЕ КОНСТАНТИНА СОМОВА

Российская академия художеств

(Поступила в редакцию 24.02.2016)

Константин Сомов (1869 – 1939) один из первых привнёс в искусство конца XIX – начала XX в. изысканную, романтическую, даже музыкальную струю. Индивидуальные особенности художественного почерка раскрылись не только в станковой живописи, но и в журнале «Мир искусства». Это выполненные в стиле модерн титульные листы, виньетки, заставки, концовки и шрифты, где художник использовал орнаментальные мотивы, символический смысл которых был им глубоко продуман.

В одном из первых номеров журнала «Мир искусства» (1899 г., № 3-4) появляется изящная заставка К. Сомова к статье С. Дягилева «Сложные вопросы (поиски красоты)». К этому тексту художник изображает фантазийную раму в виде ажурного орнамента, стилизованные узорные элементы которого восходят к излюбленным художником стилям барокко и рококо. Мотив изображения заставки К. Сомова – овальное зеркало, которое держат дамы, одна в эротичном наряде, другая – в более строгом одеянии; всю композицию объединяет орнаментальный мотив, представляющий гирлянду из цветущих роз. Эта заставка в стиле модерн не только оказалась гармоничным выражением смысла текста, но и стала чрезвычайно созвучной мыслям Максимилиана Волошина в статье «Архаизм в русской живописи»: «Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани её увидеть фрагмент своего собственного лица» [2]. Мотив зеркала, содержащий бесчисленное множество парадоксальных и неожиданных эффектов, популярный в искусстве символизма, стал одним из ключевых в творчестве К. Сомова.

В 1900 г. художник выполнил обложку к журналу «Мир искусства», которая была дана к № 1-12 и № 13-24 того же года. Обложка К. Сомова представляет орнаментальные мотивы, изображённые единой непрерывной «одухотворённой» линией. Образный смысл обложки ассоциируется с ажурной рамой, которая, очевидно, по замыслу художника является тончайшей драгоценной оправой к великому и многообразному «Миру искусства».

Лежащая в основе композиции стилизация цветочного орнамента, где гирлянда из роз обрамляет каллиграфически написанное название журнала, представляет основополагающий принцип модерна. В символическом наполнении деталей рисунка раскрывается глубокое знание К. Сомовым искусства Античности. Верхняя часть композиции также представляет растительный орнамент: листья лавра переходят в дубовые ветки, обрамляющие сюжетную сценку с двумя ангелами в женском обличье, по всей видимости, символизирующими стороны света (один с атрибутами музыки, другой – литературы и искусства). Между ангелами расположена корзина с фруктами, что можно трактовать как приношение источнику Истины своих зрелых размышлений и качеств. В пределах многообразного и ёмкого «цветочного» кода роза занимает ведущее место, символизируя божественную гармонию мироздания. Лавр в Древней Греции был посвящён богу Аполлону. Дуб – символ силы и могущества, поэтому неслучайно листья дуба были широко распространены в римской орнаментике.

Таким образом, рисунок обложки, очевидно, символизирует музыку – то, к чему стремится «Мир искусства», через силу и могущество бога Аполлона в круге божественной гармонии мироздания. Именно музыка играла основополагающую роль в творчестве мирискусников, неслучайно М. Добужинский считал, что она «неутомимая мечта живописи» и «лишь в области музыки не может быть пределов, поставленных физическим миром» [5]. При всех индивидуальных особенностях искусства К. Сомова многие пластические достижения художника созвучны графической манере его коллег по творческому объединению «Мира искусства». В. Леняшин справедливо отмечает: «Рокайльная изощрённая отточенность, вызывающая в памяти рафинированную графическую культуру пушкинской поры, объединяет журнальные обложки и театральные программы К. А. Сомова, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинского, элементы книжного оформления Д. М. Митрохина, С. В. Чехонина, Г. И. Нарбута с такой нерасторжимостью, что кажется, смотришь какой-то один, различающийся лишь на дактилоскопическом уровне, прихотливый узор, орнамент, знак – символ мирискуснической графики» [6, с. 6].

К этому списку можно добавить и замечательного белорусского художника польского происхождения Ф. Рущица, наполнявшего свои ажурные графические рисунки классицистической ясной формой и символическим содержанием.

Глубокое интуитивное постижение К. Сомовым тонкости поэтических текстов послужило тому, что художника пригласили оформить первый символистский альманах «Северные цветы» (1901), чьё название было заимствовано у альманаха, издававшегося А. Пушкиным и А. Дельвигом в 1825 – 1832 гг. Воздушная и трепетная линия К. Сомова легла в основу словно невесомого цветочного узора для обложки. Тонкие переплетения линии, завитки заполняют поле листа, обрамляя название альманаха. Цветочные мотивы гирлянд из голубых колокольчиков изображены с

элементами стилизации. Энергичное движение, скрытое напряжение одушевляет линию, в ней ощущается жизненная сила и лёгкость одновременно.

Рисунок К. Сомова невольно воскрешает в памяти строки из стихотворения А. Толстого, написанного в 1840-е годы, уже после закрытия пушкинского альманаха:

Колокольчики мои,
Цветики степные!
Что звените Вы в траве,
Тёмно-голубые?
Старину ль зовете Вы?
Будущие ль годы ?
Новагорода ль Вам жаль?
Дикой ли свободы?..

Так, К. Сомов выполнил поэтичный рисунок обложки в виде лёгкого и воздушного орнаментального мотива «цветиков степных», несущий, как продолжение первого альманаха пушкинской поры, глубокое идейное содержание. На примере нескольких, но, несомненно, знаковых работ «мага и волшебника линии» (высказывание А. Бенуа) К. Сомова выявляется та роль, которую играет орнамент в его графическом искусстве, и скрытый символический подтекст.

В этой связи примечательны графические работы К. Сомова к книге «Das neu von Dante Alighieri» («Данте Алигьери. Новая жизнь»), вышедшей в издательстве Юлиуса Барда в Берлине в 1906 г. Символично, что именно в этой книге пересеклись таланты двух выдающихся художников: Данте Габриэля Россетти и Константина Сомова. Д. Г. Россетти (1828 – 1882), часто обращавшийся в своём творчестве к теме любви, трактовал её в мистико-религиозном ключе. На протяжении развития искусства членов прерафаэлитского общества их сюжеты в первую очередь основывались на литературных источниках. Наряду с У. Шекспиром Данте Алигьери был одним из их любимых писателей. Поэт и художник Д. Г. Россетти неоднократно обращался к его наследию, переводил на английский «Новую жизнь», интерпретировал образы Данте в своем творчестве. Будучи притязательным в своих литературных вкусах, К. Сомов неоднократно перечитывал поэму «Божественная комедия» в оригинале на итальянском языке. В книге «Das neu von Dante Alighieri» («Данте Алигьери. Новая жизнь») переплёт с изображением «пламенеющей розы» и ажурный рисунок форзаца выполнен К. Сомовым, титул и иллюстрации созданы Д. Г. Россетти. Так, в книгу вошли сюжеты Д. Г. Россетти «Поцелуй влюблённых», где юный Данте стоит на коленях перед возлюбленной; «Beata Beatrix» (1864 – 1870), в котором смерть любимой заменена состоянием транса; «Сон Данте» (1869 – 1871) – акварель, раскрывающая существенный момент книги: утверждение поэта, что «настоящая любовь должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире».

Раскрывая в поэтической форме свой сон, Данте в сонете «Влюблённым душам…» писал:

Чуть скрыта лёгкой тканью покрывал.
И, пробудив, Амор её питал
Кровавым сердцем, что в ночи пылало,
Но, уходя, мой господин рыдал… [4, с. 5].

В иллюстрациях Д. Г. Россетти гармонично и последовательно раскрылись две темы: сна и поцелуя. Рисунок обложки К. Сомова с символом розы стал квинтесенцией идеи «книги моей памяти» Данте Алигьери, где тема любви во всей полноте своего божественного звучания таинственно и непостижимо соединила К. Сомова и Д. Г. Россетти.

Указанная выше графическая работа К. Сомова неслучайна, она расширяет представление о художнике и через одухотворённую линию орнамента уводит его творческие искания от XVIII в. в эпоху проторенессанса. Примечательно и то, что заказ на оформление книги поступил в Германии, где на рубеже XIX – XX вв. работали блестящие мастера рисунка. Тем не менее, издатель выбрал К. Сомова, что подтверждает высокий авторитет художника в Европе. И это был не единственный случайный заказ. В 1907 г. на немецком языке вышла книга Овидия «Искусство любви» с рисунками К. Сомова [7].

Во все времена выдающиеся художники своим искусством влияли на его дальнейшее развитие. Непосредственное влияние уникального стиля К. Сомова прослеживается в ряде произведений как его современников, так и художников следующих поколений. Очевидно, что «московский Бердслей» Николай Феофилактов, создавая обложку к сборнику стихотворений А. Белого «Золото в лазури» (1904), ориентировался на рисунок обложки К. Сомова к литературному альманаху «Северные цветы».

В лаконичных работах К. Сомова, раскрывающего свой талант как в стилистике модерна, так и в неоклассике, мы не встретим эмоциональности и романтической рассеянности, характеризующие творчество Н. Феофилактова. Линия К. Сомова при всей её декоративности всегда строго очерчивает форму, с глубоким пониманием её конструкции; она имеет логическое завершение, в отличие от Н. Феофилактова, сделавшего пунктирную линию определяющим элементом графического выражения. Пунктирная линия у Н. Феофилактова и других московских художников-«голуборозовцев» обозначала мир грёз, появлявшихся как мираж, а контурная линия повторяла очертания реальности. Москвичам была чужда строгость «мирискусников»; их линия являлась подвластной не разуму, а, скорее, интуиции. Она то превращалась в живописную змейку, то переходила в сплошной пунктир, словно желая объять ещё большее пространство, чем позволял ей лист; такова линия Н. Феофилактова, Н. Сапунова, А. Арапова, Н. Милиоти и С. Судейкина. «Мир искусства», зародившись на берегах «Северной Венеции», вовлёк в свою орбиту творцов из Москвы, что дало

возможность художникам обеих столиц войти в многогранный контекст европейского искусства.

Влияние К. Сомова прослеживается в графическом искусстве Владимира Конашевича (1888 – 1963). К символическому языку К. Сомова и композиционной идее его обложки «Табель календаря на 1905 год» (издательство Общины св. Евгении) восходит цветная литография В. Конашевича «Табель календаря за 1922 год. Посвящается памяти Ф. Достоевского». В отличие от декоративной композиции К. Сомова, цвет в произведении В. Конашевича практически монохромен, лёгкий оттенок розоватых тонов в правой части листа дан как символ зарождающегося года. Преобладание серо-чёрных тонов в рисунке В. Конашевича, с одной стороны, раскрывает сложный мир Ф. Достоевского, с другой – проявляет характерную черту графического стиля художника: тревожность мироощущения в предчувствии грядущего.

Некоторые аналогии можно провести между творчеством К. Сомова и Александра Яковлева, который в 1920 – 1930-е годы (парижский период) создавал некоторые работы в стиле «галантного» жанра. Произведения А. Яковлева при всей их несомненной декоративности изящны и легки в колорите и виртуозны в линиях, что находит аналогии с галантным жанром К. Сомова. В числе последователей К. Сомова оказались художники, казалось бы, весьма далёкие от его собственных стилистических поисков, к примеру, Василий Кандинский. Первым кто это отметил, был И. Грабарь: «Видя, что в направлении реалистическом у него ничего не получается, он пустился в стилизацию, бывшую в то время как раз в моде: Томас Теодор Хеше в журнале “Simplicissimus”, Юлиус Диц в “Juigend”, Константин Сомов в “Мире искусства” имели такой успех, что не давали покоя честолюбивому Кандинскому. Он также принялся за тридцатые годы и стал писать яркой темперой на чёрной бумаге картинки из жизни первой половины XIX века» [3, с. 2]. Возможно, к «галантному» жанру К. Сомова восходит работа В. Кандинского «Дамы в кринолинах» (1909), правда, в отличие от сомовской чёткой прорисовки контуров фигур маркиз, формы образов В. Кандинского словно размыты. Зрителю по их очертаниям приходится лишь догадываться о смысле происходящего.

Среди европейских мастеров наибольшее влияние К. Сомов оказал на Теодора Томаса Гейне (1867 – 1948), графический талант которого более «злой и едкий», тяготеющий к карикатуре. Именно эти черты немецкого художника отличали его работы в стиле рококо от сомовских. «Может быть, оба художника взаимно влияли друг на друга, – писал А. Бенуа. – Я знаю, по крайней мере, что Сомов очень ценил Гейне как художника, последний же мог ознакомиться с вещами Сомова в Мюнхене в 1898 г., когда в Мюнхенском Сецессионе был основан русский отдел. Последний владеет гораздо большим совершенством техники, у него нет той беспомощности, которая иногда замечается у Сомова, зато у него нет сомовской тонкости и непосредственности» [1].

В конце XX в. саратовский живописец, выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Павел Тимофеев в серии своих работ раскрыл приверженность «галантному» жанру в духе К. Сомова. В картине П. Тимофеева «Букет» (2006) томная маркиза в маске – достойная подруга сомовских героинь. К графическим образам К. Сомова близка карнавальная серия графики 2012 г. Валерия Ржевского, где с той же любовью к форме прорисованы силуэты фигур маркиз, сопровождающих их кавалеров и детали изысканных костюмов.

А. Бенуа интуитивно предчувствовал, что в искусстве «мирискусников» «за Сомовым последнее слово». В своих стилистических поисках художник прошёл путь от академизма, импрессионизма, модерна к неоклассике, иногда эти стили переплетались в его искусстве, создавая неповторимый сомовский стиль. Одним из его высших достижений в живописи можно назвать «Даму в голубом» («Портрет Мартыновой») (Государственная Третьяковская галерея, 1897 – 1900 гг.), который стал загадочным символом Серебряного века. В графических портретах, «головках на лоскутах», К. Сомов бережно сохранил для нас лики своих друзей В. Иванова, А. Блока, Е. Лансере, М. Кузмина, М. Добужинского, Ф. Сологуба, В. Нувеля. Их одухотворённые образы по тонкости проработки рисунка сопоставимы с шедеврами этого жанра эпохи Возрождения. К. Сомов придал слову выдающихся поэтов А. Блока и К. Бальмонта, Данте Алигьери уникальную изобразительную художественную форму в декоративно-выразительных и ассоциативно-метафоричных обложках к сборникам их произведений. И, казалось бы, фривольные иллюстрации «Книги маркизы» наполнены особым смыслом в связи с изысканной стилизацией искусства эпохи рококо, позволяя сопоставить курьёзы из жизни аристократии в канун Французской революции и революционное время в России, когда К. Сомов работал над книгой, невольно делая её «зеркалом переломных эпох».

В достигнутом совершенстве его искусства, базировавшегося на любви к античной культуре, соединились глубина содержания, совершенство отображённых форм и любовь к деталям. Так, именно К. Сомову в изобразительном искусстве русского ренессанса выпало на долю сказать наиболее интимное и «сокровенное слово» языком как классического искусства, так и утончённого модерна и протянуть нить в другое время – следующую стадию его развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мир искусства. – 1900. – № 13 – 14.
2. Аполлон. – 1909. – № 1.
3. Грабарь, И. Жизнь и творчество художника. Мюнхенские годы, часть шестая / И. Грабарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: igor-grabar.ru/monografia-munhen 10.php. – Дата доступа: 27.04.2011.
4. Данте, А. Стихотворения из книги «Новая жизнь» / А. Данте. – М. ; СПб. : Амфора, 2011.

5. Добужинский, М. Искусство и механическая культура : черновик лекций / М. Добужинский // Государственная республиканская библиотека Литвы. Отдел рукописей. – Ф. 30.
6. Леняшин, В. А. «Не о классицизме» / В. А. Леняшин // Неоклассицизм в России : альманах. – СПб., 2008. – Вып. 212.
7. Ovid. Die Kunst der Liebe / Ovid ; ins Deutscheubertragen von A. von Gleichen Russwurm. – Berlin ; Leipzig, 1907.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены неоклассические тенденции в графическом искусстве Константина Сомова. Анализируются черты его художественного дарования в графике.

SUMMARY

The article deals with neoclassical graphics art of Konstantin Somov. The author analyses the extraordinary gifted and versatile nature of his graphic.

Фурик Д. М.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗА ПРИРОДЫ В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова
(Поступила в редакцию 10.03.2016)

В настоящее время вопросы, касающиеся раскрытия теоретических основ образа природы в современной живописи, очень актуальны. Современные исследователи усиленно работают в этой области. В 1990-х годах в искусствоведении появляется ряд статей, где делается попытка переосмысления данной проблематики.

В последние годы возрос интерес к вопросу развития и многостороннего изучения процессов, связанных с изменениями в художественной трактовке образа природы. В сфере творчества происходят постоянные трансформации, часто имеющие скачкообразный характер. И поэтому работа над сбором, анализом и систематизацией обширного материала является одной из важнейших в рамках данного исследования.

Цель статьи – раскрыть теоретические основы изучения пейзажного жанра в белорусской живописи конца XX – начала XXI в.

Источники по теме исследования имеют разный характер по отношению к предмету анализа и степени раскрытия материала и подразделяются на следующие группы:

– научные труды (монографии, сборники статей, материалы конференций, авторефераты диссертаций и др.), соответствующие теме исследования (теория и история искусства, история и методология экспозиции, эстетика, практика выставочной деятельности);

– альбомы и каталоги музейных экспозиций и выставок, посвящённых разнообразным явлениям отечественной художественной культуры;

– профессиональные периодические издания, в которых освещаются события современной художественной жизни, анализируется

творчество разных поколений художников, рецензируются художественные и выставочные проекты («Мастацтва», «Искусство и культура», «Литература и искусство» и др.).

Первая группа представлена в широком диапазоне. Говоря о процессе становления современного белорусского пейзажного жанра, отметим источники (книги, монографии, статьи), которые касались данного процесса на предыдущих этапах истории отечественного искусства, что даёт развёрнутое понимание вопроса и свидетельствует о большом внимании к причинно-следственным связям в рамках исследования.

Среди изданий, освещающих живопись советского периода, – «Искусство Советской Белоруссии» М. Орловой [1]. Автор отмечает демократичную направленность белорусского пейзажа. Кратко анализируется творчество 1920 – 1930-х годов, когда названный жанр отходит на второй план, при этом достигнув своих высот в мастерстве раскрытия образа природы.

М. Кацер в монографии «Искусство Советской Белоруссии» [2] и ряде публикаций в научных сборниках и журналах вводит в научное обращение много новых фактов и имён, характеризующих художественную жизнь XX в. В кратких разделах излагается материал по исследуемой теме. Автор рассматривает общее направление развития белорусского и русского пейзажного искусства, объясняя это тем, что определённая часть пейзажистов из Беларуси училась у русских художников. М. Кацер анализирует творчество таких мастеров жанра XIX – XX вв. как Ф. Рущиц, В. Бялыницкий-Бируля, Л. Альперович.

В книге «Живопись Белоруссии XIX – XX вв.» Л. Дробова констатируется тот факт, что пейзаж стал наиболее распространённым жанром в творчестве художников Беларуси конца XIX – начала XX в. [3, с. 20]. В монографии «Живопись Советской Белоруссии (1917 – 1975 гг.)» [4] Л. Дробов рассматривает изменения, происходившие в пейзажном жанре в постреволюционный советский период, но раскрывает их в более краткой форме в отношении пейзажа по сравнению с дореволюционным периодом.

В 1980-е годы важным событием в искусствоведении стала подготовленная отделом изобразительного искусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К Крапивы Национальной академии наук Беларуси «Гісторыя беларускага мастацтва» в 6 томах (последний издан в 1987 г.). На её страницах рассмотрены в том числе и вопросы развития пейзажного жанра. Каждый из томов соответствует определённому периоду истории искусства. Например, в пятом томе раскрывается творчество западнобелорусских художников-пейзажистов Я. Дроздовича, М. Севрука, А. Карницкого.

«Гісторыя беларускага мастацтва» Б. Лазуко [5] в двух томах посвящена исследованию искусства от первобытного общества до начала XXI в. В книге раскрывается процесс развития различных видов, жанров и стилей искусства. В издании представлены необходимые данные по

пейзажному жанру, приведены сведения о художниках разных исторических периодов, присутствуют краткие данные о современном белорусском пейзаже.

На общем фоне выделяются работы раскрывающие процесс развития пейзажного жанра до рубежа XX – XXI вв., так как в них можно проследить закономерности развития и становления жанра. Среди них – монография М. Громыко «Беларускі пейзажны жывапіс першай паловы XX стагоддзя» (2011), в которой говорится о эволюции отечественного пейзажного жанра в начале XX в. Автором раскрываются особенности тематики, формирования новых на тот момент разновидностей пейзажа (городской, индустриальный, фантастический), рассмотрено творчество наиболее значительных мастеров пейзажа [6].

Во второй группе источников грамотно оформленным содержанием и качеством наглядного материала отличаются альбомы и каталоги, вышедшие в 2000-х годах.

Альбом «Сучасны беларускі жывапіс. XXI стагоддзе» (2010) [7] К. Аксёнова имеет энциклопедический характер. В издании собрано большое количество наглядного материала, отражено творчество ста лучших белорусских художников-живописцев. Консультативную и экспертную поддержку в процессе работы над альбомом оказывал Белорусский союз художников.

Художественный альбом «Искусство Беларуси», составленный Белорусским союзом художников (2010), также в полной мере отражает широкий спектр произведений современных художников.

В третьей выделенной нами группе источников по теме исследования интерес представляют журнальные статьи белорусских искусствоведов В. Шматова, Л. Дробова, М. Романюка, В. Жука, М. Борозны, М. Цыбульского, Б. Крепака, С. Медвецкого и других. В них рассмотрены поворотные процессы, начавшиеся в белорусской живописи в 1980-е годы. Общей теории и методологии искусствознания посвящены публикации В. Салеева, В. Прокопцовой, А. Павильч, Н. Пискун, И. Духана, Э. Усовской и других.

В 1990-х – начале 2000-х годов возрастает интерес к художественному богатству, появляется стремление к изучению истории художественной жизни Беларуси. В журнале «Мастацтва», газетах «Культура», «Літаратура і мастацтва» регулярно размещаются статьи с исследованиями, где переосмысляются события художественной жизни Беларуси с экскурсом в историю, описываются новости современного искусства.

Заметным вкладом в изучение проблемы художественного метода стали работы последних лет таких исследователей, как Н. Шарангович, В. Тригубович, Т. Кондратенко, которым удалось выявить и проследить общие закономерности в развитии живописи на современном этапе.

Важным в предложенной статье является раскрытие сущности образа природы, определение понятий «природа», «пейзаж» и «жанровый мотив».

Так, понятие «природа» весьма многозначно, это «первоначальная сущность вещи», «совокупность всех вещей, не тронутых человеком», «бытие вообще», «рукотворная природа» и человек как часть природы.

Окружающая природа издавна волновала человека, восхищала своей красотой, величием, защищала и укрывала от врагов. Изображение объектов пейзажа встречается ещё в древности на украшениях стен гробниц и дворцов Древнего Востока. Многие сюжеты картин художников эпохи Возрождения Т. Мазаччо, Д. Бондоне, Рафаэля, Эль Греко и других включают пейзажи или построены на его фоне. Своё историческое развитие жанр пейзажа, направленный главным образом на живописное исполнение, берёт со времён работы таких художников, как Тициан, Я. Тинторетто, П. Веронезе [8].

Пейзаж – это отображение картины природы с целью показа взаимодействия между миром природы и миром человеческих чувств и настроений. Он является наиболее эмоциональным жанром живописи [4].

Пейзажная живопись учит видеть природу по-настоящему, понимать красоту, не только раскрывать её позитивную сторону, но и использовать ассоциативные связи и отношения, связанные с природой.

Так, одним из значимых отношений в жанре пейзажа является отношение пейзажного образа и ландшафта. Здесь предметом изображения становятся природные явления и формы, окружающие человека. При этом для искусства важен именно образ как характерная форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. Пейзажный образ – это отражение в сознании человека ландшафта. При всём том условность как одно из сущностных свойств искусства всегда подчёркивает отличие художественного произведения от воспроизводимой реальности. В основе восприятия человеком природы – его эстетическое чувство как начало осознания им действительности, а образ в искусстве строится в первую очередь на основе эстетического чувства. Он отображает реальные объекты и явления в реалистической живописи, при этом является продуктом художественного воображения как принципиального фактора искусства.

Путь к формированию пейзажной школы в искусстве в первую очередь связан с выделением в определённой природной, социальной, культурной среде группы художников, которые близки по творчеству и характеру создания ими произведений, характеризующихся рядом схожих существенных признаков.

Согласно проведённым исследованиям, основными признаками художественной школы являются: видовое разнообразие; присутствие общих мотивов; устойчивость композиционных схем; единый характер разработок в плане колорита; наличие фактов изучения общих мотивов в живописи, а также существенная роль пейзажа как духовной составляющей произведения [3].

Пейзаж рассматривается исследователями в общем круге следующих проблем: образная выразительность, тема и содержание, отбор натуры, национальные традиции пейзажной живописи, национальный характер пейзажа, общественная сущность пейзажного образа, художественная

выразительность, пленэрность и т. д. В данной проблематике рассматривался «чистый», сельский, городской пейзаж. Каждый из перечисленных видов имеет характерные особенности.

«Чистый», или так называемый первозданный, природный пейзаж включает леса, поля, луга, реки, озёра, моря. Иногда его подразделяют на лесной, морской, горный пейзаж. В произведении большая роль отведена эстетической основе, особой внутренней красоте. Данный пейзаж представлен творчеством таких художников, как В. Шкарубо («Тихий вечер», 2010 г.), П. Масленков («Весна», 2015 г.), В. Ересько («В Налибокской пуще», 2015 г.).

Следующим видом является сельский пейзаж, основанный на изображении изменённой, преобразованной человеком природы: отражает поэзию деревенского быта, естественную связь с окружающей природой, в нём подчёркивается самобытный характер национальной белорусской культуры. Примером могут служить работы В. Марковца «Деревня» (1997) и В. Шкарубо «Дорога через поле» (2014). В этих произведениях отражена современная деревня, но как особая эстетическая гармоничная среда в противоположность среде урбанистической. Безусловно, эти чувства возникают из глубоких личных переживаний, и в то же время они близки многим людям, особенно тем, чьей малой родиной является село. В пейзажах присутствует сложная образная система, в основу которой положены некие доминантные элементы композиции, что, возможно, связано с творческими особенностями. Среди важных элементов образной системы в произведениях выступают деревья, силуэты домов, ритм расположения столбов. Эти объекты характерны для образа села как неизменные приметы данного места.

Городской пейзаж характеризуется изображением организованной человеком пространственной среды: зданий, улиц, проспектов, площадей, парков. Примерами могут служить произведениями представителя старшего поколения живописцев М. Данцига «Мой город древний, молодой» (1972) и молодого поколения – А. Белявского «Минск. Немига» (2013). Произведения объединяет чувство любви к родному городу. По части колорита в картине М. Данцига присутствуют яркие сочетания красно-коричневых оттенков, жёлтого и небольшого количества синего, в отличие от А. Белявского, у которого превалируют холодные оттенки (светло-синие, меньше – красный и зелёные). Полотно М. Данцига носит панорамный характер, в композиции у А. Белявского дома и фонари заслоняют собой линию горизонта, уходя вдаль и создавая своеобразный ритм влекущий взор зрителя за собой.

В творчестве ряда художников присутствуют жанровые мотивы: Земля-кормилица, стихия воды, камень, дерево и т. д. Каждый из них своеобразен, обладает индивидуальностью. Так, образ земли-кормилицы наблюдается в произведениях Е. Бархатковой «Майский день» (2013), И. Бархаткова «Цветущий сад» (2014), П. Масленикова «После дождя» (1993).

Часто в качестве символа возраста земли выступает камень, так как наши представления о далёком прошлом ассоциируются с разбитыми валунами, оставленными ледником, а сам вид округлых и плоских глыб создаёт образ древности, как в работах Г. Ващенко «Мир моей земли» (1984) и А. Ксендзова «Сад камней» (1992).

Особое место занимает пейзаж, связанный с впечатлениями детства и вычленяющийся как отдельный мотив. Примером служат работы А. Лубневского «Солнечный день. Деревня» (1990) и М. Ткачёва «З дзяцінства» (1991), где отражена атмосфера детских воспоминаний, ярко воплощённых в композиции моментов, связанных с конкретным местом.

При изучении особенностей творчества художников-пейзажистов становится очевидным, что композиционные схемы имеют устойчивый характер, что проявляется в камерном характере, многоэлементности композиции полотна, ритмической характеристике пространства. Так, полотна П. Масленикова «Весна» (2015) и В. Ересько «В Налибокской пуще» (2015) объединяет стремление запечатлеть яркость природного состояния и неповторимость каждого мгновения. Полотна написаны в насыщенном тёплом колорите (зелено-жёлтые, сине-голубой, охристые оттенки), полны мягкости, поэтичности.

В плане колорита выделяют такую характерную особенность, как присутствие в произведениях уравновешенной цветовой гаммы, что связано с особенностями поэтического восприятия и общим интересом к повседневному состоянию природы, например, в работах А. Лубневского «Солнечный день. Деревня» (1990) и В. Шкарубо «Дорога через поле» (2014).

Таким образом, проанализировав материалы, касающиеся раскрытия художественного образа природы, можно говорить о развитии национальной пейзажной школы, которая исторически сложилась на протяжении десятилетий на основе единой территории, выражающейся в близости мировоззрения, творческого метода и стиля. Данная школа как категория историко-художественного процесса, локализуясь во времени и пространстве по хронологическому, территориальному и географическому принципу, находит яркое выражение в национальном искусстве. Современные живописцы создают новые пути воплощения своих идей и реализации творческих возможностей, развивают художественные традиции предшествующих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлова, М. А. Искусство Советской Белоруссии / М. А. Орлова. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 326 с.

2. Кацер, М. С. Искусство Советской Белоруссии / М. С. Кацер. – М. : Советский художник, 1960. – 151 с.

3. Дробов, Л. Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л. Н. Дробов. – Минск : Высшая школа, 1974. – 336 с.

4. Дробов, Л. Н. Живопись Советской Белоруссии (1917 – 1975 гг.). /Л. Н. Дробов ; под ред. А. С. Лиса. – Минск : Высшая школа, 1979. – 304 с.

5. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. 2. XVIII – XXI стст. – 351 с.
6. Громыко, М. В. Беларускі пейзажны жывапіс першай паловы XX стагоддзя / М. В. Грамыка. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 167 с.
7. Сучасны беларускі жывапіс. XXI стагоддзе = Современная белорусская живопись = Modern Belarusian Painting. XXI century : альбом / аўт. тэксту, склад., пер. на бел. мову К. С. Аксёнава ; аўт. уст. арт. Н. В. Шаранговіч ; пер. на англ. мову С. В. Місюк. – Мінск : БелЭн, 2010. – 432 с.
8. Бенуа, А. Н. История живописи всех времен и народов / А. Н. Бенуа. – СПб. : Шиповник, 1912. – Т. 1. История пейзажной живописи. – 112 с.
9. Беларускае мастацтва : зб. арт. і матэрыялаў / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал. : П. Ф. Глебка [і інш.]. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1962. – Вып. 3. – 239 с.
10. Беларускі пейзажны жывапіс / аўт.-склад. Р. Ф. Шаура. – Мінск : Беларусь, 1982. – 163 с.
11. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1996 – 2003.
12. Шаранговіч, Н. Жывапіснае аблічча пакалення: сучаснае мастацтва пейзажа / Н. Шаранговіч // Роднае слова. – 2010. – № 3. – С. 100 – 102.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются теоретические основы образа природы в белорусской живописи рубежа XX – XXI вв. Определён сущностный характер понятия образа природы в живописи, проблема сохранения и развития традиций в рамках отечественного искусства. Рассмотрен пейзаж как специфическая форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств в изобразительном искусстве. Пейзажный образ в живописи является продуктом художественного воображения как принципиального фактора искусства. Пейзаж имеет общие жанровые мотивы, колористические и фактурные разработки, стабильные композиционные схемы и разнообразные техники исполнения. В исследовании автор рассматривает основные понятия и литературные источники, раскрывающие художественную специфику образа природы в белорусском пейзажном жанре.

SUMMARY

In the article is devoted to theoretical basis is characters of nature in pictures of the Belarusian painting XX – XXI century. The essential character of image of natural in painting, problem traditions in national art. Landscape as a specific form of reality reflection and feelings expression in fine arts. Landscape image portraying real objects is a product of artistic imagination as the fundamental factor of art in realistic painting. Landscape consists of the genre motives, coloristic and textural developments, stable compositional schemes and diverse techniques in the landscapes. In study author devoted to basis literature of artistic specifics character of nature in landscape genre.

Чернатов В. М.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА БЕЛОРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА. А. П. ВОИНОВ, М. С. ОСМОЛОВСКИЙ

Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 29.02.2016)

В истории белорусской архитектуры имя Александра Петровича Воинова (1902 – 1987) занимает особое место. Это одна из ярких фигур в отечественной архитектуре 1-й трети и середины XX в. На протяжении

полувека творческий путь А. Воинова был связан со становлением и развитием белорусского советского зодчества. Он представитель нового советского типа, поскольку ему удалось успешно совмещать талант архитектора, крупного государственного деятеля, организатора проектного дела в республике, учёного и педагога. Многообразие деятельности мастера белорусской архитектуры – характерная черта творческой интеллигенции XX в. [4].

А. Воинов являлся одним из первых советских белорусских зодчих – организаторов архитектурной школы и одним из создателей проектного дела в БССР. Напряду с большой творческой работой Александр Петрович принимал активное участие в создании проектных организаций республики: проектная контора Белжилсоюза (заведующий отделом, 1930 – 1931 гг.), Минский филиал Гипрогора РСФСР, «Белгоспроекта» (1933), стал первым его директором и руководителем архитектурно-конструкторской мастерской (1935 – 1941 гг., 1945 – 1947 гг.).

Значимость творчества А. Воинова не ограничивалась только проектированием и строительством крупных зданий. Многогранность и многоаспектность были основой его творческой деятельности. Во-первых, в годы Великой Отечественной войны (середина 1942 г.) он, как председатель правления Союза архитекторов БССР, взял на себя инициативу поиска, а затем и консолидации белорусских архитектурных кадров, разбросанных волею судеб по всей стране. Работа, которую проводил в военные годы Александр Петрович, была важна тем, что позволяла архитекторам поддерживать творческий дух и готовить себя к созидательному труду. Думается, это были и забота о будущем любимой профессии, и, в определённой мере, проявление педагогического таланта.

В залах Государственной Третьяковской галереи 30 января 1944 г. открылась выставка работ белорусских мастеров изобразительного искусства. Среди экспонатов были представлены проекты архитекторов В. Вараксина, А. Воинова, И. Володько, Г. Заборского, П. Кириенко, А. Кудрявицкого, И. Лангбарда, Л. Фукса и других. В работах белорусских зодчих национально-патриотическая идея осмысливалась с учётом самобытности культурного наследия республики и, таким образом, превращалась в одну из активных форм идеологической борьбы с фашизмом. Выставка оказала решающее влияние на дальнейшие пути развития отечественной архитектурной мысли.

С 1943 г. А. Воинов исполняет обязанности начальника Управления по делам архитектуры при СНК БССР. В этих сложных условиях ему удалось организовать коллектив единомышленников, профессионально подготовленных к решению сложнейших задач по восстановлению разрушенных войной городов и сёл республики. Ещё до окончания войны, используя установленные связи ему удалось сформировать отделы по делам архитектуры при облисполкомах, возобновить работу ведущих проектных организаций: «Белгоспроекта», «Белсельстроя», «Белпромпроекта». Это

обеспечивало целенаправленность проводимых работ, рациональное использование весьма ограниченных ресурсов.

А. Воинову первому из белорусских зодчих было присвоено учёное звание профессора (1951). В 1952 г. он избирается членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР, а с 1956 г. после её реорганизации в Академию строительства и архитектуры становится её действительным членом. В 1953 г. он избирается членом-корреспондентом Академии наук БССР.

Деятельность А. Воинова не ограничивалась творческой, педагогической и научной работой, важна его заслуга и как общественного деятеля. Он был членом всесоюзного оргкомитета по созданию Союза архитекторов СССР (1933 – 1935), членом республиканского правления Союза архитекторов БССР с 1935 г., а в период 1942 по 1949 гг. – его председателем.

А. Воинов награждён тремя орденами Трудового Красного Знамени, медалью за доблестный труд, тремя почётными грамотами Верховного Совета БССР, несколькими почётными грамотами Минвуза БССР, Союза архитекторов СССР. В 1940 г. ему было присвоено почётное звание заслуженного деятеля искусств БССР, а в 1962 г. – заслуженного строителя БССР. В 1968 г. за участие в проектировании и застройке главного проспекта белорусской столицы А. Воинову (в составе авторского коллектива) присуждена Государственная премия БССР.

Имя Михаила Степановича Осмоловского (1901 – 1977) широко известно лишь в среде исследователей белорусского зодчества XX в., где он был одним из пионеров в формировании национальной белорусской архитектурной школы первых десятилетий послевоенного периода.

Он наш земляк, родился в деревне Осмоловичи современного Климовичского района Могилёвской области. Окончил Московский институт инженеров землеустройства в 1931 г. С этого года он занимается педагогической деятельностью в Московском архитектурном институте, где, будучи доцентом, готовит архитекторов по новой аграрно-индустриальной специальности.

В 1944 г. М. Осмоловский работает в Комитете по делам архитектуры при СНК СССР. В 1945 г. по инициативе секретаря ЦК КП(б) БССР П. К. Пономаренко был приглашён в Минск на должность начальника Управления по делам архитектуры при СНК БССР. Около восьми лет Михаил Степанович руководит творческой работой по восстановлению разрушенных войной городов и сёл Беларуси. Именно в этот период ярко проявились его организаторские способности. Творческий вклад М. Осмоловского отражает восстановительный и созидательный процесс белорусской архитектуры. Знание основ градостроительного искусства, понимание характера и достоинств конкретной среды, чувство меры и хороший вкус позволяли ему заявить о себе как о серьёзном градостроителе. К его заслугам следует отнести и то, что для реализации грандиозных

архитектурно-градостроительных замыслов он активно привлекал таких российских специалистов из Москвы и Ленинграда, как М. Барщ, Р. Гегарт, Л. Мелеги, Б. Рубаненко и другие. По его приглашению в начале 1945 г. в Минск приезжает архитектор М. Парусников. Ему как руководителю творческой мастерской Академии архитектуры (в составе архитекторов Г. Баданова и А. Апостоловой) поручено спроектировать крупное административное здание по улице Советской в Минске, которое должно было протянуться по фронту от улицы Городской Вал до улицы Комсомольской. Это был первый объект послевоенного периода, выступивший важным композиционным акцентом застройки обновлённой улицы Советской.

В число приглашённых вошли и выпускники Всероссийской академии художеств: Г. Александров, Г. Бенедиктов, С. Ботковский, Б. Громыко, Н. Дроздов, А. Жук, О. Островская, В. Король, В. Кочедамов, С. Светлицкий, С. Сперанский, И. Руденко, М. Рославлев. Все они были участниками войны, в творческом плане одарены, неординарны, задиристы и амбициозны. Эти молодые «академисты» мыслили себя законными продолжателями традиций русского классицизма. Проекты этих архитекторов прививали современный эстетический вкус и тем самым создавали условия для развития отечественной архитектурной школы.

М. Осмоловский являлся организатором многочисленных республиканских архитектурных конкурсов. Под его руководством в областных центрах стали создаваться филиалы «Белгоспроекта», формироваться коллективы научных и творческих работников, ведущих типовое и индивидуальное проектирование жилых и общественных зданий [1, с. 75].

Значимость наследия Михаила Степановича не исчерпывается только архитектурной практикой. Им было опубликовано несколько книг и множество статей. Первой работой такого рода стала монография «Минск». В ней показана плодотворная работа его коллег по застройке Минска, отражено одно из первых обобщений практики советского градостроительного искусства послевоенного периода [2].

Деятельность М. Осмоловского, его большой творческий и научный труд в области градостроительства и становлении национальной белорусской архитектурной школы был высоко оценён правительством: он награждён орденом Трудового Красного Знамени и шестью медалями [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Воинов, А. А. История архитектуры Белоруссии / А. А. Воинов. – Минск : Высшая школа, 1987. – 293 с.

2. Осмоловский, М. С. Минск: градостроительство столицы Советской Белоруссии / М. С. Осмоловский. – Минск : Госиздат БССР, 1952. – 130 с.

3. Рязанов, В. Архитектор М. С. Осмоловский / В. Рязанов // Архитектура СССР. – 1974. – № 6. – С. 36 – 38.

4. Чернатов, В. М. Выдающийся зодчий и великий гражданин. К 100-летию Александра Петровича Воинова / В. М. Чернатов, С. А. Сергачёв // Белорусская школа зодчества : справочное издание / сост. : Д. Д. Жуков [и др.]. – Минск, 2002. – С. 15 – 20.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирована творческая деятельность А. П. Воинова, М. С. Осмоловского и их роль в формировании национальной школы белорусской архитектуры в послевоенный период.

SUMMARY

In the article creative activity of A. P. Voinov, M. S. Osmolovsky and their role in formation of national school of the Belarusian architecture during the post-war period is analysed.

Чернатов В. М.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА БЕЛОРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА. Ю. А. ЕГОРОВ

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 29.02.2016)

Творчество архитектора Юрия Алексеевича Егорова (1911 – 1963) в Минске (1944 – 1954) столь же многогранно, как и его жизнь. Оно насыщено яркими впечатляющими событиями первых послевоенных лет. Однако по непонятным, на первый взгляд, причинам имя этого архитектора-практика-учёного в последние годы редко упоминается в ряду знаковых архитекторов Минска 2-й половины XX в. Вместе с тем, его творческий вклад в архитектуру достоин нашей памяти.

В войну Ю. Егоров оказался в Беларуси – и белорусская земля стала его второй творческой родиной. Здесь Ю. Егоров по приглашению первого секретаря ЦК КП(б) П. Пономаренко уже в конце 1944 г. становится главным архитектором Минска. Руководитель белорусского правительства отдавал предпочтение неординарным творческим личностям, которые стремились к достижению успеха в архитектурно-строительной отрасли.

В должности главного архитектора Минска (1944 – 1948) Ю. Егоров стремился максимально полно выразить своё профессиональное и духовно-эстетическое «я», свои мысли, личные представления будущего белорусской столицы. Уже в конце 1944 г. Ю. Егоров, профессиональному авторитету которого доверял П. Пономаренко, сумел аргументированно доказать, что главной магистралью белорусской столицы должна стать улица Советская, а не улица Кирова (согласно эскизному проекту комиссии Комитета по делам архитектуры СНК СССР, выполненному в августе 1944 г.). Однако для этой цели был необходим существенный снос сохранившихся остовов бывших зданий. Именно это позволяло довести ширину магистральной улицы до 48 м. Подобные мероприятия давали возможность безболезненного проведения всех инженерных коммуникаций. Правительство БССР поддержало эту во многом смелую идею. В начале 1945 г. в три часа ночи в

присутствии членов правительства Ю. Егоров и ведущие архитекторы Минска забивали колышки новой ширины будущего проспекта.

То, что осуществлял Ю. Егоров как главный архитектор Минска, отвечало требованиям времени. Он был одним из тех, кто возрождал белорусскую столицу. Ему выпал жребий стать творческим лидером Управления по делам архитектуры Минского горисполкома, его творчество было поэтически одухотворено. Общая мажорность проектов являлась следствием особого склада дарования. Исполненные Ю. Егоровым проектные работы отличались логикой композиционного решения, гармонической их продуманностью. Он был человеком высокой профессиональной эрудиции, обладал вкусом художественного градостроительного мышления. Первым, с чего необходимо было начинать возрождать столичный город, по глубокому убеждению архитектора, являлась центральная часть – главная магистральная улица. У многих гостей нашего город, после знакомства с первой очередью застройки главного проспекта возникают сравнительные ассоциации с Невским проспектом Санкт-Петербурга. Эти впечатления совсем не случайны. Известно, что Ю. Егоров проводил научные исследования главного проспекта северной столицы, в 1940 г. успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему «Развитие архитектурного центра Петербурга-Ленинграда».

Анализируя архитектурное наследие Ю. Егорова первых десятилетий послевоенного периода, легко обнаружить редкую гармонию и градостроительную ясность его творческого мышления. Он прекрасно осознавал, что служение архитектуре – это великий дар, данный человеку от Бога, и нести свой крест с достоинством надо до конца. Этот акт творчества был для него священным.

В 1946 г. Ю. Егоров возглавил кафедру «Архитектура» строительного факультета Белорусского политехнического института, активно вовлекая в педагогическую и научно-исследовательскую работу молодых профессиональных архитекторов. В 1947 г. он становится руководителем сектора «Архитектура и строительство» Академии наук БССР, преобразованного в 1949 г. в Институт архитектуры и строительства Академии наук БССР.

В 1948 – 1950-е годы Ю. Егоров проходил учёбу в докторантуре при Академии архитектуры СССР. В 1951 г. он успешно защитил докторскую диссертацию «Градостроительное развитие городов БССР», научными руководителями являлись известные академики И. Грабарь и А. Щусев. В 1954 г. им опубликована монография «Градостроительство Белоруссии», в 1961 г. – монография «Ансамбль в градостроительстве СССР». В 1957 г. под руководством Ю. Егорова и А. Воинова издан труд «Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии». В 1955 г. Ю. Егоровым написан раздел для книги «Мастацтва Савецкай Беларусі» [1, с. 38].

Под научным руководством Ю. Егорова успешно защитили кандидатские диссертации многие белорусские учёные: А. Лысенко,

Н. Зельтен, И. Руденко, П. Громов, Н. Вараксин, докторскую диссертацию – А. Спельксис.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитекторы Советской Белоруссии : биографический справочник Союза архитекторов БССР / В. И. Аникин [и др.]. – Минск : Беларусь, 1991. – 262 с.

РЕЗЮМЕ

Статья является продолжением предыдущей. Здесь особое внимание уделено личности архитектора Ю. А. Егорова, его вкладу в белорусское градостроительство.

SUMMARY

The article is continuation previous. Here the special attention is paid to the identity of the architect Y. A. Egorov, his contribution to the Belarusian town planning.

Чернатов В. М.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА БЕЛОРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА. В. А. КОРОЛЬ

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 29.02.2016)

В истории отечественной архитектуры имя Владимира Адамовича Короля (1912 – 1980)? народного архитектора СССР, действительного члена Академии художеств СССР, заслуженного строителя БССР, лауреата Государственной премии БССР, занимает особое место. Значителен его интеллектуальный и творческий вклад в организацию мощного архитектурно-строительного комплекса республики, где В. Король, начиная с 1951 – 1955 гг., работал начальником Управления по делам архитектуры при Совете Министров БССР, а в 1955 – 1979 гг. – председателем Госкомитета БССР по делам строительства и архитектуры [1].

Патриотический подъём первых послевоенных лет вызывал художественные устремления немногочисленного отряда белорусских архитекторов слиться с идеалом желаний общества, объединившим национальное и общечеловеческое, увековечивавшим память о победе. Всё это становилось характерной чертой белорусской творческой интеллигенции. И в этом плане апелляция В. Короля к национальной культуре была закономерной. В его душе всегда жила неистребимая вера во всемогущество искусства, о чём свидетельствует его творческое кредо: «Красота в жизни нам нужна как воздух, она не излишество – подлинная красота всегда знает меру». Во имя этой цели В. Король пытался моделировать свою систему с использованием традиций национального искусства, что, по его глубокому убеждению, должно было привести к возрождению особенностей белорусской культуры. Примерами могут служить такие его произведения, как жилой дом на площади Мясникова, памятники Победы и Сталину в Минске.

На второй стадии своей творческой деятельности, начиная с середины 1950-х годов, В. Король, как государственный деятель, решал более важные стратегические задачи в области национальной архитектуры и градостроительства республики. Он утверждал, что отсутствие научно-технической вооружённости зодчих, их низкий идейно-политический уровень напрямую отражается на художественном мастерстве. Актуализацию темы истории отечественного зодчества Владимир Адамович видел прежде всего в решении практических задач современности.

Интуицией чуткого художника В. Король ещё в начале 1960-х годов сумел уловить зарождающуюся градостроительную задачу, связанную с решением транспортной проблемы, вызванной ростом автомобилизации. На 13 съезде Союза архитекторов БССР он отмечал: «Если мы хотим, чтобы нас хорошо вспоминали, то транспортными проблемами нужно заниматься уже сегодня. Машина и её место на земле – серьёзная тема, которую нужно решать незамедлительно».

Для выполнения сложных задач по формированию национального своеобразия белорусской архитектуры нужны были и высококвалифицированные кадры. В этом плане В. Король стал настоящим собирателем архитекторов для нужд республики. Можно назвать десятки ныне известных мастеров архитектуры, кто благодаря Владимиру Адамовичу связал свою жизнь и творчество с Беларусью. Это ещё одна страница богатой общественной деятельности зодчего, образ его жизни, форма творческого существования.

При активном участии В. Короля в 1952 г. на строительном факультете Белорусского политехнического института открывается архитектурное отделение. Именно с этого времени начинается формирование белорусской архитектурной школы. С первых лет её существования Владимир Адамович принимает активное участие в подготовке архитектурных кадров. Он осуществлял руководство дипломным и курсовым проектированием, передавал свой богатый творческий опыт будущим зодчим. В 1969 г. организована кафедра «Градостроительство», и В. Король становится первым её заведующим. Он как никто другой понимал, что знания в области градостроительства формируют мировоззрение архитектора. Стратегию и форму учебной и научной работы кафедры он определял главным образом исходя из потребностей республики в области градостроительства. Под его руководством успешно защитили кандидатские диссертации Е. Заславский, Л. Потапов, Г. Потаев.

По инициативе В. Короля создаётся Минский филиал ЦНИИП градостроительства, цель которого заключалась в комплексной разработке и координации всех научных и проектных работ по районной планировке и градостроительству. В 1976 г. этот филиал был преобразован в Белорусский государственный научно-исследовательский и проектный институт (БелНИИП градостроительства).

Эпоха В. Короля прошла. Она сыграла важную роль в архитектуре и градостроительстве республики, подготовила значительные перемены в созидательном процессе динамичного развития отечественного зодчества. К 100-летнему юбилею мастера Союзом архитекторов Беларуси и творческой общественностью проводилось множество мероприятий не только в Минске, Витебске, но и других городах республики. Они убедительно показали, что идеи, выдвинутые в своё время зодчим, как краски ренессансной картины, не поблекли, а с годами стали ярче и отчётливее. Творческое наследие мастера чрезвычайно ценно для формирования сегодняшней архитектуры Республики Беларусь [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернатов, В. М. Владимир Король: жизнь и творчество / В. М. Чернатов. – Минск : Минсктиппроект, 2007. – 123 с.

2. Чернатов, В. М. Король. Современность и национальное своеобразие белорусской архитектуры / В. М. Чернатов //Архитектура и строительство. – 2013. – № 5. – С. 54 – 57.

РЕЗЮМЕ

В завершающей статье цикла внимание уделено талантливому и выдающемуся архитектору – В. А. Королю. Отмечена его роль в развитии национальоого зодчества и формировании современной архитектуры Республики Беларусь.

SUMMARY

In the finishing article of a cycle the attention is paid to the talented and outstanding architect – to V. A. Korol. The role in development of natsionalyy architecture and formation of modern architecture of Republic of Belarus is noted him.

Шамрук А. С.

ИДЕИ ФЕНОМЕНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 10.03.2016)

Поиск художественных идеалов и критериев в архитектуре XX – начала XXI в. осуществляется в широком диапазоне инновационных и традиционалистских идей, в соединении художественных, технических, социальных задач с использованием тех или иных приоритетов в разные периоды и в разных архитектурных школах. Попытки зодчих уйти от объявленной модернизмом прямой обусловленности формы конструктивной и функциональной составляющей зданий, абстрактного геометризма форм, амбиций социального жизнестроительства, независимости от условий местного контекста, выражались на протяжении XX в. разнообразными приёмами: апеллированием к органическому формообразованию, архетипам и прообразам классики, местному вернакуляру, к воплощению новыми средствами идеи сооружения как модели мироздания и трансцендентных категорий, достижения гармонии с окружением. Преодолев постмодернистский период воплощения в архитектурном творчестве

текстовых нарративов, кодирования смыслов, превалирования аналитичности и рассудочности в восприятии архитектурных произведений, авторы в поисках новых художественных ориентиров обратились к ценностям формы как самоценной категории, к фактурному многообразию природного мира в его тактильно-чувственном измерении. На рубеже веков экспериментирование в художественном формообразовании тяготело к генерированию эпатирующих воображение органических и кристаллоподобных объёмов, нарушающих традиционные представления о тектонике и гравитации, ставших возможными благодаря применению цифровых технологий. Головокружительные открытия в области формообразования связаны с внедрением в архитектуру концепций деконструктивизма, основанного на постструктуралистских идеях философии, принципов нелинейной математики, обеспечивших возможность создания гибких криволинейных оболочек. Одним из направлений, расширивших диапазон художественных поисков в архитектуре, стало обращение к феноменологически ориентированным проектным стратегиям, которые воплотились в творчестве ряда крупных зодчих XX в. и нашли новое развитие в архитектуре начала XXI в.

В новейшей архитектуре в качестве факторов, оказывающих значительное воздействие на формирование художественно-семантических значений архитектуры, можно назвать компьютерные технологии и приоритеты массовой культуры. Для проектных стратегий, генерированных компьютером и ориентированных на создание уникальных аттрактивных объектов, характерен уход от традиционного архитектурного мышления, связанного с понятиями образности, тектоники, объёма, функции, материальности. Воздействие на архитектурное формообразование цифровых технологий и коммуникаций, включение в образную структуру произведений метафор современной действительности: скорости, движения, сетевых потоков, полей, «складок» – во многом определяет художественно-семантические характеристики новейшей архитектуры, такие как визуальная дематериализация архитектурной формы и архитектурного образа, воплощение категорий хаоса и разрушения, которые расходятся с традиционными представлениями о произведении зодчества.

Ориентация на создание аттрактивных образов крупных имиджевых объектов является также одним из проявлений влияния массовой культуры. Архитектурный объект, играющий роль рекламы компании, демонстрирует не характерное для традиционной архитектуры художественно-семантическое содержание, доминирующее значение в котором имеет ориентация на «непохожесть» как самоцель. Возведение подобных объектов приводит к формированию нетрадиционного для исторического города урбанистического ландшафта. Как считает И. Добрицына, система семантических значений, зашифрованных в структуре планировочных связей города, морфотипах городской ткани, оказывается окончательно разрушенной в пространствах глобализированных городов, утерявших связь

с историей, человеком и традиционными архитектурными ценностями [2, с. 19 – 23]. Американский социолог С. Сассен отмечает, что архитектурные объекты в современном глобализированном урбанистическом пространстве вовлечены в борьбу инвестиционных вложений и приобретают черты дизайнерских логотипов [7, с. 82 – 83]. «Фасады превращаются в своего рода экраны и оболочки (skin) и используются в качестве рекламных щитов, приобретая значение политического и социокультурного “интерфейса”» [1, с. 128]. Архитекторами сегодня осознаётся потребность противостояния отношению к архитектуре как медийному знаку, распространению иконических зданий как приметы глобализированной культуры для обеспечения психологического комфорта существования человека в городе, сохранения исторически сложившегося индивидуального лица каждого города, ориентации профессионального архитектурного творчества на критерии высокого искусства.

Одним из способов ухода от внешней аттрактивности и иконичности в новейшей архитектуре является обращение к феноменологическим подходам, акцентирующим внимание на социально-культурном измерении, чувственном переживании объекта архитектуры, воплощении концепции места. Распространение феноменологических идей в архитектуре связано со сменой функционалистской парадигмы средовой, выдвигающей в качестве ориентиров качество среды обитания, стратегии, ориентированные на критерии индивидуальности, сомасштабности человеку. Теоретическое обоснование идей феноменологии в архитектуре в 1960 – 1980-е годы расширило диапазон художественных поисков, получивших реализацию в новом тысячелетии в творчестве таких архитекторов, как П. Цумтор, Т. Андо, С. Холл и другие, в работах которых важное значение уделяется тактильно-чувственному восприятию, индивидуальным отношениям с конкретным человеком, осмысливается категория места.

Принципиальное значение на развитие феноменологической теории в архитектуре оказали идеи М. Хайдеггера, в основе которых лежала трактовка категории места. Идеи архитектурной феноменологии акцентируют внимание на культурных смыслах, связанных с образами, чувствами, переживаниями человека, где соединяется его прошлое, настоящее, будущее. Эти идеи перекликаются с теорией Г. Башляра, центральное место в которой занимает топологический анализ «внутреннего ландшафта жизни». Теоретические основы архитектурной феноменологии, в которых актуализирована категория «дух места», чувственные аспекты восприятия, нашли развитие в работах философов и архитекторов М. Мерло-Понти, П. Рикера, К. Фремптона, К. Норберг-Шульца, К. Линча, Ю. Палласмаа. К феноменологическому направлению в архитектуре апеллируют такие авторы, как А. Перес-Гомес, Д. Джекобс, К. Александер, П. Цумтор, С. Холл, А. Раппапорт.

Идеи феноменологии по отношению к архитектуре наиболее глубоко обосновал К. Норберг-Шульц, акцентировав внимание на таких понятиях,

как «дух места», «свет и тьма», «зона влияния» дома и другие: «Экзистенциальная цель строительства (архитектуры) заключается … в том, чтобы побудить территорию стать местом, то есть раскрыть значения, потенциально представленные в данной среде» [3]. К. Норберг-Шульц противопоставляет феноменологический подход функционалистскому, акцентируя внимание на категории «места»: «“Похожие” функции, даже самые основные, такие как сон и еда, занимают место очень по-разному и требуют мест с различными свойствами в соответствии с разными культурными традициями и разными средовыми условиями. Поэтому функциональный подход упускал место как конкретное “здесь”, имеющее свою особую идентичность» [3].

С концепцией места, значением чувственных аспектов восприятия и культурных смыслов архитектуры связывает феноменологический подход историк и теоретик архитектуры А. Перес-Гомес: «Оценка среды оказывается важнейшим условием нашего благополучия, что все наши действия и мечты совершаются в определённом месте и что ни себя, ни других мы не сможем понять вне этих мест» [5]. Цель архитектурного творчества А. Перес-Гомес видит в том, чтобы «опознать и прославить исходную тайну нашей телесной воплощённости и осмысленности мира, не желающего подчиняться универсальным категориям», акцентируя внимание на проявлениях уникального, выражении индивидуальных взаимоотношений произведения с человеком и местом.

Инновационные для архитектурной теории идеи разработал в 1970 – 1980-е годы К. Александер, применив идеи феноменологии по отношению к городской среде как культуре повседневности, учитывая психологию её восприятия. В теории К. Александера сделана попытка соединить рационалистический подход, основанный на использовании паттернов как своего рода аналога типового проектирования с проектной стратегией, ориентированной на создание живого города, критерии комфортности архитектурно-пространственной среды, индивидуальные потребности человека, его поведение в конкретной социальной среде, эмоционально-чувственные характеристики [6].

Одним из проявлений феноменологического подхода в архитектуре является повышенное внимание к чувственному переживанию пространства и связанный с ним поиск механизмов формирования пространственных представлений человека. Феноменологически ориентированные решения в архитектуре обращены к индивидуальному сознанию человека, к его непосредственным контактам со средой и сооружением. Характерной особенностью феноменологически ориентированных произведений архитектуры является повышенное внимание к решению внутренних пространств: созданию эмоционально окрашенной атмосферы, своего рода сакрального храмового пространства, отсылающего к трансцендентным идеям. Для формирования эмоционально-чувственных переживаний пространства авторами активно используются возможности света,

фактурного разнообразия поверхностей. При помощи воздействия световых эффектов, создающих эмоциональную окрашенность архитектурных пространств, сопоставления фактур разных материалов, рождающих разнообразные ассоциации и переживания, архитекторы достигают яркой художественной образности объектов, минималистичных по своему объёмному решению, которые становятся все более популярными в мировой архитектуре во втором десятилетии XXI в. Согласно идеям феноменологии, архитекторы ориентируются на индивидуальные взаимоотношения человека с пространством, предпочитая избегать яркой и аттрактивной внешней образности и эпатирующих композиционных решений, намеренно прибегают к «стёртости» визуального образа, апеллируют к идее укоренённости здания в местном контексте. С тактильных ощущений, возникающих при соприкосновении с предметами, поверхностями и формирующих чувственный уровень восприятия начинается погружение человека в атмосферу предметно-пространственной среды, постижение значений, связанных с семантикой архитектурных форм, рождение ассоциаций, аллюзий, воспоминаний.

Проявлением феноменологической ориентации в архитектуре является стремление к воплощению устойчивых пространственных прототипов, протоформ, глубинных структурных архетипов. Яркий пример феноменологически ориентированной архитектуры в истории XX в. демонстрирует творчество Л. Кана, художественная концепция которого построена на соединении универсального символизма форм, современной эстетики формообразования и классических идей гармонии, апеллирования к идее соборности, созданию чувственно переживаемого пространства. В отличие от распространённого в модернизме перетекающего пространства, Л. Кан добивается эффекта монументальности и подчёркнутой материальности объёмов построек, в которых внутреннее пространство трактуется как изолированный от внешней среды мир со своими сакральными смыслами.

Углубленное внимание к переживанию архитектурного пространства человеком уделяет архитектор С. Холл, философия архитектуры которого базируется на феноменологии М. Мерло-Понти. Чувственное переживание пространства является для автора важной составляющей концептуальной идеи сооружения: «Архитектура – феноменологическая дисциплина, и я считаю, что мы способны понять архитектуру, только осознавая тот момент, когда наши тела движутся сквозь пространство» [4]. Проектная идея С. Холла включает сценарий движения человека в пространстве постройки, в процессе которого он воспринимает свет, звуки, цвета, фактуры поверхностей, формирующие целостный спектакль, где человек играет главную роль.

Концепции С. Холла близки взгляды архитектора Ю. Палласмаа, приверженца феноменологических идей. В книге «Глаза кожи. Архитектура и чувства» Ю. Палласмаа акцентирует внимание на значении чувственного

переживания архитектурного объекта: «Я настаиваю на том, что проектирование настолько превратилось в некую игру с формой, что реальность того, как здание переживается, оказалась упущенной. Мы делаем ошибку, когда размышляем о здании и оцениваем здание как формальную композицию, не понимая более, что оно есть символ переживания другой реальности, которая лежит за этим символом» [9].

Идеи П. Цумтора о чувственном восприятии архитектуры также связаны с феноменологической традицией в философии: «Архитектура – это не конструирование форм. Её самые важные составляющие – это свет, материал и воздушная среда, а её цель – создание пространства, наполненного чувствами» [8]. В своих проектах и теоретических работах архитектор уделяет повышенное внимание особенностям чувственного восприятия архитектуры, проектирует объекты как цепочки эмоционально-чувственных переживаний.

Интерпретация феноменологических идей в новейшей архитектуре позволила расширить амплитуду выразительных средств архитектурных произведений, открыла новую грань художественных возможностей архитектуры как вида искусства. В работах феноменологически ориентированных авторов читается стремление уйти от влияния на архитектурное творчество технологической составляющей и массовой культуры, приблизится к внутреннему миру человека и достичь гармонии с окружением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вытулева, К. О. «Мерцательность» как принцип репрезентации современной архитектуры / К. О. Вытулева // Вопросы теории архитектуры. Архитектура в диалоге с человеком / сост., отв. ред. И. А. Добрицына. – М., 2013.
2. Добрицына, И. А. Архитектурная теория в начале XXI века: между «знаком» и «формулой». Поиск третьего пути / И. А. Добрицына // Вопросы теории архитектуры. Архитектура в диалоге с человеком / сост., отв. ред. И. А. Добрицына. – М., 2013.
3. Кияненко, К. О феномене, структуре и духе места у К.Норберг-Шульца / К. Кияненко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://archvestnik.ru/ru/magazine/av-3-102-2008/o-fenomene-strukture-i-dukhe-mesta-u-knorberg-shultsa. – Дата доступа: 15.10.2013.
4. Клец, В. Стивен Холл Киасма как центр феноменологическрй архитектуры / В. Клец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://research-journal.org/featured/stiven-xoll-kiasma-kak-centr-fenomenologicheskoj-arxitektury. – Дата доступа: 20.10.2014.
5. Перес-Гомес, А. Этика и поэтика архитектуры / А. Перес-Гомес [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://papardes.blogspot.com/2012/03/agomez-perez.html. – Дата доступа: 07.10.2014.
6. Раппапорт, А. Кристофер Александер и средовой подход / А. Раппапорт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://papardes.blogspot.com/2013/09/243.html. – Дата доступа: 05.11.2014.
7. Сассен, С. Города как зоны фронтира: создание неформальной политики / С. Сассен // Создавая мыслящие миры : десять докладов, написанных к международной конференции по философии, политике и эстетической теории. – М., 2007.
8. Цумтор, П. Англичане наградили Цумтора / П. Цумтор // Проект international. – 2013. – № 33-34. – С. 4.

9. Pallasmaa, J. The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses / J. Pallasmaa. – Great Britain : Wiley-Academy, 2005. – 80 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается направление художественных поисков в современной архитектуре, которое характеризуется обращением к феноменологическим идеям. Это направление ориентировано на уход от внешней аттрактивности и иконичности архитектурных объектов, актуализацию категории «места», тактильно-чувственного восприятия, индивидуальных отношений с человеком.

SUMMARY

The article deals with the artistic direction of searching in modern architecture, which is characterized by an appeal to phenomenological ideas. This direction is aimed at avoiding external attractiveness and iconicity of architectural objects, updating category «space», tactile and sensory perception, personal relationship with a person.

РАЗДЗЕЛ ІІ
ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Батовская Е. Н.

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ *A CAPPELLA*)

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
(Поступила в редакцию 10.03.2016)

Национальный фольклор – один из значительных истоков стилевого обогащения музыки. Актуальность изучения диалога народной культуры с профессиональным творчеством не вызывает сомнения. Именно в фольклорно-архаических пластах заложен «код» сохранения и приумножения традиций национальной культуры, что в свою очередь расширяет горизонты профессионального творчества.

Теоретические основы рассмотрения взаимообогащения народной и профессиональной практики рассмотрены в положениях научных работ восточнославянских исследователей О. Бенч-Шокало, И. Гулеско, И. Драч, Л. Кияновской, Л. Пархоменко, Л. Христиансен, Г. Григорьевой, С. Голубкова, И. Земцовского, Ю. Паисова, Н. Шахназаровой, В. Антоневич, А. Друкт, Л. Мухаринской, А. Смагина, Т. Мдивани, Г. Цмыг, С. Баевой и других. Несмотря на значительное количество научной литературы, посвящённой проблеме «композитор – фольклор», специального исследования требуют вопросы семантики, композиции и стилистики языка хоровой музыки *a cappella*.

Цель статьи – наметить ведущие приёмы разработки фольклорных источников в современной композиторской практике. Объект – хоровое творчество современных композиторов в русле «новой фольклорной волны». Предмет – хоровые произведения *a cappella* современных русских, украинских и белорусских композиторов. Материал исследования – обряд-действо «Белорусская свадьба», хроники «Спевы даўнейшых ліцвінаў» В. Кузнецова, хоровая опера «Ятранские игры» И. Шамо, хоровой концерт «Зорюшки-зори» В. Ходоша, хоровая притча «Щедрик» В. Мужчиля.

Сфера композиторского творчества в фольклорном направлении характеризуется жанровым, стилевым и образно-содержательным разнообразием, неоднородностью методов их претворения. На жанровом уровне это проявляется в применении малых и больших жанровых форм, как традиционных, так и новаторских. К традиционным относятся: обработки, концерты, кантаты и циклы. К новаторским - хоровая опера, фольк-опера, опера-действо, хоровая поэма, притча, кантата-действо, мистерия-действо, симфония-действо и другие. Методы претворения фольклора в современной композиторской практике весьма разнообразны: обработка, авторское

сочинение на народные тексты, жанровая реконструкция и т. д. Содержание каждого произведения довольно многосложно. Смысловая типологичность его компонентов и их варьирование составляют ту неповторимость, которая определяет индивидуальность того или иного сочинения. При разработке заявленной проблемы данной статьи наше внимание привлекла концепция доктора искусствоведения Л. Казанцевой. Исследователь, проводя параллель между жанровым и музыкальным содержанием, приходит к выводу, что указанные дефиниции совпадают. Она предлагает типологию жанрового содержания по следующим позициям: звук, средства музыкальной выразительности, сфера образности, временные и пространственные характеристики музыкального образа, музыкальная драматургия, тема и идея произведения, личность композитора как «автора-художника», выполнение и восприятие музыки (коммуникационная ситуация) [3]. Таким образом, данная концепция может стать отправным моментом в исследовании форм проявления жанровых модификаций в современной хоровой музыке *a cappella*, в том числе и неофольклорного направления.

Исследуя вопросы специфики хоровой музыки, написанной в русле неофольклорной волны, автор статьи приходит к выводу, что она заключается в синтезе типичных особенностей академического хорового пения *a cappella* (приёмы концертирования, соотношение партий и хоровых групп, тембровые средства хора) с фольклорной песенной традицией (метроритмическая свобода, несимметричность, исполнительские приёмы). По принципу образно-содержательной дифференциации хоровая музыка делится на четыре основных направления: семейно-обрядовая; календарно-обрядовая; былинно-эпическая и историческая; духовно-религиозная [5].

Центральное место занимают хоровые опусы, написанные на основе обрядовых песен. Многочисленную группу составляют сочинения, посвященные свадебной тематике («Русская свадьба» А. Киселёва; «Свадьба», обряд-действо «Белорусская свадьба» В. Кузнецова; хоровые циклы «Свадебная», «Свадебное застолье» А. Мдивани; хоровой концерт «Лебёдушка» В. Салманова и др.). В названных произведениях композиторы не всегда точно реконструируют свадебный обряд. В большинстве своём они фокусируют внимание на драматургически узловых сценах: сватанье, заручины, девичник, сцена посада (сажания) жениха и невесты. К данной группе относятся произведения, в которых представлены песни не только свадебные, но и других календарных обрядов (хоровой концерт «Горы мои» В. Зубицкого, фольк-опера «Когда цветёт папоротник» Е. Станковича, хоровая опера «Ятранские игры» И. Шамо и др.).

Ярким примером данной группы сочинений является обряд-действо «Белорусская свадьба» В. Кузнецова. В произведении композитор реконструирует песенные традиции различных регионов Беларуси (Полесье, Могилёвщина, Поозерье), но свободно трактует обрядовые этапы. В частности, отсутствуют сцены сватанья, одевания невесты и жениха.

Драматургия обряда-действа строится по принципу контраста, а все части объединены в блоки, в которых отображён тот или иной эпизод свадьбы. В I блок входят № 1, 2 (сборная суббота), № 13-16 (встреча молодых в доме жениха), для которых характерно праздничное и торжественное настроение. К лирико-драматической сфере (II блок) относятся № 3-5 (девичник). III блок составляют № 11-12 (прощание невесты с родительским домом), где воплощены традиционные свадебные причитания. Сочинение исполняется без перерыва между частями (attacca), благодаря чему перед слушателем разворачивается театрализованное действо – свадебный обряд. С другой стороны, композитор применяет такие приёмы театрализации хоровой музыки, как персонификация хоровых групп и солистов; разнообразное варьирование тембровых средств хора и их соотношение, колористику. Выбор количественного и качественного исполнительского состава каждого номера цикла подчинён линии драматургического развития свадебного обряда: мужской состав представлен в № 1 (соло баритона), женский хор используется в № 3 (соло 2 сопрано и 2 альтов), № 5, 7, 11 (альт соло), сольные номера № 4 (альт), № 12 (альт), смешанный состав в № 2, 6, 8-10, 13, 15, 16 (с солистами альт и баритон), двухорный смешанный состав в № 14. Рассмотрим несколько примеров, оригинальных в плане проявления черт театрализации хорового пения.

№ 1 «Малады збіраецца у дарогу» написан для мужского хора и солиста баритона. В нём выдержаны традиции народной песенности Поозерья, в частности, унисонное звучание. Через музыкально-речевые интонации, в которых слышен самобытный деревенский диалект, композитор раскрывает своеобразие говора белорусского крестьянства. В данном номере хоровая ткань построена на чередовании реплик солиста и хора, что является характерным приёмом народного исполнительства. Хор выступает в роли народа, комментирующего происходящее, а солист (баритон) – жениха. В мелодической основе заложена ритмически подчёркнутая квартовая интонация, что придаёт звучанию молодецкую решительность. Во время пения солиста хор не замолкает, а образует характерный бурдонный фон.

№ 3 «Як маладая на пасад ідзе» относится к группе лирических песен девичника. В нём претворена специфика полесского многоголосия, которая заключается в гетерофонно-подголосочной основе с элементами бурдона. Характерной особенностью является применение приёма «проглатывания», или «вбирания в себя», окончаний. Композитором найдено интересное фактурное решение хора. Несмотря на то, что задействованы только женские голоса, создаётся многоголосная, многокрасочная ткань за счёт разделения женского хора на несколько темброво-красочных групп: дуэт сопрано, дуэт альтов, соло альта, партия сопрано, партия альтов, *divisi* партии сопрано, *divisi* партии альтов. Эти группы представлены в различном сочетании, но с общей тенденцией к расширению и насыщению фактуры к последнему куплету. Данный хор привлекает внимание тем, что в нём сочетается

фольклорная стилистика и авангардные приёмы письма (расслоение на несколько пластов фактуры, что порождает сонорные эффекты).

№ 9 «Як сваты жартуюць – перабрэхваюцца» раскрывает юмористический эпизод свадебного обряда, когда происходит «перебранка» и состязание в остроумии между роднёй жениха и невесты. Как и в № 1, композитор применил театральную форму – диалог, который воспроизводится разными группами хора (сопрано – альты; теноровая партия – альтовая партия; басы – тенора – женская группа-tutti) и солистов (соло, дуэт). Своеобразие данного номера заключается не только в разнообразном применении тембров хорового состава хора и хоровой оркестровки, но и в структуре (4 раздела), где каждый раздел отмечен сменой тональности (F-dur, B-dur, b-moll натуральный, F-dur), темпа (= 69, = 52, = 54, = 144) и переменной метроритмической организации (3/4, 4/4, 5/4, 3/4, 4/4, 5/4, 9/8, 3/4, 4/4). Названным комплексом средств достигается персонификация хорового пения и создаётся картина живого театрализованного действа.

Таким образом, обряд-действо «Белорусскае вяселле» В. Кузнецова характеризуется симбиозом фольклорного источника и композиторского творчества, диалогом двух самостоятельных художественных систем.

Следующую группу составляют сочинения, приуроченные к определённым календарно-обрядовым датам (хоровая опера «Рождественское действо», кантаты «Красная калина», «Четыре времени года» Л. Дычко; «Песни белорусского Поозерья» Л. Захлевного; «Русский концерт» В. Калистратова; «Деревенские праздники» В. Кузнецова; «Снапочак» А. Мдивани; опера-действо «Когда цветёт папоротник» Е. Станковича; кантата-действо «Купалье» К. Тесакова; хоровой цикл «Календарные песни»; опера-действо «Колядки»; хоровая поэма «Веснянка» Л. Шлег и др.).

Одним из знаковых произведений, ориентированных на обрядово-календарную традицию, являются «Ятранские игры» И. Шамо, написанные на текст В. Ефимовича. В данном произведении, с одной стороны, был канонизирован жанр хоровой оперы *a cappella*, с другой – представлена стилизация купальского обрядового театрализованного действа в профессиональном музыкальном искусстве. В опере композитору удалось погрузиться в глубинные слои фольклора и воспроизвести в красочном музыкально-театральном действе магическую красоту купальского обряда. Композитор демонстрирует активное взаимодействие авторского и народного творчества, использование как уже устоявшихся приёмов работы с материалом фольклорной природы, так и собственных композиторских находок. И. Шамо удалось мастерски соединить традиции народного обряда, фразеологизмов, фольклорных источников музыкального языка с индивидуальным композиторским прочтением. Это проявилось в следующих чертах: 1) отбор материала (пласты архаического фольклора различной социально-функциональной принадлежности, звуки, которые относятся к внемузыкальной сфере (возгласы); 2) глубокое проникновение в

интонационную природу обрядового фольклора (восходящие кварты, секундовые, квартовые и квинтовые интонации, скачки с заполнением или возвратом к предыдущему звуку), использование характерных оборотов западноукраинского фольклора (трембитные интонации); 3) свободная метроритмическая организация, близкая к алеаторным образованиям; 4) использование ладов народной музыки и приоритет в гармонии диатонической аккордики, синтез с современной техникой.

Для придания произведению яркой театральности и сценичности, композитор использует следующие средства: 1) внедрение в хоровую ткань изобразительных приёмов трудовых движений (№ 18-20), имитации звуков природных сил (№ 6-7), использование магических заклинаний (№ 8, 11, 14), имитация игры на музыкальных инструментах (№ 27, 29); 2) применение свободного типа хорового письма (переменность функций партий), соединение традиционной для народной музыки подголосочности со сложными гармоническими образованиями; 3) использование имитационной и подголосочной фактуры, выдержанных звуков, полифонии пластов, многослойности фактуры, сонорной вертикали; 4) введение разнообразной палитры хоровых штрихов: *legato, non legato, staccato, portamente, marcato*, а также акцентов (№ 6, 13, 18-19, 21, 25, 27-29); 5) применение алеаторических приёмов – повторы формул, глиссандо до неопределённых звуков, выкрики (№ 1, 19-20).

Следующее направление представляют хоровые произведения, написанные на былинно-эпическую и национально-историческую тематику (мистерия-действо «Потусторонние игры» И. Алексейчук, хоровая опера «Золотослов» Л. Дычко, симфония-концерт «Старорусские сказания» Г. Дмитриева на стихи И. Бунина, оратория «Куранты» В. Копытько, «Пение древних литвинов» В. Кузнецова, мистерия «Франциск» А. Литвиновского, «Зорюшки-зори» В. Ходош на стихи Л. Мея и др.).

Ярким примером обращения к теме национальной истории (в частности, белорусской) являются хроники «Спевы даўнейшых ліцвінаў» В. Кузнецова на стихи Я. Чечёта для солистов, мужского хора и группы ударных инструментов. Жанровое имя, данное композитором («хроники»), подчёркивает связь с образцами древности и литературной традицией эпохи Средневековья. На диалог эпох и культур указывают следующие особенности: исполнительский состав (мужской хор), мелодика, построенная на узкообъёмных и аскетических попевках в духе григорианского напева, упрощённая фактура, органные пункты. Современное преломление исторической темы проявляется во введении ударной группы и использовании композиторской техники XX в.

Претворение былинно-эпической тематики ярко проявляется в фольклорном концерте «Зорюшки-зори» В. Ходоша на стихи А. Мея. Уникальность данного произведения состоит в том, что в нём синтезированы концертные свойства академической хоровой музыки с фольклорными источниками. К константным типологическим признакам хорового концерта

«Зорюшки-зори» относятся: 1) многочастность контрастно-составной структуры (5 частей); 2) диалогичность как драматургический принцип развития материала (№ 1-3); 3) использование принципа контраста, что проявляется на тембро-акустическом, высотном, динамическом, фактурном и образно-тематическом уровнях; 4) концертирование, основанное на синтезе «виртуозности» (технического совершенства) и «фонизма» (обогащение тембрового и гармонического колорита) [5]; 5) использование элементов театрализации, таких как персонификация хоровых зон звучания, расслоение хоровой ткани на динамично взаимодействующие группы.

Новационную группу образуют сочинения, в которых затрагиваются проблемы народно-религиозных представлений (хоровая притча «Щедрик» В. Мужчиля, концерт-действо «Покаяние» В. Калистратова, цикл «Белорусские канты» В. Кузнецова).

В хоровой пьесе «Щедрик» В. Мужчиля прослеживается синтез модусов различных культур: украинский архаический мотив «Щедрик» и средневековая католическая секвенция «Dies irae». Каждая составляющая данного произведения символизирует духовные и культурные ценности человечества: мотив народной песни «Щедрик» и коллаж хоровой обработки Н. Леонтовича – символ исконной славянской духовности; католическая секвенция «Dies irae» – апокалипсический символ Страшного суда (символ психологического предостережения). В основу произведения заложен древний жанр притчи, наполненный новым смыслом и средствами музыкального выражения. В «Щедрике» композитор обращается к категории времени и вечности, к осмыслению взглядов на вечные духовные ценности национальной культуры. Жанрово-стилевой анализ позволил выявить, что избранная тематика и своеобразная символичность данного произведения, разнообразие и полипластовость образного содержания требовали от композитора использования как традиционных исполнительских (пение, речевые интонации, речитация, приблизительная высотная зона, глиссандирование и др.), так и новаторских, отмеченных экспрессивными чертами (выкрики, шепот, речевое глиссандо, пуантилистическое наслоение и др.) приёмов художественно-музыкальной выразительности. Фольклорные традиции творчески преломляются в современном прочтении автора. Назовём некоторые из них: хороводный шаг, ритмоформула подтанцовка, ритмоинтонационные «заклички», пульс колыбели и другие. Работа со словом, направленная на выявление его мельчайших смысловых элементов в звуко-буквенных чередованиях, является индивидуальной чертой В. Мужчиля. В стилевом отношении композитор применяет психолингвистические измерения образной драматургии с основами пуантилистической техники.

Хоровые произведения неофольклорного направления являются важнейшей составляющей современной музыкальной культуры. Разрабатывая архаические пласты фольклора, композиторы обогащают и расширяют горизонты современного искусства. Это проявляется, в первую

очередь, в обращении к разнообразным аутентичным исполнительским приёмам (глиссандирование, мелизматика, говорок, звуковысотно не фиксированный говор, «обрывание» окончаний слов, «сброс» голоса, неточное интонирование и др.). Признаками фольклорного стиля является аутентичная народная поэзия и характер образности. Композиторы широко используют знаковую природу традиционных жанров.

Мелодический стиль хоровых произведений фольклорного направления характеризуется двумя типами мелодики: речевая и напевная. Первой свойственны синкретизм песенной интонации и лаконизм интонационных формул. Типичные особенности второго типа мелодики – широта дыхания и фразировки; ладогармоническое развитие; вокальная основа интонирования. Основу мелодической организации составляют многочисленные приёмы от цитирования до различных модификаций и органичного включения фольклорных элементов в индивидуально-авторскую стилевую систему. Ведущим приёмом является свободное объединение разнообразных стилевых элементов: как фольклорных интонаций, так и лексем европейского барокко. Всё это приводит к тому, что хоровое творчество не всегда является «чисто неофольклорным».

Исходя из вышеизложенного, приходим к выводу, что фольклоризированным хоровым произведениям восточнославянских композиторов присуще художественное осмысление национальных традиций через призму авторской индивидуальности и стилевых закономерностей времени. Новый подход к традициям музыкальной культуры заключается в использовании типовых формул, микропопевок, ритмических структур, которые органично вкраплены в современную музыку. Благодаря этому в произведениях неофольклорного направления историческое прошлое предстаёт как живой звуковой компонент нового стиля музыки последней трети XX – начала XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баёва, С. В. Хоровое a cappell'ное творчество Вячеслава Кузнецова / С. В. Баёва // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2005. – № 7. – С. 16 – 21.

2. Варавкина-Тарасова, Н. П. Символи духу у хоровій притчі «Щедрик» В.С. Мужчиля / Н. П. Варавкина-Тарасова // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Сер. Мистецтвознавство. – Київ, 2009. – Вип. 1 (20). – С. 119 – 125.

3. Казанцева, Л. П. Музыкальный жанр и его содержание / Л. П. Казанцева // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. – Ростов-на-Дону, 2008. – С. 90 – 94.

4. Невенчаная, Т. С. Игорь Шамо. Творческие портреты украинских композиторов / Т. С. Невенчаная. – Киев : Музична Україна, 1982. – 88 с.

5. Стець, О. В. Фольклорный хоровой концерт второй половины XX – начала XXI веков / О. В. Стець // Фольклор в контексте культуры : сб. ст. по материалам Всероссийской науч. конф., Махачкала, 10 марта 2011 г. / под науч. ред. М. Ш. Абдуллаевой. – Махачкала, 2011. – С. 51 – 54.

6. Цукер, А. М. Виталий Ходош: искусство быть собой / А. М. Цукер // Композиторы Ростова-на-Дону : сб. ст. – М., 2007. – С. 104 – 130.

РЕЗЮМЕ

В статье обсуждаются различные формы проявлений одного из ведущих методов современного композиторского творчества – неофольклоризма. Представлены особенности трактовки и модификаций фольклорных первоисточников в хоровых произведениях *a cappella* современных восточнославянских композиторов.

SUMMARY

The various forms of manifestation of one of the leading methods of modern composing art – neofolklorizm are discussed in the article. The features of the interpretation and modification of primary sources in folk choral works a cappella modern East Slavic composers are represented.

Бытко О. С.

ОПЕРА С. ПРОКОФЬЕВА «ВОЙНА И МИР» КАК ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ СИМУЛЬТАННОГО ТИПА ДРАМАТУРГИИ

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

(Поступила в редакцию 09.03.2016)

«Мысль, что в “Войне и мире” всё сказано, любого может поставить в тупик. И, пожалуй, единственно возможный выход из этого тупика: не пытаясь открывать Америк, просто поделиться с читателями мыслями и чувствами, возникающими у человека моего поколения и судьбы, который впервые прочёл “Войну и мир” в юности, а в последний раз, сейчас, на шестом десятке». Эти вступительные слова К. Симонова в статье к столетию со дня выхода романа Л. Толстого «Война и мир» передают возможность бесконечного обращения к роману. Наша музыковедческая задача состоит в попытке сформировать своё отношение к роману и на этой основе попытаться проанализировать особенности его музыкального воплощения С. Прокофьевым.

Наряду с многоплановой описательностью, исторической хроникальностью характерным свойством этого романа, на наш взгляд, является сложность создаваемых образов, наличие особой динамики в процессе их становления, введение авторских отступлений на протяжении всего произведения. Почти каждый герой и ситуация, в которой оказываются отдельные персонажи, проявляют характерные черты амбивалентности, антиномичности.

Подобное разноплановое поведение героев, процесс становления и развития их многомерного внутреннего мира и были воплощены в одноименной опере С. Прокофьева «Война и мир». Эти стороны особенно чётко прослеживаются при анализе либретто. Композитор в течение многих лет работал над произведением и каждый раз старался совершенствовать и синтезировать смысловое содержание романа. С. Прокофьев сделал титанический труд, отобрав из романа только самое важное для того, чтобы сохранить процесс естественного движения сюжета и общую цельность произведения. Вследствие этого, композитор категорически восставал против

нарушения единства спектакля при предлагаемом двухвечернем варианте его постановки с различными названиями.

Отмеченные свойства прокофьевского либретто натолкнули на мысль о возможности применения к анализу драматургии оперы явления симультанной драматургии. Слово «симультанный» происходит от французского simultane – одновременный и впервые было применено в качестве обозначения способа оформления спектакля средневекового церковного театра [3, с. 1201].

Музыковед О. Нивельт расширяет понимание этого понятия и соотносит его с оперной драматургией в музыке XX в. В таком виде под этим термином подразумевается «своеобразный вид драматургии высшего порядка, основанный на взаимодействии двух и более линий драматургического развития, включающих многоплановость жанровой основы, временных и пространственных показателей музыкально-сценического произведения» [2, с. 20].

Учитывая, что такие оперы опираются на сложные неоднопланові источники, в них не только содержится конфликт противостояния сил действия и противодействия, но и устанавливается несколько линий развития. Основная линия в них может расслаиваться на два или более направлений. При этом в отдельных линиях могут совмещаться различные жанровые свойства: лирика, драма, эпос, песенность, моторика, декламационность и т. д. в различных соединениях. Все эти отдельные линии в процессе развития переплетаются: совмещаются, отключаются, переключаются, отражая взаимодействие монтажного и сквозного, внешнего и внутреннего, динамического и эпического видов драматургии. Наиболее показательным для симультанного типа драматургии является возникновение общей кульминации – развязки для всех линий. Но возможны и иные способы развития, когда кульминация может представлять целую «кульминационную зону» или же не совпадать с окончанием отдельных драматургических линий.

Симультанность в таком сложном понимании наблюдается и в самом романе Л. Толстого во времени и пространстве, в соотношении войны и мира и их взаимодействии. Каждой из сторон жизни: войне и миру, соответствует показ и трансформация разноплановых образов, достойных, искренних, обладающих духовными свойствами, патриотически настроенных, и в то же время им противопоставляются безответственные, самолюбивые, всевластные, эгоистичные личности.

Все эти особенности литературного источника находят своё отражение в выразительных средствах и музыкальной драматургии оперы. Подробный анализ структурных, композиционных, тематических моментов описан в работе А. Волкова «“Война и мир” Прокофьева» [1]. Вопросы же музыкальной драматургии затронуты автором только отчасти, поэтому в дальнейшем изложении нашей работы будет приведён анализ драматургии

оперы «Война и мир» с раскрытием тех средств выразительности, которые подчёркивают её симультанный тип.

В целом, в опере представлено две ведущих драматургических линии «высшего порядка» – войны и мира. Каждая из них внутренне подразделяется на линию действия и контрдействия, фона и рельефа. Опера начинается с общей экспозиции линий войны и мира. Хоровой эпиграф олицетворяет жизнь человечества в различных её проявлениях. Совпадение ритмических длительностей по всем хоровым партиям, применение принципа декламации производят впечатление решимости, утверждения, стойкости духа, непоколебимости веры человека. Этот номер оперы выполняет несколько важных функций: настраивает слушателя на неизбежность будущей борьбы и последующей победы, служит объединяющим началом всей оперы (поскольку будет звучать в партии Денисова в 8-й и заключительной 13-й картинах), усиливает контрастно-динамическое становление драматургии.

Мирное действие представлено в первой картине экспозицией линии Андрея Болконского и Наташи Ростовой. Образ Андрея дан С. Прокофьевым в одновременном совмещении функций экспозиции и развития. Начальные его фразы о светлом весеннем небе в сопровождении темы любви (Наташи) прерываются рассказом о лесе, больном дубе, потерявшем надежду на любовь и счастье. Внутренняя удручённость сказанного подчёркнута мрачными тянущимися аккордами (ц. 23, т. 10-11). Но всё меняется, как только ему довелось услышать выражающие восторженное восприятие вечерней ночи слова Наташи, сидящей на окне в своей комнате. Это состояние Андрея воплощается в его вокальной партии, обозначенной как тема «обновления» (ц. 39). Здесь мелодическая линия с поступенными восходящими ходами, скачками на сексту с последующим некоторым заполнением звучит в мажоре как ода человека, вновь обретшего веру в счастливое будущее. В данной картине отражена специфика образа, которому присуще быстрое переключение внутренних состояний (светлого и мрачного) как проявление амбивалентности.

Тонкая восприимчивость, упоённость весенней порой, готовность к искренним чувствам Наташи наиболее полно выражены в её лейтмотиве любви. Баркарольный тип фактурного изложения этой темы (ц. 27, т. 5-7) является общим и для Андрея: «Весна, и любовь, и счастье…» (ц. 26, т. 1-4). Композитор объединяет героев на невидимом духовном плане, формируя, таким образом, нетрадиционную завязку данной линии драматургии. Действительная завязка реализуется во второй картине, в сцене бала. Единство образов прослеживается в совместном кружении под звуки вальса, а затем – в повторении Наташей интонаций вокальной партии Андрея (ц. 78, т. 1-4).

Показательным для симультанного типа драматургии является совмещение завязки ведущей линии (Андрея – Наташи) и одновременной экспозиции фоновых персонажей: Пьера Безухова, Анатоля Курагина и

Долохова. Первоначально они характеризуются косвенно в диалоге Перонской с Ахросимовой. Внешнее описание этих героев в разговоре светских дам не показывает истинного их облика, это будет отображено в последующем развитии драматургии.

В третьей картине оперы драматургические линии фоновых образов (Пьера, Анатоля, Долохова), а также лирическая линия Андрея – Наташи отключаются, и только образ Наташи становится ещё более выпуклым. Столкновение с новыми фоновыми персонажами (старым князем Болконским, княжной Марьей), с внешним враждебным миром трансформирует его. В образ проникают драматические черты, происходит внутреннее раздвоение. Будучи не принятой родственниками, Наташа испытывает страдание, растерянность. В её вокальной партии возникают «всхлипывания», в инструментальном сопровождении – хроматические «кружения» (ц. 109-111). Этот раздел являет собой драматическую кульминацию в отражении образа Наташи. Светлое начало в душе девушки и в то же время обида передают её внутренне амбивалентное состояние.

Под воздействием драматургической линии «вторжения» в 4 картине образ Наташи подвергается ещё более существенному развитию. В данном случае линию «вторжения» олицетворяет образ Анатоля Курагина. Решительное, настойчивое его признание в любви Наташе вводит девушку в заблуждение. Музыкальный тематизм, соответствовавший характеристике образа Анатоля, теперь возникает в партии Наташи (читает его письмо) (ц. 135-136). Своеобразный «перелом» в душе героини подчёркнут темой «обновления». Она вспоминает о былом счастье, любви Андрея, которая для неё становится потерянной: «Неужели навсегда расстаться» (ц. 138). Во внутренней линии образа Наташи проявляется борьба между долгом (обещанием быть женой Андрея) и чувством (желанием быть с Анатолем). Так происходит зарождение новой драматургической линии Наташа – Анатоль. Наряду с этим, в данной картине впервые возникает линия, отмеченная нами как воплощение элементов драматургии «высшего порядка», – линия войны. О ней слушатель узнаёт опосредованно, из уст князя Ростова, говорившего о Наполеоне, который «поступает с Европой как пират на завоеванном корабле» (ц. 126, т. 10-17).

Внутренне противоречивая линия Наташа – Анатоль получает косвенное развитие в пятой картине. Оперное действие переносится в сцену, где Анатоль подготавливается к похищению Наташи. Здесь С. Прокофьев впервые показывает истинный облик героя. Его мечтания о будущем венчании и отъезде за границу с Ростовой иронически комментируются композитором в инструментальном сопровождении пиццикато, форшлагами, широкими интонационными скачками, напряжённой хроматикой. В вокальной же партии особенно ясно прослеживается ладовое балансирование мажора и минора (ц. 148).

Кульминационного развития и развязки линия Наташа – Анатоль достигает в шестой картине, где Курагин, опасаясь быть схваченным,

оставляет Наташу. Разочарование девушки приводит к самому динамичному разделу картины путём постепенного сокращения пауз между фразами Наташи и Ахросимовой. В инструментальной партии подобное нагнетание усилено более частым повторением триольной попевки, регистровым расширением и динамическим крещендо от двух пиано до двух форте (ц. 194-198).

Драматическое становление внутренней линии Наташи переходит в трагическое после того, как она узнаёт о том, что Анатоль был женат. Одновременно с кульминационным этапом развития драматургической линии Наташа – Анатоль возникает экспозиция и завязка новой линии Пьер – Наташа. В его словах: «Если бы самым красивым…», – выражается желание быть с Наташей и любить её. Диатоническая мелодическая линия с характерными восходящими квартовыми интонациями и ходами по аккордовым звукам (ц. 222), как бы воссоздаёт образ достойного, решительного и уверенного в своих чувствах человека. Это начальный момент перехода образа Пьера из фона в рельеф.

В седьмой картине оперы в завершающем этапе представлен образ Анатоля. В нём отражены во всём многообразии отрицательные черты характера: подлость, эгоизм, лицемерие, насмешка. В противовес этому внутренней трансформации подвергается образ Пьера. Многолетние его поиски истины воплощены в музыкальном сопровождении отсутствием тональности, интонационной выраженности, наличием значительного количества хроматических звуков (ц. 258). Но представление о Наташе меняет его восприятие жизни, в которой появляется красота и любовь. С. Прокофьев сочетает в данном фрагменте материал темы любви Наташи и отдельные интонации лейтмотива Пьера, предвосхищая, таким образом, их совместное будущее (ц. 259, т. 1-7).

Переключение действия в линию «высшего порядка» – войны осуществляется сообщением Денисова о приближении войска Наполеона (ц. 261). Экспозиция линии действия русских происходит в восьмой картине. Здесь в партии Денисова: «Не разрушится ли, не развеется ли…», – звучит тема из хорового эпилога всей оперы (ц. 269). Подобный приём использован композитором в экспозиции образа-«рельефа» Кутузова. Первоначально тема его ариозо «Бесподобный народ» звучит в партии хора, и только потом в подтверждение несломленного мужества русских, идейной сплочённости возникает музыкальный эпизод в партии Кутузова (ц. 313).

Такие настроения находят продолжение в развитии образа Андрея. Его героическая кульминация приходится на слова «…мы будем драться за нашу русскую землю, и мы победим» (ц. 299, т. 2-7). Торжественно утверждающий характер темы дает основания условно назвать её темой «победы». В заключительной же фразе «…ежели надо умереть… Я сделаю это» (ц. 303) в сопровождении возникают унисонные мотивы в низком регистре, которые резко прерываются диссонирующим аккордом, образуя напряжённый

тритоновый ход в басу. Этот музыкальной материал обозначен как тема «обречения», поскольку в нём предвещается трагическая судьба персонажа.

Наряду с внешними, судьбоносными обстоятельствами в развитии образа Андрея находит продолжение линия мира. Представления о прошлом вновь раскрывают в нём характерную динамическую амбивалентность. То он любит Наташу (звучит тема «обновления», вальс из 3 картины (ц. 284-286)), то порицает её за связь с Курагиным (гаммообразные восходящие и нисходящие движения шестнадцатых придают волнующий характер (ц. 287)), то с нежностью говорит, как надеялся, что она будет скучать по нему (тема любви Наташи (ц. 288)), и в то же время помнит о том, что произошла измена и разлука (на фоне пауз и отдельно звучащих на стаккато однотерцовых аккордовых сочетаний фа диез минор – фа мажор (ц. 289))

Героическое преобразование образа Безухова является реакцией на решительные слова Андрея «…мы будем драться… и мы победим». Пьер, как близкий его товарищ, согласен воевать вопреки своим убеждениям: «А тот, кто не боится смерти, тому принадлежит всё» (ц. 310). Это момент трансформации его образа и окончательного переключения линии из фона в рельеф.

В девятой картине драматургическая линия действия переключается в линию противодействия. Представители французской армии выразительной музыкальной индивидуальной характеристики не получают. Композитор подчёркивает только отдельные моменты переживаний в образах Наполеона и Де Боссе. Лирические интонации возникают в партии императора в связи с воспоминанием о былых сражениях, в которых они побеждали (ц. 365). В музыкальном материале, относящемся к Де Боссе, появляются мелодические ходы с характерными распевами в стиле опер бельканто, в ситуации поражения воспринимающиеся в ироническом плане, и это отражается в его фразе «Нет в мире причин, которые могли бы помешать завтракать» (ц. 363).

В десятой картине героическое начало линии русских трансформируется в трагическое посредством введения видоизменённого лейтмотива войны, где отмечается тональное смещение, «интонационное прорастание», переинструментовка. Ведущий мотив данной темы сквозным образом пронизывает всю картину. Его появление усиливает содержание слов, смысл которых касается гибели людей, и русских, и французов, поскольку потери неминуемы для каждого, кто участвует в войне.

Активное взаимодействие линий действия и контрдействия в одиннадцатой картине воплощается в виде столкновения отдельных героев. В результате героическое жанровое претворение линии образа Пьера подвергается драматизации, осуществляется посредством введения темы «обречения» на словах героя: «Я должен совершить иль погибнуть» (ц. 421). С. Прокофьев объединяет музыкальным тематизмом два образа (Андрея и Пьера), акцентируя внимание на том, как война трансформирует их духовное сознание. Трагическая кульминация образа Пьера проявляется в сцене ожидания расстрела. Убийство солдата Иванова французами оказывается для

Пьера переломным событием, посредством которого он смог ощутить весь ужас войны.

Появление сцены с сумасшедшими также вносит трагический элемент в сложившуюся ситуацию. Между повторяющимися фразами сумасшедших: «Трижды меня убили, трижды воскресал из мёртвых» (ц. 456 т. 1-5) – возникают сольные и хоровые комментарии «Голубчики, сердечные» (ц. 456, т. 7-8), «С тоски помешались» (ц. 457, т. 6-7). В этом С. Прокофьев продолжает традиции театра представления с характерным структурным разделением спектакля на показ и комментарий. Иронические черты в данной ситуации усиливаются благодаря введению автором эпизода с участием французских актёров в гриме и театральных костюмах. Сцена напоминает в гротескном преломлении картину с умалишенными, в партии которых как рефрен звучат слова «меня убили». В противовес смерти, здесь повторяется слово «жизнь», передавая, таким образом, амбивалентность отношения противоположных начал (ц. 460-462).

Для представителей линии французского войска все события: поджог города, сцена сумасшедших, обрушение здания перед Наполеоном, похоронная процессия – служат предвестником будущего поражения, а также представляют трагическую кульминацию в развитии линии контрдействия.

В двенадцатой картине происходит временное отключение военной линии. Её опосредованное присутствие прослеживается в неоднократном (семь раз) звучании исходного мотива войны (ц. 476). Основное действие произведения переключается в линию мира. В ней трагическому претворению подвергается образ Андрея. С. Прокофьев передаёт процесс переключения из внутренней во внешнюю линию его образа посредством введения тематических элементов из предыдущих картин (ариозо Кутузова «Величавая в солнечных лучах», тема любви Наташи). Встреча с Наташей представляет собой кульминационную зону развития линии, в которой исполняется тема «обновления» Андрея (ц. 485) и вальса. Его звучание воспринимается как сожаление о безвозвратно ушедших счастливых днях. Так завершается многоплановая линия любви Андрей – Наташа.

Совмещение двух линий «высшего порядка» – войны и мира – наблюдается в тринадцатой картине в диалоге Пьера с Денисовым. В этом эпизоде С. Прокофьев противопоставляет комическую ситуацию с трагической. Хохот солдат на простонародные шуточки Денисова (ц. 528-532) контрастирует со словами Пьера: «Элен скончалась, Анатоль в бою ноги лишился» (ц. 533, т. 1-4). Дружеское сочувствие Пьера смерти Андрея, трогательные слова о Наташе Ростовой сопровождаются тематизмом данных героев. Таким образом, все ведущие образы-рельефы (Пьер, Андрей, Наташа) получают общую развязку в последней картине оперы.

В целом, линия «высшего порядка» войны – действия и контрдействия – представлена на завершающем этапе. Героически торжественная развязка линии действия сформирована на основе музыкального тематизма ариозо Кутузова, в котором отмечаются значительные преобразования (тональные,

фактурные, гармонические). Такое видоизменение как бы отождествляется с переменами, произошедшими в сознании всех участников военных событий, поскольку война побеждена, но при этом унесла тысячи жизней.

Подводя итог изложенному, отметим, что многоплановый, многожанровый в своей основе роман Л. Толстого, отразивший безграничный пространственно-временной объём жизненных явлений, нашёл адекватное воплощение в опере С. Прокофьева, синтезирующей свойства театра переживания и театра представления. «Война и мир» содержит целостную линию развития, состоящую из взаимодействия, как явлений «высшего порядка», так и множества разноплановых, неоднозначных, противоречивых линий художественного отражения амбивалентных, антиномичных, то есть поливалентных образных сфер и сложных ситуаций. Изложение осуществляется в процессе переключения, отключения, совмещения отдельных линий при преобразовании их жанровых основ (лирических, эпических, драматических, трагических). Таким образом, можно утверждать, что в «Войне и мире» С. Прокофьева претворен симультанный тип оперной драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, А. «Война и мир» Прокофьева / А. Волков. – М. : Музыка, 1976. – 135 с.

2. Нивельт, О. А. Симультанный тип оперной драматургии / О. А. Нивельт // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА. – Одеса, 2006. Вип. 7, кн. 1. – С. 16 – 25.

3. Советский энциклопедический словарь / ред. А. М. Прохоров. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 1600 с.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются характерные свойства симультанного типа драматургии оперы «Война и мир» с опорой на сюжетно-композиционную логику либретто и музыкально-выразительные средства произведения.

SUMMARY

The article reveals the most specific features of the simultaneous type of dramatism of the opera «War and Piece» basing on the plot and compositional logic of its libretto and musically expressive means of the work.

Валанцэвіч Н. С.

ЗМЕНЫ Ў РЭПЕРТУАРНАЙ ПРАКТЫЦЫ ТЭАТРАЎ БЕЛАРУСІ Ў 1860 – 1880-Я ГАДЫ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016)

Мяркуючы па матэрыялах перыядычнага друку 2-й паловы XIX ст., тэатр адчувальна ўплываў на духоўны клімат тагачаснага горада. Так, у 1860 г. карэспандэнт газеты «Витебские губернские ведомости» адзначаў, што з-за нешматлікасці гарадскіх забаў, сярод якіх «клуб з нязменнай

гульнёй у карты, більярд, маскарады, сямейныя вечары і прыезджыя артысты з канцэртам ці фокусам», тэатр заставаўся «адной з тых агульнакарысных устаноў, якія, дастаўляючы жыхарам увесяленне, развіваюць маральнасць і вылечваюць ад заганаў» [4, с. 3].

Публіка ішла ў тэатр, каб паглядзець на любімых «зорак» або на п'есу, у якой асноўныя матывы адказвалі пэўным глядацкім запытам. Доказам апошняй тэндэнцыі можа служыць сцвярджэнне крытыка газеты «Могилёвские губернские ведомости»: «Пляскання ў далоні ў канцы вечара самым красамоўным чынам сведчыць пра эстэтычнае задавальненне і душэўную асалоду гледачоў» [16, с. 766].

Калі ў 1860 г. у Вільні гістарычная драма «Дачка мечніка, або Польскія сямействы» К. Маераноўскага за месяц была пастаўлена 5 разоў, у Гродна, Кобрыне і Мінску ігралася па некалькі разоў, у 1861 г. у Магілёве за тры тыдні – 4 разы, магілёўскі крытык канстатаваў: «Тэатру ўдалося закрануць жывую струну нашага грамадства … Апладысменты не сціхалі. Хоць у п'есе ёсць шмат эфектных сцэн, па ўсім было бачна, што гледачы спачувалі выказаным у ёй павучальным думкам» [16, с. 766]. У творы сутыкаліся жыццёвыя пазіцыі прадстаўнікоў старажытнай шляхты: старога графа, які пагарджае дробнымі шляхціцамі з-за іх беднасці, і старога мечніка, які ставіць высакароднасць душы вышэй за зямныя даброты. Паказальна, што антрэпрэнёр Ю. Снядэцкі змяніў арыгінальную назву п'есы на «Польская арыстакратыя і шляхта ў XVII стагоддзі» для большага ўдакладнення ідэйна-тэматычнай накіраванасці сцэнічнага твора. Калі ж улічыць, што па сюжэце дзеянне адбываецца «на берагах роднага нам Дняпра», становіцца зразумелым, чаму «наша грамадства выказала такое спачуванне да спектакля» [16, с. 766].

У 1861 г. у Магілёве акцёры той жа трупы прапанавалі спектакль, заснаваны на падзеях, якія адбыліся ў мінулыя часы ўжо непасрэдна ў Магілёўскай губерні. Гледачоў у зале было яшчэ больш, чым у папярэднія вечары, бо, на думку рэцэнзента, «сваё нам заўсёды больш падабаецца, чым чужое» [16, с. 767].

Відавочна, што для тутэйшага насельніцтва, большую частку якога ў 1863 г. складалі «палякі і апалячаныя беларусы, толькі малую частку – рускія і немцы» [11, с. 3], тэмы з «даўняга жыцця дзядоў нашых» абуджалі гістарычную памяць. Нават калі ў 1865 г. рэцэнзент газеты «Минские губернские ведомости» канстатаваў, што «пасля ўсяго таго, што дэманстравалася на мінскай сцэне гады тры назад, цяпер, калі рэпертуар нам не чужы, а рускі», з мінскай сцэны прагучаў урывак з драматычнай паэмы «Дзяды» А. Міцкевіча ў выкананні беларускага акцёра А. Чыжа [8, с. 94]. У 1870 г. у Магілёве акцёр рускай трупы пад кіраўніцтвам А. Волгіна К. Багдановіч у дывертысменце праспяваў беларускія куплеты «Ставочак», «узятыя з мясцовых народных матываў, якія надзвычайна падабаюцца публіцы» [12, с. 146]. У канцы 1871 г. магілёўскія гледачы зноў пачулі

беларускія спевы: той жа К. Багдановіч выканаў камічныя куплеты «Ой у полі!», а М. Рашэўскі – «Ставочак» [14, с. 75].

Пасля паўстання 1863 – 1864 гг. на тэрыторыі так званага Паўночна-Заходняга краю расійская адміністрацыя стала разглядаць тэатр не проста як «прымету цывілізатарства і ўпарадкаванасці горада» або культурную ўстанову, асноўнымі функцыямі якой з'яўляліся асветніцкая і маральна-выхаваўчая. Рускаму тэатру ў краі ўлады надавалі вялікае палітычна-ідэалагічнае значэнне, «большае, чым у якім-небудзь іншым месцы». Тэатры, а таксама школы і бібліятэкі ў беларускіх губернях выкарыстоўваліся як сродкі лепшага ўкаранення «рускіх ідэй і рускіх патрыятычных тэндэнцый» [13, с. 2] сярод розных пакаленняў мясцовага насельніцтва.

Праз пэўны рэпертуар улады імкнуліся вызваліць свядомасць гарадскіх жыхароў ад ўсяго старога, былых каштоўнасцей і жыццёвых падыходаў. З 1864 г. выкарыстоўваліся выключна паняцці «рускі тэатр» і «руская акцёрская трупа», якія ўключалі не толькі сцэнічныя калектывы з Расіі, але і аб'яднанні польскіх акцёраў, што сталі іграць усе спектаклі па-руску. Галоўнай мэтай дзейнасці такіх антрэпрыз і таварыстваў з'яўлялася «знаёмства тутэйшага грамадства з рускім жыццём праз пастаноўку арыгінальных рускіх драматургічных твораў, асабліва п'ес М. Гогаля і А. Астроўскага, пазбягаючы перакладных французскіх камедый і вадэвіляў "з куплетамі і рознымі прыгаворкамі"» [18, с. 5].

Паказальна, што для рэалізацыі азначанай мэты браліся не класічныя рускія п'есы, а сучасныя на той момант творы, дзеючыя асобы якіх (памешчыкі, чыноўнікі, купцы, прыказчыкі) былі вельмі блізкія па саслоўнай прыналежнасці да гледачоў, якія часта сутыкаліся ў сваім жыцці з аналагічнымі праблемамі і сітуацыямі. Так, мясцовы крытык характарызаваў персанажаў твораў А. Астроўскага як «заўсёды тыповых, арыгінальных, з глыбока акрэсленымі і цалкам выхапленымі з жыцця характарамі» [15, с. 6]. У 1864 – 1866 гг. у беларускіх губернях былі прадстаўлены шматлікія спектаклі па 11 творах А. Астроўскага, сярод якіх асабліва папулярнымі з'яўляліся «Свае людзі – паладзім!», «Навальніца», «Выхаванка».

Відавочна, што ўлады «настойвалі» на ўключэнні ў рэпертуарную афішу, цэнзура, у сваю чаргу, прапускала на сцэну камедыі і драмы знакамітага рускага драматурга, бо самымі «балючыя» пытаннямі, якія ўздымаліся ва ўзгаданых п'есах, выступалі хабарніцтва, падман, кар'ерызм, невуцтва і самадурства. Антрэпрэнёрам было лёгка зрабіць спектаклі па такой драматургіі (што патрабавала тыповага павільёна замест дэкарацый і паўсядзённых касцюмаў для акцёраў), артысты ж пры выкананні вельмі «сцэнічных» п'ес знакамітага рускага драматурга, засвойваючы рэалістычныя прыёмы ігры, маглі разлічваць на поспех.

У 1865 г. у Магілёве на «Свае людзі – паладзім!» сабралася поўная зала (каля 200 гледачоў). Антрэпрэнёр, ставячы п'есу пра купецкае саслоўе і дывертысмент з яўрэйскім танцам, разлічваў на глядацкую актыўнасць яўрэйскага насельніцтва горада і не памыліўся [5, с. 186]. Дадзеную камедыю

ставілі і магілёўскія аматары тэатральнага мастацтва. Па ацэнцы крытыка, у прафесіяналаў Бальшоў атрымаўся больш натуральным, бо пасівеў толькі пасля знаходжання ў пазыковым аддзяленні, а ў аматарскім спектаклі герой быў сівы з самага пачатку. Некаторыя выканаўцы настолькі зліваліся з прадстаўленымі вобразамі, што публіка бачыла не акцёраў, а бойкіх свацця ў, нянек, нахлебніц, хітрых прыказчыкаў, чыноўнікаў. Напрыклад, актрыса Д. Палівода-Карпенка ў ролі Кабаніхі ў «Навальніцы» вельмі добра зразумела і дакладна ўвасобіла тып дэспатычнай, самадурнай жанчыны.

Такім чынам, многія выканаўцы ў раскрыцці сцэнічных характараў прытрымліваліся бачання самога драматурга, выкарыстоўваючы рэалістычныя сродкі выразнасці. Пастаноўка дадзенага літаратурнага матэрыялу не дапускала экзальтацыі і захопленасці, ускрыкванняў і цягучасці ў голасе. Напрыклад, М. Драздоў, іграючы Падхалюзіна ў Гродна, прадставіў на сцэне «асобу ўсім знаёмую, без усялякай вяртлявасці і ўтрыравання … выцягнуў увесь спектакль на сваіх плячах» [15, с. 6]. Крытык таксама адзначаў, што акцёр «увогуле цудоўна спраўляецца з ролямі з народнага побыту і з ролямі герояў-арыстакратаў» [1, с. 2].

Некаторыя артысты прапаноўвалі свой варыянт вытлумачэння драматургічнага тэксту. Так, у 1865 г. у Гродна ў «Свае людзі – паладзім!» акцёр Сцяпанаў «імкнуўся прадставіць Бальшова значна больш маральнай асобай, чым гэта было зроблена Астроўскім» [15, с. 6]. Наконт выканання актрысай А. Драздоўскай ролі Кацярыны ў «Навальніцы» на старонках газеты «Минские губернские ведомости» нават разгарэлася гарачая дыскусія. Адзін крытык лічыў, што ўлюбёнка публікі іграла маладую жанчыну млявай, слязлівай, з вытанчанымі манерамі, якая «нават перад самазагубствам выбягала не ў хуценька накінутай хустачцы, а ў прыгожа задрапіраванай газавай вуалі» [6, с. 231]. Другі рэцэнзент пагаджаўся, што актрыса ў ролі «больш нагадвала паненку, чым купецкую дачку. У голасе артысткі ў некаторых месцах гучалі сумныя ноты, але гэта адпавядала і характару, і становішчу Кацярыны. Згодна з аўтарскай ідэяй, прыродная моц пачуццяў і летуценнасць яшчэ больш развіліся пад уплывам фантастычных і ўсхваляваных расповядаў багамольцаў» [21, с. 279], таму таленавітая актрыса сыграла захопленую натуру.

Можна зрабіць выснову, што такія сітуацыя адбываліся не з-за неразумення выканаўцамі сутнасці роляў, як пісаў мінскі крытык пра актрысу Л. Новаграбельскаю, якой «у ролях жанчын з простанароднага побыту не хапала менавіта рускай натуры. Не бачачы, верагодна, ніколі блізка простых рускіх жанчын у іх штодзённым жыцці, па няведанні яна ўпадала іншы раз ў крайнасці, што ёй, зразумела, як палячцы, можна прабачыць» [3, с. 462]. У дадзеных выпадках, прадстаўляючы сваіх гераінь, актрысы адаптавалі драматургічны матэрыял пад жыццёвы вопыт мясцовага гледача.

У рэпертуарнай афішы даследаванага перыяду сустракаліся і іншыя рускія п’есы: «Рускі чалавек дабро памятае», «Жыццё за Цара, або

Кастрамскія лясы» і «Параша-сібірачка» М. Палявога; «Дзяншчык Пятра Вялікага» М. Кукальніка; «Руская баярыня XVII стагоддзя» П. Абадоўскага; «Кашчэй, або Прапаўшы пярсцёнак» К. Ефімовіча (аўтар інсцэніроўкі разам з М. Кукальнікам паводле аповесці «Тарас Бульба» М. Гогаля); «Не ў грошах шчасце» і «Бацька сямейства» І. Чарнышова; «Кар'ера» Я. Каралёва; «Свет не без добрых людзей» М. Львова.

Паступова дзякуючы сцэнічным удачам пры ўвасабленні і раскрыцці ў рускіх творах матываў, якія адказвалі пэўным запытам публікі, нават людзі, настроеныя «з прадузятасцю ў адносінах да рускага тэатра, сталі прысутнічаць амаль на кожным спектаклі» [7, с. 1186].

Такім чынам, мясцовае насельніцтва актыўна пераводзілася ў прастору новых вобразаў і прадстаўленняў. На думку гродзенскага рэцэнзента, у канцы 1870 г. перапоўненая глядзельная зала на меладраме «Трыццаць год, або Жыццё гульца» В. Дзюканжа служыла доказам даўно выказанага ім меркавання, што «грамадству патрэбны рускі тэатр, але пад гэтым неабходна разумець прадстаўленні на рускай мове, можна і перакладных якасных п'ес. Навошта карміць публіку толькі камедыямі і драмамі Астроўскага» [20, с. 1]. Развагі крытыка не былі пачуты, бо ў зімовы сезон 1873/1874 г. гродзенцы ўбачылі 10 драм і камедый рускага драматурга [14, с. 73]. Увогуле на 1873 – 1877 гг. прыпаў яшчэ адзін усплеск засваення камедый і драм А. Астроўскага. Акрамя таго, у 1870-я гады антрэпрэнёры таксама прадстаўлялі жыхарам беларускіх гарадоў «Паненку-сялянку», сцэны з «Русалкі» і «Барыса Гадунова» А. Пушкіна, «Самаўпраўцаў» і «Горкі лёс» А. Пісемскага, «Вяселле Крачынскага» А. Сухаво-Кабыліна.

У даследаваны перыяд заходнееўрапейскія класічныя творы ставіліся на сцэнах Беларусі нераўнамерна: у самым пачатку 1860-х гадоў – вельмі часта, з 1864 г. – час ад часу, у 1880-я гады – зноў вельмі часта.

У 1865 г. мінскі рэцэнзент напісаў пра пастаноўку «Каварства і кахання» Ф. Шылера: «Тое, што ў свой час было цудоўна, цяпер ужо не тое». Далей са здзіўленнем адзначыў, што публіка шмат разоў выклікала артыстаў, але «не па добрых якасцях іх ігры, а па іншым меркаванням. Акцёры імкнуліся падладзіцца пад няверны погляд некаторай часткі публікі на драматычнае мастацтва» [7, с. 1187].

З пачатку 1880-х гадоў усё часцей «глядзельныя залы напаўняліся гучнымі красамоўнымі фразамі і філасофскімі думкамі» з класічных драм і трагедый У. Шэкспіра і Ф. Шылера [17, с. 3]. Цікава, што ў складзены крытыкам спіс класікі трапілі амаль «сучасныя» на той момант п'есы: «Гора ад розуму» А. Грыбаедава, «Рэвізор» М. Гогаля, «Вечны жыд, або Вясельны баль з перашкодамі» П. Каратыгіна і іншыя. Рэцэнзент адзначаў, што акцёр М. Дарскі, часта выкарыстоўваючы сваю схільнасць да трагізму, не заўсёды ствараў адпаведныя вобразы. Так, іграючы Чацкага ў «Горы ад розуму», з-за моцнай заклапочанасці дакладнасцю ў перадачы верша быў больш падобны да чытальніка на літаратурным вечары. На думку крытыка, галоўны герой у

п’есе з’яўляецца «захопленым, наіўным юнаком, а не разважлівым маладым чалавекам», якім яго прадставіў М. Дарскі [9, с. 2].

У перыядычным друку з’яўляецца шэраг публікацый, прысвечаных пастаноўцы класічных твораў. Напрыклад, аўтар артыкула «Разважанні пра класічны рэпертуар» у 1888 г. у «Минских губернских ведомостях» заклікае прадстаўляць дадзеныя п’есы ў адпаведнай абстаноўцы (складаных дэкарацыях), з наяўнасцю ў складзе трупе адпаведных акцёраў, якія б прайшлі добрую школу і мелі пэўны сцэнічны вопыт, таму што «класічныя ролі патрабуюць доўгага і абдуманага вывучэння характару таго ці іншага героя». Таксама крытык рэкамендуе выканаўцам-пачынальнікам іграць у класічных п’есах не «натурай і непасрэдным пачуццём», як П. Мачалаў, а «як Рашэль, Тальма, Гарык і Каратыгін» [2, с. 4].

Нядзіўна, што, аналізуючы пастаноўку «Рамэа і Джульета» У. Шэкспіра, рэцэнзент быў незадаволены: «Мясцовыя юныя акцёры нядрэнна дэкламавалі вершы, імкнуліся міміраваць і жэстыкуляваць адпаведным чынам, але гэтага недастаткова для сапраўднай ігры» [2, с. 4]. Пры ацэнцы шэкспіраўскага «Гамлета» крытык адзначаў абдуманасць пры стварэнні М. Дарскім галоўнага вобраза трагедыі. Асаблівая ўвага ў рэцэнзіі была звернута на правядзенне акцёрам сцэн, у якіх адбываўся «пераход ад уяўнага вар’яцтва да цалкам свядомых дзеянняў». Можна казаць пра выкарыстанне пэўных рэжысёрскіх прыёмаў у пастаноўцы знакамітай шэкспіраўскай трагедыі. Так, касцюмы і грым адпавядалі прадстаўленай эпосе, гераіня Абрамавай – Афелія – у сцэне вар’яцтва ўпрыгожвала галаву саломай замест кветак, увогуле ігра ўсіх персанажаў была такой, каб «увага сканцэнтроўвалася на адным дацкім прынцы» [2, с. 4]. У «Каварстве і каханні» ў ролі Фердынанда «схільнасць да драматызацыі і залішніх афектаў» [9, с. 2] у акцёра М. Дарскага зноў была да месца.

У трагедыі «Медэя» М. Абрамава ўвасобіла цэльную натуру галоўнай гераіні, у душы якой было пекла. Актрыса не проста іграла завучаную ролю, але перажывала ўсёй сваёй існасцю жыццё дэманічнай, палкай, гордай, помслівай і ў той жа час пяшчотнай жанчыны, гатовай на ўсемагчымыя ахвяры і злачынствы. Крытык з захапленнем пісаў пра сцэнічнае ўвасабленне «хуткай змены душэўных станаў і афектаў». «Празмерную паспешлівасць і выкрыкванне» ў прамаўленні таго ці іншага маналога, а таксама «некаторую напышлівасць і тэатральнасць выканання» [10, с. 3] рэцэнзент тлумачыў зместам самой драмы, якая больш чым напалову напісана нязграбнымі вершамі і адлюстроўвае жыццё паўміфічнай эпохі.

Такім чынам, у даследаваны перыяд, як і ў мінулыя часы, тэатральны рэпертуар выкарыстоўваўся як сродак уплыву на фарміраванне карціны свету мясцовага насельніцтва. У сувязі з актыўнай зменай культурнай парадыгмы ў грамадстве тэатр стаў адным з цэнтраў ідэалагічнай палітыкі. Таму ў 1860 – 1880-я гады адбылася і эвалюцыя ў рэпертуарнай практыцы: «польскі тэатр» з яго гістарычна-патрыятычнай праблематыкай спектакляў быў цалкам замешчаны «рускім тэатрам» з сацыяльна-бытавой накіраванасцю

прадстаўленняў. Можна казаць пра пэўную залежнасць сродкаў вобразнай выразнасці ў выканальніцкім майстэрстве ад прапанаванага рэпертуару і поглядаў публікі. У даследаваны перыяд на сцэнах Беларусі суіснавалі ўзнёсла-рамантычная і рэалістычная («натуральная») манеры ігры.

ЛІТАРАТУРА

1. Городские отметки // Гродненские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 36. – С. 1 – 3.
2. Ещё по поводу постановки классических пьес на минской сцене // Минский листок. – 1888. – № 46. – С. 4.
3. Заметка любителя о Минском городском театре // Минские губернские ведомости. – 1866. – Ч. неоф. – № 11. – С. 461 – 463.
4. К. Г. О Витебских общественных увеселениях / К. Г. // Витебские губернские ведомости. – 1860. – Ч. неоф. – № 12. – С. 1 – 2.
5. Летняя общественная жизнь в Могилёве // Могилёвские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 28. – С. 186.
6. Любитель театра. Известие о Минском театре / Любитель театра // Минские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 12. – С. 230 – 232.
7. Любитель театра. Несколько слов о Минском театре / Любитель театра // Минские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 51. – С. 1186 – 1187.
8. Любитель театра. О Минском театре / Любитель театра // Минские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 5. – С. 94.
9. Местная хроника // Минский листок. – 1888. – № 37. – С. 2.
10. Местная хроника // Минский листок. – 1888. – № 49. – С. 4.
11. Общественая жизнь в Витебске // Витебские губернские ведомости. – 1863. – Ч. неоф. – № 45. – С. 3.
12. О…ский, А. Могилёвская хроника. Ещё несколько слов о театре / А. О…ский // Могилевские губернские ведомости. – 1870. – Ч. неоф. – № 45. – С. 146.
13. Отчёт по делам Гродненской публичной библиотеки за истекший 1864 год, читанный одним из директоров в общем собрании её членов // Гродненские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 11. – С. 1 – 4.
14. Пашкин, Ю.А. Русский драматический театр в Белоруссии в XIX веке / Ю. А. Пашкин ; ред. В. И. Нефёд. – Минск : Наука и техника, 1980. – 216 с.
15. Первые два спектакля, данные в Городском театре русской труппой // Гродненские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 17. – С. 5 – 7.
16. Подобед, Ф. Театр в Могилёве / Ф. Подобед // Могилёвские губернские ведомости. – 1861. – Ч. неоф. – № 59. – С. 766 – 767.
17. Размышления о классическом репертуаре // Минский листок. – 1888. – № 45. – С. 3.
18. Русская труппа, ангажированная для Гродно // Гродненские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 9. – С. 5 – 6.
19. Театрал. Гродненский театр // Гродненские губернские ведомости. – 1870. – Ч. неоф. – № 48. – С. 1.
20. Театрал. Гродненский театр // Гродненские губернские ведомости. – 1870. – Ч. неоф. – № 49. – С. 1.
21. Ш-ч. Ещё о Минском театре / Ш-ч // Минские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 14. – С. 278 – 279.

РЕЗЮМЕ

На материале репертуарной практики в театрах Беларуси в 1860 – 1880-е годы можно проследить эволюцию театрального искусства. Проанализировав многочисленные

публикации из региональной периодической печати того времени, автор пришёл к выводам о зависимости художественных средств выразительности в исполнительском искусстве от стиля представляемых зрителям драматургических произведений и от взглядов и потребностей публики; о сосуществовании возвышенно-романтической и реалистической («естественной») манеры игры на сценах белорусских городов в исследуемый период.

SUMMARY

On a material of repertory theaters practices in Belarus in 1860 – 1880s, can trace the evolution of theatrical art. After analyzing the numerous publications of regional periodicals of the time, the author has come to the conclusion about the dependence of artistic means of expression in the performing arts on the style presented the audience and dramatic works of the views and needs of the public; the coexistence of sublimely romantic and realist («natural») style of play on the stages of the Belarusian cities in the study period.

Варвашеня Е. Н.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРАКТИКИ СОЗДАНИЯ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ РОЛИКОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 08.12.2015)

Детская реклама как вид творческой деятельности относится к сфере искусства. У неё имеется свой «изобразительный язык», свои приёмы и методы визуализации, обусловленные особенностями телевизионного производства. В отличие от других видов искусств особенностью искусства создания детской телерекламы является творческий поиск возможностей синтеза звуковой и зрительно-образной информации. Основой для синтеза звука и зрительного образа служит возможность параллельно-последовательного способа монтажа кадров в ролике.

Активная косвенная смысловая связь необходима в детских телероликах для синтеза звука и изображения на экране и для лучшего восприятия рекламного сообщения детьми. На первом этапе работы над роликом важно выделить особенности визуальной формы выражения смысла на основе определения возрастной группы, на которую будет ориентирован пордукт: для самых маленьких, дошкольников, школьников или подростков.

В первую очередь детская телевизионная реклама – это средство передачи информации, а уже во вторую очередь – вид искусства, призванный прививать детям культуру и вкус, воспитывать их.

Дети младшего школьного возраста при просмотре короткого ролика сосредоточены не только на поступках персонажей, но и на их моральном облике. Дети часто проявляют интерес к мотивам поведения персонажа, его психологии. Герой должен вызывать симпатию и ассоциироваться с другом. С ним должно быть интересно и занимательно. Через персонажа младшим школьникам можно привить интерес к школьным дисциплинам, исследованиям, правилам поведения в обществе, этические нормы и заложить в них нормы морали.

Короткий рекламный телеролик сравним с книгой, где есть своя история и художественно-стилевое решение. Проблему значения детализации в иллюстрировании детской художественной книги затрагивает российский исследователь Л. Невлер. Он проводил беседы с детьми, наблюдал за тем, как они воспринимают книжные иллюстрации. В результате Л. Невлер делает вывод о том, что детям дошкольного возраста нравятся маленькие книжки, где содержится мало текстовой информации и иллюстрации более простые и практически не детализированны [1]. Основываясь на исследовании Л. Невлера относительно оформления книг для детской аудитории, можно сделать выводы об особенностях подхода к созданию телевизионного ролика для детей:

1. Художественно-стилевые особенности визуального образа: насыщенная цветовая гамма, характер форм, особенности шрифта, пластика, ритм, контраст, нюанс, динамичность в смене образов.
2. Учёт особенностей ролика по возрастным группам детей как необходимое требование для изучения понимания рекламы детьми, что даёт возможность подбора нужных стилистических приёмов для выражения той или иной идеи.
3. Музыкальное сопровождение: весёлая, ритмичная музыка совместно с простым зарифмованным текстом-слоганом.
4. Правовые и законодательными нормы, принятые во всём мире.

Насыщенная цветовая гамма включает в себя яркое колористическое решение кадра. Чтобы добиться хорошего контраста, нужно взять полярные цвета в цветовом круге, таким образом, они будут гармонировать и контрастировать при близком взаимодействии друг с другом. Ребёнок воспринимает цвет буквально и чётко. Он формирует отношение к цвету, опираясь на личные ощущения. Чтобы развиваться, ребёнок должен получать достаточно впечатлений. Исследования показывают, что дети в возрасте четырёх месяцев хорошо различают красный, жёлтый, зелёный и синий цвета. Малышу интересно смотреть, трогать, изучать.

Чем старше становятся дети, тем больше они развиваются, у них снижается интерес к ярким и пёстрым картинкам, на смену этому появляется уже более сложная тоновая градация цвета, так как вкусовые потребности детей с возрастом меняются и усложняются.

Цвет способен вызывать различные эмоциональные реакции и мысли: он может успокаивать и волновать, радовать и печалить, угнетать и веселить. Ю. Л. Острейко в своей научно-педагогической работе пишет о формировании геометрических представлений форм у детей. Чтобы знать, чему и как обучать детей на разных этапах их развития, нужно прежде всего проанализировать особенности восприятия формы любого предмета, в том числе и фигуры, затем – пути дальнейшего развития геометрических представлений и элементарного геометрического мышления и далее то, как совершается переход от чувственного восприятия формы к её логическому осознанию [2].

Для дошкольников характер форм в телеролике должен быть представлен активными, угловатыми, заострёнными формами, в основе которых лежат простейшие геометрические фигуры, самая активная из них – треугольник, также сюда включается квадрат и многоугольник. Формы, основанные на простейших геометрических фигурах, просты для детского восприятия, они легко запоминаются и несут определённую эмоциональную окраску. Формы, включающие круги, шары, эллипсы, говорят о добром, спокойном, уравновешенном характере героя, а активные треугольники с многоугольниками или квадратами, наоборот, вызывают ассоциации с колючим, дерзким, шустрым, активным и динамичным характером героя. Детям нравится активность и динамичность в смене образов на экране. Формирование у дошкольников геометрических представлений достигается посредством обучающих роликов, основанных на сюжетных логико-математических играх. Вовлечённые игровым роликом в поисково-исследовательскую деятельность дети знакомятся с многообразием геометрических форм на основе выделения отношений, зависимостей и закономерностей.

Что же касается особенностей шрифта для детской аудитории, то следует отметить его крупность и читабельность. По пластике он может быть разнообразным: угловатым, плавным, текучим – главное, чтобы соответствовал визуальному образу ролика и был гармонично вписан в композицию. Шрифт для детей не должен содержать множество украшательских, декоративных элементов (завитков, полос, засечек), так как они ухудшают читабельность, а на экране в видеоряде начинают «моргать».

По мнению автора книги «Художественное конструирование газеты и журнала» С. И. Галкина, «шрифтография периодики для детей не может быть однородной. Перелистывая страницу за страницей, ребёнок вновь и вновь попадает в новый, не изведанный им мир». В зависимости от возрастной категории зрителя дизайнеры разрабатывают специфическую шрифтовую палитру. Для дошкольников используются непохожие один на другой оригинальные заголовочные гарнитуры и начертания. Подобный выбор шрифтов привлекает внимание детей к ролику, а интересная графическая форма заглавий усиливает внимание к их смыслу [3].

Для быстрого и безошибочного восприятия шрифта зрителем в телеролике разработчики должны соблюдать основные условия удобочитаемости: 1) контрастные контуры каждой буквы – простые по фигурам буквы читаются легче; 2) различимый внутрибуквенный просвет, он помогает выявлению контура букв и должен быть соразмерен с толщиной основного штриха; 3) соразмерность наружных пробелов между буквами, размеры пробелов между знаками должны быть уравновешены внутрибуквенным просветом и шириной знака; 4) пропорциональность между шириной и высотой знака – наилучшей читаемостью обладают буквы, у которых ширина и высота почти равны; 5) контрастность, которая проявляется не только в разнице толщины соединительных и основных

штрихов, но и в контрасте между изображением буквы и тем фоном, на котором она расположена; 6) размер шрифта должен быть уравновешен с межстрочным пробелом [4, с. 15].

Ритм – сочетание форм с определённой частотой повторения в кадре. Именно благодаря ритмическим элементам в кадре создаётся необходимая динамика, когда формы начинают взаимодействовать и играть между собой. Ритм в детском телевизионном ролике должен опираться на возрастные группы детей, их способность к восприятию. Например, для дошкольников ритм элементов характеризуется простотой, плавностью и повторяемостью. С возрастом он должен ускоряться, но меньше повторяться, так как скорость восприятия информации у детей постепенно увеличивается, и им хочется большей динамики в смене образов и новизны.

Более подробно остановимся на критериях визуального образа и особенностях рекламы для различных возрастных групп.

К первой возрастной группе относятся дети от 2 до 5 лет. Здесь необходимо в первую очередь учитывать, что память малыша носит непроизвольный характер. Реклама начинает восприниматься ребёнком со второго полугодия жизни.

В рекламе, рассчитанной на детей до трёх лет, присутствует элемент игры «обращённый показ», то есть представление с игрушкой или анимированным персонажем, при этом взрослый вовлекает в игру ребёнка. Яркая музыкальная подвижная детская реклама позволяет успокоить, увлечь, накормить ребёнка или отвлечь его от опасного занятия, а также отдохнуть матери. В данном возрасте ещё нет определённых сведений об окружающем мире. Поэтому реклама для ребёнка более жизненна, так как в ней действуют известные ему люди, животные, предметы. Часто в детской рекламе главными героями выступают сами дети.

Благодаря рекламе накапливается запас представлений о свойствах предметов (звук едущей машины, лай собаки, звонок телефона) и развивается одновременно слуховое и визуальное восприятие.

Преимущества рекламного телевизионного ролика в том, что его длительность чаще всего не превышает 15-30 секунд, кадры и сцены меняются каждые пару секунд, что позволяет удерживать внимание ребёнка. От коротких телероликов малыш не устаёт и не переключает своё внимание на что-либо другое. Ни один мультфильм не длится такое время и не меняет так часто героев в кадре.

Рекламным роликам свойственна большая динамичность: смена героев, товаров, сюжета, расцветок и декораций; персонажи находятся в постоянном движении. Ещё одно важнейшее преимущество телевизионных роликов в том, что они зачастую снимаются на высококачественные носители, поэтому являются яркими и контрастными.

В возрасте 3-5 лет ребёнок начинает познавать окружающий мир через множество вопросов, которые он задаёт взрослым. Реклама для этого этапа развития детей должна рассказывать об окружающем мире: о явлениях

природы, предметах и объектах, которые нас окружают. Но делать это необходимо в игровой форме, чтобы ребёнку было интересно и понятно, например, показывать явления природы и иллюстрировать их пальчиковой гимнастикой. Так, ребёнок смотрит на экран, где показан дождь, персонаж или герой рассказывают о дожде и показывают, как капают капли при помощи пальчиков и ладошек, и их движения можно повторять.

В детских телевизионных роликах для этой возрастной группы чаще всего главными персонажами выступают любимые и добрые герои из сказок и мультфильмов. При выявлении музыкальных особенностей телероликов для детской аудитории обязательно необходимо выделить возраст детей, на которых ориентирован этот продукт. Для дошкольного возраста музыка включает в себя чёткий, простой, повторяющийся ритм, сопровождаемый незамысловатой фразой или коротким слоганом, который может быть как зарифмованным, так и повторяющимися несколько раз. Таким образом, повышается его запоминаемость. Так, реклама сухих завтраков «Миль Попс» включает следующий сюжет: забавные яркие пчёлки весело танцуют и поют, движения и музыка в кадре чётко синхронизированы и сливаются в единый ритм, который сопровождается простой песенкой с часто повторяющимся названием продукта и элементарными словесными ассоциациями, вызванными качествами продукта: пчёлки «жу-жу-жу», «Миль Попс», «ням-ням-ням», «хрум-хрум-хрум».

Ко второй группе относятся дети в возрасте от 6 до 9 лет – это период младшего школьного возраста. Ребёнок овладевает чтением, поэтому в рекламе появляется текст: простой и крупный. Популярной становится реклама письменных принадлежностей. Ребёнок в этом возрасте ищет своё «я» и уникальность. На детей школьного возраста воздействуют образы старших подростков. Они стремятся скорее стать взрослыми, добиться признания и уважения у друзей и родителей. Это служит причиной того, что малыши пытаются быть похожими, подражать ребятам, старшим на 2-3 года, что достигается и с помощью такой же одежды, продуктов питания. Дети усваивают правила, связанные с гигиеническими навыками, и на телеэкранах появляется реклама мыла и различных средств умывания.

Благодаря рекламе младшие школьники находят общие темы для разговоров среди сверстников, также их могут объединять и развивающие игры с наклейками и вкладышами. Ведущим типом рекламы для этого возраста является сюжетно-ролевая игра, в которой формируются личностные, психические и профессиональные качества.

В телевизионных рекламных роликах для детей школьного возраста часто прибегают к мифам, волшебству, таинственности, так как воображение ребёнка на этом этапе хорошо развито. Музыкальные особенности для данной возрастной группы включают ряд приёмов, таких как разнообразные звуковые эффекты в сочетании с музыкой и диалогами героев. В подобных роликах развивается целая история, в которой главный герой, знакомясь с мультипликационными персонажами, открывает для себя новый волшебный

мир и вместе с ним познаёт волшебные качества рекламируемого продукта. Достаточно вспомнить рекламу хлопьев «Космостарс» с заманчивым путешествием в Космос (главный герой – мальчик семи лет – пробует «настоящий завтрак для космонавта», что даёт ему повод пофантазировать на тему космических путешествий вместе с анимационным персонажем «капитаном Star»), какао «Нескафе», где ребята во главе с весёлым кроликом-первооткрывателем отправились на поиски приключений.

Рассматривая особенности создания рекламного ролика, следует учитывать основные возрастные группы детей (от 2 до 12 лет, далее идёт подростковый период) с учётом их интересов и предпочтений, с точки зрения построения «правильного» визуального образа, основанного на графических приёмах и звуковых эффектах, их всевозможных моделях и сочетаниях, используемых в детских ТВ-роликах, которые должны характеризоваться ненавязчивостью, оригинальностью подачи идеи, динамичностью, красочностью как визуального, так и аудиального образов. Важным фактором в рекламном ролике является его восприятие детьми, познающими мир через эмоции. Именно поэтому детские ТВ-ролики должны быть яркими, необычными и оставлять приятное впечатление.

Исходя из существующих правовых и законодательных норм, разработчики детских рекламных роликов должны делать акцент не на коммерческую составляющую рекламы, а на эстетическое восприятие визуального образа, который в дальнейшем повлияет на формирование у детей чувства меры, гармонии, красоты и вкусовых потребностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Невлер, Л. Дети смотрят картинки / Л. Невлер // Детская литература. 1958. – М., 1958. – С. 212 – 228.

2. Острейко, Ю. Л. Формирование геометрических представлений у детей старшего дошкольного возраста / Ю. Л. Острейко. – Гродно : Эврика, 2011. – 227 с.

3. Галкин, С. И. Техника и технология СМИ: художественное конструирование газеты и журнала : учебное пособие / С. И. Галкин. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 215 с.

4. Свороб, А. К. Дизайн молодёжной газеты / А. К. Свороб. – Минск : Изд. центр БГУ, 2004. – 70 с.

РЕЗЮМЕ

С опорой на теоретические разработки и концепции в сфере телерекламы в статье анализируются художественно-стилевые и музыкальные особенности визуального образа для детей. На примерах современных рекламных роликов для детской аудитории автор формулирует базовые правила проектирования телевизионного ролика, рассчитанного на детей дошкольного и младшего школьного возраста.

SUMMARY

Drawing on theoretical developments and concepts in the creation of television advertising, the article analyzes the artistic and stylistic, and musical features a visual image for the children. For examples of modern commercials for children's audience, the author formulates the basic rules of design TV commercial, designed for children of preschool and early school age.

Воскобойникова Ю. В.

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА АКАДЕМИИ ПРАВОСЛАВНОЙ МУЗЫКИ – КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН В СОВРЕМЕННОМ РЕГЕНТСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Харьковская государственная академия культуры
(Поступила в редакцию 09.12.2015)

Современное регентское образование реализуется через разнообразные формы: дневные и вечерние, заочные и дистанционные, в виде практического обучения «от учителя к ученику» в клиросной практике и дополнительно-факультативного образования в государственных и частных учебных заведениях. Однако та форма, о которой пойдёт речь, существует в единственном экземпляре, не знает аналогов и представляет уникальную разработку, направленную на широкий охват аудитории и максимально эффективную передачу информации. С 2009 г. в Санкт-Петербурге проходит Летняя школа Академии православной музыки, созданная продюсером Натальей Орловой. За эти годы здесь обучалось более 800 хормейстеров, композиторов, регентов и певчих из более чем пятидесяти стран мира. Только в 2015 г. школа насчитывала около сотни слушателей из 22 стран.

Попыток исследовать деятельность Академии православной музыки на научном уровне, по всей видимости, пока не предпринималось. Во всяком случае, общественно доступных публикаций по этой теме обнаружено не было. Однако данному культурно-образовательному явлению уделяется довольно много внимания в музыкальной Интернет-публицистике и новостных СМИ, а также на сайтах и порталах, с которыми так или иначе связана деятельность участников и слушателей Академии православной музыки, среди которых – преподаватели, регенты, певчие, руководители светских хоровых коллективов, композиторы, журналисты и научные деятели. Цель статьи – проанализировать уникальный образовательный проект, коим является Летняя школа Академии православной музыки, и выявить его теоретические, методические, методологические и исполнительские основания.

Методология исследования строится на изучении материалов прошедших циклов обучения, анализе исполнительской манеры сводного хора Академии православной музыки, который формируется ежегодно из её слушателей, опросах участников и преподавателей, а также личном практическом опыте автора статьи, полученном в качестве участника Летней школы.

Академия православной музыки – это комплекс мероприятий, нацеленных на возрождение традиционной церковно-певческой культуры. Он включает циклы ежегодных просветительских концертов («Крещенские вечера», «Великопостные концерты»), Международный конкурс композиторов духовной музыки «Роман Сладкопевец» и Летнюю школу, которая в этом году стала также активным участником (и в организационном,

и в исполнительском смысле) Свято-Владимирского Валаамского фестиваля православного пения.

Научный актив школы составляют преподаватели кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории: А. Кручинина, Н. Мосягина, Е. Плетнёва, Т. Швец. Главным научным консультантом Летней школы является Е. Смирнова – педагог регентского отделения Санкт-Петербургской православной духовной академии, специалист в области чтения и дешифровки невменных нотаций. Свою задачу эта команда музыковедов видит в возрождении подлинной исторической традиции православной музыки и продвижении её в сферу церковно-хоровой и концертной практики [1]. Все вышеназванные специалисты являются не только теоретиками, но и практиками в обозначенной области: изучают рукописи, осваивают традиционное певческое звукоизвлечение, переводят в двузнаменную и современную нотацию древние невменные рукописи. Этот уникальный музыкальный материал активно используется в учебных курсах Летней школы и как иллюстративный компонент лекций, и в качестве нотного обеспечения хоровых мастер-классов.

Стратегия распространения информации базируется на нескольких принципах. Во-первых, участником Летней школы можно стать только один раз. Таким образом, круг слушателей ежегодно обновляется. Известны отдельные исключительные случаи повторного приглашения участников, но, скорее, в виде поощрения за особые успехи в обучении и дальнейшей популяризации Летней школы. Во-вторых, отбор слушателей производится на конкурсной основе. Как показывает анализ состава обучающихся в Летней школе, преимущество получают преподаватели, регенты и руководители хоровых коллективов, то есть лица, в силу своих профессиональных задач способные передавать знания довольно многочисленной аудитории. Такой принцип можно охарактеризовать как древовидный, и его эффективность трудно переоценить. В-третьих, международный формат Академии не является декларативным. Иностранное представительство здесь довольно обширно: количество участников из дальнего зарубежья (в том числе иноязычных) составило 26% в 2013 г., 43% – в 2014 г. и 35% – в 2015 г., из ближнего – 31%, 13% и 22% соответственно. Сохранение приблизительно 40%-й квоты россиян является, в свою очередь, необходимым и достаточным для того, чтобы гарантировать сохранение национальной фонетической и тембровой окраски звучания хоров в процессе практической работы над православным музыкальным наследием. Такое соотношение певческих сил также максимизирует для иностранцев эффект погружения в православную культуру во всём её тембровом и – шире – ментальном своеобразии [2].

Важным фактором отбора кандидатов является и вокально-исполнительский комплекс. Руководство Летней школы не использует заочных средств тестирования вокальных способностей претендентов, однако учитывает уровень их музыкального образования и имеющийся

певческий опыт. Такой подход продиктован творческой необходимостью: большая часть аудиторной работы Академии – это пение в хоре, а один из ожидаемых результатов – качественное освоение песнопений литургии валаамской традиции, венчающей обучение, и довольно обширной программы отчётного концерта сводного хора.

Программа Летней школы включает лекции (22 часа), факультативы (50 часов) и творческие мастерские (57 часов). Методологически все эти формы обучения представляют собой комплекс необходимых для полноценного усвоения материала компонентов: теоретического, практического и методического. Теоретическая составляющая обучения представлена циклом лекций общецерковных и церковно-певческих дисциплин по следующим направлениям: историческое («История древнерусского церковного пения», «История византийского церковного пения», «Грузинская певческая традиция», «Сербская церковно-певческая традиция» и т. д.); семиотическое («Основы знаменной нотации», «Поэтика древнерусского песнопения», «Литература Древней Руси: медленное чтение»); вероучительное («Основы восточнохристианской литургики») [3].

Задачи практических дисциплин потребовали формирования различных аудиторных групп. Например, освоение двухголосной литургии валаамской традиции, основанной на антифонном принципе, продиктовало деление сводного хора на два лика, одним из которых традиционно управляет регент Праздничного хора Спасо-Преображенского Валаамского монастыря А. Жуков, другим – регент праздничного хора Свято-Елисаветинского монастыря монахиня Иулиания (Денисова). Практическое освоение песнопений знаменной и строчной традиций, подразумевающих однородный состав хора, потребовало деления на мужской и женский лики под руководством А. Мишина (художественного руководителя и дирижёра мужского хора Вологодской государственной филармонии им. В. А. Гаврилина) и Т. Швец (руководителя ансамбля древнерусской музыки «Знамение»). Общее руководство пением в знаменной традиции осуществлял регент хора «Древнерусский распев» А. Гринденко. Тематические творческие мастерские «Духовная музыка Нового времени» предполагали деление на два равноценных смешанных хора под управлением заслуженного деятеля искусств России, художественного руководителя камерного хора «Lege artis» Б. Абальяна и заслуженного деятеля искусств России, главного хормейстера Мариинского театра А. Петренко.

Помимо основных занятий, ежегодно слушателям предлагается два-три варианта факультативных программ, на одну из которых они записываются по своему выбору. Факультативная форма обучения в рамках Летней школы Академии православной музыки носит двойственный характер: каждое подобное занятие, с одной стороны, это исполнительский практикум, с другой – освоение методики того или иного мастера, той или иной исполнительской школы. Руководство Академии православной музыки в подборе преподавательского состава демонстрирует исключительную

тщательность и требовательность. В частности, факультативные занятия ведут такие именитые мастера хорового дела, как монахиня Иулиания (Денисова) (Беларусь), регент хора «Мелоди» Дивна Любоевич (Сербия), регент хора «Моисей Петрович» Никола Попмихайлов (Сербия), руководитель ансамбля «Сирин» Андрей Котов (Россия), фольклорист, этномузыкант и мультиинструменталист Сергей Старостин (Россия), специалист в области древнерусской устной традиции пения, руководитель ансамбля «Ключ разумения» Наталья Мосягина, протопсалт храма святой великомученицы Екатерины (Афины, Греция) Константин Фотопулос, регент хора Свято-Данилова монастыря Георгий Сафонов и другие. Важно, что все эти мастера не просто готовы показать на практике свои умения, но и обстоятельно объяснить методику работы, посвятить слушателей в тонкости творческого метода. Благодаря такому настрою факультативные мастер-классы приобретают не столько практический, сколько методический характер, что направляет полученные студентами Летней школы знания в область применения на практике, а также закладывает методический вектор, способствующий дальнейшему распространению освоенных методик.

Каждый слушатель Академии за трёхнедельный курс обучения успевает поработать с большим количеством регентов и хормейстеров, требования которых зачастую различаются радикально, что вполне объяснимо с учётом стилевых и национальных различий. Репертуар Нового времени требует традиционной академической манеры пения, с её опущенной гортанью, куполообразной формой нёба, вокальным переносом и другими характерными особенностями. Более древние традиции базируются на речевой позиции голосового аппарата, среднем или высоком положении гортани, но и здесь требования различных регентов отличаются. Дивна Любоевич требует пропевания согласных с присоединением нейтрального гласного или в технике закрытого звука; монахиня Иулиания просить петь простым речевым тембром, но при этом требует неукоснительного соблюдения правил вокального переноса; Андрей Котов настаивает на огласовке согласных и звучной, открытой, прямой фольклорной манере подачи звука. Даже работа с похожим (или даже одним и тем же материалом) часто происходит согласно разным исполнительским принципам. Например, при исполнении песнопений знаменного распева Татьяна Швец требует сохранения стабильной пульсации на протяжении всего песнопения и точного исполнения указанных длительностей, а Анатолий Гринденко допускает некую исполнительскую ритмическую свободу, аргументируя её тем, что крюковая запись – это «скелет распева, который необходимо облечь плотью», и что в каждом храме имеет право на жизнь собственное прочтение песнопения, своя традиция его исполнения. Для многих слушателей такие различия и противоречия становятся камнем преткновения. Наличие в течение одного дня нескольких репетиций с разными исполнительскими установками требует от певчих внимания, послушания и умения перестраиваться. Кроме того, интересным представляется, что все комплексы

требований, как правило, являются в большей степени характерными особенностями той или иной традиции, нежели характеристиками личного исполнительского стиля регента.

Конечно, в задачи Летней школы не входит сколько-нибудь полное освоение слушателями всех предлагаемых к рассмотрению традиций. Однако мастер-классы предполагают достаточно плотное погружение в материал с целью дать максимально возможное практическое представление о нём, и правильное отношение слушателей Летней школы к этому исполнительскому «калейдоскопу» способствует развитию таких важных для регента качеств, как гибкость и универсальность. Большое внимание в Академии православной музыки уделяется духовной составляющей обучения. Неотъемлемой частью пребывания в Летней школе является паломничество в Свято-Преображенский Валаамский монастырь, подготовка к исповеди и причастию, совместное клиросное служение за Божественной литургией.

Отдельно следует сказать об организации обучения для иноязычных студентов. Здесь, на наш взгляд, имеются как существенные организационные достижения, так и некоторые методические недоработки.

Существенной заслугой организаторов является обеспечение иностранных студентов, не владеющих русским языком, качественным синхронным переводом. Использование именно этого вида перевода на лекциях позволяет иностранцам полноценно вникать в материал, не затормаживая общего учебного процесса. Однако практическая работа в хоровых практикумах вызывает у них существенные затруднения. В частности, освоение двухголосной литургии валаамской традиции оказалось иноязычным студентам фактически не под силу как по причине слишком высокого рабочего темпа на репетициях, так и в силу новизны материала. Помимо достаточно подвижного темпа самих песнопений, работа строилась явно без учёта языковых сложностей, требующих более спокойной и тщательной проработки музыкального текста. А в сочетании с нотным материалом, содержавшим партитуры в ключах и подлежавшие транспонированию, эти факторы делали освоение нотного текста практически невозможным, о чём иностранные студенты и заявили сразу после репетиции. Даже подключение синхроперевода (что довольно затруднительно во время хоровой работы) не решило проблемы. Более того, позиция руководителя этой творческой лаборатории Алексея Жукова оказалась не совсем конструктивной. Учитывая не слишком большой процент студентов, которые не справляются (а его составляли преимущественно англоговорящие слушатели, поскольку сербам, например, привычен славянский язык), регент отказал им в дополнительных занятиях, не предусмотренных регламентом Летней школы. Таким образом, нарушение дидактического принципа посильности, а также доступности и последовательности привело к тому, что миссионерский компонент обучения иностранцев несколько пострадал. Ситуация разрешилась путём разучивания данного материала русскоговорящими регентами из числа слушателей

Академии, однако очевидно, что системно такой метод применяться не может и не должен. С учётом всех факторов специфики восприятия литургийного материала студентами-иностранцами, а также принимая во внимание важность именно этого материала как для их погружения в православную певческую культуру, так и для полноценного участия в богослужениях, необходимо в рамках Летней школы предусмотреть дифференцированный подход для людей с нетипичным уровнем подготовки. Методика работы с иностранцами должна включать такие необязательные для русскоговорящих слушателей компоненты, как фиксация транслитерированного текста (что, впрочем, было предусмотрено организаторами), его многократное хоровое прочтение с постепенным повышением темпа, объяснение смысла исполняемого песнопения, расшифровка особенностей записи (например, правила чтения слов под титлой) и уже только затем – пение.

Очевидно, что это совершенно отдельная сфера работы, и она требует выделения для этого специального времени и регента (оптимально – владеющего английским языком), который на должном уровне подготовит иностранцев к пению на клиросе, не перегружая столь тщательной работой русскоязычный контингент учащихся.

Второй очевидной потерей для иностранных студентов является их обделённость певческими факультативами. В программе школы это время отводится на освоение ими русского языка. Сложно судить, насколько необходимым является этот курс с позиций возможности освоения материала в трёхнедельный срок. Впрочем, это не входит в задачи данного исследования, кроме того, качественное преподавание русского языка Виолеттой Данко было по заслугам оценено англоговорящей группой. Но то, что именно на факультативах максимально полно осуществляется передача опыта современных мастеров церковно-хорового дела, очевидно. История развития регентского дела говорит о том, что в центре этого процесса – личность Мастера, а само обучение веками строится на методе прямого взаимодействия учителя и ученика. Если с нотными образцами одноголосных распевов можно ознакомиться в Интернете, исполнение церковной музыки разных традиций послушать в записи, то работы «под руку» мастера, участия в его коллективе, сослужения с ним или хотя бы непосредственного наблюдения творческого процесса живого носителя традиции ничто не может заменить. И с этих позиций представляется необходимым пересмотр учебного расписания иноязычных студентов с учётом предоставления возможности если даже не практически работать на факультативах, то хотя бы наблюдать этот певческий процесс с синхронным переводом в качестве пассивной практики.

Летняя школа Академии православной музыки – уникальный образовательный проект, включающий все необходимые компоненты: теоретический, практический и методический. Реализация его учебной программы имеет фундаментальные научные основания в виде вокально-

методических разработок, а также нотных расшифровок древних рукописей, подготовленных специалистами кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории. Творческий фундамент школы опирается на личный практический опыт выдающихся регентов и хормейстеров современности, являющихся носителями певческих традиций православных стран. Компактность учебного процесса в Летней школе имеет свои достоинства и недостатки, однако этот опыт однозначно указывает на эффективность данной формы обучения именно за счёт кратковременного, но очень плотного погружения в материал (три недели занятий общим количеством 129 часов, не считая участия в богослужениях, сводных сценических репетициях и концертах). Неуклонно возрастающая квота профессионалов среди слушателей Летней школы свидетельствует о том, что данная форма обучения является предпочтительной для специалистов с большой занятостью и может использоваться более широко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пояснительная записка // Академия православной музыки. Летняя школа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://school.orthodoxfestival.ru/upload-files/__2015_doc.

2. Список участников // Академия православной музыки. Летняя школа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://school.orthodoxfestival.ru/upload-files/__2015_doc.

3. Расписание занятий // Академия православной музыки. Летняя школа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://school.orthodoxfestival.ru/upload-files/doc/R2014_new.doc.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирована система обучения в Летней школе Академии православной музыки (г. Санкт-Петербург), выявлены её теоретические, методические, методологические и исполнительские основания, определены перспективы данной формы профессионального дополнительного образования в сфере регентского дела.

SUMMARY

The article analyzed learning system in the Summer School of the Academy of Orthodox Music (Saint-Petersburg), revealed its theoretical, methodological, and performing grounds, identified perspectives of this form supplementary professional education in the field of regency art.

Голикова-Пошка Е. В.

ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ИСКУССТВА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Мультимедийное искусство возникло как одно из основных направлений современного информационного пространства. До появления компьютерной культуры невозможно было представить и термин «мультимедиа», который сегодня прочно вошёл в жизнь каждого интернет-

пользователя. В широком смысле «мультимедиа» объединяет в себе возможность поиска по одному ключевому запросу текста, изображений, видео и аудиоинформации. Поэтому большинство сайтов, представленных в сети, является мультимедийными по изначальному замыслу их создателей. При этом понятие «мультимедийное искусство» более широкое: оно включает в себя новые возможности, которые открывает интернет (мультимедиа относится только к сетевой интернет-культуре, в отличие от кинематографического искусства, что ретранслируется посредством экранов кинотеатра или телевидения). Говоря другими словами, мультимедийное искусство несколько похоже на документальный клип, развивающийся в интернет-пространстве по законам сетевой образности, то есть замысел создателя мультимедийного произведения может в любой момент корректироваться под воздействием агрессивной или доброжелательной сетевой среды, зависеть от разных пользователей, имеющих возможность опосредованно (в определённых случаях и непосредственно) влиять на мультимедийное пространство.

Таким образом, мультимедийное (цифровое, электронное) искусство – понятие, включающее произведения, которые создаются при помощи новейших компьютерных технологий, а также инструментов (программ), предоставляемых непосредственно сетью интернет.

В зависимости от жанрового разнообразия, тесно связанного с использованием технологий создания визуального произведения, все мультимедийное искусство подлежит классификационному делению на: видеоарт (включая и понятие виджеинг), саунд-арт (и его подвиды – звуковая скульптура, звуковая инсталляция и саундскейп), медиаинсталляцию (эстетическая инсталляция), медиаперформенс, медиаландшафт (или более широко употребимое понятие медиасреда), сетевое искусство (интернет-арт, веб-арт).

Видеоарт считается одной из форм постмодернизма и выступает в роли своеобразного транслятора художественного замысла, идеи и концепции его создателя путём использования цифровой техники. В отличие от телевидения, рассчитанного больше на массовую зрительскую аудиторию, то есть выступающего в роли коммерческого продукта, видеоарт носит некоммерческий характер (создаётся не для получения материальной выгоды) и предназначен для узкого круга подготовленных зрителей (своего рода специалистов). Чаще всего к видеоарту прибегают в процессе создания уникальных музейных экспозиций либо в процессе авторского самовыражения при съёмке документальных фильмов и музыкальных клипов, так как видеоарт позволяет совмещать любые образы и символы, объединять статические картины и динамические изображения, музыку и шумовые эффекты. С художественной точки зрения, видеоарт выступает в качестве своеобразного «расширителя» человеческого сознания, стирающего границы между реальностью и вымыслом и заставляющего думать, а не безвольно поглощать массовый телевизионный продукт. Видеоарт, как одно

из направлений мультимедийного искусства, использует телевизионные приёмники только в качестве своеобразного оригинального хэппенинга (театрального сиюминутного действия), например, в качестве готовой площадки для разрушения (машина на полном ходу врезается в груду телевизоров, символизируя таким образом отказ от массовости, переход к свободному, в информационном плане, обществу) и прочее. Художественная ценность видеоарта заключается в возможности зрителей лично проследить весь путь от зарождения художественной идеи, замысла до его непосредственного воплощения. Эстетика видеоарта весьма разносторонняя: это могут быть как высокоэстетические произведения, содержащие только высокохудожественные элементы, так и треш-эстетика (антиэстетика), призванная подчеркнуть проблемы общества, выдвинуть их на первый план.

В Беларуси проводятся специальные конкурсы и просмотры фильмов в стиле видеоарт, наиболее престижными считаются Международный фестиваль видеоарта «Cinema Perpetuum Mobile», аудио-визуальный фестиваль в Минске, «Kinavarka Film Festival», из международных – «Cologne International Videoart Festival», «Romanian International Film Festival», «Bang Shorts Film Festival» и другие.

Виджеинг является музыкальным направлением видеоарта и представляет собой своеобразную «склейку» видеоролика из заранее отобранных видеофрагментов (футажей). Применяется виджеинг преимущественно в клубах или на специальных выставочных площадках, когда под музыку виджей соединяет любые футажи (домашние заготовки – кадры из игровых и анимационных фильмов, клипов, фотозарисовок и др.), создавая цельное экранное произведение. В отличие от диджеев виджей подбирает тематическое видеосопровождение по своему настроению, вкусу и вдохновению, при этом может ориентироваться и на предпочтения зрительской аудитории. Однако существует и самостоятельное направление виджеинга, когда создатель такого рода видеоклипов выступает в роли оригинального видеохудожника, компонуя собственные видеофрагменты, а не используя уже готовые шаблонные заготовки (на выходе получается гармоничное художественное произведение). В Беларуси виджеингом занимается ограниченное число людей, наиболее известными среди них являются коллективы «An angelico» (компонуют видеоизображения исходя из собственных концепций и идей) и «X-Muz» (создают видеоинсталляции, компилируя собственные видеоизображения, в том числе видеофрагменты Минска). На самом деле сфера применения виджеинга довольно обширна, его можно использовать при подготовке музейных экспозиций, в выставочной деятельности, рекламной сфере, научных разработках. Основным плюсом данного направления является то, что все видеоматериалы могут проецироваться одновременно на нескольких носителях (экранах), при этом каждый экран становится своеобразной площадкой для определённых символов и образов (например, одновременная

трансляция на трёх экранах видеофрагментов из игрового, неигрового и анимационного кино, объединённых общей тематикой).

Саунд-арт (или звуковое искусство) выступает в роли средства художественного выражения концепции «звукового» художника, то есть человека, который стремится воссоздать звук с точки зрения не музыкального, а природного или технологического явления. В большинстве своём создатели так называемой звуковой поэзии не сообщают слушателю какую-либо важную информацию, а проводят своеобразное исследование влияния звуковых частот на эмоциональное и психическое состояние человека.

Разновидностями саунд-арта выступают звуковая скульптура, звуковая инсталляция и саундскейп. Звуковая скульптура предназначена для передачи звука посредством визуального объекта, при этом создатель такого рода композиций продумывает каждый элемент своего произведения для того, чтобы вся конструкция была эстетически привлекательной с точки зрения формы и объёма, а все её части издавали определённое звучание, привлекающее или, наоборот, отталкивающее слушателей-зрителей. В Беларуси звуковая скульптура пока не нашла применения, а наиболее известными музыкальными скульпторами в этой области и по сей день считаются медиахудожники Андре и Мишель Декостерд (Франция), Бйонхо Ким (Корея), Робин Макниколас (Британия). Основной эстетической концепцией музыкальных скульптур выступает возможность выразить внешний вид предмета посредством его звучания, то есть придать объектам новый смысл, используя разнообразные, даже нестандартные звуки.

Звуковая инсталляция, в отличие от скульптуры, больше воздействует на воображение человека, заставляя его проникать в глубинный смысл окружающих звуков, улавливать их мельчайшие нюансы и детали, создавая при этом собственную художественную картину мира. С точки зрения эстетики и художественной ценности, звуковые инсталляции помогают слушателям развить свои внутренние способности, оценить роль звука в жизни, переосмыслить содержание и идею любого шума, встречающегося в окружающей действительности.

Саундскейп является своеобразным звуковым пейзажем, то есть подобранными в определённой последовательности звуками (музыкой, природными и техногенными шумами, речевыми вставками), которые при прослушивании создают в воображении слушателей гармоничное живописное произведение (пейзаж). К сожалению, многие создатели саунскейпа не всегда понимают его истинную природу и представляют к прослушиванию бессмысленный набор не взаимосвязанных между собой по смысловому звучанию и единой образной концепции звуков (например, пение птиц и шум воды не может быть однозначно интерпретирован как морской пейзаж).

Медиаинсталляция призвана расширить сферы влияния пользователя на информационное пространство, позволив ему не только выступать в

качестве потребителя, но и становиться творцом пространства, видоизменять его по своему вкусу, трансформировать и проецировать собственные образы и символы в интернет, превращая таким образом сеть в единую своеобразную театральную площадку. Благодаря медиапространству пользователь может генерировать новые концепции, создавать собственные произведения искусства, воплощать оригинальные идеи. В частных случаях к медиаинсталляции можно отнести даже рабочее (компьютеризированное) место пользователя. Медиаинсталляции чаще всего доступны в сети в игровой форме, то есть пользователь сам становится создателем новых художественных форм и направлений. Наибольший интерес вызывают игровые эстетические инсталляции, призванные развить художественный вкус пользователя, его способности, повысить самооценку.

В интернете существует множество познавательных и обучающих инсталляций, среди которых наибольший интерес представляют платформы, способные помочь в самообразовании пользователя, улучшить восприятие художественных объектов. Например, «Сад дзен», призванный в процессе своеобразной медитации перед монитором снять у реципиента психологическую усталость, повысить работоспособность. Кроме того, к медиаинсталляции относятся и возможности интерактивного взаимодействия пользователя с предметами и объектами, изображёнными в цифровом пространстве. Наиболее широкое распространение медиаинсталляции получили в музейной практике, позволяя в простой и доступной посетителю форме объяснить произведения искусства, раскрыть основную идею экспозиции.

Медиаперформенс является одной из форм мультимедийного искусства с обязательными четырьмя базовыми ключевыми элементами: временем, местом, художником и зрителями. Другими словами, медиаперформенс – это мини-представление, призванное раскрыть какой-либо образ или символ посредством личного участия создателя (художника) в действе. Наибольший интерес вызывают видеоперформенсы, когда автор на короткое время как бы «застывает» в определённой позе, выражая тем самым личностное отношение к происходящему в мире.

Медиаландшафт (медиасреда) – всё, что окружает пользователя в интернете. Это и сами средства массовой информации, и информация, которую они распространяют, и блоги, и форумы, и «вплески» новых непроверенных данных. В медиасреде пользователи чаще всего сами становятся источником информации, при этом они либо создают вымышленные проблемы, либо акцентируют внимание на уже существующих (чаще всего такой обмен мнениями происходит в социальных сетях, чатах). Медиасреда может выражаться в любой интернет-форме, с использованием сочетаний (в любых комбинациях) текста или гипертекста, анимации, музыки, звукового оформления, шума или звуковых эффектов, двухмерной или трёхмерной графики, движущихся изображений или анимации, видеороликов или статичных фотографий.

Сетевое искусство включает произведения, созданные специально для сети либо в самой сети интернет, выставляющиеся и функционирующие только в сети. Наиболее важным элементом существования нет-арта является наличие дискуссий и споров вокруг произведения сетевого искусства, что помогает автору прочувствовать неограниченное количество горизонтальных связей вне зависимости от места проживания конечного пользователя. Таким образом, сетевое искусство обладает важной характеристикой – гиперизмерением, то есть отсутствием временных и пространственных границ. Сетевое искусство не является вечным, оно постоянно видоизменяется, трансформируется, приобретает новые символические значения, подстраиваясь под мнение потребителей. В любой момент сайт или иной ресурс может перестать вызывать интерес со стороны посетителей и сетевой художник исчезнет. Чаще всего сетевое искусство ограничено веб-страницей, на которой содержится текстовая, графическая и видеоинформация.

На сегодняшний день сетевое искусство принято классифицировать в зависимости от его формы и идеи (замысла): *self-promotion*, отчёт о путешествии, коммуникационные проекты, «рассказывание историй», интерактивные проекты, сеть как эстетический объект, ниспровержение, создание ложных идентичностей, программный продукт как произведение искусства.

Self-promotion (самореклама) представляет собой выставление в сеть видеороликов или сайтов о себе как личности вне зависимости от художественной или эстетической ценности текста или визуального ряда. Например, оформление личных страниц в социальных сетях, ведение блогов о своей жизни, постоянное напоминание о себе на форумах, в чатах, публикация видео на YouTube и другое. В зависимости от социального статуса и уровня образования данная информация может подаваться как в положительном, так и в отрицательном ключе (особенно когда речь идёт о видеороликах с нецензурной бранью или элементами жестокости).

Отчёт о путешествии включает в себя фотоизображения, видеофрагменты и текст, посвящённые какой-либо поездке, экскурсии, туристическому походу и т. д. Чаще всего на таких страницах автор больше делится собственными впечатлениями, переживаниями, описывает реальные или вымышленные события, полагаясь только на своё мнение. При этом, в отличие от саморекламы, творец адекватно (в большинстве случаев) реагирует на критику, принимая советы пользователей и общаясь с ними.

Коммуникационные проекты нацелены на создание единой коммуникационной структуры, своеобразного деления пользователей на группы по интересам, предлагают проводить время в кругу единомышленников. Наибольший интерес вызывает с точки зрения отсутствия границ между творчеством и общением, когда художники выступают с позиций новичка, тем самым устанавливая более крепкую взаимосвязь со своими поклонниками.

«Рассказывание историй» наиболее яркое направление, показывающее нет-арт во всём его многообразии. В данном контексте оно может быть представлено в виде линейного (чаще всего графического) или нелинейного (когда пользователь сам решает, что именно случится в следующий момент) повествования. При этом автор произведения не влияет на мнение потребителей и не взаимодействует с ними. Происходит только односторонняя связь (сайт публикуется в сети единовременно и не пополняется, не изменяется).

Интерактивные проекты предназначены для совместного творчества, когда каждый пользователь может стать создателем своего произведения. Чаще всего для этого используются заполняемые формы, исполняемые скрипты и другие средства, не обладающие особой художественной ценностью, но при этом позволяющие оставить свой след в сети, помогающие потребителям поделиться с интернет-сообществом своими мыслями, замыслами, идеями.

Сеть как эстетический объект объединяет гипертекст, анимированные объекты, возможности браузера и *gif*-анимацию. Чаще всего такие веб-страницы выглядят как набор разнообразных по форме, объёму, цвету текстовых, графических и анимированных элементов, способных реагировать на каждое действие пользователя и трансформироваться в новый символический объект. При этом каждое нажатие на тот же самый элемент может привести к иному результату. Наиболее ярким примером сети как эстетического объекта является сайт А. Шульгина «Form» (http://www.c3.hu/collection/form/), состоящий из бесконечного множества соединённых между собой в хаотической последовательности страниц, которые, по мнению автора, призваны наглядно продемонстрировать новую форму сетевого интернет-искусства.

Ниспровержение – направление для своеобразного «нападения» на авторитетных личностей, знаменитые учреждения искусства, магазины и прочее. Чаще всего данным направлением нет-арта пользуются «интеллигентные» хакеры, которые выставляют в сеть фальшивые документы от лица известных художественных критиков, присваивают своим страницам интерфейсы музейных и выставочных сайтов и т. д.

Создание ложных идентичностей – направление веб-арта, существующее для веселья или для того, чтобы скрыть реальную личность своего владельца. Таким образом, осуществляется подмена истинных художественных ценностей на заведомо ложные, осуществляется вброс в сеть новой, зачастую обманной информации (например, сайты, на которых известные художники создают произведения искусства как бы на основе собственных путешествий по миру, а на самом деле они берут информацию с иных сайтов и выдают за свою).

Программный продукт как произведение искусства выступает в качестве разновидностей нет-арта, при этом не несёт функциональной и идейной нагрузки, а является своего рода произведением сетевого искусства,

то есть сайт становится художественным объектом с точки зрения его оформления, а не информационного наполнения.

Таким образом, всё мультимедийное искусство, представленное на сегодняшний день в сети интернет, можно классифицировать в зависимости от его жанровой принадлежности, что даёт возможность не только проследить взаимосвязь мультимедиа с традиционными видами искусства, но и выявить его отличительные (оригинальные) черты, позволяющие более точно раскрыть сущность мультимедиа, передать идейное содержание и смысл нового направления экранных искусств – мультимедийного искусства.

РЕЗЮМЕ

В статье идёт речь о жанровой классификации современного направления экранного искусства – мультимедийного искусства. В зависимости от жанрового разнообразия мультимедийное искусство классифицируется по следующим категориям: видеоарт (и виджеинг), саунд-арт (и его подвиды – звуковая скульптура, звуковая инсталляция и саундскейп), медиаинсталляция (эстетическая инсталляция), медиаперформенс, медиаландшафт (медиасреда), сетевое искусство (интернет-арт, веб-арт).

SUMMARY

The article refers to the genre classification of modern trends screen art - multimedia art. Depending upon the genre variety of multimedia art is classified under the following categories: video art (and VJ), sound art (and its subtypes: a sound sculpture, sound installation and soundscape) mediainstallyatsiyu (aesthetic installation), mediaperformens, media landscape (media environment), net art (Internet-art, web-art).

Горбушина И. Л.

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОРТЕПИАННОЙ АППЛИКАТУРЫ И ПЕДАЛИЗАЦИИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Нотный текст фортепианного произведения является средством фиксации композиторского замысла, а для пианиста – первоисточником, к которому он обращается в своей исполнительской деятельности. Среди параметров второго плана фортепианного нотного текста[1] аппликатура и педализация, будучи зафиксированными в нотах автором либо редактором, являются наиболее относительными. Однако проблема их интерпретации возникает перед исполнителем постоянно, требует вдумчивого отношения и не теряет своей актуальности.

Аппликатура – это способ расстановки пальцев на клавиатуре фортепиано, а также обозначение расположения пальцев в нотах. Она имеет

[1] Нотный текст фортепианной музыки рассматривается нами с позиции двуплановости. К параметрам первого плана (композиторским, стабильным) относятся звуковысотность и метроритмическая организация, они не подлежат исполнительской интерпретации. Параметры второго плана (исполнительские, мобильные) в силу отсутствия точной физической меры подлежат исполнительской интерпретации. К ним относятся темп, динамика, артикуляция, аппликатура, педализация, агогика, характеристические ремарки.

большое значение в дидактических произведениях, в нотах нередко выставляется редактором или самим композитором. Авторская композиторская аппликатура порой помогает лучше раскрыть смысловые и эмоциональные нюансы музыки, поскольку неверно используемая аппликатура чревата искажением артикулирования фразы, мотива. Из-за специфики физических данных пианиста (более длинные или короткие пальцы, пальцевая растяжка, общее строение ладони и кисти, физическая сила пальцев и пр.) аппликатура может быть видоизменена им самим в целях удобства игры и создания нужной интонации, для достижения определённой исполнительской задачи. По определению А. Н. Шадрина, «аппликатура – бифункциональное исполнительское средство, связанное как с технологией, ремеслом игрового процесса, так и с интерпретацией музыкальных сочинений. Аппликатура совместно с игровым движением участвует в формировании фортепианного туше. Интонационно-нюансировочная функция отражает эстетическую (музыкально-стилистическую) направленность, которая способствует динамической, артикуляционной и темпо-агогической дифференцированности звучания» [3].

Исторические этапы развития принципов фортепианной аппликатуры уже становились предметом исследования музыковедов. Так, в труде «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена (1716) говорится о принципах подкладывания и перекладывания пальцев (4-го под 3-й, 3-го через 4-й), избегания подкладывания большого пальца, беззвучной смены пальцев на одной клавише, соскальзывания с чёрной клавиши на белую. И. С. Бах внедряет использование 1-го пальца, что явилось значительным шагом в развитии клавирного искусства. Аппликатурные принципы, изложенные К. Черни в труде «Полная теоретико-практическая фортепианная школа» (1830), прочно закрепили технику подкладывания 1-го пальца, предпочтение в использовании более сильных 1-го, 2-го и 3-го пальцев.

Важными вехами в развитии аппликатурных принципов в XIX в. стало фортепианное творчество композиторов-романтиков. Так, Ф. Шопен возрождает традиции старинной аппликатуры, в частности, перекладывание более длинных пальцев через короткие, применение на чёрных клавишах 1 и 5 пальцев. В фактуре его сочинений нередко присутствуют двойные ноты (терции, сексты), исполнение которых композитором рекомендуется осуществлять с использованием скольжения пальцев с чёрной клавиши на белую и с белой на белую. Примером такой аппликатуры служат этюды Ф. Шопена (ор. 25 № 6 на двойные терции и ор. 25 № 8 на двойные сексты). Аппликатура Ф. Шопена также базируется на принципах позиционной игры, чтобы охватить как можно большее количество нот, не меняя положения руки. В Вальсе ор. 34 № 2 в средней части (Sostenuto) восходящий пассаж восьмыми длительностями предписано исполнять аппликатурой 1-2-3-4-5-1, то есть использовать подкладывание 1-го пальца под 5-й.

Подобные аппликатурные принципы встречаются и у Ф. Листа. Так, в Испанской рапсодии движущиеся вверх гаммообразные пассажи, создающие

в быстром темпе (Allegro animato) стремительный звуковой поток, решены композитором в особом аппликатурном варианте – пятипальцевых последовательностях, не характерных для традиционной аппликатуры гамм. С помощью такого приёма быстрой смены позиции достигается большая скорость, позволяющая осуществить пианисту поставленную художественную задачу. Фортепианная фактура произведений Ф. Листа нередко представляет три плана: мелодия, проводимая в среднем регистре (как воплощение декламационности, человеческого голоса) и предписанная исполняться первыми пальцами правой и левой рук, басовый аккомпанемент в левой руке и аккомпанирующие фигурации в правой. Таким образом, вырисовывается так называемая «трёхручная» фактура, где функцию «третьей руки» выполняют оба больших пальца. Иллюстрацией этому может послужить начало ноктюрна «Грёзы любви» и средняя часть этюда «Мазепа». Первый палец, как наиболее тяжёлый, выбран здесь для исполнения мелодии неслучайно. На него приходится наибольший вес руки, тогда как остальные пальцы, играющие аккомпанирующую фактуру, облегчают её звучание, тем самым отодвигая на дальний план. Так авторская композиторская аппликатура способствует лучшему расслоению фактуры.

В XX в. благодаря расширению композиторских стилей и техник, возникает потребность в новых аппликатурных решениях. Традиции Ф. Шопена и Ф. Листа продолжает Ф. Бузони. Его аппликатурная концепция базируется на принципах экономии движений, их автоматизации благодаря членению пассажей на позиции, состоящие из единообразных групп нот, исполняющихся одинаковыми пальцами. Нетрадиционные способы игры на фортепиано и неклассическая артикуляция также обусловили множество авторских аппликатурных ремарок. Актуализируется и такой аппликатурный приём, как «клавишная спайка», когда один палец играет две соседние клавиши, например, в произведениях М. Равеля («Игра воды», «Скарбо» из цикла «Ночной Гаспар»), С. Прокофьева (финал Концерта № 3 для фортепиано с оркестром).

Аппликатура может стать средством установки темпа произведения: более быстрый фрагмент сыграть удобно, что позволит увеличить скорость, а в качестве тормозящего фактора использовать один палец на две ноты и т. д. Например, в Этюде-картине ор. 39 № 7 С. Рахманинов (т. 22) в левой руке на нисходящем гаммообразном пассаже выписывает следующую аппликатуру: 1-1-2-3-1-1-2-3 и т. д. Таким образом, вместо общепринятой аппликатуры для гаммы, где используется поочерёдное движение пальцев, в данном фрагменте предписано исполнять две соседние клавиши первым пальцем. В таком приёме есть определённый смысл: первый палец, как достаточно крепкий (относительно, скажем, 4-го или 5-го), будет выполнять тормозящую функцию, создаст максимально естественные условия для неспешного движения вниз на *staccato*, а также позволит выполнить изначальную темповую композиторскую ремарку *Lento lugubre* [медленно, мрачно].

В связи с физическими возможностями пианиста не всегда можно исполнить произведение с той аппликатурой, которую указал автор. И здесь особую роль начинает играть интонирование. Там, где не достаёт палец, с помощью направления интонации можно добиться связного звучания, эффекта легато и цельности в проведении мелодической линии. Перераспределение фортепианной фактуры между руками также тесно связано с аппликатурой. Это не только обеспечивает физическое удобство в игре пианиста, но и помогает решить разнообразные художественные задачи, в частности, связанные с рельефным расслоением фактуры. В ряде случаев указание об этом даётся самим композитором в нотном тексте (например, в Интермеццо ор. 116 № 5 Й. Брамса).

Авторская аппликатура порой удивляет своей парадоксальностью, но при этом нужно учитывать эпоху написания произведения и тот инструментарий, который находился в распоряжении композиторов и исполнителей. Ярким примером может послужить первая часть Сонаты ор. 2 № 2 Л. ван Бетховена. В пассаже 16-ми длительностями в заключительной партии оригинальная композиторская аппликатура следующая: 1-5-1-2-5-1-2-5-2 и т. д. Таким образом, 2-й палец перекладывается через 1-й на кварту и терцию. На более узких клавишах фортепиано, современных Л. ван Бетховену, исполнение с использованием такой аппликатуры было технически возможно. Однако на современных инструментах, клавиши которых шире, пианисты играют первый звук триоли левой рукой, что обеспечивает звуковую ровность и стремительность темпа. Таким образом, исполнитель, будучи вынужденным перераспределять фактуру изложения композиторского материала и не следовать авторским указаниям аппликатуры, достигает темпового оптимума и выполняет поставленную художественную задачу.

«Универсализм и широкая взаимозаменяемость аппликатурных приёмов и аппликатурных решений, – отмечает А. Н. Шадрин, – помогает адекватно воспроизводить свою интерпретацию авторского замысла в исполняемых произведениях, учитывая индивидуальные особенности игрового аппарата исполнителя» [3]. Таким образом, на уровне исполнительской интерпретации как результата концертного исполнения произведения аппликатура является так называемой «внутренней лабораторией пианиста».

Педализация является неотъемлемой частью современного фортепианного исполнительства. Пианист использует педаль[1] вне зависимости, указал ли её композитор в нотах или нет. И, разумеется, там где есть авторские ремарки на этот счёт, исполнителю следует отнестись к ним очень внимательно, поскольку они чрезвычайно важны для понимания авторского замысла и реализации заложенного в сочинении художественного образа. Владение искусством педализации не менее значительно, чем

[1] В основном мы будем говорить здесь о правой, то есть демпферной педали; левая педаль, приглушающая звук, используется сравнительно редко.

владение разнообразными техническими формулами, богатством туше и динамической нюансировки, тонкостями фортепианного интонирования. Сама фортепианная фактура подразумевает использование педали: нередко для создания объёмного звучания необходимо удерживать звуки в различных регистрах, но физически это невозможно. Здесь на помощь всегда приходит демпферная педаль.

Говоря о педализации, следует отметить её теснейшую взаимосвязь со стилем исполняемой музыки. Здесь важным фактором является инструмент, для которого писал композитор, ведь демпферная педаль фортепиано была изобретена в 1781 г. А. Бейером (Англия). Понадобилось время, чтобы инструменты с педалями вошли в обиход, став освоенными в исполнительской и композиторской практике. В ФНТ обозначение правой педали впервые вводит Л. ван Бетховен в 3 части Сонаты ор. 26 (*Marcia funebre*). Примечательно, что записана она между верхней и нижней строками акколады, а не в привычном для современного музыканта виде – под второй строчкой (партией левой руки). Педаль в этом фрагменте связывает тремолирующие фигурации в нижнем регистре через паузу с отрывистыми аккордами той же гармонии, но уже в верхнем регистре. Вкупе с выразительной динамикой – *cresc*. от *p* до *f* за половину такта, а затем аккорды на *ff* – создаётся эффект нарастающего гула литавр. Педаль здесь служит средством создания оркестрового тембра на фортепиано. В завершении марша авторская педаль связывает два последних такта на одной гармонии, но записана она уже под нижней строкой. Ещё один вид записи правой педали Л. ван Бетховен применяет в конце финала той же сонаты, где в 4-м с конца такте пишет ремарку *senza sordino*, что означает игру с поднятыми демпферами (то есть с нажатой педалью).

Обозначение в нотах ограничивается только указаниями взятия и снятия правой (*ped.* – взятие, *x* – снятие) и левой (*una corda* – взятие, *tre corda* – снятие) педалей. В ряде изданий (например, редакции сонат Л. ван Бетховена, сделанной Б. Бартоком) существует другой вид обозначения правой педали, где прямой линией фактически указывается её протяжённость. Между тем, непосредственно в практике фортепианного музицирования применяется множество градаций в использовании педали – так наываемая «полупедаль», «запаздывающая педаль» и другие. Попытки фиксации этих педальных нюансов в нотном тексте не увенчались успехом. Поскольку педализация очень тесно связана с особенностями инструмента и акустикой зала, а также с эстетическими установками композитора и исполнителя, запись её носит во многом условный характер. Н. Голубовская пишет о «педальной идее», которую может зафиксировать в своей записи композитор. Однако эта идея лишь намечает направления в выборе педализирования исполнителем, обозначает опорные моменты: «Стремление точно фиксировать ... самые движения ноги противоречат зыбкой и изменчивой природе педализации. Нельзя точно отрегулировать гамму педальных оттенков, равно как и гамму динамических нюансов» [1, с. 9]. В

связи со сложностью и неоднозначностью процесса педализации большинство исследований о ней имеет дидактический характер, то есть посвящено тому, как следовало бы применять педаль там, где не выставил её композитор, как научить ученика использовать педаль согласно характеру произведения, его гармоническому плану, особенностям стиля музыки и т. д.

Авторская педализация, отражённая композитором в фортепианном нотном тексте его сочинений, порой поражает своей парадоксальностью и неожиданностью. Однако именно здесь пианисту следует внимательнее отнестись к этим ремаркам, помогающим наиболее полно раскрыть звуковой облик произведения. Как пишет Е. Либерман, «в некоторых случаях ... педализация предстаёт как средство композиторское. Её переосмысление сопряжено с опасностью художественных потерь» [2, с. 195]. Ярким примером может послужить речитатив первой части 17-й сонаты Л. ван Бетховена. Педаль указана на всю протяженность одноголосной мелодии, где встречаются различные интервалы, в том числе и полутона, которые могут смешаться в гулкое звучание. Но в данном случае такая «грязь» художественно оправданна и при умелом владении пианистом педальными нюансами создаёт особенный колорит, который и подразумевал композитор. Сам Л. ван Бетховен по поводу исполнения 17-й сонаты говорил: «Я хочу, чтобы речитатив звучал, как голос в пещере» [1, с. 68].

Исполнение клавирной музыки эпохи барокко на современных инструментах, оснащённых педалью, ставит перед исполнителем проблему выбора: использовать педаль или нет. Здесь большую роль играет непосредственно сам инструмент и акустика зала. Порой звук может нуждаться в большей протяжённости в рамках воплощения пианистом композиторского замысла.

Использование демпферной педали стало неотъемлемой частью музыки композиторов-романтиков. Фактура их сочинений, охватывающая всю клавиатуру, широкие аккомпанирующие фигурации, обилие подголосков и самостоятельных мелодических пластов требуют от исполнителя владения педалью. У Ф. Листа в «Сонете Петрарки № 123» есть указание *Ped. vibr*., в кульминационном моменте, где мелодический звук в октавном удвоении длится весь такт (целая нота), а на её фоне восходящие интервалы постоянно меняют гармонию. Таким образом, педаль сохраняет звук, который невозможно удержать на клавиатуре физически, но чрезвычайно важно продлить. Интересное указание педализации в пьесе Ф. Листа «Гондольера» из цикла «Годы странствий: Венеция и Неаполь»: *Ped. à chaque mesure* (педаль на каждую долю), что помогает подчеркнуть упругость размера 6/8 и сохранить колорит тонического органного пункта. Особую роль педализация приобретает в произведениях импрессионистов, где актуализируется её колористическая функция, возможность «смешивать» разные гармонии, создавать причудливые образы. Беспедальная игра в современном исполнительстве воспринимается как частный случай, особый приём, раскрывающий определённый композиторский стиль. Как правило, автор

делает в нотном тексте на этот счёт специальные указания *senza pedale*. Противоположное ему обозначение – *pedale sempre*, то есть постоянное удерживание педали. Например, в произведении В. Воронова «4» (3-я часть, Flageollatting) педаль является непременным атрибутом в условиях неклассической артикуляции: игра на струнах осуществляется при постоянно поднятых демпферах.

Полемическим выступает вопрос об обозначении *sordini,* или *sordino* (франц. – *sourdine*). Так, Л. ван Бетховен в начале первой части 14-й сонаты выставил ремарку *sempre pianissimo e senza sordini*, распространяющаяся на всю часть. Н. Голубовская справедливо трактует это указание «без глушителей, без демпферов, другими словами, на правой педали» [1, с. 55]. При этом она добавляет, что «обозначение *senza sordino* часто понимают неверно, подразумевая под сурдинами левую педаль» [1, с. 55], ссылаясь на книгу «О фортепианной игре» А. Корто, по её словам, допускающего эту ошибку. Однако французский пианист не был так однозначно не прав. Разъясним этот казус на примере сюиты «Гробница Куперена» М. Равеля. Авторские указания педали здесь довольно скупы. Так, для обозначения правой педали композитор использует традиционные *Ped.*и * (последние такты Прелюдии; такты 9-11, 14-15, 18-19 Токкаты). Первая ремарка *sourdine* появляется в Ригодоне в т. 69, при этом динамический нюанс указан *pp*, а гармония меняется, внося новую краску. Больший интерес, однако, представляет следующий танец – Менуэт. В нём *sourdine* возникает также на нюансе *pp* (тт. 29, 33), но «отменяет» его ремарка *3 cordes* (т. 49), которая, как известно, служит обозначением отмены левой педали (*una corda*). Аналогичный случай наблюдается в тактах 101 (*sourdine*) и 107 (*3 cordes*). В Токкате в т. 145 ремарка *sourdine* появляется на *p* совместно с указанием *staccato*, что говорит о трактовке термина именно в русле тихого звучания, иначе бы два авторских указания противоречили друг другу. Учитывая тот факт, что в Сюите нет ни одного обозначения *una corda*, можно сделать вывод, что М. Равель использует в качестве указания взятия левой педали именно *sourdine*. Таким образом, термин *sordino* может указывать на использование как правой (в сочетании *senza sordino*, т. е. без демпферов), так и левой (по аналогии со смычковыми инструментами, где сурдина приглушает звук) педали. Исполнителю для адекватной трактовки авторского замысла потребуются знания этих разночтений и самостоятельное вдумчивое изучение нотного текста.

Проблемы педализации не ограничиваются точностью прочтения фортепианного нотного текста, а находятся в тесной связи с акустическими возможностями концертного зала и спецификой инструмента. Пианисту приходится каждый раз приспосабливаться к новым условиям, в которых ему предстоит продемонстрировать свое искусство: к новому инструменту и новому залу с присущими ему акустическими возможностями. Звук более звонкого инструмента порой приходится «вуалировать» более глубоким и продолжительным нажатием педали. И напротив, «влажную» акустику зала,

где звуки с большой лёгкостью сливаются в единый поток, следует уравновешивать более скупой педализацией. При этом пианисту важно сохранить магистральную линию «педальной идеи» музыкального произведения. Поэтому авторская педализация является параметром второго плана фортепианного нотного текста и подлежит исполнительской интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубовская, Н. Искусство педализации / Н. Голубовская. – Л. : Музыка, 1974. – 96 с.

2. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

3. Шадрин, А. Н. Методические принципы аппликатурного освоения фортепианной музыки первой половины XX века : дис. … канд. пед. наук / А. Н. Шадрин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/metodicheskie-printsipy-applikaturnogo-osvoeniya-fortepiannoi-muzyki-pervoi-poloviny-xx-veka#ixzz3g4TID5IB. – Дата доступа: 14.10.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются такие параметры фортепианного нотного текста, как аппликатура и педализация. Раскрываются их особенности в исторической перспективе развития, выявляется их интерпретационный потенциал.

SUMMARY

The article deals with these options of piano music notation as fingering and pedaling. Disclosed their features in a historical perspective of development, revealed their interpretative potential.

Дубоўская К. М.

РЭАЛІСТЫЧНАЕ АСЭНСАВАННЕ ПЕРШАКРЫНІЦЫ НА СУЧАСНАЙ ДРАМАТЫЧНАЙ СЦЭНЕ БЕЛАРУСІ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016)

Для беларускага драматычнага тэатра характэрна суіснаванне рэалістычнага і ўмоўна-метафарычнага накірункаў, што абазначылася яшчэ ў часы зараджэння першых прафесійных калектываў. Прычым у розныя дзесяцігоддзі суадносіны рэалістычнасці і метафарычнасці значна вагаліся, але з 1970-х гадоў нярэдка можна было сустрэць спектаклі, дзе ў межах аднаго накірунку ўжываліся прыёмы іншага. Таму, падзяляючы пастаноўкі па напрамках у візуалізацыі першапачатковай задумы, аўтар звяртае ўвагу на тое, што падобнае размежаванне з’яўляецца ўмоўным.

Тым не менш ёсць канкрэтныя прыкметы сцэнічнага твора, пастаўленага па законах рэалістычнага тэатра, сфарміраваныя на беларускай сцэне яшчэ ў 1920 – 1930-я гады. Гэта асаблівая ўвага рэжысёра да глыбокай распрацоўкі вобразаў персанажаў, адзіная ансамблевасць, рэалістычная дакладнасць у ігры акцёраў і сцэнічным афармленні, наяўнасць так званай чацвёртай сцяны, адлюстраванне рэчаіснасці сродкамі, ёй уласцівымі. Усё

гэта не выключала вобразнасць, паэтыку, але змяшчала ў сабе асаблівую канцэнтрацыю ўвагі аўтараў на ўнутраным жыцці, пачуццях і думках герояў, а не на іх вонкавым увасабленні пры дапамозе рэчыўных і дэкарацыйных элементаў. Магчыма, таму спектаклі, пастаўленыя ў межах рэалістычнага напрамку, з пункту гледжання візуальнага ўвасаблення тэм і ідэй першакрыніцы, знешне часцей выглядаюць найбольш статычна.

На мяжы XX – XXI стст. зрабілася відавочна, што літаратура, якая вытрывала выпрабаванне часам, утрымлівае вялікія магчымасці для псіхалагічнай трактоўкі. Таму не дзіўна, што вялікая колькасць пастаноўшчыкаў пры ўвасабленні на сцэне менавіта класічнай спадчыны абірае рэалістычную форму.

Рэжысёры і сцэнографы ставяць сваёй задачай актуалізацыю спрадвечных агульнафіласофскіх тэм, якія распрацоўваюцца аўтарамі гэтых твораў. Эксперыментальны накірунак з'яўляецца найбольш складаным, але прытрымліванне яго падаецца непазбежным пры ўмове імкнення творцаў да сучаснага прачытання класічнага тэксту. У адваротным выпадку на пярэдні план выходзіць непахіснасць кананічных тэатральных формаў. Рэалістычны пачатак закладзены ў большасці класічных п'ес, але ад таго, якім чынам тэкст пераасэнсоўваецца рэжысёрам, мастаком і акцёрамі, залежыць актуальнасць спектакля ў цэлым. Калі пастаноўшчыкі інтэрпрэтуюць візуальны бок першакрыніцы з пункту гледжання літаральнага яго ўзнаўлення, сцэнічны твор часцей за ўсё характарызуецца ўстойлівасцю да аўтарскага прачытання і не выкрывае глыбокіх падтэкставых плыняў.

Пры стварэнні спектакляў паводле твораў рускіх класікаў аўтары адчуваюць пэўны уплыў МХАТаўскай традыцыі, для якой характэрна імпрэсіяністычнасць колераў, насычанасць прасторы іншасказальнымі знакамі, падпарадкаванасць усіх элементаў пастаноўкі адзінай стылістыцы, унутраная напружанасць прасторы, што знешне выглядае статычнай. Беларускія рэжысёры і мастакі тэатра плённа выкарыстоўваюць ранейшыя здабыткі і ўзбагачаюць іх назапашаным вопытам, творчым поглядам на тую ці іншую з'яву жыцця.

У 1990-х – пачатку 2000-х гадоў спектаклям, пастаўленым паводле драматургіі А. Чэхава, уласціва інтэр'ернае афармленне сцэны, якое падчас разгортвання падзей набывае сэнсавую шматзначнасць пры дапамозе раскрыцця самаадчування герояў у сцэнічнай прасторы. Так, рэжысёр А. Латэнас і сцэнограф В. Лесін у спектаклі «Дзядзя Ваня» А. Чэхава (Брэсцкі акадэмічны тэатр драмы імя Ленінскага камсамола Беларусі, 2003 г.) удала спалучылі вонкава рэалістычнае афармленне з яго метафарычным напаўненнем. Перад гледачом паўстала дакладная ў сваёй прастаце сцэнаграфія, што дапамагае ўбачыць тую бязладнасць пачуццяў, якую героі п'есы так старанна хаваюць. Старыя, скажоныя часам сталы, шафы, тумбы нагрувашчаны адзін на аднаго і неахайна расстаўлены. Яны нагадваюць змучаныя і зношаныя душы персанажаў, схаваныя за штодзённай мітуслівай шалупінай жыцця.

У гэтым выпадку назіраецца сумяшчэнне сцэнаграфічнага вырашэння з раскрыццём унутранага развіцця характараў, а знешне амаль статычная дэкарацыя ўзмацняецца акцэнтаваннем на раскрыцці самаадчування ў ёй персанажаў. Такім чынам, звычайныя прадметы інтэр'ера, вобразна пераасэнсаваныя і сэнсава абгрунтаваныя, набываюць іншасказальны характар, а простая мэбля робіцца інтэрпрэтатарам чалавечых пачуццяў. Менавіта дзякуючы супрацоўніцтву чалавека і прадмета на сцэне счытваюцца падтэкставыя плыні, закладзеныя драматургам і раскрытыя рэжысёрам.

Рэжысёр А. Гарцуеў і мастак І. Анісенка таксама наўмысна пайшлі рэалістычным шляхам пры пастаноўцы спектакля «Дзеці Ванюшына» С. Найдзёнава (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я. Купалы, 2008 г.). І статычная сцэнаграфія ў дадзеным выпадку цалкам адпавядае агульнай задуме. Галоўнае ў гэтай інтымнай псіхалагічнай драме – глыбіня пачуццяў, вывучэнне прыроды чалавечага гора, надзвычайная дакладнасць у выяўленні асаблівасцей будзённага жыцця і таго, што за ім хаваецца.

На сцэне – канструкцыя, што складаецца з трох паверхаў, паміж якімі праходзіць масіўная драўляная лесвіца. Усё патаемнае жыццё дзяцей Ванюшына (Г. Аўсяннікаў) адбываецца менавіта за межамі агульнага пакоя, дзесьці там, наверсе, іх сапраўдныя жаданні і імкненні шмат гадоў схаваныя ад бацькі. Яму яны прадстаўляюць «парадны» бок свайго існавання, але і сам Аляксандр Ягоравіч не надта імкнецца трапіць у жыццё і душы сваіх родных, нават не робіць спробы хаця б раз падняцца наверх. Яго жыццёвая мэта – зарабляць грошы для дзяцей, і гэта глава сям'і выконвае належным чынам, астатняе ён пакідае на водкуп самім дзецям. Адчувальна, што знешняя сталасць дома вельмі ўяўная, гэта падкрэсліваецца адсутнасцю даху, а значыць трываласці, упэўненасці ў дні заўтрашнім. Такі сямейны ўклад удала ілюструе сцэнаграфія, даючы магчымасць раскрыцца акцёрскім працам і акцэнтуючы ўвагу на агульнай атмасферы дзеяння.

У гэтых пастаноўках гаспадарыць унутраная дынаміка візуальнага вырашэння, бо асноўны тэмпарытм задаецца артыстамі, з дапамогай працы якіх рэчы на сцэне абжываюцца, у іх укладаецца новы сэнс. Знешне статычная прастора падкрэслівае ўнутраную напружанасць узаемаадносін паміж героямі і выяўляе, акрамя іншага, іх характары і лад жыцця.

Важнай акалічнасцю з'яўляецца тое, што нярэдка ў найлепшых спектаклях, пастаўленых паводле айчынных класічных твораў, адбываецца аб'яднанне двух пластоў, характэрных для традыцыі беларускага тэатра: фальклорнага і рэалістычнага. За кошт гэтага візуальнае вырашэнне пастановак, нягледзячы на пэўную знешнюю статычнасць дэкарацыі, таксама набывае ўнутрана дынамічныя плыні.

Так, у 1990-я гады рэжысёры і сцэнографы пры ўвасабленні беларускай класікі нярэдка імкнуліся да ўзнаўлення асяроддзя тыповай беларускай вёскі з яе традыцыйнымі хатамі і прыроднымі краявідамі. Ужо з канца 1990-х – пачатку 2000-х гадоў прасочваецца найбольш адчувальны адыход ад

побытавага паказу народнага жыцця і зварот да пэўнай асацыятыўнасці і вобразнасці. Напрыклад, рэжысёр У. А. Караткевіч пры ўвасабленні на сцэне аповесці У. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха» (Гомельскі абласны драматычны тэатр, 1999 г.), па словах Т. Гаробчанкі, «ставіць спектакль востраканфліктны, гратэскна-ўмоўны і адначасова рэалістычны» [1, с. 41]. Сцэнограф У. Матросаў, ствараючы вобраз змрочных балот, уводзіць у сцэнічную прастору вобразы-знакі (заднік з вяровак, металічная агароджа, вялізныя пацукі ў выглядзе пучкоў галінак), за кошт якіх і сам спектакль, пастаўлены па законах рэалістычнага відовішча, набывае ўмоўныя рысы.

Тым не менш і ў 2000-я гады пастаноўшчыкі працягваюць звяртацца да традыцыйнага спосабу афармлення беларускіх класічных твораў пераважна ў ілюстрацыйна-этнаграфічным плане. Сярод падобных спектакляў «гісторыя-жарт на другі дзень Сёмухі, ці Троіцы» «Прымакі» Я. Купалы (рэж. В. Янавец, сцэн. Т. Карвякова, Брэсцкі тэатр драмы, 2007 г.), «народны вадэвіль» «Прымакі» Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра (рэж. А. Гарцуеў, сцэн. Т. Сакалоўская, 2007 г.). Паказальна, што падобнае афармленне адпавядае вызначэнню «знешняя статыка», бо прызначэнне дэкарацыі ў дадзеным выпадку – быць фонам для дзеяння.

Сёння мастакі тэатра маюць магчымасць з найбольшай свабодай выяўляць свае ідэі і ажыццяўляць іх на сцэне, эксперыментаваць з матэрыялам, фактурай, святлом, колерам, канструкцыяй і г. д. Дзякуючы гэтаму шматлікія змены ў поглядзе на функцыю і значэнне візуальнага вобраза спектакля як з боку творцаў, так і з боку гледачоў прыводзяць да з'яўлення новых падыходаў да традыцыйных ідэй, але наватарскіх рашэнняў часцей не прыносяць. Гэта звязана і з існаваннем сталай статычнай сцэны-каробкі, і з выкарыстаннем звыклых выразных матэрыялаў, але найбольш з неўраўнаважаным суаднясеннем усіх элементаў пастаноўкі.

Пытанне аб цэласнасці сцэнічнага твора «Дзядзечкаў сон» паводле аднайменнай аповесці Ф. Дастаеўскага (Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя М. Горкага, рэж. М. Абрамаў, сцэн. А. Касцючэнка, 2005 г.) даволі спрэчнае. Сцэнаграфія А. Касцючэнкі і касцюмы Т. Лісавенкі ўзнаўляюць эпоху Ф. Дастаеўскага. Побыт прадстаўлены вялізнымі шторамі і крэсламі ў палоску, белым раялем, столікам. Гераіні дэфіліруюць у рознакаляровых пышных сукенках. Уся гэтая непарушная ружова-белая гама, часам аздобленая штучным снегам, з'яўляецца толькі пасіўным прыгожым фонам, на якім развіваецца дзеянне, што для тэатра XXI ст. здаецца састарэлай з'явай. Нават майстэрства акцёра ў такіх умовах не развіваецца інтэнсіўна, бо псіхічная энергія выканаўцаў фарміруецца і пад уплывам сцэнаграфічнага вырашэння.

Калі мастак тэатра павярхоўна карыстаецца звыклымі сродкамі выразнасці, візуальны малюнак пастаноўкі пазбаўляецца вобразнага ўздзеяння. Прыкладам таму могуць служыць спектаклі Магілёўскага абласнога тэатра драмы і камедыі імя В. Дуніна-Марцінкевіча «Жартаўнікі» (2006) і «Бездань» А. Астроўскага (2007) – рэжысёр С. Карбоўскі, сцэнограф

Д. Мохаў. Статычная сцэнаграфія тут выконвае ілюстрацыйную функцыю, пазначае месца дзеяння, не даючы вобразна-метафарычных каментарыяў. Абодва спектакля праходзяць амаль у аднолькавых дэкарацыях, а гэта кажа пра пэўныя адносіны творцаў да драматургіі А. Астроўскага, якая ўспрымаецца праз прызму погляду аўтараў пастаноўкі як састарэлая павярхоўная ілюстрацыя да карцін маскоўскага жыцця XIX ст. Тут адлюстравана знешняя і ўнутраная статыка візуальнай вобразнасці спектакля.

Такім чынам, сцэнаграфічнае вырашэнне часткі беларускіх спектакляў можна аб'яднаць вызначэннем «інтэр'ерна-экстэр'ерная статыка». Да падобнай візуалізацыі прасторы нярэдка звяртаецца рэжысёр А. Яфрэмаў у супрацоўніцтве з мастаком Л. Прудніковым на пляцоўцы Тэатра-студыі кінаакцёра Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм». Прынцыпы статычнага існавання дэкарацыі пераходзяць з аднаго твора ў іншы, бо сцэнограф прытрымліваецца павільённага афармлення сцэны, што пераўтварае тэатр у падабенства здымачнай пляцоўкі.

У афармленні пастаноўкі «Пігмаліён» (2002) сцэнограф Л. Прудніковаў толькі функцыянальна пазначае інтэр'ерна-экстэр'ерныя змены пры дапамозе афішнага слупа, які ў патрэбныя моманты ператвараецца ў комін. Вобразнасці надае шэра-шызая колеравая гама, уласцівая як сцэнаграфічнаму вырашэнню, так і касцюмам Н. Гурло, што пэўным чынам пазначае месца дзеяння, падкрэсліваючы спрадвечную лонданскую непагадзь. Аднак статычнасць сцэнаграфіі пазбаўляе сцэнічны твор пэўнай эмацыянальнасці і нават цікавыя акцёрскія працы (У. Мішчанчук, В. Рыбчынскі), якія ўздымаюць спектакль на высокі ўзровень, усё ж не здатныя надаць пастаноўцы ў цэлым моцнае сучаснае гучанне.

Як бачна, нярэдка рэалістычнае сцэнаграфічнае афармленне выкарыстоўваецца рэжысёрамі і сцэнографамі як звыклы накірунак, які, з аднаго боку, працягвае традыцыі, а з іншага – спрацоўвае як прынцып ілюстрацыйнага падабенства да жыцця. Такая аднастайная спрошчанасць ці падрабязная імітацыя прасторы драмы ў сучасных культурна-гістарычных умовах не можа выкарыстоўвацца ў сваёй першароднасці без страты актуальнасці і інтэрпрэтацыйнага складніка пастаноўкі.

Відавочна, што сучасная драматургія развіваецца па некалькіх напрамках, што дыктуе і форму яе сцэнічнага прачытання. У рэчышчы структурнай арганізацыі тэксту ў цяперашняй драматургіі К. Смольская выяўляе два накірункі: новы рэалізм, што, акрамя іншага, характарызуецца наяўнасцю арыстоцелеўскай пабудовы п'есы; постдрама, для якой характэрна перарывістая канструкцыя [2, с. 10]. Паказальна, што ў рэалістычным рэчышчы вырашаецца афармленне сцэны пераважна ў выпадках з пастаноўкай менавіта неарэалістычнай першакрыніцы, тады як для ўвасаблення «дыскрэтнай структуры» [2, с. 12] постдрамы аўтары пастановак намагаюцца вынаходзіць новую шматслойную форму.

Меладраматычная п'еса А. Дударава «КІМ» пабудавана на традыцыйным сюжэце, дзе дабрыня ва ўвасабленні прыгажуні-медсястры

Юліі «перавыхоўвае» зло, якое выяўляе бандыт Каралёў. Робіцца гэта, натуральна, праз нараджэнне кахання паміж такімі рознымі людзьмі. П'еса «КІМ» засталася, так бы мовіць, у сваім часе і не стаіць у адным шэрагу з такімі выдатнымі творамі А. Дударава, як «Вечар» ці «Радавыя». Рэжысёр А. Гарцуеў вырашае пастаноўку ў рэалістычным рэчышчы (Тэатр імя Я. Купалы, 2001 г.), робячы акцэнт на крымінальны свет, якому належыць герой новай фармацыі, народжаны складанымі 1990-мі гадамі, і на яго раптоўнае, але не надта пераканаўчае перараджэнне. Пастаноўшчык сур'ёзна разважае над лёсам Каралёва, амаль не адхіляючыся ад тэксту і не прадстаўляючы ўласнага інтэрпрэтатарскага погляду на меладраму.

Адпавядае пастаноўцы і яе сцэнаграфічнае вырашэнне Д. Волкавай: унутраная напоўненасць прасторы блізкая да побытавага рэалізму. Зразумела, што ў сучасным тэатры гэты накірунак не існуе ў чыстым выглядзе, таму творца і прыўносіць у агульную канцэпцыю статычных дэкарацый некаторыя вобразна-сэнсавыя абагульненні. Акрамя высокай белай шырмы, усталяванай на тэатральным крузе, іншых дэкарацый амаль няма – толькі функцыянальныя сталы і крэслы.

Сцэнографы нярэдка абіраюць нескладаны шлях выяўлення месца дзеяння, якога патрабуе п'еса. І робяць гэта практычна без абагульненняў, метафарычных рэфлексій, адлюстравання адметнасцей і акцэнтавання на падтэкставым гучанні драматургіі. Сцэнічная прастора ператвараецца ў функцыянальную канструкцыю для зручнага вырашэння арганізацыйных момантаў.

Аўтары пры звароце да сцэнічнага ўвасаблення сучаснай неарэалістычнай драматургіі нібы падкрэсліваюць у сваіх спектаклях тое, што ёй не хапае падтэкставасці і глыбіні. Усе драматургічныя хібы актыўна выяўляюцца ў асяроддзі, дзе знаходзяцца героі пастановак. На жаль, большасць рэжысёраў і сцэнографаў, якія ідуць шляхам стварэння рэалістычнага малюнка сцэнічнага твора, схіляюцца ў бок ілюстрацыйнай дэкаратыўнасці і арганізацыі фонавага асяроддзя на сцэне.

Такім чынам, знамянальна, што сучасная сцэнічная прастора развіваецца ў некалькіх напрамках, некаторыя з іх вядуць да яе эвалюцыі, некаторыя накіраваны на спрашчэнне ідэйнай сутнасці і набліжэнне да ўзораў масавай культуры. Нярэдка ў сучасным тэатры можна сустрэць прыклады выкарыстання ў спектаклях элементаў, падобных да канцэртных нумароў, гумарыстычных перадач, выступленняў эстрадных артыстаў. Калі казаць пра сцэнаграфічнае афармленне, то часцей за ўсё яно вырашаецца паводле прынцыпу ўнутрана статычнага афармлення сцэны.

Часам рэалістычная сцэнаграфія выглядае, наадварот, знешне дынамічнай, але яе ўнутранага напаўнення знакавымі вобразамі не адбываецца. Такой з'яўляецца прастора ў спектаклі «Жаданне кахання», пастаўленым паводле рамана Э. Ажэшкі «Над Нёманам» рэжысёрам С. Карбоўскім (Магілёўскі абласны тэатр драмы і камедыі імя В. Дуніна-Марцінкевіча, 2008 г.). Сцэнограф Н. Фацеева задзейнічала паваротнае кола,

каб хутка пераносіць гледача ў розныя месцы дзеяння: лес, поле, вясковую хату, мост над Нёманам. У цэлым сцэнаграфія з'яўляецца даволі традыцыйнай і не надта глыбокай стылізацыяй жыцця мясцовай шляхты і сялян 2-й паловы XIX ст. у наваколлі гарадоў Вільна і Гродна. Прастора падаецца дэманстрацыйна-плакатнай выявай, яна нібы дыктуе і акцёрам адпаведны ілюстрацыйны стыль выканання.

Увогуле, праблема заключаецца не столькі ў спосабе арганізацыі прасторы, колькі ў тым, як творцы ўспрымаюць сцэнаграфічны элемент у агульнай сістэме пастаноўкі, якую функцыю яму надаюць ці пакідаюць за ім права на выяўленне падтэкставых плыняў мовай, адпаведнай сучаснаму ўспрыманню. На гэта ўплывае выбар першакрыніцы, стаўленне пастаноўшчыка да афармлення спектакля, фармуліроўка рэжысёрскай задумы, прыёмы і стыль працы мастака, асаблівасці акцёрскага выканання.

Для сучаснага тэатра важнай задачай робіцца арыентацыя на пэўную іншасказальнасць выказвання, якая б праяўлялася праз бачны вобраз спектакля. Сучасны глядач як ніколі раней гатовы ўспрымаць метафарычную мову мастацтва, разумець і раскрываць складаныя сімвалы. Таму наяўнасць павярхоўнага бачання функцыі дэкарацыі, якая выступае толькі рэалістычным фонам для падзей, прыводзіць да існавання пераважнай колькасці статычных, архаічных у візуальным вырашэнні спектакляў.

Тым не менш, наяўнасць пэўных пастановак дазваляе казаць пра магчымасць упляцення ў рэалістычную форму метафарычных адценняў, насычаных унутрана дынамічнымі выказваннямі. Падобную нюансіроўку і пэўную імпрэсію мае прастора спектакля «Бег» М. Булгакава (рэж. М. Кавальчык, Тэатр імя М. Горкага, 2009 г.), дзе мастак А. Касцючэнка адлюстроўвае месцы дзеяння рамана. Пры гэтым аўтары выбудоўваюць асацыятыўны рад пры дапамозе цьмянай шкляной канструкцыі, што паварочваецца на сцэнічным коле і ператварае падмосткі ў абагульнены вобраз вакзальнага перона. На сцэне паўстаюць безаблічныя ў сваёй адчужанасці і няўтульнасці станцыі, якія рыфмуюцца з бегам герояў па замкнутым коле іх уласнага жыцця, са спрадвечным кругаваротам чалавечага існавання. Такім чынам, аўтары спектакля ў межах рэалістычнага прачытання п'есы ўдала карыстаюцца тэхнікай сцэны, сучаснымі фактурамі для надання візуальнаму вобразу аб'ёмнасці, эпічнасці і пэўнай актуальнасці. Характэрна, што гэтай пастаноўцы ўласцівы сінтэз знешняй і ўнутранай дынамікі.

Такім чынам, адчувальная рознасць падыходаў аўтараў спектакляў, якія працуюць у агульным рэалістычным рэчышчы, да візуальнага выказвання на драматычнай сцэне. Адметна, што ў пераважнай большасці выпадкаў адбываецца сутыкненне са знешне статычнай дэкарацыяй, дзе непарушнасць не абумоўлена агульнай задумай, атмасферай спектакля. Сцэнаграфія тут з'яўляецца функцыянальным фонам для дзеяння, куды персанажы ўпісаны толькі фізічна, але не на эмацыянальна-вобразным узроўні. У той жа час унутрана дынамічная сцэнаграфія, ці прастора, якой

уласцівы сінтэз знешняй і ўнутранай дынамікі, узбагачае агульную задуму спектакля вобразнай шматзначнасцю.

ЛІТАРАТУРА

1. Гаробчанка, Т. Каханне – ласка для абраных / Т. Гаробчанка // Мастацтва. – 2000. – № 3. – С. 30 – 32.

2. Смольская, К. Р. Асаблівасці засваення беларускай драматургіі ў нацыянальным тэатральным мастацтве канца XX – пачатку XXI стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства : 17.00.01 / К. Р. Смольская ; Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – Мінск, 2013. – 24 с.

РЕЗЮМЕ

Визуальный образ спектаклей приобретает всё большее значение, поэтому эволюция сценографического искусства очевидна. Автор анализирует состояние сценографического творчества в нашей стране, учитывая определяющее значение литературного первоисточника для театральной постановки. В этой связи основное внимание сосредоточено на анализе двух основных направлений интерпретации пространства сцены: реалистичное сценографическое оформление и метафорическая среда.

SUMMARY

The visual pattern of a performance is of growing significance, which makes the evolution of stage design especially apparent. The author analyzes the current state of scenic art in the country, considering the crucial role of the literary source for the production. Therefore, the main attention is focused on the analysis of the two basic trends of rendering the stage space: realistic stage design and metaphoric environment.

Золотарёва Н. С.

REMINISCENCES В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ Ф. ЛИСТА

Днепропетровская консерватория им. М. И. Глинки

(Поступила в редакцию 09.03.2016)

В фортепианном творчестве Ф. Листа, как правило, произведения транскрипторской сферы регламентированы с жанровой точки зрения. Дифференциация фортепианных творений композитора, созданных на основе опер, необходима, поскольку унифицированный подход негативен, так как приводит к смешению жанров *Reminiscences, Fantaisie, Paraphrase*, ибо не исходит из логики авторского воссоздания оперного действия.

Среди фортепианных транскрипций Ф. Листа наименее исследованной областью являются произведения, обозначенные композитором как *Reminiscences*. Сущность проблемной ситуации исследования обусловлена разночтением в их научных трактовках. Изучение *Reminiscences* в системе жанров транскрипторской сферы в творчестве Ф. Листа нацелено на утверждение единого научного подхода к этому художественному явлению. Цель статьи – выявить место *Reminiscences* в системе жанров транскрипторской сферы Ф. Листа. Объект исследования – фортепианные

транскрипции композитора, предмет – *Reminiscences* в жанровой системе транскрипций Ф. Листа.

Для разрешения проблемной ситуации важным является положение Е. Назайкинского о том, что «жанры – это реальная связь музыки с жизнью» [6, с. 80], «относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений» [6, с. 94]. Изучение *Reminiscences* в аспекте данного положения предполагает обнаружение в них той степени устойчивости, что позволит отнести их к определённому типу, классу, роду или виду музыкальных произведений. Основными критериями классификации Е. Назайкинского являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция); б) условия и средства исполнения; в) характер содержания и формы его воплощения» [6, с. 94]. С этой точки зрения, *Reminiscences* Ф. Листа относятся к **роду** фантазий, **типу** транскрипций и **виду** реминисценций. Поскольку в листовских *Reminiscences* есть и родовое, и типовое, и видовое «представительство», естественно возникновение синтеза жанров транскрипции и фантазии в художественном поле оперных воспоминаний. По типологии Г. Бесселера и согласно подходам Т. В. Поповой, А. Н. Сохора, *Transcription, Fantaisie* и *Reminiscences* относятся к жанру преподносимой музыки инструментально-концертного типа. Образно-содержательный подход, разработанный в трудах В. А. Цуккермана и получивший развитие в исследованиях О. Соколова, Л. В. Шаповаловой, предоставляет возможность установить жанровую специфику *Reminiscences* с точки зрения свойственного им смыслового наполнения, предопределяющего, в том числе, и тип формообразования. Бесспорна принадлежность *Reminiscences* к программной музыке. Что касается концепции Л. В. Шаповаловой, то здесь уместна трактовка *Reminiscences* как своеобразной жанровой инструментальной метафоры оперного целого. Из всех транскрипционных разновидностей только *Reminiscences* могут претендовать на наличие жанровой метафоры, что является следствием свойственной «Воспоминаниям» пересемантизации оперы. Метафоричность, присущая жанру *Reminiscences*, во многом обусловлена импровизационностью, которая обретает значение жанровой категории в концепциях Л. Березовчук, С. Шипа.

Таким образом, «*Reminiscences* – жанр преподносимой, программной музыки инструментально-концертного типа, который базируется на принципах метафоричности и импровизационности, возникающих на основе лирических размышлений реминисцентора по “прочтению” оперного первоисточника» [2, с. 6].

Раскрытие сущности листовских *Reminiscences* требует обращения к тем научным изданиям, в которых содержится определение «Воспоминаний» в музыке. Понятие «реминисценция» (от позднелат. *Reminiscentia* – воспоминание) в определении «Музыкальной энциклопедии» рассмотрено на уровне: 1) тематизма и формообразования

– «возвращение в музыкальном произведении какой-либо темы или мотива в качестве напоминания о первом, более раннем его проведении» [7, стб. 507]; 2) циклообразования и, в отдельных случаях, активизации музыкального развития части инструментального цикла, «где в качестве реминисценции может рассматриваться проведение в данной части какой-либо темы одной из предыдущих частей» [7, стб. 507]. Далее подчёркивается, что реминисценция «представляет собой *временный перерыв* в развитии тематического материала данной части, *отстранение* от него» (курсив наш. – *Н. З.*) [7, стб. 507]. Приведённое определение трактует реминисценцию как прием развития в интонационно-драматическом процессе оформления композиторской концепции. Однако трактовка *Reminiscences* как самостоятельного произведения, как жанра в «Музыкальной энциклопедии» отсутствует.

Реминисценция как приём и *Reminiscences* как жанр обладают рядом общих свойств. В обоих случаях предполагается возвращение какого-либо музыкального материала в качестве напоминания. Возникновение *Reminiscences* как жанра связано с временным перерывом и отстранением: после завершения оперы, в результате её «интеллектуального созерцания», требующего взгляда «извне» *post factum* возникает новое творение, в основе которого – воспоминания о художественном впечатлении от услышанного и подвергнутого рефлексии шедевра. Одним из свойств *Reminiscences*-жанра является вовлечение в его духовное время-пространство реминисценции-приёма. Различие между реминисценцией-приёмом и *Reminiscences*-жанром в том, что реминисценция-приём задействована в поле собственного сочинения, а *Reminiscences*-жанр предполагает интерпретацию чужого музыкального произведения. Иногда реминисценция-приём действует не только в пределах одного сочинения, но и в масштабах творческого наследия одного композитора. Так, Д. Шостакович в XV Симфонии реминисцентно проводит темы собственных более ранних сочинений, подводя, таким образом, итоги своего творческого пути.

Листовские *Reminiscences* как жанр базируются на возвращении к духовному миру оперного оригинала, представленного в контексте воспоминаний о нём. При этом между оригиналом и его реминисцентной версией возникает некое дистанциирование, эффект отстранения от него.

Г. Риман трактует *Reminiscences* следующим образом: «Reminiscence (франц.) воспоминания, “реминисценция”; очевидный отголосок чужого произведения, встречающийся в какой-либо композиции» [8, с. 1101]. По Г. Риману, чужое произведение должно быть узнаваемым, хотя и представленным в виде отголоска. Определения полярны по отношению друг к другу. У Г. Римана реминисценция – «отголосок чужого произведения», на основе которого возникает новая композиция. В определении, содержащемся в «Музыкальной энциклопедии», – это авторская реминисценция в масштабах одного сочинения. Тем не менее, приведённые дефиниции должны соотноситься по принципу дополнительности (Нильс Бор). Об этом

свидетельствует тот факт, что *Reminiscences* как жанр включают в себя реминисценцию как приём. Определение Г. Римана ближе к трактовке *Reminiscences* как жанра, содержащейся в данной статье.

Понимание Ф. Листом *Reminiscences* Я. Мильштейн определяет как «воспоминание о слышанном чужом произведении (в основном об опере), как бы отголосок этого произведения» [4, с. 296]. Я. Мильштейн обнаруживает, что определение *Reminiscences* «по смыслу … близко к слову "Фантазия"» [4, с. 296]. Это мнение Я. Мильштейна находит развитие в суждениях А. Дубовика, в которых определение «воспоминания» взаимодействует с дефиницией «фантазия».

Однако различие между *Fantaisie* и *Reminiscences* заключается в объекте воспроизведения (Е. Рощенко): для *Fantaisie* – это темы (или тема) из оперы, для *Reminiscences* – опера как целостность. Отсюда возникает разница в типе трактовки и развития объекта воспроизведения: *в Fantaisie* транскрибированию подлежит лишь избранная тема (темы), в *Reminiscences* подвергается пересемантизации и получает философское осмысление оперная концепция в целом. Следовательно, «*Reminiscences* Ф. Листа – жанровая разновидность свободных транскрипций, концертное сочинение, основанное на трансцендентной виртуозности, в котором целостный оперный прообраз подлежит композиторской интерпретации во вновь созданной художественной целостности» [2, с. 6].

О. Левашова считает, что, «рассматривая оперные реминисценции Листа (которые можно было бы с успехом назвать "квазиимпровизациями"), нетрудно заметить в них всё те же структурные каноны, которым подчинялись в то время различные типы фортепианных фантазий… Но острое восприятие Листа внесло в них особый аспект зримого *оперного действия,* полностью соответствующий тому характерному определению, которое предпочитал он сам: реминисценция» [3, с. 250]. Термин О. Левашовой – «квазиимпровизации» – не отражает все этапы творческого процесса «реминисцентора» [2, с. 11]. Первичной действительно является импровизация, наполненная воспоминаниями. Однако затем следует её фиксация в нотном тексте. О. Левашова считает *Reminiscences* одним из типов фортепианных фантазий. Но у Ф. Листа на первое место выдвигается *Reminiscences*: фантазия подчинена реминисцентному методу. Фантазия важна, но, прежде всего, воспоминания и именно воспоминания явились источниками, импульсом для фантазии Ф. Листа. Фантазия выступает здесь как черта жанра *Reminiscences*. Подлежит сомнению и утверждение О. Левашовой относительно структуры *Reminiscences*, которая, по её мнению, соответствует структуре эпизодов оперного первоисточника. Структурное несоответствие *Reminiscences* и оперного прообраза – одна из особенностей названного жанра. Если структурные каноны и свойственны ему, то в опосредованном виде. Они обусловлены единством проявлений принципов сонатности и концертности, поэмности и вариационности. Не «зримые образы», как утверждает О. Левашова, являются сущностью *Reminiscences*, а

видения, отрывки реплик, размытые лики-образы, что появляются в воспоминаниях композитора, руководимых *ratio*.

Дифференциация транскрипций Ф. Листа содержится у Я. Мильштейна, который даёт определения фантазии, реминисценциям, парафразе, иллюстрации, обработке и партитуре. Так, Я. Мильштейн указывает, что Ф. Лист «в двух смыслах употребляет термин “фантазия”. В широком смысле этим термином он обозначает любое произведение … в основе которых лежат или народные темы (например “Фантазия на венгерские темы”), или оперные мотивы (“Невеста”, “Сомнамбула”…), или темы известных произведений, например, “Кампанелла” Паганини. Форма таких фантазий всецело обусловлена выбором и развитием тем» [4, с .296]. Фантазий на оперные темы в творчестве Ф. Листа двенадцать, но законченных и изданных – всего пять. Таким образом, в отличие от *Reminiscences, Fantaisie* Ф. Листа отнюдь не всегда получали своё завершение в нотном тексте, оставаясь в памяти пианиста-импровизатора. В связи с этим законченных фортепианных *Fantaisie* Ф. Листа на оперные темы значительно меньше, чем *Reminiscences*. *Fantaisie* – жанр второго плана в ряде *Reminiscences* Ф. Листа, своего рода установка для исполнителя, предполагающая свободу интерпретации «Воспоминаний», некую импровизационность манеры исполнения. Фантазия выступает не только как жанр, но и как принцип осуществления композиторски-исполнительских воспоминаний.

Я. Мильштейн, подчёркивая, что *Reminiscences* Ф. Листа – это воспоминания, в основном, об опере, указывает реминисценции о «Пуританах», «Норме», «Лючии ди Ламмермур», «Лукреции Борджиа», «Роберте-дьяволе», «Дон-Жуане». Но исследователь по неизвестным причинам не приводит в этом перечне реминисценции об операх «Гугеноты» Д. Мейербера и «Симон Бокканегра» Д. Верди, хотя подаёт их в общем списке сочинений Ф. Листа [5, с. 364, 369].

Что касается трактовки оперных иллюстраций в наследии Ф. Листа, то, по мнению Я. Мильштейна, это «более внешнее, наглядное (иллюстративное) изображение оперного материала, не столь оформленное, как в “фантазиях” или “реминисценциях”, и представляющее собой как бы пояснение к опере: … “Пророк” (Мейербер), “Африканка” (Мейербер) и др.» [4, с. 297].

Парафраза, как считает исследователь, «произведение, состоящее из разработанного пересказа какой-либо музыкальной темы, заимствованной из чужого сочинения (в основном также оперы)» [4, с. 297]. Исходя из листовской жанровой трактовки, примерами *Paraphrase* в его творчестве являются концертные парафразы «Эрнани» (1849) и «Риголетто» (1859). На эти сочинения, возникшие по окончании виртуозного периода в творчестве композитора, был распространён принцип трансцендентной виртуозности, утвержденный ранее в *Reminiscences*. Под влиянием *Reminiscences Paraphrases* Ф. Листа преобразуются в концертный жанр, а названия их отражают объекты «пересказа» – оперные творения Д. Верди «Эрнани» и

«Риголетто». *Paraphrase* и *Reminiscences*, обладая общей «внешней структурой», имеют различную «внутреннюю структуру». Порождённые одним и тем же явлением (оперой), *Paraphrase* представляет собой «рассказ о нём», тогда как *Reminiscences* выражают «к нему своё отношение» [1, с. 17]. Если *Paraphrase* является действием, поданным через рассказ, то есть принадлежит эпосу, то *Reminiscences* как жанр, связанный с выражением авторского отношения к этому действию, относится к сфере лирики [1, с. 19].

Отбор оперного материала в *Reminiscences* парадоксален. Почему в памяти Ф. Листа не осталась и не явилась прообразом *Reminiscences*, к примеру, знаменитая ария «Casta diva» из оперы «Норма» В. Беллини? Ф. Лист искал жанр, способный отразить его подход к воссозданию оперного целого, из которого композитор избирал наиболее конфликтные, драматические сцены, чтобы подвергнуть реминисцентному концептированию. В *Reminiscences* Ф. Листа синтезированы принципы транскрибирования оперы в *Fantaisie* и *Paraphrase*. Наряду с этим, характерна экспансия реминисцентного метода на *Fantaisie* и *Paraphrase,* возникших на основе оперных фрагментов. В реминисцентных концепциях для Ф. Листа важно целостное освоение объекта воспроизведения, о различии масштабов которого свидетельствуют авторские указания.

В результате этимологического исследования возможна и следующая расшифровка *Reminiscences*: *Re* означает возвращение, *mini* – малый, *csene* – сцена. Логика театральных воспоминаний содержится в качестве основного смыслового компонента в жанровом имени *Reminiscences*. Даже тогда, когда объектом воспроизведения становятся отдельные оперные сцены, на их реминисцентную трактовку влияют воспоминания обо всей опере. Это объясняет причину того, что финальное просветление, озаряющее оперный эпилог, «освещает» трагическую сцену и, напротив, идиллия может быть пронизана «прорывами» фатума, содержащимися в иной оперной сцене. Память сцены придаёт *Reminiscences* черты театральности, а воспоминания об оперном сюжете – программности.

Воспоминание вариативно: один раз в процессе воспоминаний (об опере) может возникнуть определённый контекст, в другой раз – иной, потому что дважды одинаково вспоминать невозможно, так как музыкальное произведение неисчерпаемо по содержанию. И в этом, безусловно, есть свобода. Здесь происходит взаимодействие двух концепций (*Reminiscences* и *Fantaisie*), также основанное на свободе, игре воображения. А ведь именно метод игры является воплощением главной идеи романтизма. В идеальном мире романтического искусства происходит синтез действия и созерцания. «Интеллектуальное созерцание» не может не быть аналитическим. Романтическая фантазия предполагает анализ созерцания. *Reminiscences* рефлективны, будучи основанными на анализе объекта воспроизведения, так как в процессе воспоминаний сознание, как правило, отбирает и фиксирует самое значимое. Созерцание и анализ важны как в *Fantaisie*, так и в *Reminiscences*. Но какой жанр в этом случае является ведущим? *Fantaisie uno*

Reminiscences или *Reminiscences uno Fantaisie*? На наш взгляд, метод воспоминаний пробуждает фантазию; именно на основе вольно изливающихся воспоминаний композитор строит форму реминисцентной концепции объекта воспроизведения. Следовательно, *Reminiscences* играет доминирующую, жанроопределяющую роль в листовских концепциях. При этом не следует упускать из виду ещё один жанр – оперу, представленный в данном случае как «память жанра»: ведь именно опера явила собой жанровый прообраз листовских реминисцентно-фантазийных концепций. Итак, *Reminiscences* выступают как суммирующий жанр, как результат синтеза жанровых черт транскрипции, фантазии и оперы, регламентированных логикой воспоминаний о «произведении сценическом».

В жанровой системе *Transcription – Fantaisie – Reminiscences* фортепианного наследия Ф. Листа ведущее значение приобретает жанр *Transcription*, хотя в большинстве произведений композитора как авторское жанровое имя он отсутствует, действуя на уровне принципа. Определены два критерия дифференциации транскрипций в зависимости от: 1) масштаба объекта воспроизведения (его фрагмент или художественная целостность); 2) творческого метода его композиторского пересоздания (пересказ, вариации, фантазия, воспоминания). Общим свойством транскрипций является объект воспроизведения, трактовка которого изменяется в зависимости от жанровой направленности сочинений транскрипторской сферы. Согласно классификации Е. Назайкинского, установлена иерархическая система отношений между *Transcription*, *Fantaisie* и *Reminiscences*, которая позволяет определить место жанра *Reminiscences* в данной иерархической системе как **вида**, восходящего к **роду** *Fantaisie* и **типу** *Transcription*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. / редкол. : В. В. Задерацкий, В. И. Зак, С. С. Зив. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5 – 44.
2. Золотарьова, Н. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. … канд. мистецтв. : 17.00.03 / Н. С. Золотарьова ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 17 с.
3. Левашова, О. Ференц Лист. Молодые годы / О. Левашова. – М. : Музыка, 1998. – 332 с.
4. Мильштейн, Я. Ф. Лист : в 2 т. / Я. Мильштейн. – 2-е изд., расш. и доп. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1 – 864 с.
5. Мильштейн, Я. Ф. Лист : в 2 т. / Я. Мильштейн. – 2-е изд., расш. и доп. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. – 600 с.
6. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
7. Реминисценция // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1978. – Т. 4. – Стб. 597.
8. [Реминисценция] = Réminiscence (франц.) // Музыкальный словарь / Г. Риман ; пер. Б. Юргенсона. – М. ; Лейпциг, 1896. – С. 1101.

РЕЗЮМЕ

В результате анализа научных трудов представлена система фортепианных транскрипций в творчестве Ф. Листа. Разработано определение жанра *Reminiscences*. На основании классификации Е. Назайкинского *Reminiscences* Ф. Листа трактованы как вид, восходящий к роду *Fantaisie* и типу *Transcription*.

SUMMARY

After analysis of works was presented system of Franz Liszt's piano transcriptions. Was developed genre definition Reminiscences. Liszt's *Reminiscences* a defined as a kind of *Fantasia* genre and a type of *Transcription*, according E. Nazaykinskiy classification.

Каушнян Я. Н.

ВОКАЛИЗ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР: ВОЗНИКНОВЕНИЕ, ОСНОВНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Внутри системы вокальных технологий и методик, а также в связи с художественной практикой, где в задачу вокалистов входила импровизация на заданный композитором текст (ария da capo), формируется специальный жанр вокализа – особая область искусства сольного пения. В связи с его изучением возникает ряд проблем и вопросов, в числе которых: 1) характеристика жанрового стиля вокализа; 2) раскрытие характера связи вокальной и инструментальной интонаций в вокализе; 3) влияние на вокализ других жанров вокальной и инструментальной музыки; 4) соотношение инструктивного (вокальные этюды) и художественного (вокализ как вокальная пьеса-миниатюра) начал в семантике и синтаксисе вокализов; 5) проблема вокализа как крупной концертной формы (концерт для голоса с оркестром).

Для решения этих проблем и вопросов необходим в первую очередь логико-исторический подход к истокам и эволюции вокализа в его социокультурном и художественно-технологическом значениях.

Искусство владения голосом как инструментом вокального интонирования является принципом музыкально-слухового мышления, а вокализ как жанр, его типология и конкретные семантико-композиционные признаки выступают лишь как конкретизация такого явления и понятия, как «жанровый стиль вокализа». Категория «жанровый стиль», введённая в музыковедческий обиход А. Сохором [1, с. 47], отражает взаимосвязь двух основных семантикообразующих явлений и понятий музыки – жанра и стиля – в их различиях и взаимосвязи. Жанр – категория-экстраверт, существующий во взаимосвязи со стилем как категорией-интровертом. Предлагая эти формулировки, В. Холопова [2, с. 222], отмечает, что в жанре всегда запечатлено типическое, общее, а в стиле, напротив, индивидуальное, неповторимое. Если считать жанр и стиль порождением практики общественного музицирования, то они соотносятся в социокультурном плане как «спрос» и «предложение».

По меткому выражению В. Шкловского, «жанр – это кристалл, через который анализируется жизнь» [3, с. 321]. Это означает, что жанр в искусстве, в том числе и в музыке, максимально как бы погружён в жизнь, реальную действительность с её особенностями, характерными для той или иной эпохи, исторического периода, страны и региона. Жанр (от фр. genre – род, вид) сам по себе абстрактен и синонимичен таким понятиям, как «вариант», «семейство», «класс», «группа».

«Обобщение через жанр» (термин А. Альшванга [4, с. 99]) означает выделение на первый план жанрового содержания, которое реализуется через узнаваемость того или иного жанра (или его признаков) у потребителей музыкального искусства – слушателей в широком смысле этого слова: от «массового» до профессионала. В любой жанровой системе действуют две разнонаправленные тенденции, связанные с отношением к жанру в единичном и множественном числе.

Определяя эти тенденции (одновременно – аналитические подходы) к жанру в музыке, Е. Назайкинский предлагает две дефиниции музыкального жанра (жанров). Первая из них представляет функциональное определение, где отражён вариант множественного числа: «Жанры – это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция); б) условия и средства исполнения; в) характер содержания и формы его воплощения» [5, с. 94].

В данном определении основное слово – «функция», что означает как конкретное предназначение жанрового «рода» и «класса» в практике общественного музицирования, так и условия исполнения музыки данной жанровой группы, в совокупности влияющие на содержание и форму жанров, входящих в эту группу.

Второе определение, предложенное Е. Назайкинским, относится к «жанру» в единственном числе. Эта позиция исследования определяется автором как дедуктивная, отличающаяся от предыдущей – индуктивной: «Жанр – это многосоставная, совокупная, генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [5, с. 94 – 95].

В этой дефиниции главное слово – «генная структура», что позволяет проследить истоки и эволюцию каждого отдельного жанра как элемента той или иной жанровой системы и одновременно как самостоятельной структуры, образующей свою внутреннюю подсистему.

Всё это относится и к жанру вокализа. С одной стороны, он входит в группу, класс, семейство вокальных жанров, имеющих общие константы, рассмотренные выше в связи с понятием певческого голоса и его интонационных свойств. С другой – вокализ как «жанр», самостоятельный вид вокального искусства, представляет собой «матрицу» особого рода. Её признаками являются очерченные выше особенности, относящиеся как к

характеру вокального интонирования (пение без слов), так и к жанровому стилю и форме, где «бестекстовое» пение накладывает свой отпечаток на семантико-композиционную структуру соответствующего вокального произведения.

В литературе о вокализе отмечается, что «…долгое время научное представление о нём было связано преимущественно с имеющим практическое предназначение инструктивным произведениём» [6, с. 3]. Как отмечает далее А. Гусева, не исследовано в полной мере содержание самого понятия «вокализ» «как чисто жанровой категории», а также «структура и семантика инструктивного вокализа и вокализа – художественного феномена»; не изучена в должной мере история возникновения и этапы развития вокализа в его обоих вариантах [6, с. 3].

Признаки жанра вокализа автор рассматривает по следующим критериям: 1) функции в практике музицирования; 2) тип коммуникации и исполнения; 3) устойчивые средства музыкальной выразительности; 4) композиционное строение; 5) тип «обобщения содержания» [6, с. 9]. Однако сводного определения вокализа как «жанра-элемента» в системе вокальных жанров автор не предлагает, а ограничивается лишь изучением отдельных признаков.

Для того, чтобы подойти к формулировке указанной дефиниции, необходим учёт двух факторов, вытекающих из природы жанров в музыке: функционального (способ исполнения, состав участников, роль жанра в практике того или иного вида музицирования); семантико-композиционного (воплощение жанра в композиционной форме произведения). В определении вокализа как «пения без слов» учтён только внешний признак жанра, но не раскрыты его функции в плане семантики и композиции произведения, созданного в этом жанре. Двойственная специфика вокализа, заключающаяся в его изначальном делении на инструктивные и концертно-художественные образцы, является неполной, односторонней и не охватывает целостности, необходимой для дефиниции этого жанра.

Соединить «признаки» вокализа в одном определении можно только в совокупности исторического и логического подходов к этому особому жанру вокального искусства. Поэтому необходимо хотя бы в общих чертах обозначить истоки и эволюцию вокализа, который на разных этапах своего существования, оставаясь в статусе жанровой константы, выполнял различные функции в системе жанров вокального искусства (по Е. Назайкинскому, «жанров» во множественном числе).

Прежде всего, если определять вокализ как «произведение для голоса без слов», следует обратить внимание на сугубо техническое происхождение этого жанра, связанное с «вокализацией».

Вокализация – неотъемлемая составляющая любого пения со словами. Она может возникать в художественном пении как распев слогов или гласных звуков в тексте (так называемый внутрислоговой распев, характерный для фольклорных образцов). Это не совсем точный термин в

том случае, если идёт речь о показе через виртуозные бестекстовые вокальные каденции ресурсов голоса профессионального певца. Здесь техническая сторона хотя и превалирует, но имеет особый художественный смысл, поскольку тембр и техника голоса исполнителя в вокальном произведении являются художественными компонентами.

Вместе с тем, развитие сольного вокального исполнительства, начиная с XVII в., когда родилась опера, вызвало к жизни феномен вокальных школ, где основная задача заключалась в выработке у молодых певцов соответствующей техники пения, в то время – техники стиля бельканто. По форме и жанровому типу подобные упражнения не являлись собственно художественными произведениями, хотя им могли придаваться черты определенной музыкальной формы.

Именно в вокальной музыке сложился жанр «этюда», понимаемый как инструктивно-художественная пьеса, специально направленная на развитие какого-либо компонента исполнительской техники (как в возникших позже инструментальных этюдах). В вокализах-этюдах раннего образца ставились две взаимосвязанных задачи: 1) выработка ровности тесситурно-регистровых переходов голоса певца с одновременным расширением тесситуры, причём, как правило, вверх; 2) привитие навыков подвижности голоса.

В практике вокальных школ, возникших в Италии в XVII в., широко применялось предварительное сольфеджирование вокальных партий художественных образцов, что даёт возможность выделить ещё один вид вокализа – вокализ-сольфеджио, близкий вокализу-этюду, но уже основанный на художественном материале. Отношение к вокализу как к дидактическому материалу постепенно преодолевается, чему способствовала оперная практика, а также всё чаще практиковавшиеся концертно-камерные выступления певцов-солистов с концертами вне оперной сцены.

Поэтому к созданию вокализов, в том числе и учебных, подключаются профессиональные композиторы, преимущественно композиторы-вокалисты, хорошо знающие специфику певческого голоса. Появляются «аккомпанированные вокализы» (сборники вокализов Д. Конконе, Н. Ваккаи, Ф. Абта, Г. Зейдлера, Г. Панофки и др.).

Характерно, что у педагогов-вокалистов отношение к вокализам всегда было двойственным. С одной стороны, они признавали значение этого жанра и вида практики развития голоса певца, с другой – считали его искусственным и вполне заменимым традиционными «распевками». По этому поводу однин из основателей харьковской вокальной консерваторской школы профессор П. Голубев отметил: «Значение вокализов в системе технического и музыкального развития певца необычайно велико, если применение их не носит формального характера» [7, с. 11].

Под формальным отношением к вокализам П. Голубев подразумевал «гонку за их количеством». Опытный педагог-вокалист отмечал, что «…не следует стремиться пройти большое количество вокализов, так как работа над ними в специальном классе сольного пения имеет характер не развития

слуха и навыка пения по нотам (сольфеджирования), а средства в развитии техники улучшения качества звука, развитие диапазона голоса, выносливости голоса в пении на определённой тесситуре, чувства музыкальной фразы, владение динамическими оттенками и общего музыкального развития» [7, с. 11]. В этой формулировке перечислены функции, отличающие инструктивный вокализ от «сольфеджийного».

Среди «классических» вокализов П. Голубев выделяет две группы: чисто технические, которые можно модифицировать, исполнять, например, в постепенно ускоряемых темпах, и художественные (вокализы-пьесы), где такие методические «вторжения» неуместны.

Переходя к вопросу о художественных вокализах, подчеркнём уже упоминавшееся значение приёма вокализации (франц. vocalization, итал. vocalizzazione). Принцип перехода на вокализацию в исполнении образца, имеющего поэтический текст, обычное явление в бытовом пении. Это делает естественной вокализацию на отдельные слоги, гласные или слоги из согласных и гласных в практике академического творчества.

В рамках функционирования вокализа как законченного произведения, связанного с использованием бестекстового пения, выделяется три жанровых разновидности: 1) вокализ-этюд, совмещающий признаки дидактического и художественного (как этюды на развитие техники у инструменталистов, где соблюдаются нормативы в построении определенной музыкальной формы); 2) вокализы-миниатюры художественного типа, представляющие собой законченные вокальные произведения, как правило, уже не несущие определённых технических задач, а направленные на овладение вокалистами исполнительской формой сочинения с целью передачи его образно-эмоционального содержания; 3) собственно художественные вокализы как поджанры сольно-вокального искусства; они включаются в группы вокальных жанров, таких как романс (романс-вокализ), поэма (поэма-вокализ), концерт (концерт-вокализ) и функционируют как высший этап в развитии речевой интонации, связанной с преобразованием словесной интонации в её своеобразный музыкальный эквивалент.

Вокализы последнего рода представляют собой развёрнутое вокальное произведение «песни без слов». Они способны нести глубокий философский и психологический смысл, воздействовать на сознание слушателей даже глубже, чем при помощи распеваемого слова. Образцами таких вокализов служат произведения классиков сольно-вокальной лирики, начиная от пьес-вокализов французских мастеров XVI – XVII вв., мастеров отечественной школы, творчество композиторов XX в., обращавшихся к особому роду вокального интонирования – пению без слов.

Процессы формирования и различные жанрово-стилевые метаморфозы вокализа как достаточно устойчивого жанра искусства сольного пения (вокализация без текста распространена в новейшей музыке, ансамблях и хорах, например, в виде пения закрытым ртом в кантате «Весна» К. Дебюсси, созданной в 1880-е годы) особенно явственно обнаруживаются в XX в. с его

стилевым плюрализмом и полистилистическими тенденциями. Более того, в первые десятилетия XX в. активно заявляет о себе искусство неевропейских регионов и наций, среди которых выделяется пришедший в Европу из Нового Света джаз.

Эволюция джаза, имеющего в основе песенные темы-стандарты, шла по пути постепенного вытеснения вокальных «саундов», блюзов, баллад инструментальными звучаниями. Вокальная составляющая джаза, хотя и сохранилась, но быстро перешла от пения с текстом на скэт-импровизацию – «инструментальное пение» на определённые слоги, имитирующие те или иные инструменты (трубу, саксофон и др.). Наряду с инструментальным скэтом существовал и развивался скэт не инструментальный, близкий традиции, вокализиции в обрядово-бытовой и культовой сферах (различные возгласы, «эстетика крика», характерные для многих оперных и концертно-камерных стилей музыки Новейшего времени).

Внедрение новых форм вокализации в виде бестекстового пения можно считать ещё одним, четвёртым этапом в становлении жанра вокализа в его совокупном художественно-эстетическом значении как жанровой формы вокального искусства. В результате предлагаем следующее сводное определение феномена вокализа, который выступает как один из вариантов вокально-интонационного мышления, связанный с отказом от употребления слов поэтического текста, которые в художественных образцах конкретизируют содержание музыки, а в инструктивных в определённой мере препятствуют формированию навыков развития певческого голоса. Иными словами, **вокализ** – это форма музыкального мышления – речи, выделение из совокупности вокально-речевых прообразов интонационного ядра «чистой» музыкальной сущности, которая уже сама по себе обеспечивает представление об идейно-образном содержании исполняемого произведения. В этом состоит суть вокализа в его различных проявлениях и ипостасях, что следует учитывать при анализе художественных образцов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сохор, А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования / ред-сост. Д. Дараган. – Л., 1981. – Т. II. – С. 231 – 239.

2. Холопова, В. Н. Музыкак как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПБ. : Лань, 2000. – 320 с.

3. Шкловский, В. Б. Собрание сочинений : в 3 т. / В. Б. Шкловский. – М. : Художественная литература, 1974. – Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива. – 816 с.

4. Альшванг, А. А. Проблемы жанрового реализма / А. А. Альшванг // Избранные сочинения : в 2 т. / А. А. Альшванг. – М., 1964. – Т. 1. – С. 97 – 103.

5. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для ВУЗов / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.

6. Гусева, А. Н. Жанр вокализа: история, теория и практика : автореф. дис. … канд. искусств. :17.00.02 / А. Н. Гусева. – Магнитогорск, 2013. – 29 с.

7. Голубев, П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / П. В. Голубев. – М. : Музгиз, 1963. – 87 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается вокализ как музыкальный жанр, возникновение и его основные разновидности. Прослежен генезис вокальной музыки без слов в связи с такими глобальными проблемами музыкального искусства, как претворение речевой интонации и соотношение слова и музыки. Делается вывод о производном характере вокализа как вокального жанра от процессов формирования искусства «пения без слов», лежавшего в основе практически всех видов музыкального интонирования.

SUMMARY

The proposed article studies vocalise as a musical genre, its origins and key varieties. It traces the genealogy of vocal music without words in the context of such global problems of musical art as implementation of speech intonation and relationship between words and music. The article concludes that as a vocal genre vocalise derives from «wordless signing» that underlies virtually all forms of musical intonation.

Коновалова И. Ю.

ФЕНОМЕН ЛИЧНОСТИ КОМПОЗИТОРА В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Харьковская государственная академия культуры

(Поступила в редакцию 16.10.2015)

Гуманистическая направленность современной культуры, обращение к духовно-этическим основам человеческого бытия, христианским ценностям актуализируют внимание исследователей к проблеме личности и ее творческим проявлениям. Проблема личности, являющаяся одной из фундаментальных в системе гуманитарного знания, демонстрирует свой универсализм и жизнеспособность на разных этапах исторического развития. Осмысление феномена личности происходит в различных смысловых и логико-понятийных дискурсах, на пересечении таких «наук о духе», как философия, культурология, культурная антропология, патристика, психология, социология, искусствознание.

Весомыми представляются достижения учёных на пути разрешения проблемного поля, очерченного понятием «творческая личность», особо значимого в пространстве искусства. Теория творческой личности, рассматривающая сферу трансцендентного, представляет собой исторически подвижное, динамическое явление интеллектуальной практики и находится в постоянном развитии. В непрерывном поиске новых концептов и модусов рассмотрения обозначенной проблематики находится и музыковедческая мысль, направленная на постижение личности композитора как особой художнической субстанции, носителя специфического «творческого гена» (В. Бобровский).

Вместе с тем, системно разработанная в гуманитарной сфере проблема творческой личности в значительно меньшей степени осмыслена музыкологией и остается открытой для современной дискуссии. Понятие «творческая личность», сложившееся в современном значении, в терминологическом аспекте применялось ко всем видам художественного

творчества, минуя определения его специфики в музыкологии. Фактически вплоть до последних десятилетий XX в. в музыкальной науке отсутствовали аналитические принципы познания феномена личности композитора и исполнителя. Ныне в музыковедении происходит активный процесс интерпретации понятия «личность» и кристаллизации теории композиторской личности при взаимодействии со смежными областями знания. Очертания этой теории складываются в соответствии с пониманием специфики бытия и законов восприятия музыкального искусства.

Актуальной задачей современной науки о музыке представляется поиск универсальных методов и подходов к всестороннему изучению феномена композиторской личности при опоре на исторический опыт познания и достижения современной науки о человеке, трактующей личность в комплексе её составляющих. Целью публикации является характеристика концептов композиторской личности, сложившихся в музыкальной науке на современном этапе художественно-исторического бытия, и выявление междисциплинарных связей в изучении данной проблемы.

Личность композитора и его творческий мир – особое таинство, притягивающее к себе внимание учёных нескольких поколений. Грани и формы проявления личности музыканта-творца рассматриваются искусствоведами в различных смысловых контекстах и интеллектуально-художественных проекциях. Объектом музыковедческой интерпретации становится творческая фигура композитора, страницы его жизни и этапы творческой биографии, мир идей и образов, художественное наследие мастера и уникальный процесс индивидуального творения, сочетающий глубоко личные переживания и воплощённое в звуковых образах общезначимое, универсальное.

В музыковедческой практике обобщён масштабный фактологический материал, связанный с личностью и жизнетворчеством представителей композиторского мира. Закономерным результатом колоссальной исследовательской деятельности музыкологов становится появление ряда работ в жанре «портрет композитора», представленного различными вариантами названий («жизнь и судьба», «жизненный и творческий путь», «личность, творчество, взгляды» и т. д.).

За композиторской личностью в искусствоведческой литературе прочно утвердилось представление как о личности неординарной, художественно-творческой, не поддающейся точному рациональному объяснению. В лике композитора аналитики усматривают персонифицированное выражение явлений таланта и гения в искусстве.

Теоретическая экспликация феномена композиторской личности в музыкальной науке ведётся в историко-биографическом, документально-эпистолярном, коммуникативно-психологическом и других ракурсах. Субъективные интенции музыканта-творца выявляются в его творчестве, исследуются в аспекте взаимосвязи с философско-мировоззренческими и ментальными установками, а также рассматриваются в контексте изучения

проблем музыкального мышления (Б. Асафьев, М. Арановский, В. Бобровский, М. Бонфельд, В. Задерацкий и др.) и музыкального стиля (В. Грачёв, Г. Григорьева, В. Медушевский, М. Михайлов, Е. Назайкинский, С. Скребков, В. Сырови др.).

Отправным пунктом современного понимания личностно-стилевой взаимомосвязи является определение, данное В. Медушевским: «Стиль – художественный мир, пронизанный сознанием автора» [3, с. 17]. Исследователи приходят к выводу о значимости и детерминированности личностного опыта на характер композиторской интерпретации общезначимых идей и универсалий посредством интонационно-стилевого высказывания. По заключению В. Сырова, «индивидуализация содержания и формы происходит через авторскую концепцию – субъективный взгляд творца на окружающий мир и его явления» [6, с. 56 – 57].

Отмеченная широта и многогранность музыковедческих соприкосновений с проблемной «территорией» композиторской личности подчёркивает её всеохватность и неисчерпаемость, а также способность к расширению исследовательского контекста.

На современом этапе развития музыкальной науки личность композитора, субъективно-личностные интенции художника обрели новые ракурсы рассмотрения в рамках философско-культурологической тенденции целостного познания человека как «смысловой модели мира» (А. Агафонов). Отражением этой тенденции становится усиление интереса учёных к личности композитора как феномену культуры и образу человека в музыкальном искусстве, стремление к всестороннему осмыслению субъективных интенций в музыкальном творчестве, глубинному познанию внутреннего мира художника и воссозданию его целостного «портрета». Исследователи осознали значимость обладания полной и достоверной информацией о человеческом облике автора как главного условия реконструкции представлений о его целостной художественно-творческой личности, рассмотренной в единстве репрезентаций его «Я». Ныне «сам вопрос о том, каков человек – творец музыкального мира – имеет приоритетное значение и звучит как основание ценностной семантики музыки и всей культурно-антропологической традиции … становится во главу культурной самоидентификации художника» [7, с. 68].

Новый вектор развития теории композиторской личности на современном этапе представляют работы российских и украинских учёных: Л. Акопяна, О. Девятовой, М. Друскина, В. Мартынова, В. Медушевского. А. Мухи, Е. Назайкинского, С. Савенко, Н. Савицкой, В. Холоповой, Ю. Холопова, Т. Чередниченко, Л. Шаповаловой и других.

Диапазон и глубину постижения субъективно-личностной проблематики, характер расширения её контекста иллюстрирует тематика проводимых в наши дни научно-теоретических конференций и содержание их материалов, отдельные публикации и сборники научных трудов, в самом

названии которых манифестируется философско-культурологический и культурно-антропологический вектор («Музыка. Культура. Человек»).

Понимание многогранности композиторской личности и целостного восприятия его микрокосма, в котором «отражается весь человек, во всём богатстве и противоречивости его природы, многообразии связей с окружающим миром» [4, с. 133], подчёркнуто в исследовании А. Мухи, посвящённом раскрытию процессов композиторского творчества.

На особую интеграцию «душевных свойств художника, черт его характера, этических и мировоззренческих принципов, эстетических идеалов, преломлённых в индивидуальном видении мира» [1, с. 14], указывает и В. Бобровский. Духовным складом самой творящей личности» обусловлен, по мнению автора, характер отбора и индивидуализации исторически сложившихся структурно-семантических элементов, а также специфика их последующего воплощения в музыкальном произведении [1, с. 14].

Публикации последних лет свидетельствуют о значительном обогащении теории композиторской личности новыми концептами и методологическими подходами вследствие экстраполяции в музыковедческую область научно-исследовательского опыта, заимствованного из философии, психологии, социологии и других наук.

Важным элементом структуры формирующейся интегративно-комплексной концепции композиторской личности представляются исследования в области психологии личности (Л. Выготский, У. Джеймс, А. Леонтьев, В. Петровский, А. Ухтомский), а также разработки в сфере музыкальной психологии (Г. Кечхунашвили, А. Костюк, Е. Назайкинский, Б. Теплов), связанные с изучением специфики музыкального творчества и способностей. Представленные в этих работах модели познания структуры художественной личности, индивидуально-личностных качеств и психотипа художника, проявлений его таланта, воли и темперамента способствуют воссозданию «портрета» творящей индивидуальности и раскрытию типологических черт и свойств человека, отражающихся в его музыке.

Сложению целостного представления о многогранности композиторской личности во многом способствует философско-культурологический ракурс толкования данного феномена. Методологическим фундаментом в данном аспекте представляются философско-эстетические труды М. Бахтина, В. Библера, С. Лурье, В. Соловьёва, Г. Флоровского, С. Франка, Л. Шестова, связанные с осмыслением роли личности в контексте культуры и рассматривающие личность как феномен культуры и культуру как «форму бытия личности» (М. Бахтин).

Сущностным для музыковедческой интерпретации феномена композиторской личности представляется современный модус философского прочтения субъективно-личностной проблематики, представленный в работах А. Агафонова, М. Мамардашвили, А. Пятигорского.

Креативно-личностные проекции художника, наряду с рассмотрением мировоззренческих и духовно-ментальных парадигм композиторского творчества, получают осмысление в исследованиях с жанровым именем «философия музыки», отражающих продуктивный диалог философии и искусства, семантически значимый для музыкальной культуры XX – XXI вв. Следствием подобной коммуникации становится экстраполяция в музыкологию философско-эстетических концепций и методов познания, заимствованных из философской и культурной антропологии, герменевтики, феноменологии и других областей.

Ценным опытом для раскрытия субъективно-личностной проблематики, творческого мира художника на пути создания философско-художественной концепции композиторской личности послужили идеи западноевропейских феноменологов (Е. Гуссерля, М. Хайдеггера, К. Ясперса и их последователей). Феноменологический ракурс исследований личности композитора, представляющий важнейшую область современных музыковедческих исканий, репрезентирован работами Л. Акопяна («Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества»), М. Аркадьева («К музыке Георгия Свиридова (композитор и трансценденция)» и другими.

Изучение субъективных факторов художественной интенции, выявление целостной личностной сущности композитора, его миропонимания вводит на современном этапе развития в научную область, относящуюся к философской антропологии. Движение искусствоведческой мысли в сторону философской и культурной антропологии, представленное работами С. Аверинцева, Р. Барта, А. Боннара, А. Лосева, В. Лосского, Ф. Ницше, П. Флоренского, Й. Хёйзинги, О. Шпенглера и других, обретает ценностный смысл и для музыковедческой сферы. По утверждению Л. Шаповаловой, музыкально-антропологический вектор исследований, «основной акцент которого связан с феноменом личности (композитора, исполнителя) и образом человека в музыкальном искусстве» [7, с. 68] стал важнейшей методологической парадигмой современной музыкологии.

Особый статус в современной музыкальной науке обрёл дискурс христианской антропологии музыки, опирающийся на богословское понимание личности, выступающей «центральным онтологическим элементом мира» (Н. Лосский). Подобный подход к личности (представленный в современном музыковедении работами В. Медушевского и его последователей) «принципиально отличается от философского и психологического, ибо фиксирует динамику становления, путь самосовершенствования» [7, с. 72].

В ракурсе христианской антропологии музыки рассматривает проблему композиторской личности российский композитор и музыковед В. Мартынов в монографии «Конец времени композиторов», принадлежащей к исследованиям музыкально-культурологической и философской направленности. В. Мартынов, рассуждая о проблеме личности композитора в рамках предложенной им культурно-исторической концепции финальной стадии авторской музыки, отрицает возможность её решения исключительно средствами музыкознания, полагая, что она «не может быть понята вне контекста христианской традиции и

в отрыве от исторических судеб христианства» [2, с. 178]. Музыковед считает композитора религиозно значимым явлением и усматривает в его действиях определённое религиозное содержание. По его утверждению, «сам внутренний механизм, который движет личностью композитора, обладает ярко выраженной религиозной природой» [2, с. 177]. Исследователь приходит к выводу, что «композитор – это личность, через которую осуществляется расцерковление мира … назначение композитора заключается в осознании и фиксации каждого нового неповторимого момента расцерковления в виде opus'a – в этом заключается его религиозное призвание, ибо композитор … лицо религиозно призванное» [2, с. 268].

Категория «личность» становится одной из центральных в исследованиях украинских музыковедов Л. Шаповаловой и Н. Савицкой.

Обращение Л. Шаповаловой к феномену личности связано с изучением проблем рефлексии в музыкальном творчестве. Автор подчёркивает значимость категории «личность» в силу её способности «в интонационно-знаковой символике музыкального языка репрезентировать образ человека в его духовной полноте» [7, с. 94]. Методологической опорой работы Л. Шаповаловой является богословское понимание личности, сущность которого состоит в том, чтобы «раскрыть смысл и ценность музыки через моделирование процессов художественого сознания как духовной энергии её создателей» [7, с. 78]. Музыковед фокусирует внимание на совпадении православного толкования личности по своему содержанию «с жизненным заданием художника, который … жаждет преображения путём творческого созидания себя через творческий процесс» [7, с. 73].

Учёный видит необходимость осознания личности аналитиком современного музыкального искусства как духовной субстанции и понимания «онтологического единства душевной жизни как жизни Духа» [7, с. 77]. Исходя из такого понимания, человек рефлексирующий интерпретируется музыковедом как "человек внутренний" в единстве двух его измерений: душевного (психология личности) и духовного (онтология личности)» [7, с. 94].

Личность композитора как феномен и динамический процесс в пространстве европейской музыкальной культуры XIX – начала XX в. становится объектом научного осмысления Н. Савицкой [5]. Автор концептуально объединяет биографические, возрастные и социокультурные проекции индивидуального хроноса композиторской личности и делает акцент на позднем периоде жизнетворчества как последнем этапе «индивидуально-бытийного сценария» [5, с. 29]. Исследователь раскрывает многогранность функциональных проявлений композиторской личности, выступающей в качестве субъекта социокультурной ситуации, продукта социальной среды и морально-этических устоев, носителя психофизиологических качеств, рефлексивного и психокреативного феномена, центрального персонажа биографического сценария, катализатора реализации таланта, индивидуальной картины мира, оригинального способа мышления и стиля [5, с. 2].

Предпринятый в статье обзор теоретических концепций и аналитических подходов к осмыслению феномена личности композитора позволил сделать следующие выводы. Современная музыкальная наука стала открытой для категорий и концепций философско-культурологической значимости, среди которых важнейшей представляется концепция творческой личности. Научный потенциал, накопленный в гуманитарной сфере, даёт импульс к обнаружению продуктивних подходов к изучению феномена личности композитора, семантически значимого для музыкального искусства. Опираясь на исследовательский опыт психологии, социологии, философской, культурной и христианской антропологии, герменевтики и феноменологии, в процессе познания данной проблематики музыкология обогащается новыми идеями и теориями.

Таким образом, системная репрезентация феномена личности композитора способствует расширению концептуального пространства современной наки о музыке и искусствоведческой практики в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки / отв. ред. Е. И. Чигарева. – 2-е изд. – М. : КомКнига, 2013. – Вып. 2. – 304 с.
2. Мартынов, В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 123 с.
3. Медушевский, В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 176 с.
4. Муха, А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) / А. Муха. – Киев : Музыкальная Украина, 1979. – 268 с.
5. Савицька, Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Н. Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
6. Сыров, В. Типологические аспекты композиторского стиля / В. Сыров // Стилевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX века. : сб. ст. / сост. и научн. ред. Е. В. Шевляков. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 53 – 70.
7. Шаповалова, Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению концептов композиторской личности на основе обобщения современного музыковедческого опыта. Выявлены междисциплинарные связи в осмыслении креативно-личностных аспектов в их проекции на музыковедческую область. Предлагается интегративный методологический подход к системному изучению композиторской личности, синтезирующий различные методы исследования данного феномена, сложившиеся в современной гуманитарной сфере. Специфика комплексной реконструкции композиторской личности основывается на трактовке последней как универсалии в контексте культуры и музыкального искусства.

SUMMARY

The article considers the composer’s personality concepts based on the contemporary musicological research generalization. The interdisciplinary links in understanding of the creative and personal aspects in their projection onto the musicological sphere have been identified. An interactive methodological approach to the systematic study of composer’s personality, synthesizing various methods of this phenomenon’s research established in the

contemporary humanitarian field, has been suggested. The specificity of composer's personality complex reconstruction is based on interpreting it as a universal within the context of culture and musical art.

Мальцев В. В.

СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В 1918 Г.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 18.01.2016)

До начала немецкой оккупации «Товарищество белорусской культуры», учреждённое в Минске 11.05.1917., было единственным учреждением, обеспечивавшим поддержку и защиту творческих интересов молодых, созданных тогда же национальных коллективов [1 – 3]. Эта общественная организация под председательством А. В. Ахрем – Ахремчика и В. С. Фальского обладала реальными юридическими полномочиями на заключение договоров по аренде зрительных залов и получила в своё распряжение новое помещение для национального клуба «Белорусская хатка», ставшее в 1918 г. главным центром белорусской художественной жизни Минска. Товарищество способствовало постепенному продвижению белорусского искусства и интеграции молодых трупп (театральной под руководством Ф. П. Ждановича и хора В. В. Теравского) в давно сложившийся городской рынок театрально-зрелищных услуг. Эти функции затем перешли к Белорусскому народному секретариату, пытавшемуся в 1918 г. направлять белорусскую общественно-политическую и культурную жизнь. Управленцами рассматривался самый широкий круг вопросов: возвращение и отправка беженцев, социальное обеспечение населения, финансово-кредитные операции, содействие развитию промышленности и торговле, организация национального просвещения и печати. Излишняя суетливость, несогласованность действий между разными отделами ведомства, частые перестановки кадров, большая зависимость в решениях от немецкого командования и отсутствие значительных денежных средств не позволяли довести многие начинания до конца. В адрес Секретариата звучало много критики, однако даже люди, весьма скептически настроенные к новоиспечённому органу национальной власти и клеймившие его как «очень жалкое, послушное немцам учреждение», вынуждены были признавать, что под его эгидой «культурно-просветительская работа всё же кое-какая ведётся» [4; 5].

Летом 1918 г. Секретариат БНР предпринял наиболее значимые акции по стимулированию развития белорусского искусства и пропаганде его среди населения. Создание специальной комиссии по организации белорусских художественных выставок и первые пробы их реализации, серия мероприятий по реоганизации национального театра, налаживание театрально-кружковой работы в деревне были необходимы, чтоб показать реальное присутствие белорусов в провозглашённой государственности и их

место в краевой художественной культуре. Организована в июне 1918г. Одним из первых шагов был заказ художнику («артисту-маляру») С. Волонсевичу, сотруднику отдела просвещения Секретариата, галереи портретов белорусских писателей и учёных, чей вклад в национальную культуру был неоспорим: Ф. Скорина, Янка Лучина (И. Л. Неслуховский), Ф. К. Богушевич, В. И. Дунин-Марцинкевич, М. А. Богданович, Я. Колас, Я. Купала. Выбором исторических лиц и современников, преимущественно литераторов, утверждалась скрепляющая роль национальной литературы в духовном возрождении нации. Галерею портретов предполагалось разместить в одном из публичных белорусских учреждений и показать на несостоявшейся «белорусской выставке», для которой С. Волонсевич написал 18 портретов. Однако эта задумка не оставила других документальных следов своего воплощения. Большой резонанс в печати вызвала выставка художественных древностей, подготовленная виленской редакцией немецкой газеты «Zeitung der X. Armee» (организаторы – Гэнрыок, Франк, Браммер, берлинский археолог Иппель – автор каталога). Впервые показана в Вильно, а затем в июне привезена в Минск. По маршруту следования белорусская печать присвоила ей название «Вильно – Минск». Часть экспонатов XI – XVI вв. была подобрана для экспозиции из минских частных собраний Вейсенгофа, Власова, Р. А. Земкевича и Виске.

Вся театральная деятельность Минска, в конечном итоге, была представлена Товариществом белорусской драмы и комедии, Белорусским государственным театром [6] и «Белорусским народным театром» [7; 8] – коллективами, существовавшими разный срок, но чётко очертившими границы моноэтнического белорусского театрального пространства города. Разработка стратегии творческого развития белорусских трупп и их репертуарные приоритеты признавались индивидуальной зоной руководителей. В художественно-творческие вопросы Секретариат не вмешивался, а брал на себя только подготовку и утверждение уставов их деятельности, определение финансовых условий их работы, утверждение рекламы репертуара для местной печати, вёл административную переписку с другими учреждениями и организациями, согласуя порядок проведения гастрольных выступлений подведомственных ему коллективов.

Наряду с Вильно и Гродно, оккупированными немцами ещё в 1915 г., Минск к 1918 г. стал третьим крупным губернским центром, где сложился самостоятельный белорусский театральный анклав, формировавшийся параллельно другим национально-культурным сообществам. А декларативное провозглашение БНР со столицей в Минске поддерживало в белорусской художественной среде иллюзорные надежды на будущее укрепление и неизбежное расширение различных белорусских институций.

Наличие национального театра в это время представляется местным общественно-политическим деятелям уже необходимым атрибутом государственности и отличительным показателем этнической выделенности белорусов. Неслучайно Я. Воронко, бывший директор Белорусского

государственного театра и первый премьер БНР, в конечном счёте разуверившийся в возможности обретения белорусами собственной государственности и поддержавший идею белорусской национально-культурной автономии в рамках литовского государства, где занял пост министра по делам белорусов, последовательно проявлял организаторские усилия по созданию в конце 1918 г. нового белорусского театра в Гродно. Наряду с печатью, образованием, воинскими силами он рассматривал его как один из важных маркёров самостийности национальной жизни.

Придерживаясь принципа равного отношения ко всем национальностям бывшего Северо-Западного края Российской империи, немцы последовательно распространяли его и на новые зоны оккупации, приняв за основу в театральной политике. Взяв под контроль деятельность всех имевшихся и создающихся организаций, немцы – по условиям военного времени – были заинтересованы в сохранении надёжного тыла, который обеспечивала и чёткая упорядоченность любой общественной, публичной деятельности; она гарантировала управляемость ситуацией, способствовала укреплению стабильности и препятствовала возникновению неразберихи и анархии. Чтобы вбить клин между военным противником – советской Россией и обеспечить поддержку части местного населения, «нерусским народам» были предоставлены широкие возможности для укрепления статуса национальных языков, создания сети национальных школ, издания печати. Исторически сложившийся баланс между доминировавшей (по представительству и распространённости) в регионе русской культурой и культурами национальных меньшинств, находившихся на разных стадиях развития, был сохранён. Хотя белорусы были объявлены титульной нацией, давшей название провозглашённой манифестами республике, политика приоритетного национального протекционизма по отношению к белорусам, их культуре и общественным организациям немцами не проводилась.

Представления о театральной жизни Минска периода оккупации остаются слишком расплывчатыми. Искусствоведами этот период внимательно не изучался, а информация, проскальзывавшая в редких публикациях, крайне дозирована и выборочна. Сравнивая имеющиеся документальные свидетельства (материалы периодической печати тех лет, архивные источники, появлявшиеся литературные тексты) и их осмысление в последующих трудах по истории культуры, отчётливо понимаешь, что советские публицисты и мемуаристы не слишком вдавались в детали и, как правило, только ограничивались повторением общепринятых нормативных тезисов о захватнических намерениях оккупантов, которые, что справедливо, нанесли большой урон краю. Освещение немецкой театральной политики в результате свелось к тиражированию одного броского, ёмкого образа, действительно подсказанного конкретным событием и по «горячим следам» зафиксированного одной из белорусских газет, а затем претворённого в живую иллюстрацию, раскрывающую суть «культурных намерений» оккупантов.

На одном из вечеров в «Белорусской хатке» двое нетрезвых немецких фельдфебелей в голос комментировали сценическую комедию и в антракте, не дождавшись обещанных в афише «скокаў пасля спектаклю», устроили пляску в проходе между рядами. Недостойное поведение военнослужащих воспринималось публикой «Белорусской хатки» обострённо- болезненно как хамство, полное пренебрежение захватчиков к общественным нормам и местной культуре. Впоследствии этот инцидент был представлен мемуаристами как неоднократно повторявшаяся акция и приобрёл масштабы символической картины – пропагандистского клише, наглядно иллюстрирующего долю белорусской театральной культуры в немецкой неволе [9, с. 322]. И искренность патриотического посыла мемуариста, не идеализирующего захватчиков, и мелкое хулиганство и кривляние офицеров не нуждаются в оправдании (те и не могли предположить, что станут олицетворением немецких военных). Имидж оккупанту создавался путём эксплуатации литературно-театрального образа, тяготеющего к одномерности военного плаката, и в его оптике общественному сознанию следовало воспринимать события. Но этот имидж слишком опрощал противника, который для привлечения гражданского населения на свою сторону придерживался более тонкой и дальновидной стратегии.

Немцы мыслили категориями организации, упорядочения и проявили себя в том, что можно назвать созданием необходимых условий для функционирования национальных трупп. Они проследили за соблюдением элементарных насущных норм, без которых какая-либо национальная творческая работа была б невозможна: обеспечение зарегистрированных коллективов постоянными помещениями, утверждением их прокатного репертуара, разрешением издания рекламных афиш, поддержкой издательской деятельности на белорусском языке. Одобрив организационное подчинение всех наличных белорусских театральных коллективов единому, подконтрольному им органу – Белорусскому народному секретариату, – предоставили белорусскому анклаву по мере сил и возможностей самому решать насущные проблемы профессионального роста и финансового обеспечения.

На правах новых хозяев оккупационные власти вполне могли реквизировать помещение, в период «межвластия» переданное под национальный клуб «Белорусская хатка». Для организации досуга расквартированных в городе значительных сил немецкой армии они нуждались в подходящем помещении для солдатско-офицерского клуба. «Хатка» идеально соответствовала этому назначению, и общая планировка её здания даже не требовала перестройки или приспособления. Длинное деревянное здание барачного типа со сценой, кинопроектором и большим залом, уставленным рядами деревянных скамеек, было построено в годы войны как раз как помещение для солдатского клуба русской армии. Однако здание на Конной площади было оставлено за белорусами и утверждено как

место регистрации «бездомных» коллективов, представлявших одну этническую среду.

Второй обретённой белорусами площадкой для выступлений стал Народный дом им. М. Богдановича, открытый 19.05.1918. До этого времени помещение занимала еврейская труппа Шухмана и Аксельрода [10]. Первоначально здание было только арендовано Секретариатом, присвоившим ему имя белорусского писателя и, таким образом, промаркировав как белорусскую территорию. В 1919 – 1920 гг. Народный дом назвали по топонимике района, где он размещался («на Ляховке», или «Нижней Ляховке»), там преимущественно выступала местная самодеятельность. Конкуренции «Белорусской хатке», располагавшей большей сценой и вместительным зрительным залом, значительной интенсивностью творческих мероприятий, Народный дом, находившийся на другом конце города, не составил[1], но географию «белорусских мест» расширил.

Цензурные ограничения на репертуар белорусского театра в период немецкой оккупации не вводились. Все постановки, в том числе подготовленные Товариществом белорусской драмы и комедии Ф. П. Ждановича при советской власти, были сохранены и разрешены к показу. Указами П. Гинденбурга любые виды партийной политической деятельности в крае были запрещены, и это означает, что в спектаклях труппы проявлений политической тенденциозности, публичного подстрекательства к ниспровержению оккупационной власти или пропаганды социалистических идей немецкими цензорами обнаружено не было. Реалии текущей жизни предвоенных и военных лет: крестьянские бунты и поджоги помещичьих усадеб, появление в деревне смутьянов, борющихся с самодержавием и призывающих к изменению существующих порядков, распространение прокламаций, первые проблески революционных массовых волнений и другое – были вкраплены в сюжеты современных произведений, увидевших сцену. Публичное осмысление этих реалий общественной и духовной жизни рушащейся Российской империи, формы их сценической подачи, однако, не были посчитаны оккупационным командованием за призыв к участию в революции и распространению большевистской идеологии. По сравнению с последующим в 1919 – 1920 гг. периодом польской оккупации, во время которого почти половина имевшегося у белорусского театра прокатного репертуара была запрещена для показа на сцене (не прошла цензуры или ограничена для проката), период немецкого присутствия не выделялся селекцией национального художественного наследия и репрессивными мерами к неугодным деятелям национальной сцены. Драматических произведений, прославляющих

[1] Оба национальных клуба располагались на окраинах тогдашнего города. «Белорусская хатка» – на территории нынешнего троллейбусного парка по ул. Варвашени, около площади Победы. Реконструированный и воссозданный после Великой Отечественной войны Народный дом находится возле станции метро «Институт культуры», в нём действует филиал Литературного музея М. Богдановича. Сегодня это территории центральной части столицы.

оккупантов, белорусскими писателями Минска, в свою очередь, опубликовано не было, и они не ставились. Даже постановки пьес немецких авторов, позволявшие дипломатично продемонстрировать лояльность к оккупационному командованию, репертуар белорусского театра обошли и не рассматривались его руководителями как крайне необходимая в сложившихся обстоятельствах мера, на которую можно было бы пойти ради сохранения национального театра. Справедливо полагая, что белорусская театральная культура развита слабо, немцы поддержали стремление белорусов расширять свой национальный репертуар, и национальная пьеса по-прежнему занимала приоритетное положение в репертуаре. Оставленный в привычных и естественных для него условиях творческого бытования, белорусский театр Минска не был ущемлён или жёстко регламентирован в своих возможностях, хотя нелегкие условия военного времени: голод, безработица, безденежье – сказывались на повседневном существовании артистических групп, равно как и других людей недоходных занятий и профессий. Белорусский театр занял свою нишу в существующей системе театрально-зрелищных учреждений города и в этой отведённой ему нише накапливал творческие силы для постепенной профессионализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Среди белорусов // Минская газета. – 1917. – 6 мая. – С. 3.
2. В белорусском обществе // Минская газета. – 1917. – 19 мая. – С. 3.
3. Статут Таварыства беларускай культуры // Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі. Фонд № 582 Дзяржаўнага архіва Літвы «Рада Міністраў Беларускай Народнай Рэспублікі». – Вільнюс-Нью-Йорк-Минск-Прага, 1998. – Т. 1, кн. 1. – Дак. № 0027.
4. В Белорусский Национальный Комиссариат помощника заведующего Беженским отделом Комиссариата М. И. Мороза доклад. 29.09.1918. Машинопись // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 23.
5. Отчёт командированного от партии левых социал-революционеров при Белорусском Национальном Комиссариате в Москве, члена названной партии, командированного в Игуменский уезд Минской губернии С. Я. Русецкого. 05.07.1918. Машинопись. // НАРБ. – Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 79 – 81.
6. Мальцев, В. В. Белорусский государственный театр в 1918 году: факты и исследовательский комментарий / В. В. Мальцев // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2010. – Вып. 9. – С. 152 – 160.
7. Мальцев, В. В. История создания и творческая программа «Белорусского народного театра» / В. В. Мальцев // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 16. – С. 106 – 112.
8. Мальцев, В. В. Творческая программа «Белорусского народного театра» / В. В. Мальцев // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 17. – С. 122 – 127.
9. Дыло, Я. Мінская трупа «Першага таварыства беларускай драмы і камедыі» / Я. Дыло // Творы / Я. Дыло ; уклад., падрыхт. тэкстаў і камент. А. І. Мальдзіса. – Мінск, 1981.

10. Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі. Фонд № 582 Дзяржаўнага архіва Літвы «Рада Міністраў Беларускай Народнай Рэспублікі». – Вільнюс-Нью-Йорк-Минск-Прага, 1998. – Т. 1, кн. 1. – Дак. № 0437.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается положение белорусского театра в период немецкой окупации и особенности его бытования в полиэтничном и поликультурном пространстве региона.

SUMMARY

In article position of the Belarusian theater during the German occupation and feature of his existing in polietnichny and polycultural space of the region reveals.

Медведева О. А.

БЕЛОРУССКОЕ КИНО: ОТ ИСКУССТВА К ПРОДУКТУ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Современный экран кардинально изменил образ мира и культуры. Интенсивное развитие техногенных искусств обусловило быстрые изменения в современной художественной культуре, открыло новые возможности для сплава традиционных систем художественной выразительности. Этот же процесс вызвал мутацию внутри самого искусства, произвёл трансформацию в сознании аудитории, расширил способности человеческого восприятия и сформировал новые области ожиданий и предпочтений. Последствия всех этих явлений прежде всего сфокусировались в сфере экранных искусств: кино, телевидения, видео, компьютерных технологий. Их динамичное развитие сопровождается взаимопроникновением выразительных средств, интеграцией образных языков. Экранная культура сегодня меняет ранее существовавшие представления о системе и иерархии этических и художественных ценностей, она полифункциональна и противоречива. Отношение современного экрана к традиционным ценностям культуры, архетипам коллективного бессознательного всё более отходит на задний план. Четкая авторская позиция – всего лишь «догматические задворки» для представителей постмодернизма, по логике которого, история искусств как смена стилей сегодня закончена. С их точки зрения, наступила эпоха метаискусства, метаязыка, способом чтения которого постмодернизм и является. Он в одинаковой степени равнодушен как к традиционному, так и к авангардному искусству. Современная постмодернистская экранная культура часто безотносительна к действительности и миру традиционных ценностей.

В последнее время при анализе экранной продукции всё чаще вместо слова «произведение экрана» употребляется слово «продукт». Иными словами, речь идёт о товаре, который необходимо продать. Разумеется, что все эстетические, искусствоведческие категории здесь отступают. Этим объясняется тот факт, что последние лет пять киностудия «Беларусьфильм» ориентирована главным образом на сериальную продукцию. Исключение

составляют так называемые репутационные проекты, совместные постановки «Беларусьфильма» с другими студиями, к примеру, «Роль» К. Лопушанского, «В тумане» С. Лозницы. Белорусский же зритель вынужден был употреблять 12-серийный фильм «Волчье солнце», картины «Немец», «Снайпер. Тунгус», «Украсть Бельмондо», «Участок лейтенанта Качуры», «Государственная граница. Ложная цель».

Определённая усталость ощущается и в производстве документалистики, того вида экранного творчества, которое всегда, как и анимация, было гордостью отечественного кино. Цикл фильмов о замках Беларуси – своеобразные архитектурно-культурологические этюды на тему отечественного наследия, позволившие занять именитых и не очень режиссёров, – рекламно-презентационный материал, представленный в разных жанрах с использованием большой доли иконографического материала. Наиболее удачным оказался фильм О. Дашук о Кревском замке. Оператор А. Казазаев снял фильм так, что в замковых контурах угадываются выразительные и таинственные профили исторических персонажей: Миндовга, Ягайлы, Витовта. Диалог эпох, избранный авторами как основной художественный приём, составляет пафос картины. Полнометражный документальный фильм «Беларусь. Документальная история» Г. Адамович, вызвавший неоднозначную реакцию, скорее, является монтажным фильмом, нежели авторским размышлением.

По-настоящему серьёзным и вдумчивым авторским исследованием стал фильм «Тростенец. Мы должны им память» Ю. Горулева и И. Демьяновой. Нелинейно рассказанная история истребления людей в концлагере обрастает массой ассоциаций. Судьбы конкретных людей, народов, стран переплетаются, и «пепел Клааса» по-прежнему стучит в наше сердце.

Не оправдал ожидания фильм В. Аслюка «Педагогическая поэма» – о молодых учителях, уехавших после ВУЗа работать в белорусскую глубинку. Пасторальные пейзажи и умилительная интонация в кадре. За кадром же остались жестокие реалии обыденной непростой жизни и педагогов, и их подопечных.

Наиболее устойчивым, зарекомендовавшим себя на протяжении многих лет, проектом является докудрама «Обратный отсчёт». Проект реализуется в мастерской В. Бокуна с 2008 г., ежегодно выпускается более 30 фильмов. Документально-игровое повествование с комментариями историков, участников событий, хроникально-документальные кадры из фильмов, в том числе игровых, – всё это сцементировано комментариями ведущего в исполнении актёра А. Суцковера. Экранными продуктами являются фильмы студии спецпроектов «Белорусский видеоцентр»: «Республика Беларусь. Век», цикл «Города Беларуси» – презентационные картины, не претендующие на особую эстетику.

История культуры, как известно, определяется духовными достижениями. Видеть их и небессмысленно говорить о них именно как о

духовных достижениях по отношению к Беларуси уже немало. Белорусской культуре, в том числе экранной, есть чем гордиться. Уникальный и самобытный опыт народа заключён в фильмах В. Турова, В. Рубинчика, В. Рыбарева, И. Добролюбова, В. Никифорова, В. Дашука, М. Пташука, в которых преодолевается так называемый «экзотический провинциализм» и голосом автора говорят народ, эпоха. В лучших белорусских фильмах, как игровых, так и документальных, живёт душа народа. А за душой К.-Г. Юнг, как известно, оставлял ту же значимость, что и за познаваемым миром, признавал за ней ту же «реальность», что и за ним. Когда же душа теряет эту значимость и на первый план выходят амбициозные попытки соединить нашу ментальность с, допустим, голливудской жанровой отточенностью, возникают бесполые, бессмысленные гибриды, и жаль становится не только авторов, но и зрителей. Убывает достоинство. Понятие человеческого достоинства и понятие общения между людьми есть понятия нерасторжимые. На внутренней пустоте и бессодержательности достоинство не утверждается. Оно представляет духовную соотнесённость человека с человеком, человека с Бытием и только благодаря этому – человека с самим собой. Думаю, что эта идея должна стать основополагающей в осмыслении роли искусства, белорусского экранного искусства в частности, в диалоге культур, при котором сохраняется уникальность, самобытность, «самость» родной культуры и искусства.

Существует точка зрения, что XIX век плохо расслышал то, что говорила ему его пророческая литература. XX век сумел немногим лучше понять пророчества своего кино. Искусством XXI века будет век экранных искусств вплоть до массового распространения симулированных миров виртуальной реальности. А глобализация массовой культуры будет способствовать формированию общего культурного контекста – основы взаимопонимания между различными культурными сообществами: национальными, этническими и иными. С этой идеей связана философия диалога, развития М. Бахтиным, М. Бубером. «Не то, что происходит внутри, а то, что происходит на границе «своего и чужого сознания, на пороге», – в этом бахтинский пафос осмысления жизни, культуры как диалога. У экранной культуры в этом смысле поистине безграничные возможности. И опасения о том, что «живая» реальность в странах с наиболее развитыми системами электронной передачи информации должна и будет постепенно упраздняться, уступив место «виртуальной реальности», кажутся мне излишне драматизированными. Когда-то предрекали, что кино убьёт театр. Потом предсказывали гибель и кинематографу – с ним должно было «покончить» телевидение. Однако ничего подобного не случилось. Новая электронная среда кардинально меняет облик мира и культуры. Но даже она, как мне кажется, не сделает нас невосприимчивыми к той уникальной духовной энергетике, которую несут в себе книга, театр, авторский кинематограф.

В белорусском кино – художественном и документалистике – в этом смысле немало достижений и открытий. При всех своих весьма скромных экономических возможностях авторы особенно документальных картин пытаются с помощью экрана говорить со зрителем о том, что творческая мысль, творческий труд, любовь и вера вопреки всем бедам и несчастьям сохраняют человека в человеке. А это самое трудное, так же, как жить в настоящем. Сокровища культуры здесь, к сожалению, не гарантия, если они не востребованы. Гарантией может быть лишь то, что, как утверждает философ, «какая-то сила действует в мире большая, чем мы сами, и производящая в нас там, где мы отказались от самих себя, какие-то состояния, чтобы мы могли быть достойны того, что с нами может случиться». Это и есть, как мне кажется, один из путей для белорусского кино сохранить достоинство в рамках глобальной цивилизации с помощью разных экранов говорить о нерасторжимости личностного, национального, особенного и всеобщего в культуре.

РЕЗЮМЕ

В статье изложены рассуждения о современном состоянии белорусского художественного и документального кино и возможных путях его развития в будущем.

SUMMARY

In the article reasonings on a current state of the Belarusian art and documentary cinema and possible ways of his development in the future are stated.

Мельничук Е. Н.

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. ВОРОНОГО ПЕРИОДА СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ТЕАТРА НАЧАЛА XX В.

Ровенский государственный гуманитарный университет
(Поступила в редакцию 16.09.2015)

Проблемы становления украинского национального театра и театральной педагогики, которые волновали культурных деятелей начала XX в., сегодня достойно находят своё продолжение в трудах современных учёных и творческих доработках практиков. Такая динамика прослеживается при анализе творческого вклада в культурную сокровищницу Украины выдающегося соотечественника Николая Вороного – поэта и переводчика, критика и историка литературы, публициста, редактора, исследователя национального театра, мировой и отечественной драматургии, актёра и режиссёра: «Значение Вороного заключается прежде всего в том, что его творчество – это живой голос участника динамичного, противоречивого процесса, который хоть и отошёл в прошлое, но продолжает свою жизнь в тысячах связей с современностью, которую понять без традиций ещё никому не удалось» [3, с. 21].

Цель статьи предполагает анализ теоретического наследия Н. Вороного (театральная публицистика, театральная педагогика) периода становления современного украинского театра начала XX в.

Исследованием творчества Н. Вороного занимались такие учёные, как Б. Якубский, Г. Вервес, В. Базилевский и другие. В то же время существуют и единичные статьи, размещённые в различных сборниках, представляющих художественное достояние ещё до недавнего времени забытых культурных деятелей (И. Ильенко «Николай Вороной» («С порога смерти. Писатели Украины – жертвы сталинских репрессий», 1991 г.), В. Кузьменко «Николай Вороной» («Гроздь непреодолимых певцов» 1997 г.)). Однако до настоящего времени остаётся малоисследованной фигура художника как теоретика современного украинского театра начала XX в., театрального педагога.

Творчество художника принадлежит противоречивому периоду развития культуры и искусства 1910 – 1930-х годов, оценки которого неоднократно менялись на протяжении XX в. в зависимости от направлений общественного развития и политической ситуации: «Для того, чтобы понять феномен Н. Вороного, так же, как и целой плеяды художников начала XX века, требуются усилия едва ли не всех гуманитарных наук, поскольку он творил в условиях активной на то время общественной (наличие различных политических партий), научной (деятельность научного общества им. Шевченко), образовательной и культурной (борьба за украинский университет во Львове, театр корифеев, журналистика и др.) жизни» [4, с. 6].

В последние десятилетия изучение духовных слагаемых культуры Украины конца XIX – начала XX в. составило знаковую тенденцию отечественной науки. Многочисленные диссертации историков литературы, искусствоведов и культурологов, посвящённые данному периоду, показали близость проблем, стоявших перед страной тогда и продолжающих быть актуальными сегодня. И главная из них: как войти в европейское культурное пространство, сохранив национальную идентичность. Злободневность этой проблемы заставляет с вниманием и тщательностью рассмотреть все обстоятельства духовных перемен, какими была богата эпоха на рубеже веков.

Искусство данного периода со всей многоликостью проявлений интерпретировалось теоретиками в контексте модернизма. Само понятие «модернизм» пришло с европейского Запада вследствие изменения эстетических ориентаций, произошедшего в конце века, отражая общее чувство современности [14, с. 43]. Модернизм представляет собой художественно-эстетическую систему, возникшую в начале XX в. как своеобразное отражение противоречий массового и индивидуального сознания. Это сказалось на всех отраслях художественного творчества, не стало исключением и театральное искусство.

В отечественном культурном пространстве того времени «жила тенденция “європеизаторства”, начатая театром Н. Садовского (1907 – 1918 гг. в Киеве), талантливо заострённая Л. Курбасом (“Молодой театр”,

1918 – 1919 гг.) и широко обнаруженная Государственным драматическим театром им. Т. Шевченко, основанным в 1919 г. в Киеве» [12, с. 234]. Под этим лозунгом объединялись украинские художники довольно разнообразных социальных и художественных ориентаций.

В театрально-публицистической статье «Под молотом времени» (К юбилею театра им. И. Франко (28.01.1920 – 28.01.1925) Я. Мамонтов писал: «Прежде всего выясним, что представлял собой украинский театр в 1920 году ... Для всех было ясно, что он должен подняться на уровень европейских художественных и технических средств. Но как это сделать в украинских реалиях того времени ... В 1920 г. наша театральная “европеизация” еле выходила из пелёнок, а над ней уже грозным momento mori висел вопрос: нужен ли для нашей жизни (военный коммунизм, гражданская война, голод и т. п.) так называемый европейский репертуар со всем его буржуазным антуражем?» [12, с. 234].

Творческая энергия, которая противостояла разрушительным силам конца XIX – начала XX в., создала мощную волну обновления, затронувшего различные формы общественного сознания, в том числе и художественную. Жажда очищения, совершенствования отечества, общества, человека сочеталась с неуклонным стремлением к миропознанию. На новом этапе театр, казалось, стал не только главным среди искусств, но и как бы центром жизни, учреждением, где человек должен очищаться, переживать самые яркие чувства. Он нёс особую ответственность, к нему прислушивались, ждали ответа на вопросы времени.

Н. Вороной осуждал обывательское отношение к театру как к развлечению. В театральном учебнике «Режиссёр» (1925) он определил две основных функции театра: педагогически-воспитательную и эстетическую, подчеркнув, что педагогически-воспитательные задачи важны в таких театрах, где зрители малообразованные, но «именно эстетическая задача театра (воспитание в понятиях красоты), которая и является первым и правдивым свойством его, не позволяет в репертуаре ничего такого, что бы отдавало дурным вкусом или передавало потакание низким и грубым инстинктам толпы, чтобы только добиться дешёвого успеха ... Театр, который пойдёт в этом направлении, перестанет быть театром ... Истинный театр должен сам преподносить толпу к своим вершинам. Не ограничивясь старым и известным, театр должен искать новые течения, откликаться на все интересные и свежие проявления новой драматургии» [6, с. 545].

Стремление к познанию мира через искусство с особой силой отразилось на драматических поисках. В поиске новых изобразительных средств, корректируя свои идейные позиции, участники того художественного процесса пристально следили за достижениями как современников, так и предшественников, обогащали культурную сокровищницу нации, к судьбе которой не были безразличны: «В поисках новых форм выражения, новых приёмов изображения прогрессивные украинские писатели пытались приблизить украинскую литературу к уровню

других мировых литератур, поэтому усиленно интересовались всеми лучшими достижениями русской и мировой литератур, в частности западноевропейской» [9, с. 237].

Н. Вороной ещё в 1901 г., готовя альманах «Из-под туч и долин», через «Литературно-научный вестник» призывал писателей присылать высокодуховные произведения, отмеченные философской глубиной и европейским направлением: «Хотелось бы произведений... где было бы хоть немножко философии, где хоть клочок сиял бы того далёкого голубого неба, что издавна манит нас своей недосягаемой красотой, своей глубокой таинственностью» [11, с. 14]. С подачи критика С. Ефремова («В поисках новой красоты», 1902 г.; «На мёртвой точке», 1904 г.) этот призыв был объявлен манифестом украинского модернизма. В 1929 г. А. Белецкий писал: «В общем ходе литературного развития выступление Вороного всё же является шагом прогресса» [2, с. 25].

Особого внимания заслуживает публицистика Н. Вороного: статьи о театре и драматургии, изобразительном искусстве, воспоминания о выдающихся деятелях украинской культуры, рецензии и тому подобное. «Его театроведческие труды (книга “Театр и драма”, статья “Михаил Щепкин”, “Украинский театр в Киеве” и др.) не только не устарели, а, наоборот, в большой степени сохраняют свою актуальность и в наше время. Вороной ориентировался на реалистичный российский театр, на творческие поиски Станиславского и Немировича-Данченко – собственно на ту школу, которая стала фундаментом советского театрального искусства» [3, с. 19], – отмечает Г. Вервес.

Одновременно художник «активно изучает достижения мирового театра: анализирует фатализм Софокла, скептицизм Еврипида, сатиру Аристофана, пьесы средневекового театра мистерий и испанского театра Кальдерона и Лопе де Вега, драматургию Шекспира, французскую классическую драму (Корнель, Расин, Мольер) и просветительскую драму (Дидро), обращает внимание на особенности и условия появления романтической драмы (и мелодрамы) и в конце концов останавливается на всестороннем анализе драмы реалистической и современной ему психологической драмы» [3, с. 20]. По его твердому убеждению, европейский театр надо понимать и пользоваться его художественным опытом, но только для того, чтобы с большим успехом искать свои пути.

Невозможно переоценить вклад Н. Вороного в театральную педагогику: «Построенные на внушительном актерском опыте и изучении достижений мирового театра, его труды ещё до революции приобрели значение учебника для многочисленных украинских театральных трупп. В них не только доступно изложена вся история развития театра, начиная от античности, но и раскрыто значение его культурной, образовательной и общественной роли в каждую из эпох, когда театр завоёвывал себе зрителя и влиял на общество. Важно, что, объясняя социальную и воспитательную функцию театра, Вороной опирается на авторитет В. Белинского, Н. Гоголя,

Л. Толстого, на игру М. Щепкина, на пример корифеев украинского театра» [3, с. 20].

Одновременно теоретик большое внимание уделяет профессиональному воспитанию режиссёра, называя его «мастером». По его мнению, режиссёр должен знать и уметь всё, быть компетентным и авторитетным в рамках своей деятельности. Н. Вороной определяет два типа режиссёров – режиссёр-техник и режиссёр-создатель: «Первый – дословный переводчик с чужого, второй – интерпретатор ... Для обоих пьеса – это как партитура для дирижёров (один, как раб, выполняет точно её формальную фактуру, второй – воспроизводит её более глубокий смысл) ... Разницу в творчестве одного и второго трудно объяснить словами, но очень легко почувствовать» [6, с. 547].

Особый раздел театрального учебника посвящён работе режиссёра с актёрами, используется профессиональный опыт немецкого идеолога и режиссёра К. Гагемана. Н. Вороной требовал от актёров серьёзной и кропотливой работы над ролью, над собой и невероятной работоспособности. Его новаторство заключалось в том, что он разоблачал фальшь на сцене, неестественность игры, искусственный пафос и патетику, стремился к «нетеатральности в театре», правдивости и простоте.

Подводя итог, отметим, что театральную публицистику Н. Вороного можно считать энциклопедической по насыщенности фактическим материалом и высокохудожественной по построению и образному языку. Писатель всегда заботился о художественном уровне произведений, но прежде всего об их просветительской направленности. Вся творческая деятельность Н. Вороного была направлена на то, чтобы поднять украинскую культуру, современный украинский театр до мирового уровня.

Анализ теоретического наследия Н. Вороного определяет большой вклад художника в процесс становления украинского театра начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базилевський, В. Микола Вороний (1871 – 1938). Надземне і земне / В. Базилевський // Слово просвіти. – 2011. – Ч. 44. 3-9 листопада. – С. 8 – 9.
2. Білецький, О. Микола Вороний : критико-біографічний нарис / О. Білецький // Поезії / М. Вороний. – Харків, 1929. – С. 26 – 27.
3. Вервес, Г. Поет повертається на батьківщину / Г. Вервес // Микола Вороний. – Київ, 1989. – С. 5 – 22.
4. Вервес, Г. Д. Микола Вороний / Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. К. Вороний ; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової. – Київ, 1996. – С. 5 – 30.
5. Вороний, М. До статті О. І. Білецького про мене / М. Вороний // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. К. Вороний ; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової. – Київ, 1996. – С. 586 – 618.
6. Вороний, М. Твори / М. Вороний. – Київ : Дніпро, 1989. – 687 с.
7. Вороний, М. Театр і драма. Збірка критичний статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури / М. Вороний. – Київ : Волосожар, 1913. – 166 с.
8. Гундорова, Т. Проявлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.

9. Калениченко, Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями, течії / Н. Л. Калениченко. – Київ : Наукова думка, 1983. – 255 с.
10. Лисенко, І. М. Любив красу, як рідну Україну / І. М. Лисенко // Лицар честі і краси. Микола Вороний у спогадах, листах і матеріалах. – Київ, 2011. – С. 5 – 8.
11. Літературно-науковий вісник. – 1901. – Кн. 9.
12. Мамонтов, Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – Київ : Мистецтво, 1967. – 327 с.
13. Москаленко, М. Шлях Миколи Вороного / М. Москаленко // У сяйві мрій / М. Вороний. – Київ, 2002. – С. 3 – 12.
14. Павличко, С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – Київ : Либідь, 1999. – 448 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется теоретическое наследие Н. Вороного периода становления современного украинского театра начала XX в.

SUMMARY

The article analyzes the theoretical heritage of N. Voronoi period of formation of modern Ukrainian theatre of the early XX century.

Рузаева Н. Г.

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ МИФА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ РЕЖИССЁРСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ТЕАТРА

Московский государственный институт культуры
(Поступила в редакцию 22.02.2016)

В обыденном сознании слово «миф» ассоциируется с рассказами (сказками) о богах и героях. При этом создаётся впечатление, что миф принадлежит далёкому прошлому («миф» – слово греческое и означает предание и сказание), например, античной культуре, где мифическое повествование объясняло древнему греку картину происхождения мира. Боги, титаны, герои в нём получали не только вполне человеческое обличие, но и, что важнее, характеры и имена: Зевс, Тантал, Прометей, Геракл, Харон.

Мы говорим так потому, что «миф не выдумка», не «пережиток прошлого», а некий первичный язык описания, в терминах которого человек с древнейших времен и по сей день моделирует, классифицирует, интерпретирует самого себя, общество, мир. Мифология до недавнего времени трактовалась в нашей науке как способ понимания природной и социальной действительности на ранних исторических стадиях общественного развития. В советский период многие зарубежные мыслители, прежде всего «идеологического» или «консервативного» образа мысли, не переводились на русский язык. В искусствоведении принято было употреблять термин «миф» в двух основных значениях:

– как словесный повествовательный текст;
– как система представлений о мире (модель мира).

Однако ещё в XVIII в. Д. Вико открывает в мифе «божественную поэзию», которой свойственны многозначность, пристрастие к

двусмысленности, свободной от моральной поляризации мира, перенесение на предметы окружающего мира собственных свойств. В то же время широко изучался вопрос о генетической связи мифа и искусства. Связь между современным искусством и мифом (как системой представлений о мире) впервые заинтересовала литературоведов и фольклористов. На рубеже XIX – XX вв. этим вопросом занимались такие авторы, как Э. Гроссе, А. Н. Веселовский, П. О. Морозов. Немецкий романтик Ф. Шеллинг, развивая теорию мифа, подчёркивал, что мифологический образ не означает нечто, но есть это нечто, поскольку сам является самостоятельной содержательной формой. Основополагающий вклад в понимание мифа внесли Г. В. Ф. Гегель, З. Фрейд, К. Г. Юнг, Д. Фрезер, К. Леви-Строс.

Данная статья посвящена проблемам сущности и понятию мифа как своеобразному теоретико-методологическому потенциалу, оказывающему влияние на развитие современных режиссёрских концепций театра.

Проблемами мифа занимался А. Ф. Лосев. В его работе «Диалектика мифа» миф рассматривается с точки зрения символической природы, приводятся мифолого-символические размышления о цвете П. А. Флоренского и И.-В. Гёте. Примеры А. Ф. Лосева относительно символического мифологизирования света и цвета и вообще зрительных явлений природы особенно важны для специалистов области театральной режиссуры (красный – огонь, страсть, власть; чёрный – тишина, раскаяние, смерть и т. д.).

XX век в изучение понятия и сущности мифа привнёс нечто новое: широкий выход на эту проблематику не только философии, но и естественных наук (медицины и психиатрии – З. Фрейд, К. Г. Юнг), а также такой ранее не известной дисциплины, как семиотика (Э. Кассирер, Р. Барт).

Среди множества теорий мифа отметим позицию немецкого философа Э. Кассирера. Мифология рассматривается им не только как «тип мировоззрения, но и как автономная символическая форма культуры, отмеченная особым способом символической объективации чувственных данных, эмоций» [1, с. 27]. Мифическое сознание напоминает код, для которого нужен ключ. Миф выступает формой творческого упорядочения и познания реальности.

Р. Барт – французский теоретик и практик мифологии XX в. – считал, что «миф – это слово, коммуникативная система, сообщение». Его теоретические статьи («Миф – это слово», «Чтение и дешифровка мифа») и практические пассажи («В мюзик-холле», «Глубинная реклама») так или иначе затрагивают проблему зрелищности: «Поскольку миф – это слово, то мифом может стать всё, что покрывается дискурсом» [2, с. 233]. Слово, имя, название – одна из составляющих мифа. В настоящее время это усвоила современная реклама, подбирая точные логотипы к рекламному продукту: «Новое поколение выбирает “Пепси”», «Колгейт – спасёт от всех бед» и т. д.

Несмотря на множество теорий мифа, разработанных великими мыслителями XX в. (К. Г. Юнгом, Э. Кассирером, М. Элиаде, К. Леви-

Строссом, Р. Бартом, А. Ф. Лосевым), подчеркнём то общее, характерное, что лежит в основе их исследований: «Миф не есть рассказ или сказка, а миф есть форма культуры, способ человеческого бытия» [3, с. 106]. Среди множества мифических сказаний исследователями принято выделять несколько важнейших циклов:

1) космогонические мифы (о происхождении мира и Вселенной);
2) антропогонические мифы (о происхождения человека и человеческого общества);
3) мифы о культурных героях;
4) эсхатологические мифы («о конце света»).

По выражению К. Г. Юнга, в некотором смысле миф вечен, ибо «мы несём в себе наше историческое прошлое, а именно, примитивного низкого человека с его желаниями и эмоциями» [4, с. 182]. Миф лежит в основе человеческой души, в том числе и душе современного человека – таков вывод К. Г. Юнга.

Мифологические образы могут по-разному интерпретироваться в произведениях культуры и искусства. Немецкий исследователь К. Хюбнер приводит следующий перечень возможных интерпретаций мифического образа: аллегория, символ, ритуал, поэзия и т. д. Конечно, с одной стороны, миф – первая историческая форма культуры. И искусство, как и религия, выделилась из мифа, одновременно преодолевая его. В свою очередь, и театральные представления возникли из мифологических церемоний и ритуалов, в которых участвовала группа людей, совершавших, согласно придуманным «сценариям», сельскохозяйственный обряд или обряд плодородия. Инсценирование древними греками мифов о «Дионисе», «Деметре и Персефоне» связано с особенностями аграрных культов, соотношений верований и обрядов.

С другой стороны, миф как форма культуры оказывает воздействие в XXI в. на развитие зрелищных искусств, телевидение, рекламу и на психологию зрителей в целом. Например, современный театр в соприкосновении с массовым индустриальным искусством, стремясь выжить, всё более ощущает потребность в ритуале и церемонии, возвращаясь к своим корням.

С первых десятилетий нового века миф перестал восприниматься лишь как архаическая форма сознания и стал трактоваться в качестве универсалии мышления. История и теория литературы обнаруживают очевидные связи эпоса, романа и драматургии с мифологическими образами и сюжетами. Прежде всего, это касается литературы XX в., которая, в силу сложившейся эстетической, культурно-исторической ситуации в мире, сознательно обращалась к праосновам искусства, его вечным, архетипическим образам. Теория современного театра перед собой такой задачи пока не ставила. Между тем, проблематика мифа, сыграв важную роль в развитии современной филологии и психологии, сделала сам миф методом и языком ещё одной области культуры – театра. Новый угол зрения на миф открывает

глубокие содержательные художественные пласты в концепциях известных театральных постановок как европейских, так и российских режиссёров (В. Фокин, А. Галибин, В. Рыжаков, Клим), демонстрирует актуальность и развитие заявленной проблематики в новейших явлениях театра.

Символической фигурой такого рода стал режиссёр Е. Гротовский в своём Театре Истоков на последнем этапе его поисков. Так, в центре экспериментальных театральных исследований в Италии под руководством Е. Гротовского режиссёр Р. Баччи использовал знаковую сакральную сущность мифа в построении спектакля «Собачьи братья» (1991).

В основу собственно сочинённого спектакля актёрами и режиссёром был положен материал такого рода:

1. Жизненные наблюдения. Экспедиции актёров по странам Африки, в ходе которых будущих исполнителей спектакля поразило то, что некоторые люди живут на дорогах в картонных домиках, словно «собаки».

2. Исторический документ. Библейская легенда из Ветхого Завета (о свадьбе Иакова и Рахили).

Как найти сценический эквивалент образа знойной пустыни? Африканская пустыня – это место, где человеку порой сложно передвигаться, и часто обувь застревает в её барханах и песках. Поэтому Е. Гротовский предложил знакомым выслать ему пару «сносивших башмаков» и написать к ним письма, в которых он предлагал изложить свои жизненные истории. В основу структуры композиции спектакля «Собачьи братья» были положены эти письма-истории. Таким образом, рождалась тема спектакля о возрождении Человека (аллюзии на антропогонический миф).

Отмечается и тот фактор, что язык мифа обладает значительной степенью символизации, само по себе мифологическое повествование обычно вполне конкретно и может передавать свои обобщения через образы предметного мира: «Итак, миф не есть не схема, не аллегория, но символ. Нужно, однако, сказать, что символический слой в мифе может быть очень сложным» [5, с. 7]. Символ – это характеристика (художественного) образа с точки зрения его осмыслённости, выражения им некой художественной идеи. Но, в отличие от аллегории, смысл символа неотделим от его образной структуры и отличается неисчерпаемой многозначностью содержания.

Мифы важны и для современного человека. С их помощью он упорядочивает восприятие пёстрого мира. Они являются по-своему альтернативной формой приспособления к жизни по отношению к такой форме, как научное знание.

Человек сам создаёт мифы и добровольно им подчиняется, материалом для этого служат архетипы, «глубинные структуры коллективного бессознательного», присущие от рождения всем людям. Архетипы являются человеку через сны, обряды, мифы и выступают регулирующими принципами творчества, а также составляют основу общечеловеческой символики. Особенно ярким примером выступает искусство, телевидение, реклама, создающие мифологические образы, которым следует реальный

человек в своей жизни. Следует учитывать и то, что с мифом связан такой феномен, как фетишизация сознания, то есть наделение различных объектов свойствами, им не присущими, а людей – приписываемыми им качествами «сверхгероя», пророка или, наоборот, тёмной силы, злодея, врага.

В XX в. часто создавали собственные мифы – сознательное конструирование того, что нужно народной массе. Достаточно успешным создателями мифов XX в. были тоталитарные правительства Германии и России.

Немецкий кинорежиссёр Л. Рифеншталь в фильме «Олимпия» (1938) использовала знаковую символику мифа в композиции спортивного зрелища. Она воссоздала мифологические образы-символы, трансформировав актёров в известные древнегреческие статуи, соблюдая при этом точные пропорции античных памятников искусств, например, Дискобола (Мирон, V в. до н. э.), Афродиты (Пракситель, ок. 350 до н. э.). Примечательно, что на открытии XXVII Олимпийских игр в Сиднее мифы об огне и воде были включены режиссёрами-постановщиками в образно-зрелищную структуру представления, создавая особый «мифологический космос» – древний образ мироздания, в котором человек не «царь природы», а всего лишь её часть.

Сегодня актуализация мифа характерна для различных видов искусств: кино, театра. Так, на III Всемирной театральной олимпиаде в Москве (2001) был представлен спектакль «Метаморфозы, или Золотой осёл» (реж. В. Станевски), экспериментальная программа Центра театральной практики Гардзенице.

В предисловии к программе спектакля режиссёр В. Станевски написал: «Музыка с древнейших времён – начало и сущность всего, что мы создаём. Мы впервые изменили свои воззрения и взяли музыку не у живых людей, а у камней; у живых камней. Поскольку многие из уцелевших памятников древнегреческой музыки V – II вв. до н. э. – те, что высечены на камне. Петь то, что начертано на камне, то же, что сделать поющим сам камень, доказывая тем самым, что он живая часть природы». Песнопения связаны с мифом как способом человеческого бытия и мироощущения, целиком основанном на смысловом породнении человека с миром. Возвращение к истокам, чувство одушевлённости природы – важнейшее достояние мифологической эпохи – передано в спектакле особыми выразительными средствами. В программе театральной школы драматического искусства «Золотая ветвь» в рамках III Всемирной театральной олимпиады были показаны обрядовые и фольклорные формы Евразийского континента и непосредственно театрализация мифов на сцене (реж. Э. Барба), мистериального проекта «Сад. Восьмая регенерация» (реж. Б. Юхананова). Главным в философско-художественной концепции театра для Б. Юхананова стал перенос внимания с конкретного человека на «внечеловеческие», глобальные проблемы, создание новых мифологем на стыке аттракциона и ритуала. Исходной точкой стала пьеса А. Чехова «Вишнёвый сад». Но проект Б. Юхананова, скорее, создание мифа о Саде, некого всеобъемлющего

произведения, где классический текст представал в «сакрализованном» виде и перемежался зонами импровизации. За десять лет было создано восемь вариаций Сада, которые Б. Юхананов называет «регенерациями».

В театре «Школа драматического искусства» А. Васильев обратился к античному эпосу и поставил спектакль «Гомер. Илиада, 23-я песнь» (1997). Каждое театральное представление проходило как живое событие, в котором наличествовал и сакральный компонент участия в ритуале. Архаический и традиционно-театральный парад участников, то есть начало и конец представления, знаменовал обряд вхождения в инобытие, ткань мифа.

Спектакль П. Штайна «Гамлет» (1999) был воссоздан как миф-повествование: «От принца Гамлета эпохи Возрождения к “культовому” молодому человеку – шестидесятнику» (актёры-хиппи, саксофон у Гамлета и т. д.). Оформление спектакля напоминало своеобразную квадратуру круга – образ древней метафоры мифологизирующего XX века. Спектакль был насыщен знаками и символами: использование красного цвета, отождествляющегося с кровью, гневом, войной, опасностью, в сцене «Ловушка» и голубого как обозначения трансцендентного мира (тень Гамлета за спинами зрителей). Таким образом, и выбор специального места (круг), предназначенного для священного действа, и использование символических предметов, космического и мифического времени постепенно превращали театральное событие в ритуал.

Театр – пространство для эксперимента по возврату подлинности в человеческие взаимоотношения. При всём разнообразии технологических и эстетических подходов к творчеству актёра XX в. (школа переживания К. Станиславского, «сверхмарионетка» Г. Крэга, принцип «биомеханики» В. Мейерхольда, принцип «отстранения» Б. Брехта и т. д.) режиссёрский театр видит в актёре лишь один из компонентов цельного спектакля. Похоже, на современном этапе развития режиссёрский театр зачастую представляет собой оптимальный путь к возвращению «сакральности» театрального действа.

В связи с вышеизложенным отметим, что современный театр не может не учитывать концепции игрового театра, разработанные режиссёром Е. Гротовским и его последователями и учениками в Европе (Р. Баччи, Э. Барба) и России (А. Васильев, М. Буткевич) и базирующиеся на антропологической культуре в целом.

В то же время важно подчеркнуть и то, что современная театральная режиссура, в том числе и молодёжных театров-студий, являясь одним из видов художественной деятельности, не может плодотворно развиваться вне контекста различных форм и видов культуры и искусства (кино, театра, медиа-технологий).

Современный молодёжный театр-студия является субъектом не только эстетической деятельности, (которая успешнее всего формируется на студийных началах), но и компенсаторно-психологической. Это своеобразное переключение молодых людей с одной сферы деятельности на

другую, поиск смысла жизни и своего »Я», а иногда и это посвящение во взрослую жизнь подобно инициациям архаичных ритуалов.

Сегодняшний молодой человек, как и представитель архаичной культуры, также создаёт мифы и добровольно им подчиняется, материалом для этого ему служат архетипы. Это своего рода картинки спектаклей, влияющих на зрителя на уровне культурного знака. Кроме того, мифы и мифологическое восприятие окружающей действительности могут быть полезны и в повседневной режиссёрской практике, так как удачно выстроенная концепция театрального спектакля – это и учёт «своеобразного архетипа» его зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кассирер, Э. Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер. – СПб. : Университетская книга, 2002. – Т. 1. Язык. – 270 с.
2. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 314 с.
3. Культурология : учебное пособие / сост. и отв. ред. А. А. Радугин. – М. : Центр, 1998. – 592 с.
4. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Серебряные нити, 1997. – 367 с.
5. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 2001. – 559 с.

РЕЗЮМЕ

С первых десятилетий нового века миф перестал восприниматься лишь как архаическая форма сознания и стал трактоваться в качестве универсалии мышления. Новый угол зрения на миф открывает глубокие содержательные художественные пласты в концепциях известных театральных постановок как европейских, так и российских режиссёров. Современная театральная режиссура, являясь одним из видов художественной деятельности, не может плодотворно развиваться вне контекста антропологической культуры.

SUMMARY

From the first decades of the new century, concept of the myth has ceased to be perceived as a form of archaic consciousness and instead became a universal thought. New perception of the myth reveals deeper layers of meaningful art in theatrical performances of European and Russian producers. Modern theatrical direction, as a type of artistic activity, cannot be further developed outside the context of anthropological culture.

Савельева А. В.

ХАРЬКОВСКАЯ ХОРОВАЯ ШКОЛА НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ (НА ПРИМЕРЕ СТИЛЕВЫХ ПОИСКОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО КАМЕРНОГО ХОРА ИМ. В. С. ПАЛКИНА)

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

На рубеже II – III тыс. отечественное хоровое искусство вышло на качественно новый уровень, обусловленный глубокими социально-политическими трансформациями в обществе, культуре и сознании людей.

Искусство современной украинской хоровой школы является наследником древних традиций национального хорового пения. Изучение региональных исполнительских школ является насущной задачей исторического и теоретического музыковедения Украины, вызванной необходимостью переосмысления сущности хорового творчества, пересмотра мировоззренческих установок и состояния развития его составляющих (композиторское творчество, исполнительство, педагогика).

В связи с этим, естественно, что особенности хорового исполнительства и хоровой педагогики тесно связаны с исторически длительным музыкально-педагогическим опытом когнации. Среди причин, влияющих на сознание современного хормейстера как носителя традиции, – социокультурная динамика хорового искусства; трансформация миссии хоровой культуры в духовном пространстве украинской нации; создание новых научных концепций хорового исполнительства в пределах музыкальной науки (в частности, интерпретологии).

Сверхзадачей дирижёра-хормейстера XXI в. является наследование национальных традиций исполнительства и использование лучшего опыта мировых исполнительских достижений хорового искусства с их активным внедрением в концертную деятельность современных хоровых коллективов.

Исследовательская актуализация исполнительской деятельности отдельной школы в таком ракурсе становится вспомогательным фактором научного раскрытия масштабных художественных проектов. Анализ деятельности выдающихся мастеров хорового дела и ведущих хоровых коллективов свидетельствует об активном процессе усиления самосознания и роста творческого потенциала национального хорового искусства. Такой подход способствует распространению теоретических идей и опыта творческих лидеров страны и позволяет дополнить новыми материалами историю и теорию хорового исполнительства Украины.

Цель статьи – обобщение исторического опыта и исполнительских традиций харьковской хоровой школы на рубеже II – III тыс., сосредоточеных в творческой деятельности ведущего деятеля отечественного национального хорового исполнительства Вячеслава Сергеевича Палкина [5] и созданного им коллектива – академического камерного хора Харьковской филармонии, который сейчас носит имя основателя.

Изучение историко-исполнительского опыта многих поколений хормейстеров Харькова: деятельности многочисленных хоровых центров, учебных заведений с хормейстерской специализацией, прежде всего, кафедры хорового дирижирования Харьковской государственной консерватории (ныне – Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского) – объект научного интереса многих музыковедов (среди них – И. Герасимова, Н. Белик-Золотарёва, О. Васильева, И. Гулеско, Л. Каданер, О. Коломиец, Е. Кононова, Е. Коноплёва, А. Лащенко, А. Мартынюк, И. Миклашевский, С. Прокопов, В. Рожок).

Систематизация и обобщение исторической фактологии харьковской хоровой традиции становится делом методологии новейшего времени – когнитивного музыковедения. В его систему входят понятия, которые разрабатываются в современной интерпретологии: «исполнительская традиция региона», «хоровое мышление», «стиль деятельности хормейстера». В фокусе научной рефлексии возникает объект статьи, которым является хоровое исполнительство Харьковщины конца XX – начала XXI в., а её предметом – исторический и исполнительский опыт харьковской хоровой школы, персонифицированный в деятельности представителя кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского профессора В. С. Палкина и руководимого им коллектива – Академического камерного хора Харьковской филармонии.

Для полноценного анализа культурно-исторических предпосылок формирования региональной хоровой традиции необходимо систематизировать множественность проявлений её исторического бытия и выявить аспекты научного моделирования богатейшего исполнительского опыта харьковской хоровой школы. Анализ отдельной хоровой среды (обусловленной конкретными деятелями и обстоятельствами) ярко выявляет отношение к национальному певческому опыту, традициям, проблемам современной художественной жизни.

Профессионализм харьковской хоровой школы имеет определённые исторические истоки, среди которых выделяются следующие: церковная музыка (канты, псалмы, партесное пение) музыкально-просветительская деятельность братств, коллегиумов XVII – XVIII вв.; меценатство, деятельность харьковских просветителей начала XX в. (П. Кравцова, С. Дримцова, И. Слатина, Г. Хоткевича). Спецификой этапа становления харьковской учебно-хоровой системы является двухпрофильная художественная деятельность её основателей – сочетание композиторской и вокально-хоровой специализации.

Генезис харьковской хоровой школы, представителем которой является Камерный хор филармонии, берёт начало от исполнительско-педагогической практики 30 – 60-х годов XX в. и деятельности кафедры хорового дирижирования Харьковской государственной консерватории (хоровые классы основателей школы А. Перунова, К. Греченко, З. Заграничного, А. Бас-Лебединца, С. Файнтуха). Стиль деятельности школы кристаллизовался на протяжении 1960 – 1990-х годов в классах лучших хормейстеров старшего поколения (З. Яковлевой, О. Коломиец, Ю. Кулика, В. Палкина, А. Мирошниковой), а позже – среднего (С. Прокопова, Н. Белик-Золотарёвой) и младшего (Ю. Ивановой, А. Сиротенко, А. Батовской, А. Савельевой, А. Волотки, Д. Дорошенко, А. Фартушки) поколений, которые представляют новейший этап (первое десятилетие XXI в.).

Признаками харьковской школы является олицетворение принципов преемственности и наследования мировоззренческо-эстетических и

профессионально-технологических установок, которые в результате образовали целостную картину мира хоровой среды Слободской Украины. Кафедра хорового дирижирования стала тем центром, откуда вышли современные харьковские хормейстеры и педагоги ведущих художественных учебных заведений и организаций: Харьковской средней специализированной музыкальной школы-интерната, Харьковской государственной академии культуры, Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды, Харьковской гуманитарно-педагогической академии, Харьковского музыкального училища им. Б. Н. Лятошинского, Харьковского национального театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко, Харьковской областной филармонии, многочисленных музыкальных школ, дворцов культуры и других.

Хоровая школа как художественное явление находится в постоянном движении благодаря перманентному процессу совершенствования деятельности каждого входящего в состав целостной системы профессиональной деятельности хормейстера и подчёркивает геокультурную среду своего края, исторического времени и творческих личностей.

Стратегическими рычагами в ракурсе исследования являются принципы музыкального мышления хормейстера как предпосылка формирования стиля деятельности: без этого было бы невозможно дать оценку исторически сложившимся стилевым принципам харьковской хоровой школы.

Хоровое искусство является системой, объединяющей хоровое творчество (хоровой репертуар) и хоровое исполнительство (звуковая реализация хоровой музыки), и направлено на слушателя и коммуникативные связи. При этом каждый уровень системы является определённой подсистемой. Хоровое исполнительство функционирует как уникальный процесс художественно-творческой деятельности хорового коллектива, имеет множество художественных результатов в плане подачи выразительных средств хоровой органики, объясняет индивидуальность музыкального мышления и творческой манеры каждого хорового коллектива и опирается на исполнительские традиции, характерные для определённого региона. Музыкальное мышление дирижёра хора – это система стилевых принципов, характеризующаяся постепенным переходом от репродуктивных действий в продуктивные, основу которых составляет активное художественное переосмысление хорового произведения и его индивидуально-самобытная интерпретация [4, с. 156].

Вячеслав Сергеевич Палкин был одним из блестящих носителей современной харьковской традиции. Индивидуальный стиль художника относится к исполнительской школе академического типа. Дирижёрский стиль В. С. Палкина относится к диалектическому типу, органично соединив логику (классическая дирижерская техника) и интуицию как проявление креативной силы личности художника. Органическое единство *ratio* и *emotio* объясняет тот неповторимый магнетизм и художественный синтез, присущие

В. Палкину-дирижёру (при условии взвешивания деталей и фрагментов текста и понимания хорового произведения как целого). На наш взгляд, стиль деятельности В. С. Палкина наглядно представляет творческие достижения харьковской хоровой школы и синтезирует исполнительские традиции исторического прошлого и современных тенденций на рубеже веков.

За более чем 25-летнюю историю своего существования камерный хор получил репутацию коллектива, обладающего индивидуальным стилем. Кроме того, академический камерный хор славится широкой амплитудой творческих идей, большим объёмом репертуара, владением стилями и направлениями, созданными композиторами разных эпох и стран. Основатель хора воплотил своё творческое кредо – полистилевой репертуарный вектор, который ещё во времена любительского состояния охватывал широкую жанровую палитру; твёрдо держал вокальный эталон звучания хора, несмотря на обновление и кардинальные изменения певческого состава; вывел коллектив на национальную сцену; увековечил его звучание в многочисленных аудио- и видеозаписях; очертил пути развития будущего хорового коллектива, воспитав хормейстеров-преемников, которые продолжили заданную программу развития после его смерти.

Репертуарная направленность хора представляет стилевой опыт харьковской хоровой традиции: в поле внимания стабильно удерживались произведения хоровой классики – духовная хоровая музыка Д. Бортнянского, М. Березовского, А. Веделя, Н. Леонтовича, К. Стеценко, С. Людкевича, П. Чайковского, А. Гречанинова, А. Кастальского, П. Чеснокова, С. Рахманинова и других, гармонизации знаменного распева харьковских медиевистов И. Сахно, отца Фёдора (Воскобойникова); хоровая классика – произведения С. Танеева, П. Чайковского, Н. Лысенко, Н. Леонтовича, Б. Лятошинского, Г. Майбороды и других; канатно-ораториальный и оперный жанр, представленный опусами И.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Л. Керубини. Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Д. Россини, Д. Верди, А. Бородина, С. Рахманинова, Г. Свиридова, В. Гаврилина и других; современные хоровые произведения А. Шнитке, Л. Дычко, Е. Станковича, В. Зубицкого, А. Гаврилец, Р. Твардовского, Д. Эллингтона и других, среди которых также представлена хоровая музыка композиторов Харьковского союза композиторов Украины, хоровые произведения эстрадно-популярного направления.

В. С. Палкин пытался уравновесить тематические направления в своих концертных программах, однако всегда чувствовалась его склонность к популяризации украинской народной песни, духовной музыке и премьерным исполнениям произведений мировой хоровой музыки. Именно из обработок Н. Леонтовича начинал он новый концертный сезон с камерным хором и кристаллизировал исполнительские качества певцов [2, с. 217]. Этот фактор является свидетельством принадлежности В. С. Палкина к общенациональным тенденциям хорового исполнительства, связанных с именами Н. Лысенко, Н. Леонтовича, К. Стеценко, А. Кошица. Именно

тесная связь хоровой культуры с народным творчеством стала мощным фактором развития хорового исполнительства в Украине, обусловив высокий уровень отечественного хорового профессионализма [1, с. 27].

Обращение В. С. Палкина к жанру церковной музыки, с одной стороны, было вызвано общей тенденцией времени – возвращением ведущей роли духовной традиции в вокально-хоровом исполнительстве, а с другой – глубоким переосмыслением внутренних ценностей. Именно в это время камерный хор, популяризируя духовную хоровую музыку, был активным участником многих концертных мероприятий, конкурсов и фестивалей, что принесло ему признание и победы (конкурсы-фестивали «От Рождества к Рождеству», г. Днепропетровск; «Хайновские дни церковной музыки», г. Хайновка, Рождественские и Пасхальные песнопения, г. Харьков и др.). Интерпретация духовных песнопений камерным хором обнаруживает переосмысление эмоционально-ценностной направленности музыкального материала с учётом светских условий выполнения. Этот аспект сказался прежде всего на качестве вокальной техники хора: пересмотрена манера звукоизвлечения, где применяются эффекты храмовой акустики и прозрачное, лёгкое звучание с нивелированием *vibrato* [3, с. 126].

Премьерные исполнения являются важным этапом развития каждого хорового коллектива: кроме погружения в сложный процесс поиска художественной истины и адекватной интерпретации, премьеры дают коллективу возможность почувствовать себя уникальной творческой единицей в масштабе региональной или национальной хоровой школы. Именно премьерные исполнения камерного хора, среди которых впервые в Украине прозвучали произведения «Перезвоны» В. Гаврилина, «Торжественная месса» Д. Россини, «Ромео и Джульетта» Ж. Бизе, духовные концерты Д. Эллингтона и другие, были представлены В. С. Палкиным на соискание Национальной премии Украины им. Т. Г. Шевченко. Такой широкий репертуарный вектор камерного хора потребовал от коллектива нового уровня исполнительской техники, виртуозного владения выразительными вокальными приёмами, обогащения арсенала сценических и музыкально-интонационных средств художественного воздействия.

Исполнительский стиль Камерного хора демонстрирует поиск единого стиля, содержит в себе различные тенденции: достижение качественного ансамбля, светлого унисонного звучания партий, доминирование нижнего спектра звучания, трактовка хора как вокального оркестра. Эти черты особенно ярко проявились в работе над классическим украинским репертуаром и хоровой обработкой народной песни, считавшейся В. С. Палкиным необходимой составляющей вокально-хоровой работы, и тем учебным материалом, на котором хоровой коллектив может найти свой звуковой эталон и идентифицировать национальные традиции. В этом заключается ещё один творческий принцип мастера – культивирование хорового исполнительства *a cappella*, что является одной из доминантных черт национальной хоровой традиции.

Результаты проведённого исследования раскрывают специфику харьковской хоровой школы и дают веские основания сделать следующие научные выводы:

1. Харьковская хоровая школа является интегрирующим организмом, синтезирующим традиционное и перспективное. Не теряя индивидуально-практических методов сохранения традиции, школа актуализируется благодаря развитию научной системы и применению общетеоретического метода обучения хормейстеров. Теоретическая база харьковской хоровой школы была сформирована на кафедре хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.

2. Харьковская хоровая школа, интегрируясь с национальными и мировыми хоровыми школами, стала динамичной и открытой системой, синтезировав традиции разных культурных центров хорового искусства: киевского (К. Греченко, А. Бас-Лебединец, А. Мирошникова, Н. Белик-Золотарёва), одесского (З. Заграничный), московского (А. Перунов, Ю. Кулик, В. Палкин), санкт-петербургского (С. Прокопов).

3. Творческий метод В. С. Палкина четверть века синтезировал черты национального самосознания и понимания своей роли как последователя идеологов харьковской хоровой школы. Творческий феномен хорового дирижёра сказался в подъёме уровня основанного им коллектива: развитие профессиональной техники артистов хора, художественное совершенство исполнения, сценическая дисциплина и тому подобное.

4. Существенные изменения претерпел жанровый и стилевой вектор репертуара камерного хора. Переход с любительской формы существования в состав Харьковской филармонии расширил исполнительские и творческие возможности коллектива. Рост сложностей репертуарных произведений требовал совершенствования технических возможностей певцов, что в результате сказалось на достижениях хора на национальных и международных конкурсах и фестивалях.

5. Не имея конкуренции на ниве профессионального академического камерного хорового исполнительства в Харькове, камерный хор Харьковской филармонии с момента появления до первого десятилетия XXI в. занял нишу художественно-хоровых запросов региона. Такая исключительная позиция привела к расцвету профессионального уровня коллектива и широкого признания на ниве хорового искусства Украины.

Таким образом, творческая деятельность Камерного хора аккумулировала самые яркие и типичные признаки восточноукраинского камерного исполнительства, в котором совмещены традиции национального и русского камерного исполнения с современной спецификой хорового пения. Историческую миссию этого коллектива можем по праву определить как регулятор отечественного хорового исполнительства на территории Слобожанщины и медиатор межнациональных культурных связей Украины в контексте глобализационного *процесса* музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лащенко, А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лащенко. – Киев : Музыкальная Украина, 1989. – 135 с.
2. Палкін, І. В. В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва / І. В. Палкін. – Харків : О. В. Бровін, 2011. – 306 с.
3. Парфьонова, Г. В. Камерний хор харківської філармонії : аспекти виконавського стилю / Г. В. Парфьонова // Мистецькі обрії'2008 : альманах / Ін-т проблем сучасного мистецтва ; голов. наук. ред. І. Д. Безгін. – Київ, 2008. – Вип. 1 (10). Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – С. 123 – 128.
4. Савельєва, Г. В. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення / Г. В. Савельєва // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. – Харків, 2014. – Вип. 40. – С. 156 – 169.
5. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського // Pro Domo Mea : нариси / ред. Т. Б. Вєркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. – Харків, 2007. – С. 113 – 115.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию историко-исполнительского опыта Харьковской хоровой школы как масштабного художественного феномена отечественной художественной культуры. Типологические признаки Харьковской хоровой школы конца XX – начала XXI в. обнаруживаются через призму устоявшихся механизмов преемственности, традиции и новаторства. Раскрыта специфика творческого взаимодействия одного из лидеров харьковской хоровой школы В. С. Палкина с академическим камерным хором Харьковской филармонии в рамках указанного периода.

SUMMARY

This article is devoted to searches of historical performance experience of Kharkiv choir school as huge artistic phenomen of blight artistic culture. Topological signs of Kharkiv choir school in XX – early XXI centuries discovered through prism of persisted mechanisms of succession, traditions and innovation. It reveals the specific of choir leader V.S.Palkins creative collaboration with academic chamber choir of Kharkiv philharmonic society in within specified period.

Сильванович О. И.

РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»: ИГРОВОЙ КИНОРЕПЕРТУАР 1960 – 1990-Х ГОДОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

В истории Национальной киностудии «Беларусьфильм» выделяется период производственного и творческого подъёма в 1960 – 1980-х годах и период кризиса в 1990-х годах. Настоящие производственные условия испытывают на гибкость репертуарную политику киностудии и требуют разработки действенной репертуарной стратегии, невозможной без исследования репертуарного опыта «Беларусьфильма». Этому есть две основные причины: во-первых, статус Национальной киностудии обязывает ориентироваться на традиции и достижения белорусского национального

киноискусства; во-вторых, современное художественное пространство, в котором работает киностудия, определено её репертуарной политикой предшествующих десятилетий.

Цель статьи – описать репертуарную политику Национальной киностудии «Беларусьфильм» 1960 – 1990-х годов в области игрового кинематографа, выявив основные репертуарные направления и сложившиеся традиции, факторы их формирования, специфику развития. Материал исследования – фильмография, тематические и производственные планы студии художественных фильмов Национальной киностудии «Беларусьфильм» соответствующего периода.

Советский этап развития киноискусства был благоприятен для формирования устойчивых направлений кинорепертуара в силу системной специфики кинопроизводства: его монополизации и централизации, планово-директивного управления и многоступенчатого планирования. Эти особенности существенно сузили границы репертуарной автономии локальной киностудии «Беларусьфильм», исключили возможность гибкой коррекции репертуара, обусловили фиксированные объёмы производства и круг обязательных тем. В результате накапливался однородный творческий материал, из которого в довольно короткий срок могла сформироваться репертуарная традиция.

Репертуар киностудии описывается совокупностью трёх показателей: объёма производства, объёма сценарного портфеля и принципа составления репертуара. В течение почти 30 лет, в 1960-х – 1-й половине 1980-х годов, эти показатели менялись незначительно.

В 1960 г. производственный план киностудии «Беларусьфильм» увеличился с 2-3 до 4-5 полнометражных игровых кинофильмов в год и оставался на этом уровне до конца 1980-х годов. Доля белорусских игровых кинофильмов в советском кинорепертуаре этого периода составляла приблизительно 2%. Сценарный портфель киностудии с начала 1960-х годов постоянно содержал 21-24 сценария.

В 1960-х годах в сценарном портфеле оставалась 1/5 часть поступивших за год сценариев (по нашим подсчётам, в среднем на киностудию поступало 100 сценариев полнометражных игровых кинофильмов в год); 6-7 из них, или 1/3 сценарного портфеля, включались в годовой тематический план. Таким образом, при постановке 4-5 кинофильмов в год отсеивалось 94-96% сценарного материала.

Существовавшая система отбора создавала большие излишки сценарного материала. Перспективные трёх- и пятилетние тематические планы киностудии, утверждаемые последовательно в Госкино БССР и Госкино СССР, составлялись со значительным запасом: в производство шло только 1/3 запланированных сюжетов. Киносценарии, не включённые во всесоюзный сводный план, переносились на следующий год в пределах перспективного плана и иногда на следующую пятилетку. Таким образом, долгий срок планирования, с одной стороны, давал возможность

сбалансировать производство и повысить качество фильмов за счёт долгого подготовительного периода. С другой – в репертуарной политике сохранялась пятилетняя инерция, материал находился в сценарном портфеле годами, терял свежесть и становился вторичным. Случайность и статичность репертуара нередко провоцировала конфликты внутри киностудии.

Образованию репертуарных традиций способствовала и неизменность принципа составления репертуара. Тематический принцип планирования утверждал определяющим критерием отбора тему фильма. Тематический план представлял собой перечень малоподвижных, значительных тематических разделов. Это предоставляло свободу жанровых и стилистических решений довольно общих тем, но также из года в год навязывало локальным киностудиям с небольшим производственным планом рамки однообразного и поэтому проигрышного репертуара. Разнообразие авторских стилей в белорусском игровом кинематографе 1960 – 1980-х годов обусловлено в том числе стремлением преодолеть эту статичность посредством художественного поиска.

В 1960 г. репертуарный план киностудии «Беларусьфильм» был надолго зафиксирован в 5 жанрово-тематических разделах: фильмы о современной жизни советского народа; военно-патриотические фильмы, комедии и приключенческие фильмы; историко-революционные и исторические фильмы, экранизации классики [1]. Благодаря долговременной фиксации позиций плана 1960-е годы можно считать началом заложения репертуарных традиций.

О важности последнего раздела тематического плана можно судить по тому, что с 1950-х годов на киностудии «Беларусьфильм» составлялся и регулярно обновлялся перечень белорусской национальной литературной классики для экранизации, включавший до 15 названий. Тем не менее список практически не использовался в производстве: например, роман К. Чорного «Третье поколение» фигурировал в нем с 1960 г. до конца 1980-х годов, но так и не был воплощён в игровом кинофильме на белорусском телевидении (осуществлён только телеспектакль). В то же время в течение 30 лет экранизации составляли 1/3 часть кинопродукции «Беларусьфильма», но киностудия отдавала приоритет современной белорусской литературе.

Анализ тематических планов и кинорепертуара 1960 – 1980-х годов показывает, что из довольно разнообразного сценарного портфеля киностудия отбирала прежде всего военные драмы и фильмы о современной деревне и жизни рабочей молодёжи.

В 1960-х годах тематический план киностудии «Беларусьфильм» был основан на военно-патриотической теме и теме современности. Каждая занимала 40-50% репертуара, или 2-3 фильма, ежегодно. Фильмы о современной деревне и рабочей молодёжи составляли соответственно 40%, кинофильмы о современности – 30%.

В это время военная тема выделяется в ведущее репертуарное направление, в ней проходят стилистические эксперименты и создаются

фильмы высокого художественного уровня: «Третья ракета», «Через кладбище», «Альпийская баллада», «Восточный коридор», «Я родом из детства», «Иван Макарович» и другие. Жанрово военная тема закономерно заключалась в рамки драмы, отступая от неё чаще всего в сторону психологической драмы и мелодрамы. Абсолютное большинство фильмов о современности 1960 – 1980-х годов тоже можно определить как разновидности драмы.

К середине 1970-х годов тема современности в кинорепертуаре «Беларусьфильма» начинает заметно преобладать, но ведущие подтемы в ней и их пропорции остаются неизменными ещё десятилетие, до 2-й половины 1980-х годов. Военная тема, наоборот, сокращается: с 1975 г. снимается в среднем 1 военный фильм в 2 года, вместо прежних 2-3 фильмов в год. Вероятно, это вызвано перераспределением репертуара между кинематографическим и телевизионным производством: в 1-й половине 1970-х годов телерепертуар «Беларусьфильма» наполнился военно-патриотическими фильмами, были поставлены многосерийные телекартины «Руины стреляют…», «Парашюты на деревьях», «Долгие вёрсты войны».

На протяжении 1950 – 1960-х годов на киностудии были созданы заметные кинофильмы для детей: приключенческие драмы Л. Голуба и киносказки В. Бычкова, которые легли в основу репертуарной линии детского кино «Беларусьфильма». Но постоянный раздел фильмов для детей и юношества появляется в тематическом плане киностудии лишь в 1969 г., после приказа председателя Госкино СССР № 431 от 18 октября 1968 г. «О мерах по дальнейшему развитию кинематографа для детей» [2]. С этих пор до 2-й половины 1980-х годов фильмы для детей и юношества постоянно составляют 1/5 часть кинорепертуара (1 фильм в год), к которой добавляется мощный поток детских картин в телерепертуаре (в середине 1970-х годов до 1/3 поставленных телефильмов). Традиция белорусского детского кино, разнообразного по жанрам и возрастной аудитории, складывается и закрепляется в репертуарной политике на протяжении 1970-х годов. Выделяются две «марочные» жанровые категории детских фильмов, куда входят самые узнаваемые и популярные произведения высокого художественного уровня: музыкальная сказка и приключенческий фильм.

Можно утверждать, что репертуарные традиции «Беларусьфильма» вполне сложились к середине 1970-х годов. Это отражено в объяснительной записке к перспективному тематическому плану на 1973 – 1975 гг. Ведущей в нём заявлена современная тема (15 названий из 34, или 40% репертуара), далее следует тема партизанской борьбы (8 названий), военно-патриотическая тема, включающая сюжеты о современной армии (5 названий), историко-революционная и историческая (3 названия), детско-юношеская (2 названия) тематика и экранизация литературной классики (1 название) [3]. Можно заключить, что в условиях планово-директивного кинопроизводства на формирование устойчивых репертуарных направлений киностудии «Беларусьфильм» понадобилось около 15 лет.

Если судить по протоколам обсуждений тематических планов, к концу 1970-х годов на киностудии нарастает недовольство методами составления репертуара, всё чаще говорится о неэффективности тематического принципа, аморфности тематических разделов плана и репертуарной политики в целом, случайности и инертности репертуара. Тем не менее репертуарный принцип, разделы тематического плана и система его формирования остаются неизменными до 1986 г., а конец 1970-х – начало 1980-х годов становится самым продуктивным периодом в истории белорусского кинематографа [4, с. 6].

Отступление от репертуарной традиции заметно уже в перспективном тематическом плане на 1986 – 1990-е годы, составленном в 1985 г., до судьбоносного Пятого съезда кинематографистов: число фильмов о современности увеличено (21 название), существенно сокращена военно-патриотическая тема (7 названий), вытесненная с приоритетной позиции фильмами для детей и юношества (10 названий) [5].

Но кардинально репертуарная политика «Беларусьфильма» изменилась только вследствие системных преобразований киноотрасли в конце 1980-х годов: ослабления централизации, расширения автономии киностудий и смены ценностных приоритетов. Внутри студии художественных фильмов «Беларусьфильма» образовались 3 самостоятельные студии с независимой и несогласованной репертуарной политикой, основанной на отказе от прежних, «конъюнктурных» тем и порядка их утверждения, расширении жанрового диапазона и приоритете национальной тематики. Тематический репертуарный принцип был заменён жанровым. Военные фильмы в планах студий полностью замещались историческими фильмами невоенной тематики и экранизациями национальной литературы, резко сократился детский репертуар, 90% кинопродукции составили жанровые остропроблемные фильмы о современном городе в духе «чёрной волны». Зато заметно расширился жанровый диапазон игровых фильмов: были введены в репертуар социальная и производственная драма, детектив, триллер, мелодрама, комедия, исторический и музыкальный фильм.

Демонополизация киноотрасли, резкое сокращение бюджетного финансирования и системный кризис кинопроизводства в начале 1990-х годов побудили «Беларусьфильм» вновь корректировать репертуарную политику: расширять совместное производство фильмов и закладывать в основу репертуара жанровую продукцию, обращаясь к наиболее популярным жанрам – остросюжетному фильму и мелодраме.

В попытке приспособиться к новым рыночным условиям «Беларусьфильм» пожертвовал телевизионным игровым производством, которое свелось практически к нулю. План игрового кинопроизводства сократился до 3 полнометражных фильмов в год, сценарный портфель – до 8-10 сценариев, что сделало репертуар более подвижным в условиях обострившегося сценарного голода.

В это время репертуар расслаивается на два направления: жанровая коммерческая кинопродукция для широкой аудитории и национальный кинематограф с приоритетом художественных задач перед коммерческими. Главной в тематических планах 1990-х годов проводится тема национальной истории и культуры, но производственные условия разбалансируют репертуар в пользу коммерческого жанрового кино, чаще в совместных постановках, растёт разрыв между планируемым и действительным производством. Например, в тематическом плане на 1991 – 1993 гг. значится 12 фильмов, половина из них – драмы на материале белорусской истории досоветского времени и экранизации белорусской литературной классики [6, с. 165]. Но в производство фильмы этой категории не запускались, студийный репертуар состоял из жанровых фильмов совместного производства о современности: драм, мелодрам, боевиков, триллеров.

К 1995 г. жанровое направление репертуарной политики становится базисом кинопроизводства и составляет 3/4 планируемого и реализуемого репертуара.

Репертуарная линия жанрового кинематографа, основанная на жанрах мелодрамы и криминальной драмы, на протяжении 1990-х годов сохраняет постоянство развития. Линия национального кинематографа волнообразно колеблется: заметно нарастание производства фильмов о национальной истории и культуре в 1993 – 1996 гг., ощутимый спад в 1997 – 1998 гг. и новая волна роста в начале 2000-х годов. В 1-й половине 1990-х годов предпочтение отдаётся экранизациям национальной литературы и фильмам на материале национальной истории, во 2-й половине 1990-х годов это направление сокращается и компенсируется вновь введёнными в кинорепертуар фильмами для детей и юношества, уже не в традиционных жанрах музыкальной сказки и приключенческого фильма, а в жанре драмы.

Таким образом, устойчивые репертуарные направления киностудии «Беларусьфильм» сложились на протяжении 15 лет в 1960-х – 1-й половине 1970-х годов: военные фильмы, фильмы для детей и юношества, фильмы о современной деревне. Традиция военного кинематографа сформировалась в 1960-е годы, к концу 1970-х годов относится её ослабление и одновременное усиление линии фильмов о современности. Традиция детского фильма укрепилась в кинорепертуаре в 1-й половине 1970-х годов и плодотворно развивалась до начала масштабных преобразований репертуарной политики во 2-й половине 1980-х годов. В начале 1990-х годов в новых условиях кинопроизводства репертуарные традиции пресеклись, и к середине данного периода определилось два вектора репертуарной политики: коммерческий жанровый кинематограф для широкой аудитории как базис кинопроизводства и национальный кинематограф с приоритетом художественных задач. Однако цель вернуть прежний высокий художественный уровень киностудии «Беларусьфильм» так и не была достигнута.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. Оп. 1. Д. 524. – 173 с.
2. Приказ председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР № 431 от 18 октября 1968 г. «О мерах по дальнейшему развитию кинематографа для детей» / Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1968 год) // БГАМЛИ. – Ф. 112. Оп. 1. Д. 486. – С. 58 – 60.
3. Объяснительная записка к перспективному тематическому плану киностудии на 1973 – 1975 гг. / Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1972 год) // БГАМЛИ. – Ф. 112. Оп. 1. Д. 714. – С. 96 – 97.
4. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Л. М. Зайцава [і інш.] ; навук. рэд. Л. М. Зайцава. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 4. 1986 – 2003 гг. – 335 с.
5. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1986 – 1990 гг.) // БГАМЛИ. – Ф. 112. Оп. 2. Д. 161. – 56 с.
6. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1991 – 1993 гг.) // БГАМЛИ. – Ф. 112. Оп. 2. Д. 328. – 183 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследована в динамике репертуарная политика киностудии «Беларусьфильм» в период её производственного и творческого подъёма в 1960 – 1980-х годах и последующего спада в 1990-х годах На основе анализа фильмографии, тематических и производственных планов киностудии дана характеристика игрового репертуара для большого экрана, определены репертуарные направления и традиции, а также выявлена специфика их формирования и развития.

SUMMARY

The article focuses on repertoire policy of the Film Studio «Belarusfilm» in the period of its highest productivity and creativity in the 1960 – 1980s and following decline in the 1990s. The structure of the film repertoire, its directions and traditions, as well as the specificity of formation and development are described by means of analysis of the filmography, thematic and production plans of the Film Studio.

Цмыг Г. П.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ХОРОВОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 01.02.2016)

Одно из важнейших направлений развития хорового искусства связано с его сценическим «бытием». Становление современных форм хорового сценического искусства уходит корнями в далёкое прошлое. Как в музыкально-театральных, так и в концертно-исполнительских жанровых формах сценическое хоровое искусство развивается на основе преемственности многовековых традиций академической, фольклорной и сакральной практик, в недрах которых оно бытовало. Вместе с тем, в силу присущих хоровому жанру демократичности и коммуникабельности, хоровое сценическое искусство способно впитывать не только новые жанрово-стилевые направления музыки и театра, но и самые актуальные арт-практики

сегодняшнего дня. В современной культуре Беларуси оно представлено в музыкально-театральной (театральные постановки) и концертной (музыкальная исполнительская практика) сферах. А между тем искусствоведческих исследований, специально посвящённых этой теме, до сих пор нет. Поэтому в процессе исследования в поле нашего зрения вошли искусствоведческие работы, в которых говорится о хоре в контексте целостных явлений культуры и искусства. Всё вышесказанное актуализирует обращение к историко-стилевым формам хорового сценического искусства и даёт перспективу к постижению актуальных направлений его дальнейшего развития. Отсюда и поставленная нами цель – предпринять попытку показать эволюционное движение хорового сценического искусства к современности посредством определения особенностей историко-стилевых форм хорового сценического искусства.

Ритуально-сакральная историко-стилевая форма хорового сценического искусства. Участие хора в театрализованных христианских ритуалах и практиках лежит в основе ритуально-сакральной историко-стилевой формы хорового сценического искусства, которая развивалась в недрах действа, литургической драмы и мистерии.

Известно, что хоровое пение генетически связано с народнопесенными истоками и ритуалом. Ритуальность как одна из древнейших форм поведения человека присутствует и в языческих культах, и в различных фольклорных практиках. Хоровое коллективное творчество органично вплеталось в сложную систему многочисленных ритуальных действий в системе обрядов, приуроченных к разным жизненным событиям и народным праздникам. Это были театрализованные представления в рамках культовых практик, которые имели целью, например, «воздействие на природу», защиту от «злых сил». Наиболее ранние свидетельства хоровых ритуальных практик, дошедших до нас, относятся к культуре Египта эпохи Древнего царства (III тыс. до н. э.) и Месопотамии (культы богов Осириса и Мардука). В недрах ритуальных практик формировалась и развивалась ритуально-фольклорная историко-стилевая форма хорового сценического искусства. Жанровым архетипом в музыке со свойственной ему ритуальностью принято определять действо, черты которого присущи произведениям современных композиторов, обращающихся к этому жанровому архетипу в своих произведениях для хора, предполагающих привлечение сценического искусства (В. Гаврилин, В. Калистратов, А. Литвиновский, Л. Симакович, В. Кузнецов и др.).

Особое значение приобретает хор в системе христианского культового ритуала в силу присущего ему синтеза конфессионального и художественного начал. Именно древняя хоровая сакральная практика оказывается востребованной как для совершения канонического христианского обряда, так и для «украшения» богослужения. Христианская литургия постепенно включала в свою структуру различные музыкальные и внемузыкальные театрализованные элементы. По мнению П. А. Флоренского, синтез храмового действа, являясь в плоскости эстетики

музыкальной драмой, вовлекает в свой круг вокальное искусство [7]. Вовлечение хора в христианский культовый ритуал, которому была свойственна тяга к театрализации (расположение в особым способом декорированном и освещенном культовом пространстве, использование ритуальных предметов в процессе сакрального ритуала и др.), создало условия для хоровой сакральной театрализации, эволюционировавшей вплоть до наших дней (церковно-музыкальные стили и исполнительские практики).

Хор как активный и коллективный «участник действия» был вовлечён и в литургическую драму. Из театральных атрибутов в ней активно использовался собственно хоровой диалог – антифонное пение (хор разделяется на две группы, поющие попеременно) и респонсории (ответ хора на возглас священнослужителя). Таким образом, именно хор в литургической драме участвовал в театрализованных диалогах и то антифонно, то респонсорно исполнял музыкальные эпизоды с чередующимися вопросами и ответами. А вот уже к XII в. литургическая драма трансформировалась в полулитургическую драму – довольно «пышное» представление с декорациями, костюмами, театральными эффектами и свободной интерпретацией библейских текстов. Таким образом, традиция антифонного и респонсорного театрализованного типов хорового исполнительства позднее стала одним из весьма востребованных качеств хоровой музыкальной театральности в хоровом композиторском творчестве и стала модусом ритуально-сакральной историко-стилевой формы хорового сценического искусства.

Считается, что мистерия отразила расцвет культуры средневекового европейского города, а истоки мистериального театра – в городских процессиях в честь религиозных праздников и правящей элиты (из этих празднеств постепенно складывалась площадная мистерия, использующая ранний опыт средневекового театра). Для постижения истории хорового сценического искусства важным является то, что средневековая мистерия имела и литургические истоки. В целом в мистерии музыкальное сопровождение было её неотъемлемым компонентом, а гимны и псалмы заимствовались из церковной службы. Религиозные сцены в них чередовались с интермедиями. Для мистерий характерны бытовая, комическая и назидательная интерпретации священной истории. По мнению Н. А. Богодаровой, для неё характерны: подвижность и вариабельность действия, множественные функции сценического пространства, объединение нескольких игровых пространств; «сгущение» событий, драматических линий, совмещение различных пространственно-временных пластов в одной точке; разрешение конфликта путём ритуально-обрядового действия; децентрализация сценического пространства [2]. Эти признаки жанра актуализировались в современном композиторском хоровом творчестве, которое является материалом, воплощающемся в виде разного рода хоровых театрализаций, репрезентируя сценическое начало в хоровом искусстве.

Хорическая историко-стилевая форма хорового сценического искусства. В пространственной нише античного театра хор занимал особое место. Хоровое пение было своего рода способом общения с «божественными силами» и присутствие хора в театре как бы «активизировало космическую энергию» сакрального начала в пространстве театральной постановки [3]. В своей «Поэтике», говоря об истоках драмы, Аристотель писал, что трагедия ведёт начало от запевал дифирамба. Запевалы, отвечая на вопросы хора, могли рассказать о каких-либо событиях из жизни бога и побуждать хор к пению. К этому рассказу привлекались элементы актёрской игры, и миф как бы «оживал» перед участниками праздника [1]. Соединение поэзии, музыки и танца в древнейшей богослужебной лирике греков требовало исполнительских сил, владеющих тремя видами искусств. В раннюю эпоху такими исполнителями были граждане, имеющие способности и получившие соответствующее воспитание, в систему которого входило овладение стихосложением, пением, музицированием и движением под музыку. Таким образом, хор в контексте целостной сценической формы стал естественным продолжателем, наследником ритуальных церемоний и народных обрядов, первоначально представляя собой группу танцоров и певцов, комментировавших происходящее театрализованное действо. И именно хор сообщал действующим лицам и зрителям волю богов, предрекал дальнейшие события. Поначалу драма больше походила на кантату: действующее лицо только рассказывало о виденном и слышанном (ранние трагедии Эсхила «Персы» и «Просительницы»). По структуре это была последовательность сплошных хорических песен (stasima), приковывавших к себе внимание, и вставленных между ними драматических частей (epeisodia). Поэт выражал через хор собственное отношение к действию [3; 4].

Активное развитие трагедия получила благодаря Эсхилу, Софоклу и Эврипиду, которые творили в V в. до н. э. Значение хора в древнегреческом театре связано с общенародным характером театра: хор выражал отношение зрителей к событиям пьесы, служил своеобразным «гласом народа» (хор в «Персах» и «Агамемноне» Эсхила, «Антигоне» Софокла) и одновременно выступал как действующее лицо («Молящие» и «Эвмениды» Эсхила). Благодаря активному участию хора в представлении и постоянному его присутствию на сцене, он стал восприниматься как полноценное действующее лицо спектакля. Как заметил Аристотель в «Поэтике», «хор следует считать одним из актёров, чтобы он был частицей целого» [1, с. 666]. При Эсхиле определилась классическая форма строения трагедии и порядок трагического представления. Трагедия состояла из пролога (декламационный стиль), за ним следовал парод (вступительная песнь хора, выходящего на орхестру – круглую площадку перед скеной). Потом следовали три или четыре эписодия (действия) которые прерывались стасимами (песнь стоящего хора). В конце был эксод (финал с заключительной песней и уходом хора). Парод и стасимы делились на строфы и антистрофы. В

трагедиях также могли быть монологи героя: коммос (совместный плач хора и героя) и гипорхема (песнь хора в кульминации). Примером одной из таких форм является лирическая форма. Это был обмен патетическими (риторическими) вопросами, возгласами скорби. Иногда хор пел с речитативом корифея (предводитель хора). Структура хоровой партии была подготовлена хоровой лирикой. Так, лирическая поэзия состояла из триады: строфы, антистрофы и эпода. Строфа исполнялась при движении хора в одну сторону, антистрофа – при движении в противоположную. Эпод исполнялся, когда хор останавливался на одном месте. Хор также присутствовал и в комедиях (в масках и костюмах). Он мог изображать людей из разных социальных слоев, возрастов и сфер деятельности [3].

Таким образом, данную историко-стилевую форму хорового сценического искусства, по нашему мнению, следует называть хорической. Здесь хоровое сценическое искусство постепенно предстаёт в облике «постоянного присутствия», где хор выполняет функцию повествования и комментирования игрового действа; сакрально-ритуальные народные формы постепенно трансформируются в сферу театральных представлений, эстетизируются; от статики сценический облик хора постепенно переходит в регламентированную структурой трагедии хоровую пластику; в свою очередь, регламентация сценического движения обусловлена содержанием и структурой формы лирики; из хора могут выделяться корифеи, которые выполняют драматургическую и сценарную функцию в трагедии.

Известно, что в 146 г. до н. э. Древняя Греция была завоевана Древним Римом и её территория вошла в состав Римской империи. В римском обществе музыка потеряла своё высокое этическое значение, которое она имела в античной Греции. Император и многочисленная публика с удовольствием посещали концерты, где гигантские составы исполнителей-певцов, инструменталистов и солисты-виртуозы услаждали их слух. Вместе с тем сакральное значение хора удержалось до самого конца жизни греческой трагедии, и оно перешло с ней в Византию (византийская компилятивная трагедия «Страждущий Христос»). А в эпоху Возрождения формирование музыкально-театральных жанров ознаменовало новый этап в истории хорового сценического искусства.

Музыкально-театральная историческая форма хорового сценического искусства. Хоровое сценическое искусство далее развивалось в недрах музыкально-театральных жанров. Обращаясь к драматургии крупнейших русских и западных композиторов, работающих в музыкально-театральных жанрах, можно убедиться в том, что концепции использования потенциала хорового сценического искусства весьма различаются. В операх XVII в. хор выполнял функцию «обрамления»: обычно начинал и завершал спектакли, придавая им пышность, торжественность. Хор подобно тому, как это было в хорической историко-стилевой форме хорового сценического искусства, выполнял функцию комментатора игрового действа. В облике «постоянного присутствия» он прославлял божества, монархов или

приветствовал победителей, героев. В середине спектакля хоровые сцены выполняли декоративную функцию: хор привлекался в живописных картинах празднеств, битв, стихийных бедствий, катастроф.

В XVIII в. сценическая статика хора не соответствовала творческим задачам К. В. Глюка. В осуществлённой им реформе оперного жанра композитор пересмотрел и функции хора, придав хоровым сценам действенность. Хор принимал активное участие в развитии действия, в результате чего он стал «пластичным» и не только присутствовал на сцене, но и воплощал «коллективный персонаж».

В XIX в. хоровое сценическое искусство в рамках музыкально-театральной практики интенсивно развивалось. Так, в операх М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, К. М. Вебера, Ж. Бизе, Д. Верди и других хорами охарактеризованы различные группы действующих лиц из народа и социальные слои общества, противопоставляются конфликтующие миры. С помощью хоровых сцен создаётся особая атмосфера действия (быт, обстановка, окружение, условия жизни и драмы главных действующих персонажей); усиливается или оттеняется контраст или конфликт. Хоровые сцены непосредственно включены в драматургическую целостность и структуру. Музыкальный материал в произведениях указанных композиторов даёт возможность режиссёрам-постановщикам и по сей день активно развивать и совершенствовать хоровое сценическое искусство. Так, хор вовлекается в единый процесс сценического действия, продиктованный музыкальной драматургией: создаются хоровые мизансцены; хоровые группы распределяются в театральном пространстве; ведётся работа над характерной актёрской пластикой, мимикой и движением.

И всё же собственно хоровыми оперными композиторами указанного периода принято считать Р. Вагнера и М. Мусоргского. Так, в операх Р. Вагнера хор является одной из главных драматургических сил. Подобно хору в античной трагедии, он выполняет комментирующую функцию. Значительно усиливается роль диалога не только между действующими лицами, но и между героем и «массовым комплексом». Хор участвует в драматургически важных ситуациях, является активным действующим компонентом и конструктивным элементом макродраматургии. Применяется сквозная музыкально-театральная и контрастная хоровая типы драматургии. Хоровые сцены разомкнуты.

М. Мусоргский, как и другие русские оперные композиторы, уделял особое внимание хоровым формам. Он создал новые формы хоровой драматургии: народ (хор) стал коллективным активно действующим персонажем оперы. Именно у М. Мусоргского оперным хорам свойственен психологизм: с помощью музыкально-театральных приёмов композитор показывает нравственный облик, «движение» коллективной личности-персонажа «народной музыкальной драмы» (авторское обозначение жанра оперы «Хованщина»). М. Мусоргский применяет ряд авторских приёмов

музыкально-театральной драматургии: в хоровых сценах из народа выдвигаются отдельные типизированные персонажи; в крупномасштабных хоровых полотнах используется приём персонификации и образной детализации, характерности; хоровой речитатив является одним из важнейших средств драматургического развития, и с помощью него в массовых сценах коллективные персонажи, представленные хорами разных составов, многоплановы и динамичны; тембровая драматургия направлена на создание многопланового облика главного персонажа – народа (в «Хованщине» разные коллективные персонажи нигде не объединяются в один хор); широко применяется диалогичность между различными партиями-персонажами хора и действующими лицами – ролями из народа. В целом хоровая партия разделена на разнотембровые составы, которые персонифицированы и играют определённую роль в разворачивающейся драматургической целостности. Отсюда и многоплановость сценического воплощения хорового элемента, требующего не только музыкально-исполнительской хоровой виртуозности, но и обладания всем арсеналом музыкально-театрального, сценического мастерства. Поэтому хоровое сценическое искусство в постановках опер М. Мусоргского требует не только музыкальной, но и сценической интерпретации сочинения высокого уровня подлинности.

Открытия оперных хоровых композиторов обогатили оперное хоровое творчество многих композиторов советской эпохи и способствовали созданию музыкальной основы для дальнейшей эволюции хорового сценического искусства. В XX в. появился термин «композиторская режиссура» [6], который отразил связь музыкального и драматического начал уже на этапе композиторского творчества.

В целом, историко-стилевые формы хорового сценического искусства развивались в недрах: сакральной и фольклорной обрядности (мистерия, действо); театральной постановки (античная трагедия с хорами; смешанные музыкально-драматические жанры с участием хора; разные жанры оперы и музыкального театра с хоровыми сценами). Мы определили особенности ритуально-сакральной, хорической, музыкально-театральной историко-стилевых форм хорового сценического искусства и специфики их функционирования в недрах театральной практики и обрядности (сакральной, фольклорной). Современное хоровое сценическое искусство развивается в недрах не только музыкально-театральной, но и концертной практики (мадригальная комедия, сценическая кантата, симфония-действо, хоровые театрализованные представления, хоровой театр, хоровой перформанс и др.). Опираясь на результаты данного исследования, далее мы сможем обратиться к современным процессам в музыкальном хоровом сценическом искусстве Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель ; пер. М. Л. Гаспарова. – М. : Мысль, 1976 – 1983. – Т. 4. Поэтика. – 1983. – 830 с.

2. Богодарова, Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (к вопросу о культуре английского средневекового города) / Н. А. Богодарова // Средние века. – М., 1975. – Вып. 39. – С. 179 – 195.
3. Зелинский, Ф. Ф. История античной культуры / Ф. Ф. Зелинский. – М. : Марс, 1995. – 380 с.
4. Люций, А. С. Трагедии / А. С. Люций. – Л. : Академия, 1933. – 220 с.
5. Петровский, Ф. А. Греческая трагедия. Эсхил, Софокл, Эврипид / Ф. А. Петровский. – М. : Гослитиздат, 1950. – 660 с.
6. Сабинина, М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабинина. – М. :Композитор, 2003. – 328 с.
7. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Из истории советской науки о театре. 20-е годы : сб. трудов / сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. – М., 1988. – С. 21 – 32.

РЕЗЮМЕ

В статье впервые предпринята попытка показать эволюционное движение хорового сценического искусства к современности. Автором дана характеристика ритуально-сакральной, хорической, музыкально-театральной историко-стилевым формам хорового сценического искусства и определена специфика их функционирования в недрах театральной практики и обрядности.

SUMMARY

In the article an attempt to show the evolutionary movement of the choral scenically art to the modern time is for the first time has made. The characteristic of ritual-sacral, choral and musical-theatrical historical stylistic forms of choral scenically art are given. Specifics of their functioning in a theatrical practice and ceremonialism are defined.

Ярмалінская В. М.

НАРОДНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў СЦЭНАГРАФІІ ПАСТАНОВАК ТЭАТРА В. ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА, ПЕРШАЙ БЕЛАРУСКАЙ ТРУПЫ ПАД КІРАЎНІЦТВАМ І. БУЙНІЦКАГА, ТЭАТРА У. ГАЛУБКА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 22.02.2016)

Вялікае ўздзеянне на развіццё прафесійнай сцэнаграфіі Беларусі аказалі аматарскія тэатральныя калектывы XIX − пачатку XX ст. Яны заклалі аснову этнаграфічных традыцый, якія і ў пачатку XXI ст. захоўваюцца ў айчынным тэатральным мастацтве. Так, Тэатр В. Дуніна-Марцінкевіча [1, с. 259] вызначаўся не толькі сваёй арыгінальнай драматургіяй, але і мастацкім афармленнем пастановак. В. Дунін-Марцінкевіч ва ўласным тэатры ствараў усё сам: ён быў яго арганізатарам, дырэктарам, пісаў п’есы, з’яўляўся яскравым акцёрам і дэкаратарам. Сцэнаграфія пастановак ствараласяўдзельнікамі тэатра. Першапачаткова яна выпісвалася ў рэмарках. Напрыклад, у оперы «Сялянка» пасля прадстаўлення дзеючых асоб аўтар падкрэсліваў, якім ён бачыў мастацкае афармленне сцэны: «Тэатр прадстаўляе ў 1-м акце з правага боку карчму, з левага – вялікі куст ружы і дзе-нідзе дрэвы; у 15-й сцэне змяняецца на двор з рознымі фальваркавымі будынкамі. У 2-м акце – сад з дзвюма альтанкамі. Дзеянне адбываецца ў

маёнтку Лятальскага» [2, с. 7]. Бясспрэчна, што «Сялянку» В. Дуніну-Марцінкевічу хацелася бачыць у дакладным месцы дзеяння: маляўнічым маёнтку, трывалым, утульным, добраўпарадкаваным, такім, які належаў шляхетнаму роду. І калі нават у сваім сямейным тэатры В. Дунін-Марцінкевіч не мог усё паказаць гледачу, яму марылася: тое, што занатавана на паперы, калісьці будзе прадстаўлена на вялікай сцэне. У рэмарках драматурга выбудавана не толькі дэкарацыя, але і сама мізансцэна – кожны персанаж пастаўлены на сваё месца. Відавочна і тое, якое важнае значэнне мела мастацкае афармленне ў Тэатры В. Дуніна-Марцінкевіча. Ён заўсёды падкрэсліваў, калі змянялася месца дзеяння: «Змена дэкарацыі: вялікі панскі падворак; з правага боку панскі дом; з бакоў гаспадарскія будынкі; з аднаго боку стаяць сяляне і сялянкі, з другога ж – Дабровіч, камісар, Аршуля і ўсе дворныя, сярод іх Юлія. Калі ўваходзіць Караль, наперадзе яго ідуць дзве дзяўчынкі, сыплючы пад ногі кветкі» [2, с. 30]. Такім чынам аўтар выпісваў мізансцэну. А вось як прадстаўлена адна з карцін у «Залётах»: «Сцэна прадстаўляе бераг лесу: у глыбіні відаць вёска; налева – багаты двор, а направа, каля лесу, таксама ў глыбіні сцэны, мужычая хата. З-за дрэў відаць высунутыя да паловы калёсы, на каторых спіць Гапон Барычка, звесіўшы галаву; каля яго спіць, седзячы, апёршы галаву ў луку калёс, яго жонка Куліна» [2, с. 107]. Дастаткова прачытаць апісанне сцэны – і перад вачыма вымалёўваецца жывапіснае палатно дакладнай мізансцэны. В. Дунін-Марцінкевіч марыў аб тэатры вялікім і маштабным, з глыбокай сцэнай, хорам і аркестрам, падобным да тых прастораў, якія раскінуліся за Люцынкай. На жаль, засталіся вельмі скупыя звесткі аб саміх пастаноўках Тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча. Але па сабраных матэрыялах можна зрабіць выснову аб тым, што яго тэатр імкнуўся да светлага ўспрымання жыцця, да паказу на сцэне вобразаў разнастайных, не падобных адзін да аднаго. Гэты тэатр быў па-сапраўднаму народным па «мужыцкай» гаворцы станоўчых персанажаў, па сімпатыях да простых людзей. Сцэна пастановак з'яўлялася прывабнай і ўтульнай, таму што з любоўю дэманстравала побыт тагачаснай беларускай вёскі, дзе ў хатах усё прыбрана, расстаўлена на свае месцы, упрыгожана ўласнымі вышываннымі рэчамі і тканымі посцілкамі. Персанажы Тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча таксама былі апрануты ў тыя строі, якія беларускія жанчыны самі прыдумвалі і шылі сваімі рукамі. Адэля, Марыся, Куліна, якіх выконвалі жонка і дочкі В. Дуніна-Марцінкевіча, выходзілі на сцэну ў белых кашулях, паверх якіх надзявалася камізэлька з вышыўкай, спадніцы былі пышнымі і святочнымі для выхаду ў касцёл і прыёму гасцей у вялікія святы. Галаву замужняй жанчыны ўпрыгожвала складана павязаная намітка, што адразу ж ператварала маладзіцу ў непрыступную асобу, якая ведала сабе цану і мела свой гонар. Касцюмы персанажаў былі някідкімі, нават строгімі і простымі па кроі, але ў іх заключалася прыгажосць тых жанчын, якія іх апраналі. Мужчынскія касцюмы ў «Пінскай шляхце» і «Залётах» былі таксама нескладанымі, з простых тканін, што насіліся ў той час. Галоўным іх упрыгажэннем была тонкая чырвоная вышыўка па белай кашулі, і ўся ўвага

гледачоў звярталася на яе. Народны побыт, характары, дасціпны гумар, этнаграфічныя дэталі ў касцюмах, агульнай прадметнай прасторы нязменна прысутнічалі і свядома падкрэсліваліся ў кожным спектаклі Тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча: «Народнае мастацтва ў розных яго відавых праявах, у тым ліку дэкаратыўна-ужытковае мастацтва і промыслы, адыгралі значную ролю ў фарміраванні і самасцвярджэнні беларускай нацыі» [3, с. 342].

Традыцыі Тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча працягваліся і ў Першай беларускай трупе пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага [4]. Але гэта не значыць, што калектывы былі падобны адзін да аднаго. Кожны з іх меў свае асаблівасці. Калі калектыў В. Дуніна-Марцінкевіча арыентаваўся ў першую чаргу на ўвасабленне на сцэне новай драматургіі, то трупа І. Буйніцкага імкнулася да сінтэтычных паказаў. Відовішчны бок сцэны быў для спектакляў трупы вельмі важным. Заснавальнік і кіраўнік трупы І. Буйніцкі не толькі любіў усё беларускае (песні, танцы, драматычныя творы), але і прапагандаваў на сцэне нацыянальны касцюм, падкрэсліваў прыгажосць беларускай вёскі ў мастацкім афармленні, засяроджваў увагу на вырабах простых сялянак: «Афармленне пастановак тэатра І. Буйніцкага мела этнаграфічны характар. Пад час канцэртных выступленняў сцэна ўпрыгожвалася рэчамі народнага ткацтва. Заднікі і кулісы рабіліся з беларускіх посцілак, абрусаў, ручнікоў… Мужчыны былі заўсёды апрануты ў белыя світкі, падпяразаныя яркімі вытканымі паясамі, і ў белыя капелюшы. Жанчыны апраналіся больш разнастайна і маляўніча» [1, с. 445]. Дэкарацыйна-мастацкае афармленне спектакляў Першай беларускай трупы не было і не магло быць складаным, таму што трупа з’яўлялася вандроўнай і кожны новы спектакль паказваўся ў розных месцах Беларусі. На сцэне выбудоўваўся інтэр’ер, як на фотаздымку мізансцэны спектакля «Па рэвізіі» М. Крапіўніцкага [1, с. 438]. Выкарыстоўваўся мінімум прадметаў, патрэбных для ігры і дзеяння: маленькі столік з накінутым доўгім абрусам, крэслы, на сцяне – карціна ў масіўнай раме. Абавязковымі былі звычайныя дзверы, праз якія ўваходзілі персанажы і запаўнялі сцэнічную прастору, рабілі яе зменлівай, напоўненай дынамікай, а не толькі цячэннем цікавага сюжэта. Вялікая ўвага надавалася касцюмам персанажаў. Яны заўсёды старанна падбіраліся да спектакляў ці сінтэтычных паказаў: «У дэкарацыйным афармленні І. Буйніцкі прытрымліваўся двух прынцыпаў: гранічнай лаканічнасці … і паказу нацыянальнага каларыту. Трэба адзначыць, што дэкарацыйнае афармленне, у якім звычайна выкарыстоўваліся элементы беларускай выяўленчай творчасці, адыгрывала немалаважную ролю ў прапагандзе тэатрам нацыянальнага мастацтва» [1, с. 445 – 446].

Мастацкае афармленне спектакляў Тэатра У. Галубка [5, с. 92], аднаго з самабытных калектываў Беларусі, таксама як і двух папярэдніх, было ў сваёй аснове этнаграфічным. Спалучаючы шэраг абавязкаў у сваім тэатры, У. Галубок быў не толькі дырэктарам-арганізатарам, драматургам, акцёрам і рэжысёрам, але і мастаком-дэкаратарам. Сам маляваў афішы і лічыў, што яны неабходны як для рэкламы спектакля, так і для гледача. Мастацкаму афармленню ўласных пастановак У. Галубок надаваў таксама немалаважнае значэнне, хоць яно было

нескладаным, падкрэслена аскетычным, а ў некаторых пастаноўках пра яго нават проста вусна паведамлялася. Іншымі словамі, перад пачаткам спектакля вядучым гаварылася пра тое, што з прадметаў павінна быць на сцэне ў тым ці іншым спектаклі.

У. Галубок быў цікавым мастаком-пейзажыстам. Захаваліся яго нешматлікія станковыя работы. Дэкарацыі да сваіх спектакляў ён таксама ствараў сам. У многіх спектаклях У. Галубок звычайна размалёўваў заднік, бакавыя ж кулісы драпіраваліся тканымі посцілкамі [5, с. 94 – 95]. Тэатр быў вандроўным, і таму, калі трупа прыязджала ў прызначанае месца, самі гледачы прыносілі для стварэння прадметнага свету спектакля патрэбныя побытавыя рэчы: ручнікі, гліняны посуд, пляценні з лазы і саломкі – тое, чаго патрабавала тая ці іншая п’еса. Вельмі важным у тэатры У. Галубка быў канцэртны касцюм, таму што акрамя спектакляў трупа наладжвала канцэрты з народнымі спевамі і танцамі. Артысты любілі чытаць вершы, апавяданні, фельетоны. Неадрыўным элементам сінтэтычнай праграмы з’яўлялася выступленне хору і музыкантаў, публіка часта сама ўдзельнічала ў танцавальных нумарах. Такім чынам, ужо ў часы дзейнасці Тэатра У. Галубка сцэнічная пляцоўка пашыралася і трансфармавалася, калі сцэна і глядзельная зала аб’ядноўваліся і ствараліся трапяткая і непарыўная адзіная духоўная прастора. Да выязных канцэртных паказаў У. Галубок рыхтаваўся даволі адказна. Мастацкае афармленне відовішча мела для яго выключную ролю. Выканаўцы апраналіся ў народныя беларускія строі. У кожным месцы, дзе гастралявала трупа, У. Галубок наведваў рынак і набываў цікавую вопратку, зробленую рукамі мясцовых жыхароў, а часта многія гледачы прыносілі ў падарунак яркія хусткі, беларускія світкі, фартушкі, андаракі, паясы, якія пазней выкарыстоўваліся ў пастаноўках. «Не дзіва, што, калі, памятаецца, тэатр даваў канцэрт дзе-небудзь на Магілёўшчыне, гардэробшчыца абвяшчала: “Сягоння хор і танцоры выступаюць у гарнітурах Магілёўшчыны” ... Калі ж канцэрт ішоў дзе-небудзь у рабочым альбо сельскім клубе на Віцебшчыне – гарнітуры былі такія, як і тыповыя для народнай вопраткі Віцебшчыны» – адзначаў ва ўспамінах аб дзейнасці трупы У. Галубка Я. Семяжон [6, с. 76]. Самабытны, народны тэатр збіраў не толькі арыгінальную калекцыю касцюмаў для паказаў, але перш за ўсё працягваў і захоўваў народныя традыцыі ў сваёй творчасці. Як дакладна падкрэслівае В. Лабачэўская, «фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці беларускага народа непарыўна звязана з узрастаннем этнічнай значнасці народнага мастацтва, сімвалізацыяй яго найбольш дасканалых у мастацкіх адносінах скарбаў. Праз асэнсаванне і шанаванне этнічных мастацкіх традыцый, якія выразна адлюстроўваліся ў народным адзенні, прадметах штодзённага ўжытку, абрадавых рэчах і народных творах рэлігійнага жывапісу і скульптуры, выхоўваліся ў канцы XIX і першыя дзесяцігоддзі нашага стагоддзя (маецца на ўвазе XX ст. – *В. Я.*) лепшыя прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі» [3, с. 342]. Гэта мае непасрэднае дачыненне і да выдатных дзеячаў, заснавальнікаў беларускага тэатральнага мастацтва.

Такім чынам, прааналізаваўшы драматургію і звесткі аб паста- ноўках Тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча, Першай беларускай трупы пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага, Тэатра пад кіраўніцтвам У. Галубка, нельга не адзначыць: нягледзячы на тое, што названыя калектывы працавалі ў розны час, іх аб'ядноўвала тое, што галоўнымі ў іх творчасці і мастацтве афармлення сцэны з'яўляліся народныя традыцыі. Этнаграфічныя дакладныя прадметы побыту былі неабходнымі ў кожнай з пастановак. Народны касцюм выступаў асноўным адзеннем выканаўцаў. Пераважалі чырвона-белыя, зялёныя колеры як у жаночых, так і ў мужчынскіх вопратках. І калі адметнасцю Тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча побач са сцэнаграфіяй перш за ўсё была выключная, яскравая нацыянальная драматургія, то тэатр І. Буйніцкага з'яўляўся сінтэтычным па сваёй задуме: у ім усё было непаўторным, пачынаючы ад афармлення сцэны і заканчваючы выкананнем. Сцэнічная прастора паказаў Тэатра У. Галубка заўсёды была імправізацыйнай, непрадказальнай для гледача і для саміх выканаўцаў. У ёй выкарыстоўваліся звычайныя прадметы побыту і інтэр'ера, якія ўдала спалучаліся з адзінкавымі, непараўнальнымі, зробленымі рукамі беларускіх майстрых народнымі касцюмамі персанажаў. І ў гэтым праяўлялася самабытнасць і выключнасць калектыву. Усё сказанае пацвярджае, што вытокі беларускай сцэнаграфіі звязаны з народнымі традыцыямі.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1. Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. / М. Каладзінскі [і інш.] ; рэд. Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – 496 с.
2. Дунін-Марцінкевіч, В. І. Збор твораў / В. І. Дунін-Марцінкевіч ; рэд. В. В. Барысенка, Ю. С. Пшыркоў. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1958. – 431 с.
3. Лабачэўская, В. А. Зберагчы самабытнасць: з гісторыі роднага мастацтва і промыслаў Беларусі / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 376 с.
4. Няфёд, У. І. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра : вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 124 с.
5. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Т. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945 гг. / У. І. Няфёд [і інш.] ; рэд. Т. Я. Гаробчанка, К. Б. Кузняцова, У. І. Няфёд. – 607 с.
6. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі : у 3 т. / уклад. і рэд. А. В. Сабалеўскі. – 2-е выд., пашыр. і ўдакл. – Мінск : Беларуская навука, 2000. – Т. 3. – 478 с.

РЕЗЮМЕ

В статье обращается внимание на художественное оформление постановок Театра В. Дунина-Марцинкевича, Первой белорусской труппы под руководством И. Буйницкого, Театра В. Голубка – коллективов, которые повлияли на возникновение профессионального театрального и сценографического искусства Беларуси.

SUMMARY

In article the attention to decorating of statements of Theatre of V. Dunin-Marcinkevich, the First Belarus troupe under the guidance of I. Bujnitskij, V. Golubok theatre, collectives which have affected occurrence of professional theatrical and scenographic art of Belarus is paid.

Яроміна К. П.

ВІЗУАЛІЗАЦЫЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА ХАРАКТАРУ МУЗЫЧНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ У БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРЫ КАНЦА XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

Тэатральнае мастацтва ў розныя перыяды свайго існавання з'яўлялася люстэркам грамадскіх поглядаў і перажыванняў. Асаблівая роля тэатра ў станаўленні нацыянальнай культуры, як адзначае В. Салееў, звязаная з задачай выражэння нацыянальнай свядомасці і менталітэту [8, с. 122], у Беларусі яскрава праявілася ў канцы XIX – пачатку XX ст. Менавіта ў гэты перыяд актывізавалася дзейнасць па стварэнні нацыянальнага тэатра і рэпертуару, што ў выніку прывяло да ўзнікнення прафесійнага беларускага тэатра як мастацкай з'явы і інстытуцыі.

Значэнне нацыянальнага тэатра як моцнага сродку ўздзеяння на грамадства і яднання нацыі асабліва акцэнтавалася тэарэтыкамі і практыкамі гэтага віду мастацтва ў XVIII ст. У прыватнасці, Ф. Шылер адзначаў вялікі ўплыў, які можа аказаць тэатр на «дух нацыі». Нямецкі драматург пісаў: «Нацыянальным духам народа я называю падабенства і згоду ў яго поглядах і схільнасцях у адносінах да прадметаў, якія ўзбуджаюць у іншым народзе іншыя думкі і пачуцці. Толькі тэатр здольны ў высокай ступені садзейнічаць гэтай згодзе, бо ён пранікае ва ўсе галіны чалавечых ведаў, вычэрпвае ўсе жыццёвыя сітуацыі і асвятляе ўсе куточкі душы; тэатр аб'ядоўвае ўсе саслоўі і класы і валодае самым кароткім шляхам да розуму і сэрца … калі б мы дажылі да нацыянальнага тэатра, то мы сталі б нацыяй. Што так змацоўвала ў адзінае Эладу? Што так нястрымна прыцягвала народ да яе тэатра? Не што іншае, як патрыятычны змест п'ес» [9, с. 123].

У сучасным свеце, калі ў працэсе глабалізацыі размываюцца нацыянальныя і культурныя межы, магчымасць выкарыстання тэатральнага мастацтва як аднаго са сродкаў захавання нацыянальнай самасвядомасці і культурнай ідэнтычнасці не губляе актуальнасці. Для тэатральнага мастацтва Беларусі, якое да пачатку 1990-х гадоў развівалася ў агульным кантэксце савецкага, з атрыманнем рэспублікай незалежнасці нанова актуалізавалася праблема нацыянальнай адметнасці. Можна казаць пра тое, што ў некаторай ступені паўтарылася сітуацыя пачатку XX ст., але ўжо на сталай прафесійнай аснове. Адной з задач беларускага тэатра стала стварэнне адметнага нацыянальнага рэпертуару, у якім бы раскрывалася самабытнасць беларускай культуры, нацыі і яе гісторыя. У драматычных тэатрах гэты працэс адбываўся ў параўнанні з тэатрам музычным больш хуткімі тэмпамі, што звязана са спецыфікай апошняга.

Дадзены артыкул прысвечаны асаблівасцям візуальнага вырашэння спектаклей, якія фарміравалі нацыянальны сегмент рэпертуару музычнага тэатра Беларусі ў 1990 – 2010-я гады, і спосабам выяўлення ў ім нацыянальнай прыналежнасці пастаноўкі. Пад паняццем «музычны тэатр» у

артыкуле маюцца на ўвазе Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь (НАВТ) і Беларускі дзяржаўны акадэмічны музычны тэатр (БДАМТ), на сцэнах якіх профільна ажыццяўлялася пастаноўка твораў, што традыцыйна адносяцца да музычна-тэатральных жанраў. Прыналежнасць пастаноўкі да нацыянальнага сегмента рэпертуару ў дадзеным выпадку вызначаецца двума крытэрыямі: лібрэта спектакля пабудавана на аснове падзей, звязаных з гісторыяй Беларусі, або на аснове твораў беларускай літаратуры, мастацтва, фальклору; музыка спектакля створана беларускімі кампазітарамі.

З 1991 па 2016 гг. на сцэнах музычных тэатраў было пастаўлена 8 спектакляў, якія, згодна з вылучанымі крытэрыямі, можна аднесці да нацыянальнага рэпертуару. З іх у актуальным рэпертуары захавалася чатыры. Нацыянальныя пастаноўкі мэтазгодна падзяліць паводле лібрэта на дзве групы: спектаклі на гістарычную тэматыку (опера «Князь Наваградскі» А. Бандарэнкі, 1992 г., балеты «Страсці» («Рагнеда») А. Мдзівані, 1995 г., «Вітаўт» В. Кузняцова, 2013 г. – усе пастаўлены ў НАВТ; мюзікл «Соф'я Гальшанская» У. Кадрусевіча, 2013 г., БДАМТ); спектаклі, створаныя на аснове фальклору, літаратурных і мастацкіх твораў (музычная камедыя «Калі заспявае певень» А. Чыркуна, 1991 г., БДАМТ; балет «Кругаверць» А. Залётнева, 1996 г., оперы «Чужое багацце нікому не служыць» Я. Д. Голанда (аўтарская транскрыпцыя У. Байдава), 2009 г., «Сівая легенда» Д. Смольскага, 2012 г. – усе пастаўлены ў НАВТ).

Адметнасцю названых пастановак, за выключэннем балета «Кругаверць», з'яўляецца наяўнасць у сцэнаграфічным вырашэнні маркёраў, што дазваляюць ажыццявіць хаця б прыблізную часавую лакалізацыю дзеяння. Часцей за ўсё ў якасці такіх маркёраў выступаюць стылізаваныя формы касцюмаў ці іх дэталі. Гэта прасочваецца ў рабоце Д. Мохава да оперы «Князь Наваградскі», С. Шалейнікавай да «Страсцей», Э. Гейдэбрэхта да «Вітаўта», Т. Лісавенкі да «Соф'і Гальшанскай», у меншай ступені – у З. Марголіна («Калі заспявае певень»), Э. Грыгарук («Сівая легенда»), А. Сарокінай («Чужое багацце»).

Так, строі, створаныя мастаком па касцюмах С. Шалейнікавай да пастаноўкі В. Елізар'ева «Страсці» («Рагнеда»), адрознівае, перш за ўсё, тэатральнсць і відавочная сімволіка колеру (белы дзявочы касцюм Рагнеды – сімвал чысціні, чорны – жалобы, белы ў фінале – адраджэння, чорны строй Уладзіміра – сімвал яго грахоўнай натуры, у фінале – пакаяння), аднак формы касцюмаў сям'і князёўны, Уладзіміра ў першым дзеянні, візантыйскага пасольства дазваляюць прыблізна вызначыць прасторава-часавую лакалізацыю дзеяння. Выкарыстанне характэрнага для сярэднявечнай моды двухколернасці ў спалучэнні са стылізаванымі формамі касцюмаў у працы Т. Лісавенкі вызначае часавую характарыстыку падзей «Соф'і Гальшанскай». Касцюмы гасцей на балі ў Кракаве ў другім акце «Вітаўта» выконваюць тую ж функцыю.

Адметнай у сцэнаграфічным вырашэнні спектакляў на гістарычную тэматыку з'яўляецца адсутнасць імкнення да дакладнага аднаўлення прасторава-часавых характарыстык дзеяння ў дэкарацыйнай частцы. Як узгадвалася вышэй, мастакі часцей за ўсё выкарыстоўваюць у мэтах часавай лакалізацыі падзеі асобныя маркёры, ролю якіх выконваюць касцюмы, іх дэталі ці некаторыя элементы сцэнаграфіі, што адначасова могуць мець і спецыфічнае вобразнае напаўненне. Так, візуальнае вырашэнне Д. Мохава да «Князя Наваградскага» ў пастаноўцы С. Штэйна было ўмоўна-абстрактным. Мастак арыентаваўся не на гістарычны каларыт оперы, а на яе глыбінны сэнс і асаблівасці сучаснай музычнай мовы. Аснову сцэнаграфіі склала сістэма драпіровак, спалучэнні якіх абазначалі інтэр'еры і экстэр'еры месцаў дзеяння. Візуальны вобраз спектакля будаваўся на асацыятыўным, сімвалічным гучанні каларыту. Д. Мохаў выкарыстаў у афармленні два базавыя колеры (белы і зялёны), бо, на яго думку, «Наваградчыну характарызуе смарагдавая зеляніна і белыя сівыя туманы. Белы колер – гэта колер Беларусі, зямлі пад белымі крыламі» [7, с. 12]. У абстрактную сцэнаграфічную прастору былі ўключаны элементы з выразным метафарычным гучаннем: вялікія свечкі, якія ўспрымаліся сімвалам духоўнасці і стваралі атмасферу велічнага храма, што стасавалася з асаблівасцямі пастановачнага вырашэння і музыкі (дзеянне адкрывала і закрывала памінальная літургія [1, с. 40]). Акрамя сімвалічнага значэння каларыту ў якасці маркёра, закліканага абазначыць нацыянальны характар пастаноўкі, у візуальным вырашэнні оперы была выкарыстана выява герба Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ).

У балеце «Страсці» («Рагнеда») мастак В. Окунеў таксама адмовіўся ад стварэння сцэнаграфіі па прынцыпе гістарычнай ілюстрацыі. Візуальнае вырашэнне пастаноўкі В. Елізар'ева ў адпаведнасці з канцэпцыяй балетмайстра, якога ў большай ступені прыцягвала асабістая драма, асоба, пачуцці, у першую чаргу Рагнеды, а не паказ гістарычнага антуражу [6, с. 187], мела метафарычны, дзейсны характар, садзейнічала раскрыццю ідэй хрысціянскага прабачэння, цярпімасці, пакаяння, што былі скразнымі тэмамі балета [4, с. 13]. Да гістарычнай канвы пастаноўкі адсылала суперзаслона, якая імітавала старонкі старажытнага летапісу і рыхтавала гледача да таго, што перад ім будуць «перагортвацца старонкі гісторыі». Як адзначалася, у сцэнаграфіі балета дамінавалі метафарычныя вобразы, што, тым не менш, набывалі і пэўную нацыянальную афарбоўку праз асацыятыўныя сувязі. Значная колькасць створаных мастаком вобразаў, адлюстраваных на жывапісных заднікаx, выкананых у экспрэсіўнай ці стылізаванай іканапіснай манеры, раскрывала ідэйны змест пастаноўкі, звязаны з хрысціянствам. У адпаведнасці з гэтым, такія выявы, як заднік «Маці Божая» або «Трыручыца» адсылалі непасрэдна ці ўскосна да традыцыі хрысціянскага мастацтва, іканаграфічных тыпаў, якія сустракаюцца ў ім. Сама манера выканання асобных выяў (стылізацыя іканапіснай манеры), дамінуючы ў іх каларыт (вохрысты, аранжава-чырвоны) таксама выклікалі асацыяцыі з хрысціянскім

сакральным мастацтвам. Такім чынам, абазначэнне нацыянальнай прыналежнасці ў дадзеным выпадку адбывалася за кошт звароту да духоўнай культуры, выкарыстання традыцый сакральнага мастацтва як яе адлюстравання.

Абазначэнне нацыянальнага характару пастаноўкі праз выкарыстанне адзінага вобраза-сімвала, які, аднак, валодаў значнай змястоўнасцю і магчымасцямі для інтэрпрэтацыі ў кантэксце ўсёй беларускай культуры, вызначала сцэнаграфію Э. Гейдэбрэхта да балета «Вітаўт» у пастаноўцы Ю. Траяна. Такім вобразам быў зубр (малюнак 1). У першым акце яго можна было разглядаць як татэм-ідал, якому пакланяюцца на язычніцкім свяце. Аднак метафарычны змест вобраза быў больш глыбокім. У кантэксце балета ён выклікаў асацыяцыі з «Песняй пра зубра» М. Гусоўскага і велічным вобразам Вітаўта, што паўстае на яе старонках. Такім чынам, зубр мог трактавацца як увасабленне галоўнага героя, яго сімвал. Разам з тым жывёла з'яўляецца і сімвалам беларускіх лясоў, беларускага народа, моцы яго духу. Так, праз гэты вобраз у сцэнаграфічным вырашэнні перадавалася адна з ідэй пастаноўкі аб звязанасці лёсаў народа і яго лідара, абазначаўся нацыянальны характар.

Малюнак 1. Сцэна з балета «Вітаўт» В. Кузняцова, мастак Э. Гейдэбрэхт. Фота з сайта тэатра

Максімальна выразна імкненне да аднаўлення гістарычнай атмасферы (менавіта атмасферы, а не стварэння ілюстрацыі) і адлюстравання нацыянальнага характару пастаноўкі ў шэрагу спектакляў на гістарычную тэматыку прасочваецца ў рабоце А. Меранкова да мюзікла «Соф'я Гальшанская» (рэжысёр М. Кавальчык). Дастаткова простымі сродкамі мастак фарміруе пазнавальны вобраз сярэднявечнага замка: заднік-заслона, кулісы і суперзаслона, якія імітуюць краты і каваныя дзверы, ствараюць дакладную атмасферу і застаюцца нязменнымі дэкарацыямі на ўвесь спектакль. Фактычна гэта вобраз не толькі месца дзеяння, што дадаткова маркіруецца ў залежнасці ад сцэны гербам Гальшан або Кароны Польскай. У сцэнаграфіі ўвасоблены збіральны вобраз Сярэднявечча, мінуўшчыны, да паданняў якой звяртаюцца аўтары пастаноўкі. Дадатковымі вобразнымі элементамі, што працуюць як частка інтэр'ера, сімвал сярэднявечча і метафара вайсковай пагрозы, з'яўляюцца коннікі ў рыцарскіх латах. Акрамя ілюстрацыйнага выкарыстання герба Гальшан, у сцэнаграфіі абазначэнне нацыянальнай прыналежнасці ажыццяўляецца і праз ужыванне штанкетных канструкцый, што ўяўляюць сабой стылізаваныя салярныя выявы,

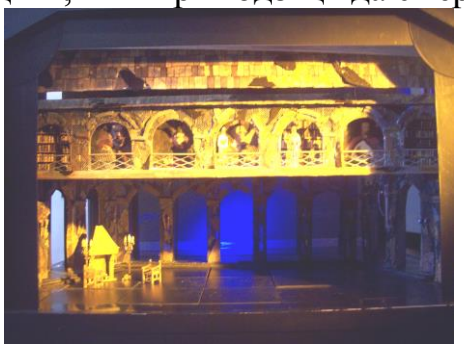
нагадваюць плеценыя з лазы вырабы і адсылаюць да традыцыйнай беларускай культуры і мастацтва. Гэты вобраз пераклікаецца і з фальклорнымі матывамі, выкарыстанымі кампазітарам.

У спектаклях, чыё лібрэта створана на аснове фальклору, твораў літаратуры і мастацтва, патрэба аднаўлення прасторава-часавых характарыстык не настолькі відавочная, як у пастаноўках на гістарычную тэматыку. Значны ўплыў на ступень яе выяўлення, адлюстраванне нацыянальнай прыналежнасці твора ў візуальным вырашэнні аказвае характар першакрыніцы і пастановачная канцэпцыя рэжысёра / харэографа. Так, само жанравае вызначэнне рэжысёрам В. Катавіцкім спектакля «Калі заспявае певень» як «народнай музычнай камедыі» падкрэслівае імкненне да стварэння нацыянальна адметнай пастаноўкі. У лібрэта Г. Марчука былі выкарыстаны сюжэтныя хады і матывы камедый «Паўлінка» і «Несцерка» [2, с. 21], якія можна аднесці да класікі нацыянальнага тэатра. Сцэнаграфічнае вырашэнне З. Марголіна створана з адсылкамі да народнага мастацтва і прымітывізму, што прасочвалася ў вырашэнні жывапісных пейзажных заднікаў, аб'ёмных элементаў дэкарацый, якія аднаўлялі месца дзеяння, выкарыстанні бутафорскіх жывёл.

Кантрасна выглядае, у параўнанні са сцэнаграфіяй З. Марголіна, афармленне А. Касцючэнкі да балета «Кругаверць», пастаўленага Ю. Чурко і У. Івановым. Лібрэта спектакля будавалася на аснове народных балад, аднак пастаноўшчыкі імкнуліся стварыць балет не проста нацыянальна адметны, але і зарыентаваны на агульначалавечую праблематыку. Па гэтай прычыне візуальны вобраз пастаноўкі характарызаваўся абстрактнасцю, адсутнасцю выразных прасторава-часавых характарыстык. Аснову дэкарацыйнай часткі складаў заднік, дзе быў адлюстраваны вельмі ўмоўны пейзаж, здольны ў залежнасці ад зместу сцэнічнага дзеяння змяняць афарбоўку. Такое сцэнаграфічнае вырашэнне было заклікана перадаць агульную ідэйную накіраванасць балета: метафарычныя зямля і неба як нязменныя часткі Сусвету сімвалізавалі зменамі колеру чаргаванне часу, эпох, настрою і мімалётнасць чалавечага жыцця, падкрэсліваючы адвечнасць яго сюжэтаў і колазвароту. Гэтая «цыклічнасць» адпавядала і асноўнаму музычна-харэаграфічнаму вобразу балета «Млын жыцця» [5, с. 606]. Абстрактны пазачасавы сцэнаграфічны вобраз, па задуме А. Касцючэнкі, павінен быў дапаўняцца аб'ёмнымі коламі, якія спускаліся на штанкетах і ствараліадатковы вобраз кола жыцця, адначасова выступаючы пэўным этнаграфічным элементам, што ўказваў на нацыянальны характар спектакля. Аднак у поўнай ступені ідэя не была рэалізавана і адзіным элементам сцэнаграфіі, што адлюстроўваў яго, з'яўляліся касцюмы.

Візуальнае вырашэнне А. Касцючэнкі да оперы «Сівая легенда» (рэжысёр М. Панджавідзэ), наадварот, характарызавалася арыентацыяй на відовішчнасць і стварэнне дастаткова дакладнага ў сэнсе прасторава-часавай лакалізацыі вобраза месца дзеяння, абумоўленымі «звышрэалістычнай эстэтыкай» пастаноўкі [3, с. 93] і лібрэта, аснову якога склала аднайменная

аповесць У. Караткевіча. Мастак з пэўнай ступенню ўмоўнасці аднаўляе замкавыя інтэр'еры XVII ст. з комінамі, рыцарскімі даспехамі, выкарыстоўвае асобныя формы архітэктуры, уводзіць у візуальнае рашэнне спектакля сармацкія партрэты (малюнак 2). А. Касцючэнка звяртаецца не толькі да ўзораў свецкага, але і сакральнага мастацтва: выявы анёлаў, якія нагадваюць фрэскавыя ўзоры ў праваслаўных храмах, павялічаную ў памеры аправу абраза святых Пятра і Феўронні Мурамскіх. Важна, што такім чынам аднаўляецца не толькі прасторава-часавая характарыстыка падзей, падкрэсліваецца нацыянальны характар пастаноўкі, але і праз супрацьпастаўленне «свецкага» і «рэлігійнага» вобразаў ажыццяўляецца раскрыццё ідэі рэжысёра аб перамозе веры, кахання, светлага пачатку над варожасцю і супярэчнасцямі, якія прыводзяць да смерці.



Малюнак 2. Макет дэкарацый да оперы «Сівая легенда» Д. Смольскага, мастак А. Касцючэнка. Фота з архіва мастака

Адметным было сцэнаграфічнае вырашэнне А. Сарокінай да рэстаўраванай оперы Я. Д. Голанда ў аўтарскай транскрыпцыі У. Байданава «Чужое багацце нікому не служыць» (рэжысёр Н. Башава). Згодна з асаблівасцямі пастаноўкі, дзе час і месца дзеяння адыгрывалі значную ролю, мастак стварыла візуальны вобраз, дзе знайшлі адлюстраванне не толькі прасторава-часавыя характарыстыкі падзей (Нясвіж, XVIII ст.), але і ўспрыманне і інтэрпрэтацыя культурнай спадчыны гэтага перыяду. Фактычна, мастацкае рашэнне А. Сарокінай можна назваць іранічнай варыяцыяй на тэму тэатральнай культуры Беларусі XVIII ст. Яна ўвяла ў сцэнаграфію знакавыя аб'екты мастацтва Беларусі, звязаныя з Нясвіжам як месцам дзеяння оперы і значным асяродкам тэатральнага жыцця на беларускіх землях. Гэта былі арыгінальныя гравюры XVIII ст. і формы архітэктурных помнікаў (клетка для голубаў у форме касцёла Божага Цела). Акрамя таго А. Сарокіна выкарыстала формы дэкарацый, характэрныя для прыдворных спектакляў XVIII ст. (малюнак 3).

Малюнак 3. Сцэна з оперы «Чужое багацце нікому не служыць» Я. Д. Голанда, мастак А. Сарокіна. Фота з архіва тэатра

Праведзены аналіз афармлення спектакляў, што фарміравалі сегмент нацыянальнага рэпертуара ў музычным тэатры Беларусі канца XX – пачатку XXI ст., дазваляе вылучыць наступныя спосабы выяўлення нацыянальнага характару пастаноўкі: выкарыстанне стылізацыі народнага і гістарычнага касцюма, яго асобных дэталей («Кругаверць», «Соф'я Гальшанская», «Князь Наваградскі», «Калі заспявае певень» і інш.); увядзенне ў сцэнаграфічны вобраз твораў мастацтва – непасрэднае цытаванне (сармацкі партрэт у «Сівой легендзе», гравюры ў «Чужым багацці») і ўключэнне матываў мастацкіх твораў, іх стылізацыя (выявы «Маці Божая» і «Трыручыца» ў «Страсцях», клетка ў форме касцёла Божага Цела ў «Чужым багацці»); зварот да традыцыйнага мастацтва і яго твораў (прымітывісцкая манера выканання ў спектаклі «Калі заспявае певень», салярныя выявы ў «Соф'і Гальшанскай»); увядзенне ў візуальнае вырашэнне дзяржаўнай сімволікі (гербы ВКЛ і Гальшан у «Князі Наваградскім» і «Соф'і Гальшанскай»); выкарыстанне вобразаў сімвалічнага характару (зубр у «Вітаўце»); сімвалічнае каларыстычнае вырашэнне («Князь Наваградскі», «Страсці»).

ЛІТАРАТУРА

1. Аладава, Р. Неарамантыка, экспрэсіянізм і псіхааналіз / Р. Аладава // Мастацтва. – 2008. – № 2. – С. 38 – 41.
2. Брылон, В. Калі змоўкне певень?! / В. Брылон // Мастацтва. – 1992. – № 2. – С. 21 – 23.
3. Бунцэвіч, Н. Развагі ў фармаце 4 Д / Н. Бунцэвіч // Беларуская думка. – 2012. – № 11. – С. 88 – 94.
4. Гудей-Каштальян, В. Г. Композиционно-драматургические особенности белорусского балета как жанра музыкально-театрального искусства : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / В. Г. Гудей-Каштальян ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 1999. – 19 с.
5. Гудзей-Каштальян, В. Беларускі балет: кампазітарская творчасць / В. Гудзей-Каштальян // Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Т. 11. Музыка. – С. 594 – 625.
6. Мильто, И. П. Валентин Елизарьев – художник и человек / И. П. Мильто. – Минск : Четыре четверти, 2012. – 282 с.
7. Мушынская, Т. Як ствараўся «Князь Наваградскі» / Т. Мушынская // Мастацтва Беларусі. – 1993. – № 7. – С. 11 – 14.
8. Салееў, В. А. Нарысы тэорыі беларускага тэатра / В. А. Салееў. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 170 с.
9. Шиллер, Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение / Ф. Шиллер // Собрание сочинений : в 7 т. / Ф. Шиллер. – М., 1957. – Т. 6. Статьи по эстетике. – С. 15 – 25.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности сценографического решения спектаклей, формирующих национальный репертуар музыкальных театров Беларуси. Выделяются способы визуализации национального характера постановки (стилизация костюма, введение в визуальный образ постановки произведений искусства, символический характер колорита и др.).

SUMMARY

In the article scenography's peculiarities in the performances of Belarusian musical theatres national repertoire are considered. The ways of the performances national character

visualization (costume stylization, use in scenography works of art, symbolic character of color) are emphasized.

Loos H.

HEILIGE MUSIK. ZUR REZEPTION SAKRALER MUSIK UM 1800

Universität Leipzig Institut für Musikwißenschaft
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Zu allen Zeiten stand jede neue Musikergeneration vor der Aufgabe eines angemessenen Umgangs mit dem überkommenen Erbe der Vorgänger. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein und teilweise noch darüber hinaus wird dieser Vorgang einer Übernahme, Anverwandlung und teilweise auch Abgrenzung als Tradition beschrieben, die im Sinne einer selbstverständlichen Vermittlung künstlerischer Fähigkeiten und Fertigkeiten von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Vielleicht am deutlichsten wird dieser Prozess im Parodieverfahren und der Kontrafaktur deutlich, wenn Musiker ältere Kompositionen anderer Musiker aufgreifen und zu eigenen Werken umgestalten. Der Umfang dieses Verfahrens einer «imitatio auctoris» (nach P. Wollny) ist bislang nur in Ansätzen erforscht, hat aber in der Musikwissenschaft wie jede Bearbeitung eines Kunstwerks lange Zeit großes Unverständnis ausgelöst. Das Berührungsverbot, das einem heiligen Gegenstand gebührt, ist hier auf das Kunstwerk angewandt und damit eine gedankliche Grundlage, die erst aus der Zeit um 1800 stammt. Das gesamte Denken über Musik wandelte sich in dieser Zeit ebenso wie der Umgang der Musiker mit der Vergangenheit. Es ist die Zeit des beginnenden Historismus, der die Musik betraf und die das selbstverständliche Traditionsverständnis durch einen reflektierten, distanzierten Umgang mit alter Musik ersetzte. Dieser Prozess ist auch an dem Umgang mit dem Terminus «heilige Musik» zu beobachten.

Dass die Termini «Musica sacra» und «heilige Musik» keineswegs auf Antike oder Mittelalter zurückgehen, sondern nach vereinzelten verwandten Bildungen erst seit dem 18. Jahrhundert in einen breiteren Sprachgebrauch Eingang fanden, hat Jürg Stenzl in seinem Artikel für das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie aufgezeigt [20]. Als heilig galten nach Auffassung der alten Kirche lediglich direkt von Gott in Besitz genommene Schriften wie die Bibel, Handlungen wie die Messe und Zeichen wie die Sakramente. Die Aufwertung der Liturgie durch die fränkischen Herrscher als Repräsentanz der Einheit ihres Reiches ließ diese Abgrenzung nicht außer Acht, die Kirchenmusik wurde der Liturgie zugeordnet, sie war nicht selbst Offenbarung; selbst die Legende von Papst Gregor I., dass ihm der Heilige Geist den Kirchengesang unmittelbar eingegeben, ins Ohr gesungen habe, konnte diese Differenz nicht beseitigen. Die Adjektive sacer oder heilig wurden zunächst nicht mit musica oder Musik verbunden, sondern blieben als Titel von Werken der Kirchenmusik im 16./17. Jahrhundert vornehmlich anderen musikalischen Sachworten vorbehalten: Zunächst Hymni sacri, sacri introitus, gradualia, offertoria et alia id generis, sacres ordinaires (frz.), aptissima et sancta illa musica ac modulatio (Concilium Tridentinum), Sacra omnium solemnitatum Psalmodia, sacram musicen (sic!,

Palestrina), Cantiones sacrae, Sacrae symphoniae (G. Gabrieli) / Symphoniae sacrae (Schütz); dann im 17. Jahrhundert zunehmend Armonia sacra, Sacrae melodiae, Sacri affetti, Sacra Cithara, Sacri fiori concertati, Sacrae sirenes, Harmonia sacra, dann auch Musiche sacre (Cavalli 1656) und Musica sacra (Scherer 1657 und Croft 1742). Bezeichnet wurde hier stets die Zuordnung der Musik zur Kirche, es geht nicht um eine Eigenschaft der Musik selbst. Die belegen auch vereinzelte Titel des 17. Jahrhunderts, in denen die Zuordnung offen gehalten wird: Sacro-profanus concentus musicus, Fidicinium sacro-profano oder Il giardino armonico sacro profano. Auch noch die «Heilige Music-Freude» eines Johann Friderich Bonhöffer von 1738 ist dieser Zuordnung zuzurechnen [2].

Mit der Aufklärung vollzog sich im 18. Jahrhundert eine Wandlung im Sprachgebrauch des deutschen Wortes «heilig» ganz allgemein. Seit den Schriften von Jakob Immanuel Pyra, Friedrich Gottlieb Klopstock und Christoph Martin Wieland löst es sich aus der spezifisch christlichen Bedeutung und wird «zum superlativischen Epitheton für alles Erhabene und die Seele bewegende erhoben» [2, S. 3]. Heiliges Spiel, heiliges Saitenspiel und heiliges Lied sind musikalische Verwendungen in der deutschen Dichtersprache bis zu Herder, der ihm in der Zusammenstellung «heilige Musik» eine neue Qualität gibt. Herder bezeichnet damit «die unerreichbaren Muster der älteren Musik der Kirche» von den alten italienischen Komponisten bis zu dem überragenden Händel, dessen «Messias» Herder ins Deutsche übersetzt hat; er ist von der Möglichkeit einer Erneuerung der Kirchenmusik überzeugt: «Die heilige Musik ist so wenig ausgestorben, als das wahre Gefühl der Religion und Einfalt aussterben kann; indessen wartet und hoffet sie freilich auf eine Zeit der Wiedereinsetzung und Offenbarung ... So lange wollen wir jeden Funken des heiligen Feuers in der Asche bewahren» [20, S. 3]. Seine Bedeutung zieht die Erneuerung der Kirchenmusik aus der Rolle, die Herder der Musik zur Vereinigung und Erhebung der Menschen zuschreibt: «Was hierzu Musik, insonderheit die höchste von allen, heilige Musik, tun kann, läßt sich nicht beschreiben, sondern empfinden. Sie rührt durch ihre Einfalt, sie erhebt durch ihre Würde» [20, S. 3]. Der elementaren Umdeutung der Renaissancemusik in Winkelmannschem Sinne hier einmal ungeachtet bleibt der Terminus aber bei Herder nicht auf die Kirchenmusik beschränkt, sondern er wird auf Opernmusik ausgedehnt, wenn er über Christoph Willibald Gluck sagt: «Hört seine Iphigenie in Tauris, auch eine heilige Musik!» [20, S. 4]. Insgesamt sieht Herder in der Musik die entscheidende Macht zur Humanisierung der Menschheit: «Durch Musik ist unser Geschlecht humanisiert worden; durch Musik wird es noch humanisieret. Was dem Unmutigen, dem Lichtlos-Verstockten die Rede nicht sagen darf, sagen ihm vielleicht Worte auf Schwingen lieblicher Töne» [12, S. 177]. Prometheus, der als Träger des Lichtes, sprich der Aufklärung hinter diesen Worten steht und mit dem sich Herder auch anderweitig beschäftigt hat, war seinerzeit Symbolfigur als Stifter der Humanität durch die Musik, wie er etwa in dem Ballett von Salvatore Viganó und Ludwig van Beethoven (1801) dargestellt worden ist.

Die Übertragung des Heiligen auf die Musik insgesamt findet sich auch bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, einem der Schöpfer der romantischen

Musikanschauung. Der von Wackenroder geschilderte Tonkünstler Joseph Berglinger erfährt sein musikalisches Erweckungserlebnis in den Kirchen, wo er «die heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre» hörte [21, S. 107]. Berglingers Selbstbekenntnis gipfelt in dem Satz: «Lieber Himmel! Sind wir denn nicht die eine Hälfte unseres Verdienstes der Göttlichkeit der Kunst, der ewigen Harmonie der Natur, und die andre Hälfte dem gütigen Schöpfer, der uns diesen Schatz anzuwenden Fähigkeit gab, schuldig?» [21, S. 120]. In nachgelassenen musikalischen Aufsätzen des Joseph Berglinger ist davon die Rede, er wolle das Haupt «in dem heiligen, kühlenden Quell der Töne» untertauchen, «daß ich die Welt mit frischen Augen erblicke und in allgemeine, freudige Versöhnung zerfließe» [21, S. 64]. Er schreibt von dem «Land der Musik» als einem «Land der heiligen Ruhe» [23, S. 65], preist «diese heilige Muse» [21, S. 72] und vor allem «jene göttlichen großen Symphoniestücke, worin ... eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekten ausgeströmt ist» [21, S. 85]. Hier würden undeutbare Seelenmysterien aufgeführt: «Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchbare, orakelmäßig zweideutige Dunkelheit macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen» [21, S. 86]. Schließlich ist ihm die Tonkunst in einem berühmten Diktum «die durchaus geoffenbarte Religion» [21, S. 107]. Dies ist das Gründungsdokument der musikalischen Kunstreligion, und in diesem Zusammenhang ist nicht von «heiliger Musik» die Rede. Sie steht bei Wackenroder noch in einem direkten Zusammenhang mit der Kirchenmusik, über deren Beschaffenheit er sich ebenfalls Gedanken macht.

Die religiöse Emphase, die Wackenroder erkennen lässt, findet sich ebenfalls bei Jean Paul, aber bei aller metaphysischen Würde, mit der er die Instrumentalmusik ausstattet, spricht er – soweit ich sehen kann (und dies gilt für die vorgelegten Beobachtungen insgesamt) – nicht von heiliger Musik. Dieser Ausdruck findet sich auch nicht bei Johann Friedrich Reichardt, der von «Klopstocks heiligen Oden» meint, sie könnten nur im «geheiligten Tone unseres Choralgesangs» gesungen warden [17, S. 113]. Junge Künstler ermahnt er im Musikalischen Kunstmagazin 1782, ihre Kunst «wie ein Heiligtum» in ihren Herzen zu tragen [17, S. 99], denn «Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig; heilig werde sie auch betrieben» [17, S. 110]. Aber dies betrifft alle Künste, speziell die Kirchenmusik nennt Reichardt «die edle, die erhabene, die göttliche Kunst, die mit ihrer Allgewalt so sicher den Menschen bessern und veredeln kann» [17, S. 170], er scheibt von den «alten italienischen Musikheiligen» [17, S. 286] und den «edlen, ernsten, heiligen Chören» des Leonardo Leo [7, S. 17].

Bemerkenswert ist nicht nur der Bezug des Heiligen zur alten italienischen Kirchenmusik, sondern auch die Kombination der Bezeichnungen ernst und heilig. Beides kennzeichnet auch die Einstellung von Carl Friedrich Zelter, der über die Absicht Karl Friedrich Christian Faschs berichtet, mit seiner 1789 in Berlin begonnenen und 1791 konsolidierten Chorschule «eine Art von Kunstcorps, das man allenfalls Akademie nennen konnte, für die heilige Musik zu stiften» [7, S. 38]. Die Pflege der «heiligen Musik» hatte einen pädagogischen Sinn: «Sie richtet auf, erhebt, beschäftigt, ernährt und gibt Ruhe mitten in Tosen und Wellen.

Sie macht fröhlich und all ihr Thun ist Heiterkeit und Seegen. Das Laster weicht vor ihr zurück und wer bei ihr Besserung sucht, der findet sie» [7, S. 44]. Dies betonte Zelter in seinen Reden vor der Berliner Singakademie, die folglich 1816 in dem «Grundriß der Verfassung der Sing-Akademie» gleich unter § 1 bestimmte: «Die Sing-Akademie ist ein Kunstverein für die heilige und ernste Musik, besonders für die Musik im gebundenen Styl» [7, S. 71]. Wieder ist hier von ernster und Heilige Musik die Rede, offenbar ein Charakteristikum dieser wichtigen Chorvereinigungen, wie beispielsweise noch 1885 R. Eitner formulierte, dass E. T. Mosewius mit der «Breslauer Singakademie ... ernste und heilige Musik aufführte!» [8, S. 391].

Die Aktivitäten der Singakademien richteten sich auf alte Kirchenmusik, die allerdings aus dem liturgischen Zusammenhang gelöst und als geistliche Konzerte auch außerhalb von Kirchen ihre Aufführung fand. Auch war in dieser Zeit noch keine Ausschließlichkeit bei der Auswahl der Musik gegeben, sondern noch eine breite Palette musikalischer Richtungen in die Vorstellungen einbezogen. So bot Carl Friedrich Zelter am 16. März 1804 seitens der Singakademie sogar Joseph Haydn einen Kompositionsauftrag an, um «die jetzt so vernachlässigte Kirchen- und heilige Musik wieder zu erwecken und zu erhalten» [7, S. 55]. Die Kritik an der Kirchenmusik der Wiener Klassiker, die etwas später so vehement einsetzte, teilte Zelter nicht, er schuf auch Beethovens Missa solemnis als Druck für die Singakademie an. Bei aller Unklarheit über die Mittel war das Ziel klar definiert: die moralische Aufrüstung und Überlegenheit der neuen bürgerlichen Gesellschaft zu gewährleisten. J. N. Forkel formulierte dies 1801 wie folgt: «Heilige Musik [soll] zur Tugend, dem einzigen Mittel aller wahren bürgerlichen Glückseligkeit entflammen» [10, S. 75].

Die theologische Einbindung dieser neuen Musikauffassung leistete für die evangelische Kirche Friedrich Schleiermacher, indem er als Bahnbrecher einer liberalen Theologie und des Kulturprotestantismus moralisches Handeln, religiöse Gefühle und heilige Musik in einen Zusammenhang bringt: «Alles eigentliche Handeln soll moralisch sein und kann es auch, aber die religiösen Gefühle sollen wie eine heilige Musik alles Tun des Menschen begleiten» (1799) [18, S. 38]. Schleiermacher sprach der Musik ein besonders «vertrautes Verhältnis zur Religion» zu und verstand sie als Sprache des Unsagbaren, indem er sie mit einer begeisterten Rede in erhabener Sprache verglich: «so wie eine solche Rede Musik ist auch ohne Gesang und Ton, so ist auch eine Musik unter den Heiligen, die zur Rede wird ohne Worte, zum bestimmtesten verständlichsten Ausdruck des Innersten. Die Muse der Harmonie, deren vertrautes Verhältnis zur Religion noch zu den Mysterien gehört, hat von jeher die prächtigsten und vollendetsten Werke ihrer geweihtesten Schüler dieser auf ihren Altären dargebracht. In heiligen Hymnen und Chören, denen die Worte der Dichter nur lose und luftig anhängen, wird ausgehaucht was die bestimmte Rede nicht mehr fassen kann, und so unterstützen sich und wechseln die Töne des Gedankens und der Empfindung bis Alles gesättigt ist und voll des Heiligen und Unendlichen» [18, S. 102]. Von dieser engen Verbindung von Religion und Musik, praktisch einer Gleichsetzung,

bedurfte es nur eines kleinen weiteren Schritts zur Verabsolutierung der Musik als eigenständiger Kunstreligion. Bei Ludwig Feuerbach finden wir dies kaum 50 Jahre später (1841) klar formuliert, wenn er schreibt, dass «die Macht der religiösen Musik nicht die Macht der Religion, sondern die Macht der Musik ist» [9, S. 229]. Und Richard Wagner sah sich selbst als Erbe der edelsten Hinterlassenschaft der christlichen Kirche: «Den Tempel-Mauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der Erlösungs-bedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte» [23, S. 250].

Die Beispiele belegen, wie wenig der Terminus «heilige Musik» um 1800 inhaltlich bestimmt und auf eine musikalische Richtung festgelegt war. Deutlich geht dies nicht nur aus Zelters Brief an Joseph Haydn, sondern auch aus Wackenroders Aufsatz über die verschiedenen Arten der Kirchenmusik hervor, in denen er drei Richtungen ohne erkennbare Wertung nebeneinander stellt: eine fröhliche, unbeschwerte und unschuldige Art, herzlich lächelnd und fröhlich, eine große, erhabene und mächtige Art gewaltigen Lobpreises und schließlich «jene alte, choralmäßige Kirchenmusik, die wie ein ewiges "Miserere mei Domine!" klingt und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen. – Ihre bußfertige Muse ruht lange auf denselben Akkorden» [22, S. 74] hier haben wir den Hinweis auf die Auffassung der Renaissancemusik zu jener Zeit. Diese Musik meint auch Heinrich Kleist, wenn er in seiner Legende «Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik» (1811) ins Zentrum des wundersamen Geschehens eine «uralte ... italienische Messe» stellt, die «einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen» bereits «die größten Wirkungen hervorgebracht hatte» [20, S. 4].

Im allgemeinen Sprachgebrauch bürgerte sich nun eine nach gesellschaftlichen Gruppen differenzierte Terminologie für die sakrale Musik ein: die katholische Kirchenmusik wurde als «Musica sacra» [14] bezeichnet, die evangelische Kirchenmusik als «heilige Musik» [24] und die Konzertmusik im emphatischen Sinne einer Kunstreligion des national-liberalen Bürgertums als «ernste Musik».

LITERATUR

1. Allgemeine Musikalische Zeitung. – 1812. – Sp. 151.
2. Allgemeine Musikalische Zeitung. – 1803 – 1804. – Sp. 356.
3. Allgemeine Musikalische Zeitung. – 1810. – Sp. 699.
4. Allgemeine Musikalische Zeitung. – 1813. – Sp. 392.
5. Bonhöffer, J. F. Heilige Music-Freude in geistlichen Cantaten auf alle Son-Fest-Feyer und andere merckwürdige Tage / J. F. Bonhöffer. – Schwäbisch Hall, 1738.
6. Dahlhaus, C. Die Idee der absoluten Musik / C. Dahlhaus. – Kassel [u. a.] : Bärenreiter, 1978. – 151 S.
7. Eberle, G. 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. «Ein Kunstverein für die Heilige Musik» / G. Eberle. – Berlin : Nicolai, 1991. – 239 S.
8. Eitner, R. Art. Mosewius, Ernst Theodor / R. Eitner // Allgemeine Deutsche

Biographie. – Leipzig, 1885. – Bd. 22.

9. Feuerbach, L. Das Wesen des Christentums : in 2 Bd / L. Feuerbach ; hrsg. v. W. Schuffenhauer. – Berlin : Akademie-Verlag, 1956. – Bd. 1. – 474 S.

10. Forkel, J. N. Allgemeine Geschichte der Musik / J. N. Forkel. – Leipzig : Schwickert, 1801. – 18+776+5 S.

11. Heine, H. Werke und Briefe : in 10 Bd. / H. Ytine ; hrsg. v. H. Kaufmann. – Berlin-Weimar, 1972 : Aufbau-Verlag. – Bd. 2, 2. Aufl. – 586 S.

12. Herder, J. G. Briefe zur Beförderung der Humanität (1793 – 1797) / J. G. Herder. – Berlin-Weimar : Aufbau, 1971. – 349 S.

13. Hoffmann, E. T. A. Fantasiestücke in Callots Manier. Erster Teil. III. Kreisleriana / E. T. A. Hoffmann // Ders., Poetische Werke : in 6 Bd. / E. T. A. Hoffmann. – Berlin, 1963. – Bd. 1. – S. 78 – 130.

14. Musica sacra. Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie / Regensburg. – 1868. – 220 S.

15. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten / hrsg. v. C. Dahlhaus, M. Zimmermann. – München ; Kassel : Bärenreiter, 1984.

16. Nietzsche, F. Werke : in 3 Bd. / F. Nietzsche ; hrsg. v. K. Schlechta. – München, 1954 – 1956.

17. Reichardt, J. F. Briefe, die Musik betreffend. Bericht, Rezensionen, Essays / J. F. Reichardt ; hrsg. v. G. Herre, W. S. Schultze. – Leipzig, 1976. – 325 S.

18. Schleiermacher, F. Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799) / F. Schleiermacher. – Hamburg : F. Meiner, 1958. – 176 S.

19. Seidel, W. Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit / W. Seidel, F. Rochlitz // Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt / hrsg. von S. Horlitz, M. Recknagel. – Leipzig, 2007. – Bd. 2. – S. 37 – 41.

20. Stenzl, J. Art. Musica sacra. Heilige Musik / J. Stenzl // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. – Stuttgart, 1976.

21. Wackenroder, W. H. Phantasien über die Kunst / W. H. Wackenroder, L. Tieck. – Hamburg : Perthes, 1799. – 283 S.

22. Wackenroder, W. H. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger / W. H. Wackenroder. – Berlin, 1797.

23. Wagner, R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe. / R. Wagner. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. – Bd. 10.

24. Winterfeld, C. Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen / C. Winterfeld. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1850. – 374 S.

РЕЗЮМЕ

В центре внимания статьи находится понятие «священная музыка». Автор рассматривает становление его содержания в контексте специфики рецепции сакральной музыки в Западной Европе на рубеже XVIII – XIX вв.

SUMMARY

Article is devoted to the «holy music» concept. The author considers formation of his contents in the context of the specifics of the reception of sacral music in Western Europe around of 1800.

РАЗДЗЕЛ ІІІ
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Алфёрова Е. Г.

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ДВОРА В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ СВАДЕБНЫХ ПЕСНЯХ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 02.02.2016)
Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г15Р-003

Свадебная поэзия отражает все этапы соответствующего обряда и одной из основных её целей является прогнозирование будущего молодожёнов. Но, в отличие от календарных песен, где все действия и образы подчинены своеобразному формированию нового земледельческого цикла, предсказанию полноты хозяйственных построек (как следствие богатого урожая), что влияло на благополучие хозяев, в свадебной поэзии основное предназначение – гармония и взаимопонимание (наряду с богатством) новообразованной семьи.

Соответственно, эпитеты и характеристики хозяйственных помещений в восточнославянском свадебном фольклоре будут отвечать названному функциональному предназначению жанра. При этом наряду с большинством совпадений в восточнославянских традициях наблюдаются и национальные отличия.

Ритмика пространства в данном жанре во многом идентичная календарным (в частности, колядным и волочёбным) песням. Так, сваты, жених, свадебный «поезд» изначально появляются во дворе, где живёт невеста: *«Наехалі госці / Із чужой валосці – / Поўный двор, поўный двор»* [4, с. 100]; *«Була собі збірниця палазя. / Назбирала дружечок повен двір»* [1, с. 170]; *«Ты поедешь, сын, жениться, / Заедешь во широк двор»* [14, № 289].

В свою очередь, если сравнивать с образностью колядок и волочёбных песен, в свадебных вариантах чаще всего показывается полнота двора как указание на наличие у невесты большого рода и, соответственно, гармонии и достатка в её последующей жизни: *«Сабрала субор поўны двор»* [6, № 543]; *«Наехала баяраў да повен двор»* [8, № 656]; *«Назбірала дружечок повний двір»* [3, № 297]; *«Изукрашен двор каретами»* [11, № 170]. В украинских песнях такая полнота и множество гостей могут подчёркиваться числительными 23 (53), в контексте данной обрядности и фольклорного мышления в целом подчёркивающими неисчислимое количество присутствующих: *«Двадцятеро троє на подвір'я твоє…»* [3, № 423].

Кроме того, перечисленные характеристики благополучия, гармонии, достатка и полноты семьи в свадебных песнях выражаются через эпитеты «широкий», «богатый», «большой» («вялікі»), «весёлый», «метёный» (как

синоним порядка в широком значении), в одном из белорусских вариантов – «абтынёны» в качестве обозначения защищённости, неприступности, устойчивости: *«Ці спадабала, Аленка, / Падвор'е да шырокае»* [4, с. 597]; *«Даєш мя далеко від себе... / На широкоє подвірє. / Я ж того подвіря не сходжу»* [3, № 893]; *«Да й хто там выязджаець / З багатага двору»* [5, № 948]; *«Прыехалі мы на мяцёны двор»* [8, № 203]; *«А ў майго татачкі двор абтынёны»* [8, № 342]; *«Да не будзе падвор'е вясёла»* [9, № 1417]; *«Ты поедешь, сын, жениться, / Заедешь во широк двор»* [14, № 289]. При сравнении восточнославянских традиций становится очевидным, что большим разнообразием в поэтической характеристике двора отличаются белорусские песни. В украинских и русских подобные описания единичны, наиболее распространены эпитеты «новый», «батьков», «тестин», «широкий».

В сиротских свадебных песнях используются противоположные характеристики (часто в антонимической паре с приведёнными выше), что наилучшим образом подчёркивает психологически отличительную черту такой свадьбы:

Пазнаць Марыльку па вяселлечку,
Што Марылька – сіраціна.
Яе двор вялік, а збор невялік –
Не ўся яе радзіначка [4, с. 476 – 477].

Аналогичные варианты зафиксированы и в украинской традиции: *«Ой широкий двір, / Та маленький збір, / Та чом не вся родинонька?»* [3, № 1055].

Настолько же выразительными психологически-эмоциональными маркёрами в песнях, исполняемых сироте на свадьбе, выступают эпитеты «вузюсенькі», «не мяцён»: *«Двор вузюсенькі, збор малюсенькі»* [4, с. 493]; *«І двор не мяцён, і пір невясёл»* [7, с. 170]; *«Ой знати, знати / Бідну сироту / По її весіллячку: / Стіл не стелений, / Двір не метений»* [3, № 1071]. Подобная оппозиция «метёный / неметёный» встретилась и в русской лирической песне, где соответствующие характеристики соотносятся с молодым и старым мужем:

– «Старый, не ходи во двор:
Мой дворик не метен,
Мой и терем не топлен,
Мой и садик весь посох!»
– «Ровня, иди на мой двор!
Мой дворик выметен,
И мой терем вытоплен,
И мой садик весь расцвел» [13, № 590].

Более того, в характеристике двора встречаются и прилагательные, чаще всего применяемые для описания человеческих эмоций. Таким образом, двор словно приобретает персонифицированные черты, тем самым отождествляясь с хозяином, его чувствами и переживаниями – «падвор'е уныла», «схмурнела»: *«Няма майго дзіцяці дома, / Усё яго падвор'е уныла...»*

[7, с. 338]. Как видно из приведённого примера, чаще всего подобным образом, с применением эмоционально маркированных эпитетов, описывается состояние родителей после отъезда дочери в дом жениха либо настроение самой невесты, отражающее её растерянность вследствие смены статуса: *«Да ўсё ж маё падвор'е схмурнела, / Да ўся ж мая сямейка здрабнела»* [9, № 405]; *«Не едзь, не едзь, дзіцятка, ад мяне – / Хмурнее падвор'е без цябе...»* [9, № 985]. При сравнительном подходе отметим, что для украинских и русских песен опять-таки подобная традиция практически не характерна (за исключением нескольких вариантов сиротских песен). Однако в русских свадебных причитаниях свадьба и последующий отъезд девушки вызывают ассоциацию с растворённым (то есть открытым, неуютным, поддающимся негативному воздействию) двором: *«Во сегодняшний во белой день / У моего корминца батюшка / Быть двору да растворенному / И тыну да раскаченному, / Мене, девице, да увезенною»* [14, № 552].

Двор в свадебных песнях становится и своеобразным объединяющим звеном между двумя обособленными до свадьбы родами и, соответственно, пространствами: *«А дзе ж быў Іванька, дзе ж была Настачка... / З'ехаліся ж яны на адно падвор'я...»* [12, с. 96]; *«Ой, вяселле ж маё, вяселле, / Звесяліла ж яно два двары»* [5, № 658]; *«Звеселимо два двора разом: / Ой первий двір – батька твого, / А другий двір – батька мого»* [2, № 308]. Подобным же образом объединяются два двора и в песнях, исполнявшихся на второй день после свадьбы, когда невеста подтверждала свою «чистоту»: *«А вялічча наша Параска, / Узвялічыла два двары»* [4, с. 471]. В данном контексте интересен и украинский вариант с дополнительной характеристикой двора невесты, где остались жить родители, – «честный»: «*Чесного батька дитина, / З чесного двора вийшла / Та в чесний й увійшла»* [2, № 1030].

Кроме того, в свадебных песнях часто уточняется принадлежность двора. Так, «татачкаў двор» в белорусских, «батьків двір» в украинских песнях (реже – «мамкін», «материне подвір'я»), «батюшкин» – в русских определяет привычную жизнь девушки в родительской семье. Как отмечает Т. А. Ивахненко, «в контексте песни словом "таткаў" выделяется определённый двор как материализация идеи "своего" в противоположность "чужому"» [10, с. 22]. Исследователь рассматривает этот образ в отношении песни на сюжет «Проводов русалки», но очевидно, что сочетание распространяется и на свадебные варианты: *«Як павялі дзяўчыначку / На татачкаў двор. / У майго таткі двор вялікі, / Новы чыстакол»* [12, с. 109]; *«А на батьків двір прийшла, / Та й стала, заплакала»* [2, с. 159]; *«А йде Ганнуся з застір'я / Та на батьковеє, / Та на материне подвір'я»* [2, с. 174]; *«Моему чтобы разлучнику / Ивану Иванычу / Чтоб за мной сюда не въехати, / На широкий двор на батюшкин»* [14, № 372]. Неслучайно при отъезде в семью мужа девушка отдельно обращается именно к родительскому двору: *«Ой дворе мій, двороньку, / Жаль мені за тобою, / Та не так жаль за тобою, / Як за отцем, за ненькою»* [3, № 257].

В одной из белорусских песен встречается, на первый взгляд, нетипичное сочетание, когда родное подворье воспринимается маленьким (в противоположность «большому» двору мужа):

Не лепей жа мне ў мамкі быць?
У мамкі падвор'е малое,
З мяне пагуляння давольна.
А ў маладога падвор'е вяліка,
Усё маё пагулянне ўнікне [9, № 619].

Однако из контекста песни становится очевидным, что небольшой двор отождествляется здесь с наличием малого количества работы, как и дом свекрови – с потерей традиционных гуляний и заботой о хозяйстве.

Ещё более драматичная характеристика большого двора, отличающегося разрозненностью членов семьи, их заботами только о материальном достатке и игнорированием личных тёплых взаимоотношений:

Жеб я мала поле, грошей мілійони,
Не пішла б я замуж, де великі двори.
Де великі двори, там велика біда:
Завсіди сваряться, щоб не їсти хліба,
Щоб не їсти хліба, в засіки зсипати,
В засіки зсипати, маєтки збивати [3, № 636].

Территория, где будет жить невеста после брака, описывается как «новый» или «чужой» двор (в некоторых вариантах также имеющий конкретную принадлежность – «свёкравы двор»): *«Адчыняй, мамачка, новы двор, / Вязем нявестку на выбор»* [12, с. 134]; *«Завёз маё дзіцятка / На чужое падвор'е»* [9, № 676]; *«Прыблудзіла к таму сялу, / К свёкраваму двару»* [5, № 23]; *«Почував голосок, як її, / Да й у свекорка на дворі»* [2, № 946].

В одной из русских свадебных песен девушка возвеличивает двор своего отца, и контекстуально становится понятным, что данное пространство превосходит по приведённым качествам будущий двор и жилище свёкра. При этом само описание идентично характеристике двора в колядных песнях:

Как у моёго батюшки
У Матвея Егорыча
Стоит дом на семи верстах,
Ото всех дворов прочь отстал;
Кругом-около железный тын,
Да заложка серебряна,
Да кольцо позолоченное [14, № 389].

Образы хозяйственных построек в восточнославянских свадебных песнях довольно редки, поскольку не несут настолько значимой семантической нагрузки, как в календарных. Так, в белорусских и украинских свадебных песнях данные объекты перечисляются как составляющие двора, локус персонажей, иногда имеют юмористический смысл: *«Хадзіла Волечка па гумну, / Да зганяла пташачкі з гумна»* [9, № 157];

«Дурні сваты, дурні, / Пазаехалі ў гумны. / Асеці абнімалі, / Свінню цалавалі» [8, № 394]; *«Є пшениця в стодолі, / Буде коровай на столі»* [3, № 213].

Кроме того, упоминание хозпостроек наблюдается в сюжете, где происходит «раздел» имущества между невестой и её родными: *«Табе, маці, у пуні кароўка, / А мне, маці, у клеці каробка»* [9, № 803]; *«Ой даю я ти штири волоньки / З широкої обори»* [3, № 857]. Соответственно, после названного дележа постройки остаются пустыми: *«Мені скриня і корова, / Тобі порожня обора»* [3, № 857].

Таким образом, становится очевидным, что образ двора в восточнославянских календарно-обрядовых и семейно-обрядовых песнях имеет более разнообразную мифопоэтическую окраску, чем встречающиеся в этих же жанрах наименования хозяйственных построек, в первую очередь выполняющих утилитарную функцию. Общим для всех традиций является описание крепкого, защищённого двора, что непосредственно ассоциируется с благополучием его хозяев, богатством и порядком в семье, гармонией во взаимоотношениях родственников. Соответственно, нехватка одного из членов семьи (чаще всего дочери, которая выходит замуж) отражается на внешнем виде двора, разрушении его целостности. Наиболее характерной чертой в восточнославянских свадебных песнях будет отождествление эмоционального состояния героев с характеристикой двора и хозяйственных построек, а также их упоминание при разделе имущества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Весілля : у 2 кн. / упорядк. текстів, прим. М. М. Шубравської ; редкол. : О. І. Дей [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1970. – Кн. 1. – 453 с.
2. Весільні пісні : у 2 кн. / упорядк., прим. М. М. Шубравської ; редкол. : О. І. Дей [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1982. – Кн. 1. – 871 с.
3. Весільні пісні : у 2 кн. / упорядк., прим. М.М. Шубравської ; редкол.: О.І. Дей [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1982. – Кн. 2. – 679 с.
4. Вяселле. Абрад / уклад., уступ. арт і камент. К. А. Цвіркі ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 683 с.
5. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – Кн. 1. – 680 с.
6. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
7. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л.А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Кн. 3. – 768 с.
8. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Кн. 4. – 733 с.
9. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л.А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – Кн. 5. – 708 с.
10. Івахненка, Т. А. Паэтыка беларускіх абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў. Семантыка. Вобразны лад. Кампазіцыя / Т. А. Івахненка. – Мінск : РІВШ БДУ, 2002. – 156 с.
11. Обрядовые песни русской свадьбы Сибири / сост. Р. П. Потанина. – Новосибирск : Наука, 1981. – 319 с.

12. Песні Лагойшчыны : зб. твораў традыцыйнай песеннай культуры / уклад. В. Несцяровіч ; уклад. муз. часткі І. Сіневіч. – Мінск : Мэджык Бук, 2004. – 312 с.
13. Поэзия крестьянских праздников / вступ. статья, сост., подг. текста и примечания И. И. Земцовского. – Л. : Советский писатель, 1970. – 636 с.
14. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия / сост. и подг. текста К. Чистова, Б. Чистовой. – Л. : Художественная литература, 1984. – 528 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется семантика образа двора в восточнославянских свадебных песнях. Обращается внимание на схожие черты и отличительные особенности каждой из традиций.

SUMMARY

In article semantics of an image of the yard in East Slavic wedding songs is analyzed. The attention to similar lines and distinctive features of each of traditions is paid.

Белобородова Д. А.

БАЛЛАДНЫЙ ФОНД ЧЕРКАЩИНЫ: КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ДИСКУРСЕ ПОЭТИКИ

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины
(Поступила в редакцию 10.03.2016)

Категория пространства как одно из доминантных онтологических понятий является важной составляющей мифологической картины мира, присущей архаическому мышлению первобытного человека. В украинской и, шире, европейской фольклористике отсутствуют комплексные фундаментальные исследования, которые касались бы жанровой специфики балладного хронотопа или любого из его элементов: темпоральности / спатиальности. В контексте сравнительно-исторического анализа региональный аспект, олицетворённый собственными полевыми записями, остаётся актуальным на любом этапе научного поиска. Этим и обусловлена актуальность нашего исследования, целью которого является установление места пространственной категории в дискурсе балладной поэтики по материалам текстов, зафиксированных на территории Черкасской области.

Украинская баллада отличается оригинальной поэтической системой, поскольку её стиль обусловлен «сочетанием эпического изложения драматического и обострённого конфликта со сжатым изображением внутреннего мира героев» [1, с. 171]. В подавляющем большинстве баллады Черкащины диалогизированны. Такой способ изложения способствует оживлению повествования и сокращает путь раскрытия темы, воспроизводит причинно-следственные связи в развёртывании изображённого случая, усиливает контрастности позиций. Диалогизация является элементом драматизации эпизода, что предоставляет фольклорному тексту внутреннюю сценичность, а динамика выражает движение чувств, вызывая эстетическую реакцию. В подтверждение тезиса приведём фрагмент баллады, записанный на территории Черкасской области:

Прийшов син з солдатів, питає: – Де дружина?

Чом в колисці плаче малая дитина?

– Не питайся, сину, бери топорину,

Біжи в чисте поле, зрубай тополину (зап. в 2011 г. в г. Черкассы от З. С. Устинской).

В начале некоторых баллад, зафиксированных в Черкасской области, встречаем прямое «обращение эпического рассказчика к одному из персонажей, внезапное сообщение о каком-то событии, новость, создающая эффект интереса, интриги, которая последующим изложением углубляется – вплоть до трагической развязки (нередко – с внесюжетной оценкой, моральной установкой и т. п.)» [2, с. 8]. Эта форма зачина вполне соответствует типичной для данного жанра внезапности подхода к сути изображения, без специального пролога. Таким вступлением может быть издавна используемый в фольклоре приём инициального сообщения о новости, что уже само по себе возбуждает интерес:

Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці.

Бо на вечорницях дівки-чарівниці!

Котрая дівчина чорні брови має,

То тая дівчина усі чари знає (зап. в 2011 г. в с. Васильков Шполянского р-на Черкасской обл.).

Зачины в таких текстах употребляются с целью отделения мифологического времени и места реализации событий в фольклорном произведении от реально-объективного, они несут в себе идейно-образное содержание и фокусируют суть конфликта:

Ой віддала мати дочку та й далеко від себе,

А як віддавала, то й приказувала, щоб сім літ не бувала [3, с. 308].

***

Ой мала вдова дрібнії діти,

Та вна їм не мала щораз дати їсти [3, с. 271].

В записанных балладах в меньшей степени присутствуют небольшие по объёму монологи как одна из самых распространённых композиционных форм народного лирико-эпического творчества. В некоторых вариантах такая форма изложения может переходить в отстранённо-описательную, которая, в свою очередь, тяготеет к трансформации в диалогическую:

Як приїхав син з тої далекой дороги,

Ой та й уклонився матері у ноги.

– Ой мати-мати, щось маю питати:

Десь моєї милої дома не видати.

– Ой вже твоя мила в тебе набулася,

Сіла з москалями та й поволоклася! [3, с. 226].

Эмоционально-художественные средства украинских баллад обусловлены острыми драматическими ситуациями. Часто встречаем в таких текстах символические народнопоэтические образы кукушки (что несёт весточку, предрекает судьбу или летит с тоски в родительский дом), ясного сокола, калины и других. В балладах, записанных на территории Черкасской

области, встречается большое количество *loci communes*, содержащих уменьшительно-ласкательные суффиксы и коннотацию, например, *«дощик дрібнесенький, чорна хмара, далека дорога, чисте поле, козак карооκий, осокір високий, річенька невеличенька, дрібні сльози, сива зозуля, вишневий сад, синє камінечко, чорні брови, сира земля, дубовая хата, гірка доля, гай зелененький, ліс темненький, кінь вороненький, biela ruža»*. Встречаем и синонимичные пары по типу: «плакати-ридати», «кличе-викликає», «тужить-голосить». Славянской балладе присущи повторы как универсальное средство создания фольклорных текстов:

Виряджала мати сина у солдати,
Молоду невістку в поле льону рвати.
Рвала вона, рвала, льону не дорвала,
А посеред поля тополею стала (зап. в 2011 г. в г. Черкассы от З. С. Устинской).

Подавляющему числу балладных произведений присуще наращивание эффекта, обусловленное градацией действия во времени. Например, фольклорный текст «Ой не ходи, Грицю» построен именно на этом приёме:

У неділю рано зіллячко копала,
А у понеділок переполоскала.
Прийшов вівторок – зіллячко варила,
А в середу рано Гриця отруїла.
Прийшов вівторок – зіллячко варила,
А в середу рано Гриця отруїла.
Як прийшов четвер – то вже Гриць помер,
Прийшла п'ятниця – поховали Гриця.
А в суботу рано мати дочку била:
– Нащо ти, дочко, Гриця отруїла? (зап. в 2011 г. в с. Васильков Шполянского р-на Черкасской обл.).

Для баллад, записанных на территории Черкащины, характерны формульные приёмы эпической передачи пространственно-временной динамики: продолжительности движения персонажей, места и времени событий (герои находятся в пути – ищут спасения от нелюбимых, расстаются и снова встречаются). Для воспроизведения этих обстоятельств часто используется одна из древних форм фольклорной тройственности для определения продолжительности действия через пространственные координаты:

Їде козак, їде поле,
Їде і другеє поле,
На третєє повертає –
Там Марисю з весіллям здибає… [4, с. 11].

В дискурсе балладного хронотопа С. Ермоленко отметила, что «понятие пространства передаётся словами роща, дубрава, луг, лес, берег, река, море, поле, дорога, тропа, путь» [5, с. 66]. Наречия спатиальной семантики в текстах баллад Черкащины стилистически нейтральны в

большинстве случаев: «Ой послала сина в далеку дорогу»; «Ой віддала мати дочку та й далеко від себе». Их значение можно отождествлять со значением «чужбина». Итак, наиболее распространённой формулой для обозначения пространственных отношений в украинской балладе Черкащины выступают адвербиальные сочетания слов, объединённые общей семантикой «чужая сторона», «дальний край».

К числу традиционных фольклорных лексем с обобщённым значением «дальнее пространство» принадлежат, по словам А. Молодичука, «конструкции с предлогом за и названиями географических объектов – море, поле, лес, горы и др. (Это могут быть как свободные сочетания слов, так и фразеологизованные.)» [6, с. 3]. В таких сочетаниях содержание также отличается стабильностью: далеко на чужбине, за пределами родной земли, в чужом окружении. П. Редин считает, что такую семантику способны презентовать лишь географические понятия, называющие большие, лишённые конкретности объекты: за тёмными лесами, за высокими горами, за синее море, за чистое поле [7, с. 51].

Частотным гидронимом в украинских балладах выступает Дунай, который означает не конкретную реку, а любое большое водохранилище (так же, как и концепт моря): *«Як пішла Ганна в Дунай по воду»*; *«Та й в корабель ложила. / Та й на Дунай пустила»*; *«Ой тим сивим до моря доїду»*. В подтверждение славянского контекста данного образа приведём несколько строк из белорусской баллады, на которой акцентирует внимание белорусский этнолог В. Лобач: *«... я молада ўдава, / Па садочку хадзіла, / Два сыночка радзіла. / У кітайку спавіла, / Ў ціхі Дунай пусціла»* [8, с. 183]. Как отмечает учёный, «пускание детей в Дунай означает не смерть, а отправление их в “иной” мир, где они чудесным образом спасаются, вырастают, чтобы наконец вновь встретиться со своей матерью»: “Стала ўдоўка ваду браць, / Стаў карабель прыплываць, / А ў тэм жа караблі / Два ўдалыя малайцы”» [8, с. 183].

Большое количество спатиальних лексем, выступающих основой для возникновения фигур поэтического параллелизма, объясняется представлениями наших предков об изоморфизме микро- и макрокосма: *«Шумить-гудить дібровонька, / Плаче-тужить дівчинонька»*; «Йде через *лісок – пташки співають, / Йде через поле – косарці косять»*. Семантику далёкого безграничного топоса передают фольклорные формулы «синее море», «чистое поле»: *«Біжи в чисте поле, зрубай тополину»*; *«Ой виїхав в чисте поле»*; *«Шийні сукні – чистим полем»*; *«В чистім полі до волі»*.

Локус поля в балладах, прежде всего, имеет тесную связь с трагическим конфликтом, поскольку именно на этом пограничном месте, безграничном пространстве реализуется тяжёлый труд невестки и её дальнейшая метаморфоза в тополь (или сюжет о животном, которое ворует ребёнка на поле у уставшей матери). Синонимом поля выступает географический термин «степь» как символ «свободы, не ограниченной никакими преградами существования. Сама бесконечность, неизмеримость

степей органично вызывает идею свободы, независимости человека от мира, стремление быть свободным, смелым, непреодолимым» [9, с. 83].

Среди эпизодических спатиальных образов в украинских балладах встречаются общенародные луг, берег, пустыня, гать и т. п. Очевидно, их низкая частотность объясняется нейтральной семантикой обозначаемого рельефа в отличие от лексем, которые указывают на пониженную или повышенную местность [6, с. 4]. Выразительный негативный оттенок имеет локус оврага (данная коннотация вызвана общепринятым народным отношением к глубоким и тёмным местам): *«Три явори зелененькі на яр похилились – / Старий батько й стара мати тяжко зажурились»*.

Таким образом, наиболее продуктивными спатиальными лексемами, локализующими действие в балладном жанре, являются апеллятивы «поле», «лес», «море», «Дунай», «гора» (с соответствующими вариантами). Активно используются и устойчивые словесные формулы для определения пространственных понятий, в состав которых входят как вышеназванные слова, так и синонимичные конструкции. Таким образом, поэтика баллад, зафиксированных на территории Черкасской области, отличается специфическими приметами, удостоверяющими эпичность этого жанра. В подавляющем большинстве зафиксированные тексты диалогизированны, что оживляет повествование и сокращает путь раскрытия темы. Драматизм изображаемого усиливается наращиванием эффекта, обусловленным градацией действия во времени, и эмоциональной гиперболизацией. Для записанных баллад характерны формульные приёмы эпической передачи пространственно-временной динамики: продолжительности движения персонажей, места и времени событий и т. д. Зачины текстов часто содержат обращение эпического рассказчика к одному из персонажей, внезапное сообщение о каком-то событии, новость, создающую эффект интереса, интриги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грицай, М. С. Українська народнопоетична творчість / М. С. Грицай, В. Г. Бойко, Л. Ф. Дунаєвська. – Київ : Вища школа, 1983. – 357 с.
2. Дей, О. І. Українська народна балада / О. І. Дей. – Київ : Наукова думка, 1986. – 261 с.
3. Балади: родинно-побутові стосунки / упоряд. : О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. – Київ : Наукова думка, 1988. – 528 с.
4. Гримич, М. В. Таємниця «тройзілля» / М. В. Гримич // Культура слова. – 1991. – № 37. – С. 10 – 13.
5. Єрмоленко, С. Я. Скарбниця народного слова / С. Я. Єрмоленко // Мовознавство. – 1982. – № 6. – С. 66 – 71.
6. Молодичук, О. А. Засоби просторової локалізації дії в українських народних баладах / О. А. Молодичук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://core.ac.uk>display/12082078.
7. Редін, П. О. Семантична характеристика фразеологізмів із значенням часу / П. О. Редін // Українське мовознавство. – 1987. – Вип. 14. – С. 51 – 58.
8. Лобач, У. А. Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве / У. А. Лобач. – Мінск : Тэхналогія, 2013. – 510 с.

9. Костомаров, М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. — Київ : Либідь, 1994. – 384 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности онтологической категории пространства в дискурсе балладной поэтики на примере текстов, зафиксированных на территории Черкасской области. Акцентируется внимание на частотных спатиальных лексемах, которые употребляются с целью эпической презентации временно-пространственной динамики фольклорного произведения.

SUMMARY

The article is devoted to the specificity of the ontological category of space in the discourse of the ballad's poetics using the texts that are recorded in Cherkassy region. It was drawn special attention on the frequent spatial lexical units that are used with the aim of an epic presentation of the time-space dynamics in the popular ballads.

Бобровницкая Н. В.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ УКРАИНСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПЕСЕН ЗИМНЕГО ОБРЯДОВОГО ЦИКЛА

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины
(Поступила в редакцию 30.10.2015)

Жанровое разнообразие славянских, в частности, украинских и белорусских песен поражает своей широтой. Самыми древними, возникшими ещё в дохристианские времена, считаются обрядовые песни. Ф. Колесса делил их на две группы: 1) поются в связи с хозяйственными сезонами, некоторыми праздниками и годовыми праздниками – колядки, веснянки, русальные, купальские и обжиночные песни; 2) сопровождающие важные моменты личной и семейной жизни, независимо от времени года, – свадебные песни и похоронные причитания [12, с. 36].

Наиболее архаичными и консервативными считаются календарно-обрядовые песни, связанные с зимними праздниками. Колядки до нашего времени сохранили своё давнее предназначение: привлекать успех в хозяйство и семейную жизнь. По мнению В. Гошовского, именно колядки меньше поддаются внешнему влиянию [3, с. 81]. Этот жанр известен всем славянским народам и насчитывает большое количество записей. Колядки и щедровки отличаются по форме, хотя отличия в их содержании не столь значительны. В зависимости от ритмического рисунка учёные выделяют разные группы и в самих колядках.

К исследованию особенностей календарно-обрядовых народных песен зимнего цикла обращались многие фольклористы. Одной из менее исследуемых проблем современной науки, связанной с данным жанром, выступает выявление особенностей их стихосложения, отличий между колядками и щедровками, разные ритмические схемы соответственно содержанию и мотивам колядок. И если ритмика колядок и щедровок более-менее изучена (пусть даже в связи с их музыкальными особенностями), то очень мало уделялось внимания их рифме, строфике, фонике.

Колядки в славянском календарном фольклоре представляют сложное, многогранное явление. А. Потебня посвятил двухтомную монографию «Объяснение малорусских и сродных народных песен» [17] именно календарно-обрядовой лирике: первый том – веснянкам, а второй – колядкам и щедровкам. К. Квитка обратил внимание на календарные песни белорусского народа в статье «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен». Две работы исследователя опубликованы после его смерти: «Об историческом значении календарных песен» и «Песни украинских зимних обрядовых празднеств» [10]. Ф. Колесса в статье «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті», книге «Ритміка українських народних пісень» [11], учебнике «Українська усна словесність» [12] много внимания уделил именно календарным песням зимнего цикла. В. Гошовский в монографии «У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению» [3] второй очерк посвятил древности происхождения этих календарно-обрядовых песен и их структурно-ритмическим разновидностям у славян. И Ф. Колесса, и В. Гошовский рассматривают специфику календарных песен зимнего периода больше с музыковедческой стороны, ритмику – только в связи с мелодией. Уделяют внимание этой проблеме и современники (А. Иваницкий, Л. Ефремова), а также молодые учёные (например, О. Панчук, А. Вовк), авторы публикаций в периодических изданиях, в частности, в журнале «Народна творчість та етнологія».

Что общего в стихосложении колядок и щедровок, а что отличает их друг от друга? Какие особенности рифмы, строфики, фоники выделяются в календарных песнях зимнего цикла? На эти актуальные вопросы современной фольклористики мы постараемся ответить в статье.

Календарные обрядовые песни земледельческого цикла могли возникнуть только у тех народов, для которых земледелие было основным занятием. В. Гошовский считал, что истоки обрядности и песен славян, связанных с культом природы, можно искать в индоевропейской общности народов [3, с. 82].

В старинных колядках и щедровках временем действия часто является не зима, а начало весны. Отголоски весенней новогодней обрядности встречаются в фольклоре многих народов. У белорусов и украинцев это весенняя тематика многих колядок и щедровок, у русских – праздник Масленицы. Кроме того, у белорусов существует жанр весенних величальных – «волочёбных» песен. А. Потебня, Ф. Колесса, В. Гошовский констатировали, что по форме и характеру величания эти песни сродни колядкам. Их исполняют во время «Вялікадня» (Пасхи) дружины «волочёбников», организованные так же, как украинские колядовщики.

На украинской этнической территории существует два термина для обозначения песен зимнего цикла: колядки и щедровки. Они употребляются в разных районах Украины то как синонимы, то в качестве признака различия между песнями, приуроченными к Рождеству и Новому году.

Наиболее отличительной чертой между колядками и щедровками учёные называют именно их стихотворный размер. Л. Ефремова в определении колядки

как жанра обращает внимание на то, что стих колядки 10-слоговый с цезурой посредине (5+5) или 13-слоговый с двумя цезурами (5+5+3). Преимущественно после каждой семантической строки звучит 3-4-слоговой рефрен или припев, равный длине всей строки [5, с. 508 – 512]. В. Гошовский приводит определение щедровок на основе ритмической структуры: «Это зимние календарные обрядовые песни, в которых 8-сложная структура стиха (4+4) и отсутствует припев, или 10-сложная структура (5+5) стиха и 8-сложная структура припева (4+4)» [3, с. 85 – 86].

В содержании украинских и белорусских колядок, щедровок выразительно выделяются две группы тем: земледелие и семья. Большинство из этих песен двухчастные – состоят из запева и припева. Таким образом, в них отражаются отголоски веры в чудесную силу слова (вербальная магия). Именно в припеве звучат формулы пожеланий и обращений: «Щедрый вечер!», «Добрым людям на здоровье!», «Святой вечер!» [8, с. 51].

Ф. Колесса выделил пять групп колядок: 1) песни с земледельческими мотивами, предназначены для хозяина и хозяйки; 2) колядки преимущественно для парня, где первое место принадлежит военным мотивам; 3) песни с фантастическим или сказочным подтекстом, схожие с былинами; 4) колядки любовного содержания; 5) песни более позднего времени с библейской основой, о жизни и деяниях Христа [12, с. 42 – 47].

Однако большинство колядок объединяется стихотворной формой. В. Гошовский справедливо отмечал, что краеугольным камнем в классификации колядок остаётся ритмическая структура стиха, ритмическая форма периода и форма строфы [3, с. 95].

Почти все колядки, а иногда и щедровки составлены размером (5+5) с цезурой посередине и рефреном или припевом, что отмечал и А. Потебня. Позже эту мысль подтвердил и Ф. Колесса, заметив, что этот размер встречается в белорусских колядках и волочёбных песнях, некоторых русских былинах. Сходство колядок с былинами в стихотворном строении, а иногда в содержании и характере величания свидетельствует о древности размера и жанра [12, с. 48 – 49]. Эту специфическую черту ритмического строения колядок В. Гошовский считает одной из основных. Кроме того, как на основную указывает на особенность строения строфы – наличие рефрена или припева [3, с. 86].

Рефрен, как и основная строфа, имеет особенности строения. А. Потебня отмечал, что припев может начинаться с 4-, 5- или 3-компонентной стопы. Он разделял строение припева на три типа [17, с. 1 – 3].

В результате собственных наблюдений над колядками заметим, что самым распространённым является рефрен, состоящий из четырёх слогов, например «Ой дай Боже!» или «Святий вечір!». Но есть и гораздо шире: «Ой радуйся, земле, рік новий народився!» с вариантом конца строфы «син Божий народився!» (более позднего христианского происхождения) и другие.

В зависимости от структуры припева и ритмической формы периода В. Гошовский выделил три основных типа украинских колядок. Исследователь отметил, что при такой классификации не учитывается ни форма строфы, ни

содержание текста. Поэтому структура стиха фиксируется наравне со структурой рефрена или припева: 1) из 13 слогонот – 5+5+3 или (5+5+3) (5+5+3); 2) из 14 слогонот – 5+5+4 или (5+5+4) (5+5+4); 3) из 19 слогонот – (5+5) (4+5). Среди этих типов учёный выделил пять разновидностей колядок [3, с. 97].

Ф. Колесса, описывая разные песенные формы украинской народной поэзии, рассматривает и равномерный 10-сложный стих (период), в котором выделяет две типичные формы в соответствии с тем, делит ли цезура это стихотворение на две половины (а) 5+5) или на две группы, различающиеся между собой двумя составами (б) 4+6, очень редко 6+4). Именно на первое отличие исследователь указывает как на очень старинную форму, в которой составлены почти все колядки и множество щедровок.

Согласно употреблению коротких или длинных припевок, которые в сочетании со стихами дают 3-, 4-, 5- и 6-коленные строфические целостности, Ф. Колесса различал пять типичных форм колядок и щедровок. После подробного рассмотрения каждой из форм, автор «Ритмики» констатировал, что строфические соединения 10-сложного стиха 5+5 без припевок встречаются также в исторических и бытовых песнях 2 (5+5), (5+5) с повторением второго стиха [11, с. 85 – 88].

Структуры колядок широко распространены на украинской этнической территории и за её пределами (в южнорусском, белорусском фольклоре, а также в фольклоре других славянских народов). На основе этого В. Гошовский предположил, что им предшествовали аналогичные, но более древние формы [3, с. 101].

Белорусские колядки в содержании и форме стиха имеют много общих мест с украинскими, на что в своё время указывал П. Караман [18]. При тщательном анализе опубликованных песен нетрудно обнаружить ряд специфически белорусских разновидностей структур и типов колядок, которых нет в фольклоре других славянских народов, но в белорусском фольклоре они встречаются во многих календарно-обрядовых песнях, например в волочёбных, веснянках, яровых и жатвенных. Сходным с украинскими песнями с 10-сложной структурой стиха (5+5), но без рефрена или припева является то, что в белорусском фольклоре их столь же незначительное количество, как и в украинском.

Нами был проанализирован ряд украинских календарно-обрядовых песен зимнего цикла и выделены общие и отличительные особенности. Первой из них является размер. Большинство колядок, независимо от содержания или того, кому они посвящены, имеют равносложный 10-сложный стих строения 5+5 с рефреном или припевом разной структуры (4-, 8-сложным со схемой (4+4) или (3+5), 9-сложным (4+5)2), а щедровок – 8-сложный песенный стих с 4- или 8-сложным (4+4) рефреном. Хотя во всех тематических циклах встречаются колядки и без припева.

Соблюдение размера достигается разнообразными приёмами: использованьем уменьшительно-ласкательной лексики, полных нестянутых или, наоборот, стянутых форм прилагательного («золотії, воронії, дрібен» и т. д.).

Чаще всего эти приёмы используются в колядках, посвящённых хозяину и «господыне», намного меньше – в колядках парню и девушке.

Кроме того, колядкам почти всех тематических циклов присуще повторение конца первой фразы в начале следующей, что влияет на их размер. Такая особенность сохраняется и в современных записях, сделанных нами («Красная панна», «Ой рано, рано кури запіли»). Повторение способствует также появлению внутренней рифмы.

Общими являются и особенности строфики, тип рифмовки – смежное и двухстрочное или четырёхстрочное строфическое строение в большинстве песен всех циклов. Рифма или, при её отсутствии, клаузулы преимущественно женские и мужские или женско-мужские, если рифма есть, то чаще точная, именительная, глагольная; могут сочетаться оба вида. Реже появляются дактилические рифмы или клаузулы. Встречается и внутренняя рифма. Например, в колядках «Красная панна сад садила»:

Красная панна ***сад*** *сад****и****ла,* 5+4
Рефрен: *Щедр****ий*** *вечор, свят****ий*** *вечор!* 4+4
*Сад сад****ила****, Бога прос****ила:*** 4+5
– Зроди, Боже, ***вишню*** *й чере****шню,*** 4+5
Вишню *й чере****шню****, білую березу* 5+6 [15, с. 78].

Зафиксирована современная запись, возможно, варианта этой песни:

*Красная панна по саду хо****дила*** 5+6
Рефрен: Да гей, Рожество! 5
*По саду хо****дила****, вишеньки сад****ила.*** 6+6
*Вишеньки сад****ила*** *та ще й говор****ила.*** 6+6
*Роди, Боже, ви****шні****, вишні-чере****шні****…* 6+5 (зап. в 2015 г. в г. Житомир от Анны Емельяновны Козырь, 1931 г. р., выучила песню в с. Посягва, Гощанский р-н, Ровенская обл., где родилась и провела детство и юношество).

Обе песни похожи по содержанию, но отличаются рефренами, по которым их можно отнести к разным периодам зимних празднеств (первую – к щедровкам, вторую – к колядкам). Кроме того, мы изобразили ритмические схемы обеих песен, они тоже отличаются: первая имеет структуру 9-сложника, а вторая – 12-сложника, в некоторых строчках укороченного на один слог. Отличие в песнях может объясняться разной территорией бытования или же разницей во времени записей. Ритмический рисунок мог трансформироваться под влиянием времени, изменений, внесённых разными исполнителями. То же самое наблюдаем в колядках «Ой під вербою, під похильною» (вербо*ю* – похильно*ю*, гра*є* – співа*є*, любила – купила, паниче – хлопче), «Ой дядьку, дядьку, на твоєм дворку» (па*ниченьку* – на ко*ниченьку*, х*одить* – в*одить* – н*осить* тощо), «А в полі, в полі, біля дороги» (ж*ала* – кл*ала*, молод*ців* – білоцерков*ців*), «Зозуленька луговая» (пр*яла*-тк*ала*) и других.

Внутренняя рифма чаще всё-таки присуща колядкам и щедровкам «господыне» и девушке, меньше встречается в колядках парубку и хозяину.

Во многих песнях среди фонологических особенностей – ассонанс «о»-«а». Ф. Колесса отмечал, что рифма в колядках слабо развита, поэтому часто её заменяют ассонансы [12, с. 49]. Повторы отдельных слов, словосочетаний или целых строк, особенно повторения последней строки предыдущей строфы в первой строке следующей, влияют на строфическое строение песен: с двух или четырёхстрочных они становятся трёх- или шестистрочными.

В результате исследования сделаем ряд выводов:

1) колядки и щедровки – самые древние песни по происхождению, о чём свидетельствует их содержание (аграрные мотивы, направленные на прогнозирование хорошего урожая, а также семейного счастья) и форма (10-сложник – один из наиболее давних размеров); отличительной чертой колядок считается обязательное наличие рефрена, который тоже может иметь разное строение; также колядки и щедровки отличаются между собой по форме, последние, кроме 10-слоговой ритмической структуры имеют также 8-сложную структуру без рефрена;

2) рифма, если она есть (часто заменяется ассонансами), является женской, именительной, глагольной; присуща колядкам и щедровкам и внутренняя рифма, смежное и двухстрочное или четырехстрочное строфическое строение; среди фонологических особенностей чаще всего встречаются ассонансы «а»-«о»;

3) существует ряд отличий формы в разных тематических циклах зимних песен (хозяину, «господыне», парню и девушке);

4) типы украинских колядок встречаются в фольклоре других славянских народов (особенно в белорусском), что может свидетельствовать об общности их происхождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусы. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 7. Вусная паэтычная творчасць / Г. А. Барташэвіч [і інш.]. – 586 с.
2. Вовк, А. Музыкальная типология зимних обрядовых напевов переселенцев с левого берега Кременчугского водохранилища / А. Вовк // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 4. – С. 84 – 89.
3. Гошовский, В. У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М. : Советский композитор, 1971. – 304 с.
4. Гурскі, А. І. Святкаванне каляд на Беларусі / А. І. Гурскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 56 с.
5. Ефремова, Л. А. Колядки / Л. А. Ефремова // Украинская музыкальная энциклопедия / гл. ред. А. А. Скрипник. – Киев, 2008. – Т. 2. – С. 508 – 512.
6. Ефремова, Л. А. Частотный каталог украинского песенного фольклора / Л. А. Ефремова. – Киев : Наукова думка, 2009 – 2011. – Ч. 1-3.
7. Зімовыя песні / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. А. І. Гурскага ; уклад., сістэм., характар. і рэд. напеваў З. Я. Мажэйкі ; рэд. тома М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.
8. Иваницкий, А. И. Украинский музыкальный фольклор : учебник для ВУЗов / А. И. Иваницкий. – Винница : Новая книга, 2004. – 320 с.
9. Календарно-обрядовые песни / сост., предисл. и примеч. О. Ю. Чебанюк. – Киев : Дніпро, 1987. – 392 с.
10. Квитка, К. Избранные труды / К. Квитка. – М. : Советский композитор, 1971. – Т. 1. – 380 с.

11. Колеса, Ф. М. Ритмика украинских народных песен / Ф. М. Колесса // Фольклористичні праці / Ф. М. Колесса. – Київ, 1970. – 413 с.
12. Колеса, Ф. М. Украинская устная словесность / Ф. М. Колесса. – Львов : Тиражом фонда «Учітесь, брати мої», 1938. – 645 с.
13. Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поэзия трудового року / упорядк., передмова и примітки О.І. Дея. – Київ: Наукова думка, 1965 – 547 с.
14. Лановик, З. Украинское устное народное творчество / З. Лановик, М. Лановик. – Киев : Знание-Пресс, 2001. – 591 с.
15. Народные песни Житомирщины (из коллекций собирателей фольклора) / упоряд. и вступ. ст. Л. А. Ефремовой. – Киев : Наукова думка, 2012. – 723 с.
16. Панчук, О. Из наблюдений над стуктурой щедровок Волыни / О. Панчук // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 1. – С. 71 – 77.
17. Потебня, А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен / А. А. Потебня. – Варшава : Тип. М. Земкевича, 1887. – Т. 2. Колядки и щедровки. – 252 с.
18. Caraman, P. Obrzęd kolędowania u słowian i u Rumynów / P. Caraman. – Krakow : Nakładem Polskiej akademji umejętności, 1933. – VIII, 630 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена особенностям стихосложения самых древних песен зимнего календаря (колядок и щедровок). Проанализированы взгляды учёных-фольклористов (А. Потебни, Ф. Колессы, В. Гошовского, А. Иваницкого) на эту проблему. Выяснено не только мотивы колядок и щедровок, но также общие и отличительные черты в их стихосложении. На основе анализа текстов колядок и щедровок определена специфика рифмы, строфики, фоники календарных песен зимнего цикла. Отмечено сходство между украинскими и белорусскими календарно-обрядовыми песнями.

SUMMARY

The article is devoted to the peculiarities of the most ancient poetry of the winter calendar songs (carols and schedrovki). Suffice it analyzed in detail the views of scientists, folklorists (A. Potebnya, F. Kolessa, V. Goshovsky, A. Ivanitsky) on this issue. It is found not only the motives of carols and schedrovoks, but also common and distinctive features in their versification. Based on the analysis of texts carols and schedrovoks defined specificity of rhythmic, rhym, strofiks, foniks winter cycle calendar songs. Also stressed the similarity between the Ukrainian and Belarusian calendar songs.

Боганева А. М.

ВЫВУЧЭННЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ БІБЛІЙ У КРАІНАХ ЗАХОДНЯЙ І УСХОДНЯЙ ЕЎРОПЫ Ў КАНЦЫ XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

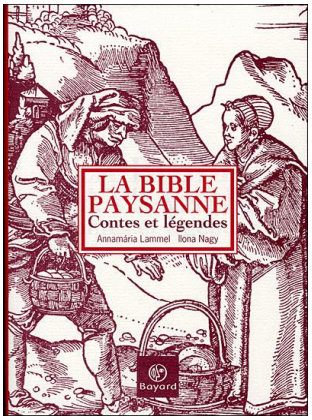
Вусныя народнабіблейскія традыцыі не толькі ў Беларусі, але і ў свеце параўнальна з іншымі разнавіднасцямі народнай прозы – малавывучаныя тэксты, хоць у апошнія дзесяцігоддзі назіраецца вялікая актыўнасць у іх засваенні і даследаванні. Гэта адбываецца з асэнсавання таго факту, што наратывы «народнай Бібліі» з'яўляюцца асобным і самастойным аб'ектам даследавання, і гэта стала асабліва відавочным пасля публікацый у Заходняй Еўропе зборнікаў адпаведных тэкстаў, якія выклікалі шырокі рэзананс.

«Народную Біблію» называюць таксама фальклорнай Бібліяй, сялянскай Бібліяй, парабіблейскім фальклорам, Бібліяй для бедных і інш. У славянскіх

даследаваннях гэтага прадмета (расійскіх, польскіх, балгарскіх) выкарыстоўваецца пераважна тэрмін «народная (або фальклорная)» Біблія. Па меркаванні М. Зоўчак, «найвыразны тэрмін “народная Біблія” стаў ужывацца ў выніку перамяшчэння поля ўвагі і зацікаўленасці гуманітарыстыкі да феномену культур “памежжа”, да змен, якія адбываюцца ў выніку мабільнасці, міграцый, перамешвання культур. Вывучэнне “народнай Біблії” аналагічна зацікаўленасці апокрыфамі, што з’яўляецца прыкладам як змены ў дыскурсе пра культуру, так і самой культуры на прасторы былых посткамуністычных дзяржаў» [1, s. 9]. Памежжа, пра якое гаворыць М. Зоўчак, тут варта разумець не толькі і не столькі як тэрытарыяльна-геаграфічны, але ў большай ступені як памежны феномен культуры. Так, «народная Біблія» знаходзіцца «на мяжы» вуснай і кніжнай традыцыі, канона і апокрыфа, хрысціянства і архаічных светапоглядных мадэляў.

У Заходняй Еўропе першыя работы, прысвечаныя народным апавяданням па біблейскай тэматыцы, з’яўляюцца ў 2-й палове XX ст. Так, у 1985 г. выходзяць адразу 2 зборнікі з назвамі, якія непасрэдна датычыліся вусных фальклорных Біблій. Яны былі апублікаваны ў Італіі (Карл Лапуццы «Біблія бедных. Народная гісторыя свету» (малюнак 1) [2]) і Венгрыі (Ілона Надзь і Ганна-Марыя Ламэль «Сялянская Біблія. Вянгерскія народныя біблейскія апавяданні» (малюнак 2) [3]). У «Бібліі бедных» К. Лапуццы прадстаўлена значная па аб’ёму калекцыя разнастайных фальклорных легенд, казак, навел, анекдотаў, дзе народнабіблейская тэматыка фігуравала ў шэрагу з іншымі тэмамі этыялагічных легенд. Вянгерская даследчыца І. Надзь з 1965 г. запісвала і вывучала этыялагічныя легенды, у тым ліку біблейскай тэматыкі, на прасторы не толькі Венгрыі, але часткова Румыніі, Аўстрыі, Славакіі, Сербіі – тэрыторый, якія адчувалі ў сваёй культуры ўплывы Захаду і Усходу, дзе жылі носьбіты венгерскай мовы, дзе ў тыя гады (1965 – 1985) яшчэ была жывой традыцыйная культура вёскі. У зборніку змешчана каля 500 «парабіблейных» апавяданняў [1, s. 10]. У 2006 г. гэтая праца была перакладзена на французскую мову і выдадзена ў Парыжы [4].

Малюнак 1. К. Лапуццы «Біблія бедных...»



Малюнак 2. І. Надзь «Сялянская Біблія...»

У 1993 г. выйшаў з друку балгарскі зборнік «Калі Гасподзь хадзіў па зямлі» (складальнік Албена Георгіева [5]), у якім прадстаўлены балгарскія народныя этыялагічныя і духоўна-этычныя легенды народнабіблейскай тэматыкі. Сярод этыялагічных легенд асабліва вылучаюцца касмаганічныя з дуалістычнымі матывамі, калі ў стварэнні свету разам з Богам прымае ўдзел

д’ябал (у 2008 г. быў выдадзены ў якасці рымейка згаданай кнігі зборнік балгарскіх легенд «Калі быў на зямлі Гасподзь», складзены А. Георгіевай, ілюстраваны С. Патурлянам (малюнак 3) [6]).

Малюнак 3. Вокладка кнігі «Калі быў на зямлі Гасподзь»

У 1993 г. выйшаў зборнік закарпацкіх легенд, складзены Іванам Сянько, «Калі Хрыстос па зямлі хадзіў» [7]. Аўтар у прадмове да кнігі заўважае, што ўвесь матэрыял лёгка дзеліцца на наступныя часткі: 1) пра нараджэнне Хрыста, уцёкі Святога сямейства ў Егіпет, дзіцячыя гады Хрыста; 2) пра хаджэнне Хрыста з апосталамі па зямлі і прапаведаванне слова Божага; 3) пра смерць Хрыста на крыжы і Яго уваскрэсенне; 4) пра цудатворныя абразы, дапамогу вернікам і пакаранне вераадступнікаў. Разам з тым складальнік змяшчае легенды ў зборніку, амаль не прытрымліваючыся вызначанага парадку. Спачатку размяшчаюцца легенды ўласна біблейскай тэматыкі, затым ідзе шэраг этыялагічных і духоўна-этычных легенд, паданняў, не звязаных непасрэдна з Бібліяй. Але ў іх фігуруе Бог (Хрыстос), які ходзіць па зямлі і глядзіць, як жывуць людзі, узнагароджвае і карае іх. Сярод закарпацкіх легенд прыводзяцца як шырокавядомыя ў славянскім свеце (яны сустракаюцца таксама ў Беларусі), напрыклад, чаму колас маленькі, чаму чалавек не ведае часу сваёй смерці, чаму жанчына занятая і да т. п.; так і арыгінальныя, у прыватнасці, як чорт выдумаў тытунь, а Бог даў люльку, як чорт пабудаваў хату, як павук саткаў палатно, каб прыкрыць Хрыста на крыжы, чаму варона не можа спяваць, а толькі каркае і іншыя.

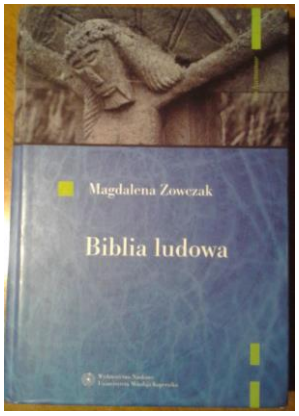
З канца 1990-х гадоў пачынаюць друкавацца работы па «народнай Бібліі» Ф. Бадаланавай (Гэлер). Даследчыца працягвае плённа працаваць у рэчышчы дадзенай праблематыкі па сённяшні дзень. Сярод яе публікацый, прысвечаных як «народнай Бібліі», так і «народнаму Карану», шэраг аналітычных артыкулаў, значных тэарэтычных даследчых прац, у тым ліку па апакрыфічных крыніцах вуснай традыцыі, а таксама матэрыялы, якія прэзентуюць балгарскую (або балгарскамоўную) народнабіблейскую традыцыю [8, p. 161 – 364; 9; 10, p. 13 – 158; 11].

Асабліва вылучаецца даследаванне Ф. Бадаланавай, прысвечанае беларускай вуснай Бібліі, «Слова Божае з вуснаў у вусны (беларускія фальклорныя версіі кнігі быцця)». Артыкул упершыню быў апублікаваны ў новазеландскім славістычным часопісе ў 2003 г. [12, с. 1 – 21], у 2013 г. у перакладзе на беларускую мову ён убачыў свет у выданні «Беларускі фальклор» [13, с. 162 – 184]. Артыкул аналізуе параметры народнай рэлігіі і

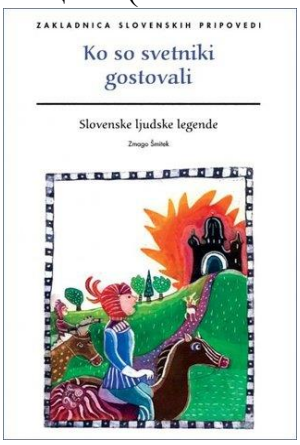
апокрыфаў у славянскай традыцыйнай культуры, пытанні аб узаемаадносінах паміж народнай рэлігіяй і біблейскім тэкстам.

У 2000 г. выйшла першае выданне фундаментальнай працы польскай даследчыцы Магдалены Зоўчак «Народная Біблія. Інтэрпрэтацыя біблейскіх тэм у сельскай культуры» (малюнак 4) [14] (у 2013 г. адбылося перавыданне кнігі – дапрацаванай і дапоўненай [1]). М. Зоўчак падыходзіць да тэмы з пункту погляду антрапалогіі рэлігіі, даследуе сучаснае бытаванне народнабіблейскіх тэкстаў, іх унутраныя ўзаемасувязі, адаптацыю да сістэмы лакальных традыцый, звычаяў, вераванняў, сувязь з апокрыфамі, кола польскіх вусных сюжэтаў па асобных біблейскіх топіках. Як вызначае сама даследчыца, мэтай яе работы з'яўляецца рэканструкцыя мадэлі народнай Бібліі, а менавіта прынцыпаў, якімі кіраваліся або кіруюцца яе творцы. Верагодна, таму матэрыял размяшчаецца не па храналогіі біблейскіх падзей, а па унутранай сэнсавай сувязі біблейскіх тэм і асоб у народнай традыцыі.

Сярод апошніх публікацый у Заходняй Еўропе, прысвечаных вусным Бібліям, варта адзначыць таксама «Македонскую народную Біблію» Танаса Вражыноўскага [15] і славенскае ілюстраванае выданне «Калі святыя ходзяць: славенскія народныя легенды» Змага Зміцека (малюнак 5) [16].



Малюнак 4. М. Зоўчак «Народная Біблія...»



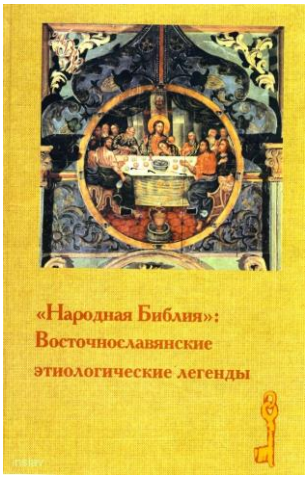
Малюнак 2. З. Зміцек «Калі святыя ходзяць...»

З 1994 г. у Маскве на базе Дзяржаўнага цэнтра рускага фальклору ўзноўлены часопіс «Живая старина», у якім мэтанакіравана, з самага пачатку ўзноўленай дзейнасці, друкуюцца матэрыялы «народных Бібліі» (рускай, беларускай, балгарскай і інш.). Некаторыя выпускі часопісаў (напрыклад, № 3 за 2002 г., № 2 за 2014 г. і інш.) па колькасці матэрыялаў з'яўляюцца тэматычнымі па гэтай праблематыцы.

З 1998 г. пачынаецца публікацыя зборнікаў матэрыялаў міжнародных канферэнцый, якія праводзіліся Інстытутам славяназнаўства Расійскай акадэміі навук і Цэнтрам навуковых работнікаў і выкладчыкаў іўдаікі у ВНУ «Сэфер», прысвечаных у значнай ступені пытанням народнай рэлігійнасці і адаптацыі біблейскіх тэкстаў рознымі вуснымі этнічнымі традыцыямі. Так, у 1998 г. убачыў свет зборнік «От Бытия к Исходу. Отражение библейских сюжетов в славянской и еврейской народной культуре»; у 2000 г. – «Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции»; у 2001 г. – «Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции»; у 2002 г. – «Между

двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции»; у 2003 г. – «Свой или чужой? Евреи и славяне глазами друг друга» і іншыя (зборнікі выходзяць да сённяшняга дня). У першым і другім з названых зборнікаў з'явіліся артыкулы С. М. Талстой [17, с. 21 – 37], В. У. Бяловай [18, с. 163 – 178], М. М. Каспінай [19, с. 116 – 129] і іншых, якія паклалі пачатак мэтанакіраваным даследаванням народнабіблейскіх традыцый усходніх славян.

Асаблівае значэнне для вывучэння вусных народнабіблейскіх наратываў маюць шматлікія публікацыі В. У. Бяловай [20], у прыватнасці, фундаментальны збор тэкстаў і навуковых каментарыяў «"Народная Библия": восточнославянские этиологические легенды» (малюнак 6) [21]. Кніга ўяўляе сабой першы на ўсходнеславянскай прасторы і надзвычай удалы вопыт каментаванага навуковага выдання фальклорных пераказаў Святога Пісання, зафіксаваных у рускай, беларускай, украінскай традыцыях. У выданні каментуюцца і даследуюцца кананічныя і апакрыфічныя сюжэты, архаічныя і народнахрысціянскія вераванні, этнакультурныя стэрэатыпы, прадстаўлены шырокі гістарычна-параўнальны кантэкст народнабіблейскіх сюжэтаў. Зборнік суправаджаецца падрабязнымі указальнікамі матываў, зробленымі па розных падставах.



Малюнак 6. В. Бялова. «Народная Біблія...»

У пачатку XXI ст. з'явіўся шэраг артыкулаў, прысвечаных асобным сюжэтам, матывам, вобразам народнабіблейскай прозы. Акрамя названых, гэта работы Г. І. Кабаковай [22; 23], А. Б. Страхава [24], С. Ю. Дубровінай [25], І. А. Бяссонава [26] і іншых.

У 2010 г. выйшаў зборнік фальклорных тэкстаў «Беларуская "народная Біблія" ў сучасных запісах» (укладальнік, аўтар прадмовы і каментарыяў А. М. Боганева) [27]. Кніга прадстаўляе сабой сістэмную прэзентацыю сучаснага бытавання ў Беларусі тэкстаў вуснай народнабіблейскай традыцыі, якая з'яўляецца актуальнай, распаўсюджанай і жывой да сённяшняга дня ў сельскай вуснай культуры (малюнак 7). Тэксты ў зборніку аб'яднаны па тэматычным прынцыпе (у адпаведнасці з біблейскай храналогіяй), што дае магчымасць ацаніць ступень адаптацыі тых або іншых кананічных і апакрыфічных сюжэтаў беларускай вуснай традыцыі.

З апошніх публікацый народнаблейскіх тэкстаў вылучаецца зборнік В. У. Бяловай і Г. І. Кабаковай «У истоков мира. Русские этиологические сказки и легенды» [28]. Тэксты прадстаўлены з розных выданняў, у тым ліку маладаступных XIX – XX ст., а таксама запісаных у экспедыцыях у XX – XXI стст. Сярод легенд зборніка вялікая колькасць народнабіблейскіх (пра стварэнне свету і зямнога ланшафту, паходжанне міфічных істот, у прыватнасці, «фараонаў» і інш.).

Малюнак 7. А. Боганева «Беларуская “народная Біблія”»

Малюнак 8. В. Бялова «Ля вытокаў свету»

У беларускім зборніку «Сусвет і прыродныя стыхіі ў міфалагічнай традыцыі беларусаў» В. С. Новак і А. А. Кастрыцы [29] прадстаўлены тэксты, у тым ліку народнабіблейскай тэматыкі, сабраныя студэнтамі і выкладчыкамі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

На сённяшні дзень няма агульнапрынятага разумення структуры і складу «народных Біблій», але можна казаць пра шырокае і адносна вузкае разуменне гэтага паняцця. У шырокае разуменне ўключаюцца не толькі вусныя тэксты на біблейскія сюжэты, але таксама этыялагічныя і духоўна-этычныя легенды, дзе ў якасці дзеючых асоб выступаюць Бог, Божая Маці, святыя і да т. п. У вузкім сэнсе да «народнай Біблії» адносяцца толькі тэксты на біблейскія тэмы і сюжэты або з удзелам біблейскіх асоб (Адама, Евы, Ноя, Лота, прарока Ільі і да т. п.). У разгледжаных даследаваннях сустракаюцца абодва разуменні, хоць гэтаму аспекту пакуль не надавалася дастатковай увагі. Справа ў тым, што даследчы напрамак па «народных Бібліях» знаходзіцца ў розных краінах у актыўным станаўленні і распрацоўках, але цяжка пераацаніць вылучэнне названага накірунку з плыні даследаванняў у рэчышчы народнай рэлігійнасці і няказкавай народнай прозы.

ЛІТАРАТУРА

1. Zowczak, M. Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej / M. Zowczak. – Toruń : Wyd-wo naukowe Un-tu M. Kopernika, 2013. – 566 s.

2. Lapucci, C. La biblia dei poveri. Storia popolare del mondo / C. Lapucci. – Milano : A. Mondadori, 1985. – 398 p.

3. Lammel, A. Parasztbiblia: magyar népi biblikus történetek / A. Lammel, I. Nagy. – Budapest : Gondolat, 1985. – 611 p.

4. Lammel, A. La Bible Paysanne. Contes et Légendes / A. Lammel, I. Nagy. – Paris : Bayard, 2006. – 485 p.

5. Когато господ ходеше по земята. 77 легенди с тълкувания / съст. А. Георгиева. – София : Наука и изкуство, 1993. – 208 с.

6. Коги бил на земи дедо Господ. Деветнайсет български фолклорни легенди / съст. А. Георгиева. – София : Агата-а, 2008. – 144 с.

7. Коли Христос по землі ходив / упор. І. Сенько. – Ужгород : Карпати, 1993. – 134 с.

8. Badalanova, F. The Bible in the Making: Slavonic creation stories / F. Badalanova // Imagining Greation. – Leiden-Boston, 2008. – P. 161 – 364.

9. Badalanova, F. Qur'ān in vernacular. Folk Islam in the Balkans / F. Badalanova. – Berlin : Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2010. – 156 p.

10. Badalanova, F. The Sea of Tiberias: Between Apocryfal Literature and Oral Tradicion / F. Badalanova // Texts and Studiaes in Ancien Judaism. – Tübingen, 2011. – S. 13 – 158.

11. Badalanova Geller, F. Freie Universität Berlin, Cluster of Excellence TOPOI, Faculty Member / F. Badalanova Geller [Electronic resource]. – Mode of access: https://fu-berlin.academia.edu/FlorentinaBadalanovaGeller. – Date of access: 09.03.2016.

12. Badalanova, F.The Word of God, by Word of Mouth (Byelorussian Folklore Versions of the Book of Genesis). / F. Badalanova // New Zealand Slavonic Journal. – 2003. – Vol. 37. – P. 1 – 21.

13. Бадаланава, Ф. Слова Божае з вуснаў у вусны (беларускія фальклорныя версіі кнігі Быцця) / Ф. Бадаланова // Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац. – Мінск, 2014. – Вып. 1. – С. 162 – 184.

14. Zowczak, M. Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej / M. Zowczak. – Wrocław : Funna, 2000. – 519 s.

15. Вражиновски, Т. Македонска народна Библија / Т. Вражиновски – Скопје : Матица Македонска, 2006. – 434 с.

16. Smitek, Š. Ko so svetniki gostovali: slovenske ljudske legend / Š. Smitek. – Lubljana : Radovljica Didakta, 2010. – 48 p.

17. Толстая, С. М. О нескольких ветхозаветных мотивах в славянской народной традиции / С. М. Толстая // От Бытия к Исходу. Отражение библейских сюжетов в славянской и еврейской народной культуре. – М., 1998. – С. 21 – 37.

18. Белова, О. В. О «грешных» животных в славянских народных легендах / О. В. Белова // Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции. – М., 2000. – С. 163 – 178.

19. Каспина, М. М. Восприятие сюжета о грехопадении Адама и Евы в еврейской и славянской традиции / М. М. Каспина // Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции. – М., 2000. – С. 116 – 129.

20. Belova, O. The Institute of Slavic Studies / O. Belova [Electronic resource]. – Mode of access: https://inslav.academia.edu/OlgaBelova. – Date of access: 15.01.2016.

21. «Народная Библия»: восточнославянские этиологические легенды / сост. и коммент. О. В. Беловой ; отв. ред. В. Я. Петрухин. – М. : Индрик, 2004. – 576 с.

22. Кабакова, Г. И. Адам и Ева в восточнославянском фольклоре / Г. И. Кабакова // Живая старина. – 1999. – № 2. – С. 2 – 4.

23. Кабакова, Г. И. «Разные дети Евы»: локальные «демонологические» версии сюжета ATU 758 / Г. И. Кабакова, О. В. Белова // In Umbra. Демонология как семиотическая система : альманах / отв. ред. и сост. Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. – М., 2015. – Вып. 4. – С. 109 – 120.

24. Страхов, А. Б. Ночь перед Рождеством: народное христианство и рождественская обрядность на Западе и у славян / А. Б. Страхов // Palaeoslavica XI. Supplementum 1. – Cambridge : Masschusetts, 2003. – 380 с.

25. Дубровина, С. Ю. Народные пересказы Ветхого Завета на Тамбовщине / С. Ю. Дубровина // Живая старина. – 2002. – № 3. – С. 2 – 4.
26. Бессонов, И. А. Эсхатологическая легенда: к определению жанра / И. А. Бессонов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 119. – С. 206 – 211.
27. Беларуская «народная Біблія» ў сучасных запісах / уст. арт., уклад. і камент. А. М. Боганевай. – Мінск : БДУКМ, 2010. – 156 с.
28. У истоков мира. Русские этиологические сказки и легенды / сост. и коммент. О. В. Беловой, Г. И. Кабаковой. – М. : Форум ; Неолит, 2014. – 528 с.
29. Сусвет і прыродныя стыхіі ў міфалагічнай традыцыі беларусаў / аўт.-уклад. В. С. Новак, А. А. Кастрыца. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – 83 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы современные исследования, посвящённые «народной Библии».

SUMMARY

In article the modern researches devoted to «the national Bible» are analysed.

Бялявіна В. М.

АСАБІСТЫЯ ПАДСОБНЫЯ ГАСПАДАРКІ Ў СУЧАСНЫМ ЛАДЗЕ ЖЫЦЦЯ ВЯСКОВАГА НАСЕЛЬНІЦТВА БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

Гісторыя ўзнікнення падсобных гаспадарак вясковага насельніцтва Беларусі ўзыходзіць да глыбокай старажытнасці. Жылая хата, пабудовы для ўтрымання свойскай жывёлы і захавання харчовых запасаў, гумны, прысядзібны агарод былі неабходнымі для існавання кожнай сялянскай сям'і, складаючы бліжэйшае асяроддзе яе жыццёвай прасторы.

Упершыню на тэрыторыі Беларусі заканадаўча падзел зямлі селяніна на прысядзібны ўчастак (на якім размяшчаліся жылыя, гаспадарчыя пабудовы і вялася гаспадарка) і палявы зямельны надзел быў усталяваны «Уставай на валокі» Жыгімонта II Аўгуста ў 1557 г. Такая структура сялянскага двара захавалася пры скасаванні прыгону і правядзенні сталыпінскай рэформы, праіснаваўшы больш за тры з паловай стагоддзі да Кастрычніцкай рэвалюцыі.

Сучаснае паняцце «асабістая падсобная гаспадарка» (АПГ) вясковага насельніцтва звязана з усталяваннем савецкай улады. Дэкрэтам II Усерасійскага з'езда Саветаў рабочых, салдацкіх і сялянскіх дэпутатаў ад 26 кастрычніка (8 лістапада) 1917 г. «Аб зямлі» было ліквідавана права прыватнай уласнасці на зямлю, яе купля-продаж і заканадаўча сфармулявана асноўнае палажэнне аб зямлі як усенародным набытку, які знаходзіцца ў выключным карыстанні дзяржавы.

Артыкул 3 Дэкрэта абвяшчаў захаванне прысядзібных участкаў насельніцтва: «Сядзібная гарадская і сельская зямля з дамашнімі садамі і агародамі застаецца ў карыстанні цяперашніх уладальнікаў, прычым памер

саміх участкаў і вышыня падатку за карыстанне імі вызначаецца заканадаўчым парадкам» [1, ст. 3].

Упершыню паняцце «асабістая падсобная гаспадарка калгаснага двара» было заканадаўча сфармулявана ў Канстытуцыі РСФСР ад 21 студзеня 1937 г. У артыкуле № 7 раздзела 1 Асноўнага закона вызначалася: «Кожны калгасны двор, акрамя асноўнага прыбытку ад грамадскай калгаснай гаспадаркі, мае ў асабістым карыстанні невялікі прысядзібны ўчастак зямлі і ў асабістай уласнасці падсобную гаспадарку на прысядзібным участку, жылы дом, прадукцыйную жывёлу, птушак і дробны сельскагаспадарчы інвентар – згодна са Статутам сельскагаспадарчай арцелі». Канстытуцыя заканадаўча ўсталёўвала падсобныя гаспадаркі вясковых жыхароў і замацоўвала іх аснову – прысядзібнае землекарыстанне.

Паняцце «падсобная гаспадарка», узаконенае Канстытуцыяй, абмяжоўвала права сельскіх жыхароў на індывідуальную працоўную дзейнасць па вырабу сельскагаспадарчай прадукцыі. У выніку гэтага гаспадарка сялянскага двара набывала статус спажывецкай, накіраванай у асноўным на задавальненне толькі патрэб сям'і.

Абавязковай умовай карыстання зямельным участкам з'яўляўся ўдзел яе ўладальніка ў грамадскай вытворчасці, гэта значыць, што праца на ім павінна была ажыццяўляцца па прынцыпах другаснай занятасці. АПГ дазвалялі выкарыстоўваць для атрымання дадатковых сельскагаспадарчых прадуктаў рэсурсы, якія не маглі быць задзейнічаны ў грамадскай вытворчасці: прысядзібную зямлю, дробны інвентар, працу членаў сям'і (старых, падлеткаў, інвалідаў), гаспадарчыя пабудовы на сядзібе.

З моманту ўсталявання савецкай улады АПГ сельскіх жыхароў разглядаліся ўладамі як рэшткі аднаасобнай гаспадаркі, пераходная форма станаўлення сацыялістычных адносін на вёсцы. Пры гэтым лічылася, што ў выніку развіцця буйнатаварнай грамадскай вытворчасці большая частка маёмасці, якая заставалася ў асабістай падсобнай гаспадарцы сялян, будзе абагульняцца.

Асноўнай прычынай захавання і развіцця АПГ у гэты час з'яўлялася іх эканамічная неабходнасць, паколькі калгасы і саўгасы з-за слабай матэрыяльна-тэхнічнай базы не мелі магчымасці задаволіць патрэбы гараджан і вясковых жыхароў у прадуктах сельскагаспадарчай вытворчасці.

У 1937 г. падсобныя гаспадаркі калгаснікаў выраблялі 40% усёй валавой прадукцыі сельскай гаспадаркі СССР [2, с. 9]. Нягледзячы на гэта, дзяржаўныя і партыйныя органы праводзілі неабгрунтаванае абмежаванне ўмоў функцыянавання АПГ калгаснікаў і рабочых саўгасаў, служачых і гараджан.

У маі 1939 г. ЦК ВКП(б) прыняў пастанову, згодна з якой праводзіўся абмер усіх зямельных участкаў, што належалі вясковым і гарадскім жыхарам, і адабранне лішкаў зямлі ў тых, чые надзелы перавышалі ўстаноўленыя нормы. У верасні гэтага ж года быў прыняты закон «Аб сельскагаспадарчым падатку». Артыкул 8 главы 3 гэтага закона прадугледжваў з гаспадарак

калгаснікаў, якія мелі даходы ад прысядзібнага ўчастка зямлі, жывёлы, садоў і неземляробчых заробкаў, вылічваць падатак у адпаведнасці з усталяванымі стаўкамі. Гэтыя меры прывялі да таго, што падаткі часта пераўзыходзілі магчымасці прысядзібнага ўчастка вясковых жыхароў і рабілі нявыгадным вырошчванне прадукцыі сельскай гаспадаркі не толькі на продаж, але і для асабістага спажывання.

У 1940 г. у БССР доля калгасаў, саўгасаў і іншых дзяржаўных гаспадарак у вытворчасці мяса склала ўсяго 11,4%, малака – 13,2%, бульбы – 34%, воўны – 13,2%, збожжа – 51,2%, хоць у карыстанні гэтых гаспадарак было 57,1% пасяўных плошчаў [3, с. 151].

У пасляваенны перыяд узнаўлення народнай гаспадаркі рэспублікі падсобныя гаспадаркі з'яўляліся асновай выжывання насельніцтва і служылі дадатковай крыніцай павелічэння вытворчасці сельскагаспадарчай прадукцыі. Нягледзячы на ўрадавыя меры па стрымліванню развіцця АПГ, ва ўмовах картачнай сістэмы пастаўкі прадуктаў калгаснікамі рабілі больш разнастайным асартымент сельскагаспадарчай прадукцыі на рынках рэспублікі.

Вераснёўскі Пленум ЦК КПСС 1953 г., прысвечаны аграрным праблемам краіны, асудзіў практыку неабгрунтаваных абмежаванняў умоў развіцця асабістых падсобных гаспадарак вясковых і гарадскіх жыхароў [4, № 7]. Былі цалкам адменены абавязковыя пастаўкі дзяржаве сельскагаспадарчай прадукцыі падсобнымі гаспадаркамі калгаснікаў, рабочых і служачых, што ў хуткім часе дало свае вынікі.

З 1954 па 1958 гг. пагалоўе хатняй жывёлы ў БССР узрасло на 14,7%, свіней – на 27,6%. Пры гэтым колькасць двароў у дадзены перыяд скарацілася на 7% [3, с. 151]. Аднак з канца 1958 г. кіраўніцтва дзяржавы зноў пачало праводзіць палітыку згортвання асабістых падсобных гаспадарак вясковых і гарадскіх жыхароў. На снежаньскім Пленуме ЦК КПСС (1958) было рэкамендавана калгасам забяспечыць калгаснікаў прадуктамі харчавання, саўгасам – выкупіць жывёлу ў сваіх рабочых і служачых на працягу 2-3 гадоў, забяспечыць іх прадукцыяй жывёлагадоўлі, а таксама бульбай і агароднінай.

Акрамя таго, указвалася, што значная частка такога каштоўнага прадукту харчавання, як хлеб, ідзе на корм асабістай жывёлы насельніцтва. У 1963 г. агульнасаюзным рашэннем вяскоўцам забаранялася трымаць на падворку авечак, коз і больш за адну карову і адну свінню [5, с. 136].

За 1958 – 1964 гг. памер прысядзібных участкаў у калгасах СССР скараціўся на 12%, у саўгасах – на 28%, вытворчасць мяса і малака ў асабістых гаспадарках зменшылася на 20% [5, с. 136]. Адчужэнне сельскага працаўніка ад зямлі і вынікаў сваёй працы павялічыла міграцыю найбольш адукаванага і працаздольнага насельніцтва з вёскі ў горад, што пагоршыла дэмаграфічную сітуацыю ў сельскай мясцовасці.

Толькі ў кастрычніку 1964 г. ЦК КПСС была прынята Пастанова «Аб устараненні неабгрунтаваных абмежаванняў асабістай гаспадаркі

калгаснікаў, рабочых і служачых» [6], у якой давалася ацэнка ролі АПГ у сельскагаспадарчай вытворчасці, усталёўваліся нормы ўтрымання жывёлы і памеры прысядзібных участкаў, якія дзейнічалі да ўвядзення абмежаванняў. Сельскагаспадарчым арганізацыям у пастанове рэкамендавалася аказваць дапамогу насельніцтву ў апрацоўцы прысядзібнага ўчастка, забеспячэнні маладняком жывёлы і птушкі, набыцці і загатоўцы кармоў.

У 1970-я – сярэдзіне 1980-х гадоў урадамі СССР і БССР быў прыняты шэраг пастаноў, якія падугледжвалі арганізацыю закупак сельскагаспадарчай прадукцыі ў падсобных гаспадарках насельніцтва і кааперацыю АПГ з калгасамі і саўгасамі.

Новы этап развіцця АПГ вясковага насельніцтва пачаўся ў 1990-я гады ва ўмовах пагаршэння сацыяльна-эканамічнай сітуацыі ў краіне, калі працэс разбурэння калгасаў і саўгасаў прывёў большасць з іх да банкруцтва, а астатнія мелі вельмі нязначную рэнтабельнасць. Дрэнны фінансава-эканамічны стан не дазваляў ім весці пашыранае ўзнаўленне. Рост беспрацоўя, несвоечасовая выплата заработнай платы, якая знізілася ў разы і значна адставала ад сярэднерэспубліканскага паказчыка, змянілі значэнне прысядзібнага ўчастка ў жыцці вясковага насельніцтва. Калі раней галоўнай крыніцай даходаў была заработная плата ў грамадскай гаспадарцы, а прадукцыя, атрыманая на прысядзібным участку, толькі дадаткам да яе, то ў 1990-я гады менавіта прысядзібная гаспадарка стала гарантам выжывання і дабрабыту вяскоўцаў. Таму, нягледзячы на агульнае пагаршэнне стану ў грамадскім сектары сельскай гаспадаркі, аб'ём прадукцыі АПГ вясковых жыхароў, наадварот, значна ўзрос.

З 1990 па 1995 г. пры невялікім (на 3,1%) скарачэнні двароў у сельскай мясцовасці Беларусі плошча раллі ў АПГ насельніцтва павялічылася з 464,8 тыс. га ў 1990 г. да 1009 тыс. га ў 1995 г., а ўдзельная вага іх валавой прадукцыі ў агульным аб'ёме вытворчасці прадукцыі сельскай гаспадаркі ў 1995 г. дасягнула 48%. Пры гэтым удзельная вага валавой прадукцыі АПГ у агульным аб'ёме прадукцыі сельскай гаспадаркі рэспублікі па вытворчасці збожжа і зернебабовых склала 5,5%, бульбы – 86,4%, агародніны – 76,7% [7].

У гэты перыяд быў прыняты шэраг дзяржаўных мер, скіраваных на павелічэнне вытворчасці і нарыхтовак розных відаў сельскагаспадарчай прадукцыі ў АПГ вясковых жыхароў. Калгасы, саўгасы і іншыя калектыўныя арганізацыі на падставе заключаных дагавароў пачалі перамяшчаць частку зямельных участкаў сельскага насельніцтва ў палі севазваротаў, аказваць паслугі па вырошчванню сельскагаспадарчых культур і ўборцы ўраджаю, нарыхтоўцы кармоў для буйнай рагатай жывёлы, рэалізацыі лішкаў вырабленай сельскагаспадарчай прадукцыі.

Аднак скарачэнне аб'ёмаў вытворчасці сельскагаспадарчай прадукцыі ў індывідуальным сектары паказала неабходнасць распрацоўкі «Праграмы развіцця і падтрымкі падсобных гаспадарак грамадзян на 2006 – 2010 гг.», зацверджанай Пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 30 мая 2006 г. Асноўнымі задачамі Праграмы былі: забеспячэнне харчовай бяспекі

беларускай вёскі, рост даходаў і занятасці сельскіх жыхароў, паляпшэнне дэмаграфічнай структуры насельніцтва. Прадугледжвалася арганізацыя камунальна-бытавых структур для аказання дапамогі і паслуг вяскоўцам па вырошчванні і ўборцы сельскагаспадарчых культур, нарыхтоўцы кармоў. Адно з галоўных месцаў у Праграме адводзілася ўдасканаленню сістэмы збыту прадукцыі АПГ праз закупкі загатоўчымі арганізацыямі спажывецкай кааперацыі. Упершыню прадугледжвалася фінансаванне Праграмы са сродкаў Рэспубліканскага фонда падтрымкі вытворцаў сельгаспрадукцыі, харчавання і аграрнай навукі.

Спажывецкі характар вытворчасці прадукцыі ў індывідуальных гаспадарках насельніцтва і магчымасць выбару больш выгадных каналаў яе збыту не забяспечыў выкананне асноўных параметраў, прадугледжаных Праграмай. Узнікла аб'ектыўная неабходнасць удасканалення дзеючага заканадаўства, вызначэння новых прыярытэтаў у падтрымцы АПГ насельніцтва.

У кастрычніку 2010 г. Савет Міністраў Рэспублікі Беларусь зацвердзіў Праграму развіцця і падтрымкі асабістых падсобных гаспадарак грамадзян у 2011 – 2015 гг. [8]. Галоўныя задачы Праграмы – павышэнне эфектыўнасці выкарыстання зямельных участкаў, якія знаходзяцца ў землекарыстанні насельніцтва, стварэнне ўмоў для паляпшэння якасці і павышэння таварнасці сельскагаспадарчай прадукцыі падсобных гаспадарак.

Мясцовыя ўлады абавязваліся даваць па заяўках грамадзян у арэнду дадатковыя зямельныя ўчасткі ў памеры да 3 га для вядзення асабістай падсобнай гаспадаркі і інфармаваць насельніцтва аб магчымасці сельскагаспадарчых арганізацый перамяшчаць частку зямельных участкаў падсобных гаспадарак у палі севазваротаў.

Сярод прадугледжаных паказчыкаў закупак сельскагаспадарчай прадукцыі ў цэлым па рэспубліцы дасягнуты і перавыкананы праграмныя паказчыкі па нарыхтоўцы бульбы (132,9%), агародніны (103,5%). Планавыя аб'ёмы закупак у насельніцтва пладоў і ягад не выкананы Віцебскай (76,5%), Гродзенскай (75,7%) і Мінскай (86,7%) абласцямі і склалі 91,9% да запланаванага [7]. Такая сітуацыя тлумачыцца магчымасцю рэалізацыі іх па больш выгадных цэнах на рынку і недастаткова арганізаванай работай нарыхтоўчых арганізацый з насельніцтвам.

У 2011 – 2013 гг. з рэспубліканскага бюджэту на выплату надбавак да закупачных цэн на прадукцыю, што набываецца ў насельніцтва, расходавана 136,1 млрд. рублёў, што склала 86,9% аб'ёму сродкаў, прадугледжаных Праграмай. Няпоўнае асваенне бюджэтных рэсурсаў было абумоўлена змяншэннем аб'ёмаў закупак сельскагаспадарчай прадукцыі ў насельніцтва.

Займаючы ў 2013 г. 9,5% сельскагаспадарчых угоддзяў, гаспадаркі насельніцтва вырабілі сельскагаспадарчай прадукцыі на 23,8 трл. рублёў, або 22,6% ад усёй сельскагаспадарчай вытворчасці ў рэспубліцы, у тым ліку 3% збожжа, 82% бульбы, 70% агародніны.

Як неад'емны структурны элемент аграпрамысловага комплексу краіны падсобныя гаспадаркі вясковых жыхароў выконваюць шэраг важнейшых эканамічных функцый: забяспечваюць значную частку патрэб сельскага насельніцтва, а таксама гараджан у важнейшых высакаякасных, экалагічна чыстых прадуктах харчавання; дазваляюць больш поўна выкарыстоўваць працоўныя рэсурсы вёскі і сродкі вытворчасці, недаступныя калектыўным гаспадаркам; служаць істотнай крыніцай даходаў сельскіх жыхароў.

Выкарыстанне ўласных грашовых сродкаў, дробнага інвентару і сядзібных гаспадарчых пабудоў, адсутнасць наёмных работнікаў дазваляюць уладальнікам падсобных гаспадарак знізіць аб'ём капіталаўкладанняў і зменшыць памер страт вырашчанай прадукцыі.

Значэнне асабістых падсобных гаспадарак у жыцці прызнаецца самімі сельскімі жыхарамі. Так, па даных рэспубліканскага апытання сельскага насельніцтва, праведзенага Інстытутам сацыялогіі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі ў 2007 г., большасць вяскоўцаў (70,5%) лічылі, што для сельскіх жыхароў наяўнасць свайго падворка з'яўляецца неабходнасцю [9, с. 126]. Аднак рэфарміраванне аграпрамысловага комплексу і змяненне сацыяльна-побытавых умоў жыцця цягнуць за сабой перамены ў ладзе жыцця вяскоўцаў. Праведзенае апытанне сведчыць пра зніжэнне ролі падсобных гаспадарак сярод жыхароў аграгарадкоў у параўнанні з жыхарамі традыцыйных вясковых пасяленняў. Так, 12,1% апытаных у аграгарадках не лічылі прысядзібны ўчастак неабходным для сябе, у той час як у вёсках толькі 6,2%, што гаворыць аб існаванні небяспекі ператварэння сельскага жыхара ў простага наёмнага работніка, які страціў «пачуццё гаспадара» на сваёй зямлі [9, с. 126].

З 1995 г. ідзе пастаяннае скарачэнне асабістых падсобных гаспадарак насельніцтва. Так, у 2013 г. у параўнанні з 1995 г. іх колькасць скарацілася больш чым на 377 тысяч. Пасяўныя плошчы ў разліку на адзін двор за перыяд з 2000 г. па 2012 г. скараціліся з 0,8 га да 0,5 га.

Сярод аб'ектыўных прычын такой дынамікі АПГ вясковых жыхароў вылучаюцца наступныя:

– вызначальную ролю ў гэтым працэсе адыгрывае дэмаграфічная сітуацыя. З 2000 г. па 2012 г. колькасць сельскага насельніцтва скарацілася на 737,1 тыс. чалавек і склала 2 242,9 тыс. чалавек. Удзельная вага сельскіх жыхароў у агульнай колькасці насельніцтва рэспублікі ў 2012 г. складала 24,7% у параўнанні з 29,9% у пачатку 2001 г. Пры гэтым 31% сельскіх жыхароў – старэйшыя за працаздольны ўзрост, 56,3% – старэйшыя за 70 год. У 1995 г. такія суадносіны складалі 38,6% [10; 11];

– стабілізацыя агульнай эканамічнай сітуацыі ў Рэспубліцы Беларусь, рост заработнай платы на асноўным месцы працы і пенсій насельніцтва садзейнічаюць таму, што многія АПГ набываюць аматарскі характар без арыентацыі на пашыраную вытворчасць сельскагаспадарчай прадукцыі;

– высокія тэмпы развіцця прамысловай вытворчасці прадуктаў харчавання далі магчымасць гандлёвым арганізацыям забяспечваць вясковае насельніцтва ў шырокім асартыменце хлебабулачнымі, мяснымі і малочнымі прадуктамі;

– арганізацыі, якія займаюцца закупкай лішкаў сельскагаспадарчай прадукцыі ў насельніцтва, не праводзяць у належным масштабе гэтай работы.

– высокая працаёмкасць (з-за недастатковай механізацыі) вытворчасці на падворках насельніцтва збожжавых культур, бульбы, агародніны.

Побач з аб'ектыўнымі прычынамі існуе і шэраг суб'ектыўных, па якіх АПГ сельскага насельніцтва перастаюць існаваць. Сярод гэтых прычын належыць вылучыць: аслабленне здароўя членаў сям'і ўладальніка падсобнай гаспадаркі; пераезд на іншае месца жыхарства, змяненне адносін паміж членамі сям'і і г. д.

Акрамя таго, што АПГ выконваюць эканамічныя функцыі, яны з'яўляюцца асновай ладу жыцця сельскага насельніцтва, асяроддзем, дзе захоўваюцца і развіваюцца нацыянальныя і культурныя традыцыі беларускага сялянства, праяўляюцца творчыя, дзелавыя і гаспадарчыя здольнасці вясковых жыхароў, моладзі прывіваюцца навыкі эканомнага і эфектыўнага вядзення гаспадаркі, выхоўваецца любоў да зямлі і працы на ёй, фарміруюцца прадпрымальнасць, самастойнасць, працавітасць.

Цяжка пераацаніць важнасць вёскі ў этнізацыі асобы, узбагачэнні яе духоўнага свету нацыянальнымі традыцыямі, вобразамі фальклору. Этнічная ідэнтычнасць фарміруецца ў працэсе сацыялізацыі асобы і залежыць ад засваення сукупнасці традыцыйных формаў вытворчай, грамадскай, сацыяльнай дзейнасці, пэўных матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей канкрэтнага этнасу.

Працуючы на прысядзібным участку, вясковы жыхар адчувае сябе гаспадаром, знаходзіць прымяненне сваёй дзелавой і прадпрымальніцкай энергіі. Таму, лічаць вучоныя-аграрнікі, у перспектыве індывідуальная гаспадарка будзе існаваць, хоць яе формы і спосабы вядзення будуць змяняцца з узмацненнем навукова-тэхнічнага прагрэсу і з развіццём інфраструктуры сяла [12, с. 28].

ЛІТАРАТУРА

1. Декрет о земле // СУ РСФСР. – 1917. – № 1. – Ст. 3.

2. Шатова, А. В. Личное подсобное хозяйство в условиях переходной экономики / А. В. Шатова, Т. В. Зубкова, Л. Н. Дубкова. – Пенза : Б. и., 2005. – 230 с.

3. Гончаров, А. Тенденции развития личных подсобных хозяйств сельского населения, их эволюция в аграрном сектора экономики / А. Гончаров // Актуальные проблемы устойчивого развития сельского хозяйства : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 17-18 сентября 2008 г. – Минск, 2008.

4. Ведомости Верховного Совета СССР. – 1953. – № 7.

5. Сарокін, А. М. Рэха эпохі крайнасцяў. Беларуская вёска: ад Дэкрэта да Кодэкса аб зямлі (1917 – 1990-я гады) / А. М. Сарокін. – Мінск : Права і эканоміка, 2005. – 302 с.

6. Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам : сб. документов. – М. : Политиздат, 1967 – 1988. – Т. 5. 1962 – 1965 годы. – 1968. – 750 с.

7. Развитие подсобных хозяйств граждан // Министерство сельского хозяйства и продовольствия Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mshp.Minsk.by/print/farmer//Iph t495e9f56a3152d0.html. – Дата доступа: 09.04.2015.

8. Программа развития и поддержки личных подсобных хозяйств граждан в 2011 – 2015 годах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: //mshp. Minsk. by /print/ programs/ a458c79775ec01. html. – Дата доступа: 29.04.2013.

9. Кузьменко, Т. В. Роль личных подсобных хозяйств в условиях реформирования села / Т. В. Кузьменко // Устойчивое развитие агропромышленного комплекса: производственно-экономические, миграционные и мотивационные процессы : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящённой 45-летию БГЭУ / редкол. : А. А. Наумчик [и др.]. – Гомель, 2009.

10. Сельское хозяйство Республики Беларусь : стат. сб. – Минск : М-во статистики и анализа Республики Беларусь, 2006. – 254 с.

11. Сельское хозяйство Республики Беларусь: стат.сб. – Минск : М-во статистики и анализа Республики Беларусь, 2006. – 146 с.

12. Василькевич, С. М. Личные подсобные хозяйства населения – один из важнейших секторов агропромышленного комплекса Республики Беларусь / С. М. Василькевич // Экономика и управление. – 2010. – № 3.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена история возникновения личных подсобных хозяйств в Беларуси и их современное состояние. Выявлены причины уменьшения количества хозяйств и пути их развития.

SUMMARY

In article history of emergence of personal subsidiary farms in Belarus and their current state is considered. The reasons of reduction of number of farms and a way of their development are established.

Воінава А. М.

ПРАЯЎЛЕННІ ПРАСТОРЫ І ЧАСУ Ў ЛЕКСІЦЫ ПАХАВАЛЬНАГА АБРАДУ ГАВОРАК ГОМЕЛЬСКАЙ ВОБЛАСЦІ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

Інтэграванае даследаванне народнай духоўнай спадчыны, якое ўключае аналіз этнаграфічных звестак, фальклор і мовазнаўства, з’яўляецца адным з самых актуальных і перспектыўных напрамкаў сучаснай гуманітарнай навукі. Этналінгвістычныя даследаванні разглядаюць мову ў цеснай сувязі з культурнымі, сацыяльна-псіхалагічнымі, міфалагічнымі ўяўленнямі народа. Асноўная ўвага ў такіх даследаваннях надаецца лексіцы, звязанай з традыцыйнымі абрадамі і звычаямі.

Лакалізацыя Гомельскай вобласці спрыяла цесным міжмоўным кантактам. Вынікі гэтага кантактавання адзначаюцца ў абрадавай лексіцы

гомельскіх гаворак. Пастаянныя шматвяковыя сацыяльна-эканамічныя і культурныя зносіны суседніх роднасных народаў паўплывалі на фарміраванне асобных блізкіх і агульных рытуалаў у сямейным жыцці беларусаў і ўкраінцаў. Паспрыяла такім працэсам і агульная старадаўняя гісторыя, і падобныя аб'ектыўныя сацыяльныя сучасныя рэаліі.

У мове захоўваюцца разнастайныя па часе ўзнікнення і функцыянавання лексічныя адзінкі. У сістэме нацыянальнай мовы гэтая скарбніца ўключае назвы, якія адлюстроўваюць важныя падзеі ў грамадскім і сямейным жыцці народа: абазначаюць абрады розных перыядаў земляробчага календара беларуса, адметныя этапы ў жыцці чалавека – нараджэнне, хрышчэнне, вяселле, пахаванне. Абрадавы тэрмін – слоўнае абазначэнне прадмета, асобы або дзеяння, што ўваходзяць у сферу абраду і самі па сабе, у адрозненне ад прадметаў і дзеянняў пазаабрадавай рэальнасці, з'яўляюцца знакамі або сімваламі. Пласт матэрыяльнай культуры, вывучэнне якога неабходна для высвятлення значэння і паходжання адпаведнай тэрміналогіі, у сферы абрадавага народнага жыцця асветлены асабліва. Тут матэрыяльная культура неаддзельная ад духоўнай, кожны прадмет у абрадавым ужыванні нясе семантычную нагрузку тады, калі яго ўласцівасці адказваюць патрабаванням міфічнай сімволікі. Аб'ектам нашага даследавання з'яўляюцца хранатопы лексічных адзінак пахавальнага абраду, зафіксаваных на тэрыторыі Гомельскай вобласці.

Хранатоп (ад грэч. chronos – час і topos – месца) – узаемасувязь часавых і прасторавых характарыстык з'яў. Тэрмін «хранатоп» належыць М. Бахціну, які лічыў, што «жанры і жанравыя разнавіднасці вызначаюцца менавіта хранатопам… Час тут згушчаецца, робіцца больш тугім, становіцца па-мастацку бачным; прастора ўцягваецца ў рух часу, сюжэта і гісторыі» [1, с. 122].

Акт пахавання звязаны з уяўленнямі аб жыцці і смерці, заканчэнні адной формы існавання і пераходзе ў іншую – вечную. Вечнае жыццё атаясамліваецца з паняццем душы, якая не памірае. У свядомасці людзей рэлігійныя ўяўленні пра смерць не супрацьпастаўляюцца міфалагічным, народным. Можна заўважыць, што народныя, язычніцкія веды і абрады змяніліся нязначна, а рэлігійныя акты (споведзь, сабараванне) вытрымліваюцца не ўсімі. Часта рэлігійныя каноны некалькі пераасэнсоўваюцца і дапаўняюцца.

Так, пастулаты рэлігіі пра бессмяротнасць душы і яе існаванне пасля смерці значна пашыраны ў народзе. Душа таксама ўяўляецца як бессмяротная, яна сыходзіць з цела пасля смерці, блукае па свеце на працягу сарака дзён, а пасля паўстае перад Богам. Аднак у народнай свядомасці душа – паслясмяротны двайнік чалавека, якому неабходна есці і піць. Адсюль ідуць многія рытуальныя дзеянні (пакідаць ежу, ручнік, каб уцірацца, выконваць шэраг забарон, каб не запэцкаць душу, не абцяжарыць дарогу на той свет): *«На акне астаўляюць кусочак хлеба, каўбасы на маленькай*

тарэлачке, ставяць свечку. Лічаць, што душа памершага будзе кушаць тое, што ляжыць на тарэлке» (в. Марусенька, Жлобінскі р-н).

Назва «век» як пазначэнне чалавечага жыцця – гэта час расходавання закладзенай жыццёвай патэнцыі. Жыццёвая сіла, не вычарпаная ў тых, хто памёр да часу, пераносіцца ў вобласць смерці і пераўтварае іх у актыўную шкодную сілу: чалавек становіцца «двухдомнікам», «пужайлам», «прывідам» [3]. Для абароны ад іх існуюць спецыяльныя прыёмы, аднак найбольш дзейсным сродкам з'яўляецца «грамнічная, стрэчанная свечка» («встрэчэньска свечка»), якая асвячаецца ў храме на Стрэчанне і, паводле павер'яў, мае вялікую ахоўную сілу: *«На Стрэчанне беруць свечону свечку і ставяць у хаці»* (в. Васькаўка, Мазырскі р-н).

На ранняй стадыі фарміравання грамадства прастора і час міфалагізаваліся. Уяўленне пра час у традыцыйных грамадствах звязвалася з цыклічнасцю, ператварэннем. У аграрным грамадстве год азначаў змену сезонаў. Успрыманне часу як рэальнасці і рэчыўнай існасці, схільнай да боскага ўплыву – аснова язычніцкага светаўспрымання.

Час – адна з асноўных форм існавання свету, узнікнення, станаўлення і разбурэння ўсіх з'яў быцця. Катэгорыя часу звязана з паслядоўнай зменай этапаў жыцця прыроды, чалавека і развіцця свядомасці; таму ўспрыманне суб'ектыўнай працягласці часу сумяшчаецца з адносінамі прычын і вынікаў, мінулага, цяперашняга і будучыні, а таксама з суб'ектыўным яго перажываннем.

«Прастора жыцця» і «прастора смерці» (або «вечнага жыцця») – асноўныя ўяўленні ў пахавальным абрадзе. Гэтыя прасторы блізкія ўяўленню пра два дамы: *«Раней людзі верылі, што памёршы чалавек адпраўляецца на той свет і там ён працягвае жыць»* [2, с. 163]. Па меркаванні ўсходніх славян, часта жывы чалавек прадстаўляецца госцем, а памёрлы – «ужо дома»: *«Усе там будзем. Ты ўжо дома, а мы шчэ госці тутака»* [3]. З гэтым матывам можа быць звязана тэрміналогія слова «пагост» ('могілкі').

Мяжа паміж двума светамі даволі ўмоўная: яна можа адступаць ад цэнтра засвоенай чалавекам прасторы (днём) і зноў набліжацца да яго (ноччу). Іншы свет адначасова блізкі і далёкі, ён можа знаходзіцца на краі свету і пачынацца за парогам хаты, нават у самім доме. У традыцыйных уяўленнях аб іншым свеце аб'ядноўвалася рэальнае і ірэальнае, на паўсядзённае жыццё, звычайную геаграфію накладалася звышнатуральнае ўспрыманне надпачуццёвага свету. Гэтая ж падвоенасць датычыць і знешняга выгляду душы: яна нябачная і ў той жа час можа мець розныя абрысы – часцей птушкі ці насякомага [9, с. 9].

Душа таксама ўяўлялася ў выглядзе пары, воблака – «ідзе парок»: *«Як мацер паміралa, сядзела я радом. Толькі із рота парок пошоў і ўсё – вышла душа»*; *«Кажуць, што душа ротом выходзіць. Як облачко, але парок»*; *«Як заховаюць, на другі дзень з могілы толпа дыма такого подымаецца, як туча. Дошла до плота, разбілась і не стало. То, кажуць, душа вышла»* (в. Дзякавічы Жыткавіцкі р-н). Матыў палёту прасочваецца ў выразе «душа

адляцела», а таксама ў вобразе птушак, якія часта згадваюцца ў прыкметах: кукуе зязюля – адлічвае тэрмін жыцця; птушка б'ецца ў шкло хаты – значыць, нехта хутка памрэ. У галашэннях сустракаем: *«Прэўраціласа сізай зязюляю, к роду паляцела»* (в. Колкі Петрыкаўскі р-н).

Падчас пахавання смерці адводзіцца абрадава замацаваны ўчастак зямлі, дзе разам з целам замыкаецца сама смерць. Для наймення месца пахавання фіксуюцца назвы: «кладбішча, кладбішчэ» (*«Вынеслі і ідут на кладбішча»* [4, с. 247]; *«Несом на кладбішчэ паску, яечкі своім»* – в. Малыя Аўцюкі, Калінкавіцкі р-н); «кладаўе» (*«Звязвалі пакоўніку рукі і ногі, а на кладаўі развязвалі»* – в. Стаўбун, Веткавіцкі р-н); «могілкі» (*«Я ўжо і на могілкі хадзіла і прычытала»* – г. Добруш); «могліцы» (*«Як на могліцах: як пахаронят чалавека, праз 4 дні выходзіць фосфар»* – в. Сімонічы Лельчыцкі р-н). Там, дзе месца пахавання не лічыцца ўзаконеным, прысутнасць смерці кансервуецца: *«На кладаўе даўленікаў і самаўбіўцаў не клалі. У канаву закінуць. На канаве выкапаяць яму і так кінуць, і закапаюць, абы толькі было»* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н); *«На кладбішчы не хаваюць самазабойцаў»* (г. Лоеў).

У абрадавай пахавальнай лексіцы выразна прасочваецца хранатоп шляху. Як правіла, пад словам «шлях» мы разумеем перамяшчэнне чалавека з аднаго пункта ў іншы, у абрадавай жа лексіцы, акрамя таго, дадзенае найменне абазначае пераход на той свет. З семантычным матывам дарогі, шляху звязаны і прадметы, зафіксаваныя ў пахавальным абрадзе. Так, для палёгкі цяжкага шляху нябожчыку давалі «прахожую»: *«На грудзі ложаць прахожую, а на лоб венчык»* [4, с. 244]. Зафіксаваны шматлікія ўяўленні, сны, згодна з якімі, зборы ў дарогу абазначаюць смерць: *«Калі чалавек кажа ў трызненні пра дарогу, коней, што трэба некуды ісці, то хутка памрэ»* [4]. У кожнай са сваіх канкрэтызацый шлях, які мадэліруе пахавальны абрад, супрацьпастаўлены блуканню 'нячыстых' нябожчыкаў як прамы, той, што дасягае сваёй мэты. Цемра замагільнага свету складае матывацыю шматлікіх актаў са свечкамі і іх запальваннем у хаце: *«У руку абазацельна свечку ўстаўлялі.* Рэчыца; *Каля пакойніка гараць свечкі, лампадкі»* (в. Верхняя Алба, Жлобінскі р-н). Свет дапамагаў нябожчыку перайсці цёмны шлях на той свет.

З матывам шляху звязаны ўяўленні пра тое, што сорак дзён душа яшчэ знаходзіцца на зямлі: *«Людзі гавораць, што да 40 дней ходзіць душа па хаце. Ад 40 да году – по двору»* (в. Макарычы, Петрыкаўскі р-н). Хранатоп выяўляецца таксама і ў размеркаванні абрадавых дзеянняў на працягу года пасля смерці. Так, на наступны дзень пасля пахавання «нясуць снеданне»: *«Вот сёння пахаранілі, назаўтра нясуць снеданне, так у нас. Так і гаворым – снеданне»* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н). Асобна вылучаліся трэці, дзявяты і саракавы дзень, якія мелі спецыяльныя назвы: «трэцці дзень» (*«На трэцці дзень пасля пахавання абавязкова адведвалі магілу»* [7, с. 251]); «дзевяціны» (*«Дзевяціны на дзевяты дзень пасля пахавання атмічалі. Дзевяты дзень атмічалі, патаму што душа яшчэ дома находзіцца»* – в. Старае Сяло, Веткаўскі р-н); «сорок дней, саракавіны, саракоўнік» (*«Саракоўнікам яго*

называюць, бо лічаць, што душа сорак мытарств прайшла пасля смерці» – г. Рэчыца).

На працягу года спраўляліся яшчэ два памінальныя абеды: калі з моманту смерці прайшло паўгода і год – «гадавіна». Паўгода адзначаюць не ва ўсіх мясцовасцях, год – паўсюдна: *«Памінаюць на трэці дзень, на дзевяць, сорак і на год»* [4, с. 248]; *«Паўгода не спраўлялі»* [4, с. 251]; *«У час гадавіны галосяць на могілках»* (в. Колкі, Петрыкаўскі р-н). Ушанаванне продкаў працягвалася і пасля гадавога цыкла памінання.

Выразна прасочваецца ў абрадавай лексіцы і рэальны хранатоп – асноўная характарыстыка прадметаў мёртвага чалавека, неабходных яму ў «тым» жыцці, і прадметаў і рэалій побыту, якія выкарыстоўваюць жывыя ў пахавальным дзеянні. Традыцыйны побыт уяўляе сабой сукупнасць сувязяў і адносін па задавальненні матэрыяльных патрэб чалавека і забеспячэнні яго душэўнага камфорту ў штодзённым жыцці, гэты ж камфорт неабходна забяспечыць і ў іншым жыцці.

Менавіта ў матыве вечнага жыцця знаходзім карані таго, што нябожчыку ў труну кладуць рэчы, якія яму спатрэбяцца на тым свеце (акуляры, расчоску, насоўку і інш.): *«Мужчынам клалі расчоску, гадзіннік. Калі пакойнік быў п'яніцай, то яму клалі бутэльку ў гроб»* (в. Пакалюбічы, Гомельскі р-н); *«У труну звычайна лажылі, калі памёр мужчына, брытвенны прыбор, шапку, платок, расчёску; калі памерла жанчына – платкі, расчёску»* [6, с. 255]. У некаторых мясцовасцях у труну абавязкова клалі ручнік: *«Покойнік на том свеце умываецца і ўціраецца. У него есть свое полотенце»* [6, с. 256]. Часта пры пахаванні выкарыстоўвалі жыта – сімвал жыцця: *«Як гроб выносілі, усю хату пасыпалі жытам, каб усе жылі, хто ў хаце астаўса»* (в. Бабунічы, Петрыкаўскі р-н); *«Ваду наліваюць у стакан і крэпяць каласком»* (в. Верхняя Алба, Жлобінскі р-н).

Амаль паўсюдна абавязковым элементам пры пахаванні быў «платочак, насавічок»: *«Трэба несці вянкі ў платочках, а потым іх трэба захоўваць»* (г. Жлобін); *«У мужчын на рукавах павязаны платочкі-насавічкі»* (в. Верхняя Алба, Жлобінскі р-н).

Пахавальны абрад з'яўляецца праяўленнем традыцыйнай культуры беларусаў, таму ў генетычных адносінах амаль уся лексіка належыць да агульнаславянскага лексічнага фонду. Гэта такія лексемы, як «нябожчык», «могілкі», «куцця», «канон», «свечка» і іншыя [7]. Большасць зафіксаваных лексем з'яўляюцца суфіксальнымі ўтварэннямі ад дзеясловаў (пеўчыя, захлёбніца, прычытанне); назоўнікаў (пакойнік, нябожчык, гадавіна); лічэбнікаў (саракавіны, саракоўнік, дзевяціны); прыметнікаў (мерцвец).

Адзінкавыя назвы ўтвораны шляхам асновескладання і складанасуфіксальным спосабам, у выніку спалучэння іменнай і дзеяслоўнай асноў. Апорным кампанентам такіх найменняў з'яўляецца аддзеяслоўная аснова: «багахульнік», «самаўбіец».

Некаторыя назвы з'яўляюцца субстантываванымі: «пеўчы, усопшы, прахожая, памінальная».

Падкрэслім метафарычнасць пахавальнай лексікі, яскрава прадстаўленай у галашэннях: *«Учора касіў, араў, / А сёння ўжо бараду задраў»* [8, с. 76]; *«Адвалілася сцяна каменная / Ад маяго цёплага гнёздышка»* [10, с. 467]; *«Сырой вырыт мне прыют»* [11, с. 466]; *«Адпала правае крылышка ад мяне»* [10, с. 467]. Выкарыстоўваюцца сталыя эпітэты (*«сырая зямля»*, *«вечная памяць»*, *«белы свет»*, *«паследні пуць»*, *«цёплае гнёздышка»*, *«друг мілы»*, *«вочы ясныя»*, *«горкая сіраціпушка»* і інш.); параўнанняў (*«Звук тихо раздался, подобно дрожащей струне»* [10, с. 467]); адухаўлення (*«Душа ходит вокруг дома»* [10, с. 468]; *«Ці ты раннею зарою ўскінешся, / Ці ты да мяне жаркім сонейкам ускоцішся?»* [8, с. 76]). У галашэннях сустракаецца вялікая колькасць слоў з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі, якія перадаюць розныя адценні пачуццяў, перш за ўсё:

-еньк-, -эньк-, -аньк-: мамачка родненькая, міленькі, даражэнькі, татанька, сіротанькі;

-ок-, -ак-, -ёк-: сынок, зяцёк; *«А мой жа ты галубок! А мой жа ты сакалок!»*;

-ачк-: мамачка, кучачка, работачка, галовачка, ручачкі, ножачкі;

-ыц-, -ец-: сястрыца, брацец.

Іншы раз сустракаюцца мнагазначныя словы, нейтральныя ў асноўным значэнні, якія атрымліваюць якасна-эмацыянальнае адценне пры пераносным ужыванні. Так, нябожчыка ў галашэннях называюць «галубок, сакалок, пчолачка»: *«А пчолачка мая дарагая, / Куды ж ты раненька паляцела?»* [8, с. 76]; *«А мой жа ты галубок! А мой жа ты сакалок!»* [8, с. 76]; *«Мая ж ты галубачка!»* [8, с. 78].

Абрадавая лексіка, якая да сённяшняга часу шырока функцыянуе на тэрыторыі Гомельскага рэгіёна, вызначаецца багатай і складанай сістэмай, варыянтнасцю і разнастайнасцю сродкаў з іх семантычнымі і граматычнымі асаблівасцямі, з'яўляецца неад'емнай часткай духоўнай культуры беларусаў, дзе захаваны старажытныя моўныя з'явы.

ЛІТАРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1976. – 429 с.
2. Лоеўшчына... Бэзавы край, песенны рай. Сучасны стан традыцыйнай культуры Лоеўшчыны / аўт.-уклад. В. С. Новак. – Гомель : Сож, 2007. – 471 с.
3. Матэрыялы фальклорных і дыялекталагічных экспедыцый студэнтаў і выкладчыкаў Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
4. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца і рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
5. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
6. Жаўруковая песня Радзімы: народныя духоўныя скарбы Буда-Кашалёўскага краю / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Гомель : Сож, 2008. – 423 с.
7. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва ; под ред. Б. А. Ларина – М. : Прогресс, 1986 – 1987.

8. Жыцця палескага бяздонныя глыбіні: народная духоўная культура Петрыкаўскага раёна : фальклорга-этнаграфічны зборнік / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2014. – 303 с.
9. Народная демонология Полесья: публикация текстов в записях 80 – 90-х гг. XX в. / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Языки славянских культур : Рукописные памятники Древенй Руси, 2012. – Т. 2. Демонология умерших людей. – 800 с.
10. Святло каштоўнасцей духоўных: Жлобінскі край: мінулае і сучаснае / пад агул. рэд. В. С. Новак, А. А. Станкевіч. – Гомель : Полеспечать, 2009. – 544 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проявление хронотопа в лексике погребального обряда, зафиксированной на территории Гомельского региона. Проводится тематическая классификация погребальной обрядовой лексики, даётся её генетическая характеристика, прослеживаются пространственно-временные смысловые связи в погребальном обряде. В работе приводится иллюстративный материал семейной обрядности, собранный во время фольклорных экспедиций по Гомельскому региону.

SUMMARY

The article deals with the manifestation of the chronotope in the lexicon of the funeral rite, committed on the territory of Gomel region. Organizes thematic classification of the funeral ritual vocabulary, given its genetic characteristics, can be traced spatio-temporal semantic communication in the funeral ceremony. The paper contains illustrations of family rituals , folklore collected during expeditions to the Gomel region.

Вяргеенка С. А.

РЭГІЯНАЛЬНЫ КАЛАРЫТ ЛЕКАВЫХ ЗАМОЎ ЛЕЛЬЧЫЦКАГА КРАЮ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

У наш імклівы час інтэрнацыяналізацыі жыцця, сціранне многіх нацыянальных адметнасцей навуковая супольнасць, заклапочаная гэтымі працэсамі, робіць значныя намаганні да захавання, зберажэння і вывучэння прыкмет як агульнанацыянальнай, так і рэгіянальнай самабытнасці. Каштоўным матэрыялам у гэтым няпростым працэсе могуць стаць этнаграфічныя артэфакты, гістарычныя дакументы, фальклорныя матэрыялы – сведчанні матэрыяльнай і нематэрыяльнай культуры. Перад фалькларыстамі ставіцца практычная задача асваення нематэрыяльнай культуры канкрэтнай тэрыторыі. Вялікую цікавасць для даследчыка выклікае рэгіён Гомельскага Палесся, куды на працягу некалькіх год наладжвалі экспедыцыі для збору матэрыялаў і маскоўскія навукоўцы пад кіраўніцтвам М. І. Талстога, у выніку чаго з’явіўся шэраг публікацый. У дачыненні да Гомельшчыны задача захавання нематэрыяльнай спадчыны стаіць асабліва актуальна ў сувязі з чарнобыльскай трагедыяй, бо тут традыцыйная культура пастаўлена ў экстрэмальныя ўмовы – гэта «размыванне» арэала, нават сутнасці этнакультуры праз змены сацыякультурнага складу насельніцтва ў выніку міграцыі: высялення і адсялення, ад’езду карэнных жыхароў за межы тэрыторыі, на якой узровень радыяцыі дасягае больш за 40 кюры (афіцыйна

30-кіламетровую зону). Гэта і стала адной з важных прычын для мэтанакіраванага этнакультурнага даследавання рэгіёна. Калекцыя фальклорных матэрыялаў кафедры беларускай культуры і фальклярыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны» штогод папаўняецца новымі запісамі, зробленымі падчас вучэбна-фальклорных палявых практык пад кіраўніцтвам доктара філалагічных навук, прафесара В. С. Новак. У 2013 г. такая практыка была наладжана ў адзін з аддаленых рэгіёнаў Гомельскага Палесся – Лельчыцкі раён. Мэта экспедыцыі – збор і далейшае комплекснае даследаванне этнакультурнага матэрыялу паўднёва-заходняга рэгіёна, краю «лясоў, балот і туманоў», па вызначэнні славутага беларускага паэта («край лясоў, край балот / І туманоў гнілых» [1, с. 354]). Матэрыялы палявой экспедыцыі ўвогуле і замоўнага жанру ў прыватнасці ўяўляюць сабой каштоўныя крыніцы для вывучэння жыцця мясцовага насельніцтва, яго менталітэту – таго, што з'яўляецца складнікам этнічнай культуры. Мы звярнуліся да аднаго з самых архаічных жанраў вуснай народнай творчасці – замоў. У лельчыцкай калекцыі фігуруюць замоўныя тэксты розных функцыянальна-тэматычных груп. Калі суаднесці колькасныя паказчыкі ў параўнанні з іншымі рэгіёнамі Гомельшчыны, то традыцыйна сярод запісаў пераважаюць лекавыя замовы, затым у той жа паслядоўнасці прыблізна размяркоўваюцца творы іншых тэматычных груп: гаспадарчыя, сямейна-бытавыя, сацыяльныя і сітуацыйныя.

Палескі рэгіён увогуле і Лельчыцкі раён як яго частка ўспрымаюцца як найбольш самабытны рэгіён Беларусі, і гэтая самабытнасць праяўляецца не толькі ва ўнікальнасці яго прыродна-ландшафтнага аблічча, але і ў асаблівасцях ладу жыцця і менталітэце селяніна-палешука, у іх цеснай сувязі з прыродай, кансерватыўным складзе мыслення, захаванні найбольш старажытных рыс светапогляду, якія пераважна ў такім «закансерваваным» выглядзе дайшлі да нас, застаўшыся ў пасіўнай памяці народа: паданнях, легендах, песнях, казках, замовах і іншых жанрах вуснай народнай творчасці. Палессе, такім чынам, гэта невычэрпная, але, на жаль, недастаткова вывучаная крыніца славянскага фальклору, які найбольш поўна захаваў старажытныя праславянскія рысы.

Палессе – гэта «неабсяжныя балоты з астравамі сухой зямлі, дзе раскіданы вёскі і расце лес» [2, с. 237], гэта «… нікчэмны раён Беларусі, а ў эканамічным жыцці ўдзел яшчэ меншы, чым у геаграфічным сэнсе. На Палессі быў каўтун – адзінае, чым было ведама Палессе на ўвесь свет, там безліч балот, туманаў, дзікасці, ведзьмаў» [2, с. 54], – такім убачыў край у 30-я гады XIX ст. беларускі гісторык, археограф, празаік М. Улашчык, калі вандраваў па гэтых мясцінах. Тыповы палескі пейзаж прыгнятаў сваёй аднастайнасцю і замкнёнасцю, выклікаў у душы палешука адчуванне безабароннасці перад сіламі прыроды, яе таямнічасцю, незразумеласцю, што нараджала веру ў існаванне розных сіл-духаў, якія знаходзяцца паўсюды і па-рознаму ўмешваюцца ў жыццё чалавека і ад якіх залежыць самое яго жыццё. І ў міфалагічнай свядомасці нашага старажытнага продка нараджаліся

пачварныя вобразы, напрыклад, вобраз ляку. Сённяшнія жыхары гэтага краю тлумачаць так: *«Ляк – гэта спалох, перапуд, пярэпалох. Самы істотны сімптом хваробы – заіканне. Шэпчучы ляк, качаюць каля пупа далоняю шарык з воску ці хлеба»* (зап. у в. Баравое ад Н. Д. Тарасавец, 1924 г. н.)[1]. Калі існуе нейкая пагроза, то ад яе неабходна знайсці спосабы засцярогі. Адным з такіх спосабаў былі і застаюцца замовы. У іх тэкстах падаецца «партрэт» хваробы-«пачвары» мужчынскага полу, у яе «воўчая голова, клочная борода, конопляныя ногі…»: *«Бег ляк із-за хаты і з восковою головою, і з клачаною бородою, і з чарацянымі ногамі»* (зап. у в. Баравое ад Н. Д. Тарасавец, 1924 г. н.,); *«Ішоў ляк цераз новыя клеці, его ручкі, ножкі соломенные, а голова хвошчовая. Я етыя ручкі-ножкі паламаю, а тобе, ляку, выстаўлю дулю»* (зап. у в. Дзяржынск ад Х. Б. Лукашэвіч, 1925 г. н.). Як бачым, хоць апісаная знешнасць і разлічана на тое, каб запалохаць, але рэакцыя чалавека адваротная. Лекар-замаўляльнік пагардліва ставіцца да хваробы, бо ў яе аснове вельмі нетрывалы матэрыял, які лёгка знішчыць: *«Воўчу голову разоб'ю, клочану бороду разорву, конопляныя ногі поламлю»* (зап. у в. Баравое ад Н. Д. Тарасавец, 1924 г. н.).

Народная медыцынская тэрміналогія, якая ўключае назвы агульнавядомых хвароб, даволі шырока прадстаўлена ў лельчыцкай калекцыі. Гэта ляк/спалох, урокі/прыстрэкі, залатнік, звіх/удар, зубны боль, грыжа, начніца і іншыя, а некаторыя фрагменты тэкстаў даюць даволі разгорнутыя характарыстыкі анатамічных ведаў старажытнага лекара-ведуна, што адлюстравана ў адпаведным замоўным матыве. Напрыклад, урокі-прыстрэкі выганяюцца *«із ножок, із ручок, із его* (раба Божага. – *С. В.*) *сэрца, із чырвонай крыві, жоўтай косці да з 40 сустаў»* (в. Баравое); *«з пальчыкаў, з сустаўчыкаў, белое косці, з жоўтого мозгу»* (в. Дзяржынск); нарадка *«выгаворваецца, вымаўляецца … с рук, с ног, с касцей, с машчэй, са серца, з жывата, жыл, із румянага цела»* (в. Салагубава). Для лекара-замаўляльніка важна было не толькі выгнаць хваробу з месцаў яе лакалізацыі, але і паклапаціцца, каб яна не адшукала сабе іншае прыстанішча сярод людзей. І тады чалавек-творца прыдумаў ссылаць хваробу на непрыгодныя для жыцця людзей месцы. У замовах з'яўляецца прасторава-ландшафтны малюнак, што нагадвае па ўсіх адзнаках «той свет», апраметную, якой яна бачылася старажытнаму (і не толькі) чалавеку. Рожу, напрыклад, высылаюць *«на лесі, на балоты, на гнілыя калоды, на ніцы лозы, на сцюдзёны росы, на быстры воды»* (в. Салагубава), а ў замове «Урокі-прыстрэкі» адназначна засведчана, што ў локус, куды ссылаецца хвароба, *«свет Божы не заходзіць»* (в. Баравое), грыжу ссылаюць *«на могілкі, там людзі ляжаць»* (в. Астражанка). Хоць у прыведзеных прыкладах і няма тапаграфічна дакладнага вызначэння, дзе знаходзяцца тыя балоты, лясы, «быстрыя» воды і г. д., гэта абстрактная мясцовасць, але ж дзякуючы засяроджанасці на такіх значных дэталях, як гнілыя балоты (багны), цёмныя лясы (непраходныя

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фальклярыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

гушчары), ніцыя лозы, гнілыя калоды і г. д., згадваецца рэгіянальна-этнаграфічны кампанент палескага прыродна-ландшафтнага асяроддзя, які стварае даволі панарамную, аб'ёмную карціну Палесся. Разам з тым, прааналізаваўшы раней згаданыя прыклады, мы прыходзім да высновы, што ў замовах створаны свой адметны іншасвет, значна пераасэнсаваны ў параўнанні, напрыклад, з казачным варыянтам. Каб прымусіць хваробу хутчэй пакінуць чалавека, замаўляльнік спакушае яе тымі «дабротамі», якія чакаюць на новым месцы. Так, у замове «Ад лішая» сама *«Мацер Божа ... на мхі, балоты* (лішаі. – *С. В.*) *ізсылаець на дзікія людзі – тамо оні п'ют, гуляют, сталы засцілаюць дый всех вас, лішаёв, дажыдаюць красных, белых, лупленых, холёных, страгучых, балючых, свярбячых, серых, мокрых, прыстудных, пасмешных, ветраных, вадзяных і знаюшчых, і нязнаюшчых»* (в. Салагубава). У гэтым прыкладзе традыцыйны мастацкі прыём пералічэння дэманструе даволі поўнае ўяўленне старажытнага чалавека пра захворванне. Яшчэ адну выснову можна зрабіць з прааналізаваных замоўных тэкстаў: амаль заўсёды (за вельмі рэдкім выключэннем) хваробе ці іншым духам-агрэсарам прапануецца альтэрнатыва – *«Там вам спанне, гулянне, там вам напіткі, там вам наедкі, там вам напіцеса, нагуляціса…»* (в. Сіманічы). Хваробу адсылаюць на непрывабнае для чалавека месца, па сутнасці, на той свет, але калі яна выжыве, то няхай жыве там, не шкодзячы людзям. У замовах часта назіраецца спалучэнне рэальнага і іррэальнага ў той прасторы, дзе адбываецца ці можа адбывацца дзеянне. Так, у фальклорнай мадэлі свету адметнае месца займае вобраз міфалагічнага цэнтра – сакральнага месца для язычніка. Што датычыцца візуальнага знаёмства з гэтым містычным локусам, то ў лельчыцкай калекцыі замоў ён размяшчаецца на «сінім моры» («Ад скул», в. Салагубава), «на моры, на акіяне» («Ад валасня», в. Салагубава), і гэтыя «арыенціры» цэнтра зямлі традыцыйныя для замоўнага жанра. Такія вобразы-сімвалы, як «камень» («Ад скулы») і «на белым камені, на янтарэ (скажонае ад Алатыры) камне», – таксама традыцыйны маркёр міфалагічнага цэнтра. Далей пачынаюцца адметныя рэгіянальныя штрыхі. Так, у замове «Пералогі» на *«сінем моры стоіць грушка, на той грушцы – курка-рабушка…»* (в. Баравое). Магчыма, мора, акіян, камень Алатыр – гэта даніна традыцыйна замоўнай экзатычнай вобразнасці, а груша – актуалізацыя мясцовага, рэгіянальнага каларыту. Да такіх жа экзатычных міфалагічных цэнтраў адносіцца і гара. Для прыкладу прывядзем тэкст замовы «Ад урокаў»: *«На гары, на крутой стаяла груша»*, пад якой *«Маці Прачыста. Яна нічога не робіць, толькі свячонаму, хрысчонаму (імя) урок-прыгавор загаварвала…»* (зап. у в. Астражанка ад А. В. Вузленкі, 1933 г. н.). У гэтым тэксце, як бачым, хрысціянская святая ўзяла на сябе функцыі язычніцкага замаўляльніка. Тым не менш, у лельчыцкай калекцыі ёсць замовы, дзе міфалагічны цэнтр нагадвае рэальны прыродны ландшафт: *«Сярод болота стоіць ліпов куст, пуд тым ліповым кустом ляжыць тры колоды…»* (в. Мілашэвічы).

Такім чынам, лельчыцкая калекцыя замоў на ўзроўні вобразна-сімвалічнай сістэмы і тэматычна-функцыянальнай традыцыі выяўляе захаванасць агульнанацыянальнай, традыцыйнай асновы і ў той жа час дэманструе лакальна-варыятыўныя асаблівасці, што асабліва відавочна праявілася ў лекавых замовах. Як і ў іншых тэкстах гэтай функцыянальна-тэматычнай групы (а арэал распаўсюджвання ахоплівае ўсе рэгіёны Беларусі), можна выявіць і пэўныя заканамернасці, і рэгіянальна-лакальныя адметнасці як на вербальным, так і на структурна-кампазіцыйным, матыўным узроўнях. У розных камбінацыях і з невялікімі зменамі распаўсюджаны міжфункцыянальны матыў «Зварот замаўляльніка…» (субматыў «Зварот замаўляльніка да хваробы»). У групе лекавых замоў для прыкладу прывядзем мікраматыў «Зварот замаўляльніка да залатніка». Звяртаючыся да хваробы, якая набывае часцей за ўсё антрапаморфны выгляд («залатнічку – Божы чалавека/чалавечку, залатая галава») і мае сацыяльны статус («мой гаспадар»), а таксама роднасныя адносіны («мой бацечка»), замаўляльнік выкарыстоўвае моўныя сродкі прамога кантакту – звароткі, што стварае ўражанне непасрэднага дыялогу і робіць мову жывой.

Адметнасць мы назіраем і ў вербальным афармленні як уступнай часткі, так і асноўнай:

«Госпаду Богу памалюся, Прачыстай Мацеры пакланюся аб помочы золотніка шэптаці…» (зап. у в. Баравое ад Н. Д. Тарасавец, 1924 г. н.)

«Господу Богу помолюся, Прачыстай Маці поклонюся. Прачыстая Маці на прэстолі стояла, усяму свету допомогала. Допоможы і рабу Божому (імя) золотнік шэптаці…» (зап. у в. Баравое ад Н. Д. Тарасавец, 1924 г. н.)

Сэнс просьбы да Прачыстай Маці застаецца аднолькавым, але ў адным з тэкстаў прыводзяцца даволі важныя ўдакладненні: Прачыстая Маці стаіць на сакральным месцы (прастол) і таму па прынцыпах кантагіёзнай магіі сіла яе ўздзеяння павялічваецца, таму Прачыстая Маці дапамагае ўсяму свету. Адрозніваецца і вербальнае афармленне асноўнай часткі: калі ў адной замове тэкст уяўляе сабой апісанне-наратыў, то ў другой гэта эмацыянальны зварот да хваробы, аформлены рытарычным пытаннем.

У замоўных тэкстах, запісаных нават у межах вёсак аднаго раёна назіраюцца адрозненні, варыянты. Як слушна адзначыў М. І. Талстой, «уся народная культура дыялектная па характары, усе яе з’явы і формы функцыянуюць у выглядзе варыянтаў, тэрытарыяльных і ўнутрыдыялектных варыянтаў з няроўнай ступенню адрознення. Гэта знаходзіць сваё яркае адлюстраванне ў фальклоры, у якім рэальна бытуюць шматлікія варыянты тэкстаў» [3, с. 20].

ЛІТАРАТУРА

1. Колас, Я. Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1971. – Т. 1. Вершы 1898 – 1917 гг. – 175 с.

2. Улашчык, М. Выбранае / М. Улашчык. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 608 с.
3. Толстой, Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – 509 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы образы и поэтика лечебных заговоров, записанных на территории Лельчицкого района Гомельской области.

SUMMARY

In article images and poetics of the medical plots which are written down in the territory of the Lelchitsky region of the Gomel region are analysed.

Грыневіч Я. І.

МЕТЭАРАЛАГІЧНЫ КОД БЕЛАРУСКІХ ПАЗААБРАДАВЫХ ЛІРЫЧНЫХ ПЕСЕНЬ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016)

Усебаковае вывучэнне семантыкі вобразаў лірычных песень немагчыма без даследавання метэаралагічных вобразаў, што выступаюць важнай часткай карціны свету, увасобленай у гэтым відзе народнай творчасці і ў традыцыйнай культуры ў цэлым.

Разгляду сімвалічнага статусу элементаў метэаралагічнага кода прысвечаны артыкулы «Мароз» [4, с. 293], «Дождж» [5, с. 154 – 155], «Раса» [3, с. 400 – 401], «Вецер» [1, с. 79], «Снег» [9, с. 451 – 452] у энцыклапедычным слоўніку «Міфалогія беларусаў». Аднак матэрыялы беларускіх пазаабрадавых лірычных песень аўтарамі ўлічаны не былі, што, у сваю чаргу, сведчыць пра актуальнасць нашага даследавання.

Прадметам аналізу ў артыкуле з'яўляюцца элементы метэаралагічнага кода і іх месца ў карціне свету беларускіх пазаабрадавых лірычных песень.

Выбар названага кода абумоўлены неабходнасцю поўнага вывучэння вобразнай сістэмы лірычных песень, частотнасцю яго выкарыстання, а таксама адсутнасцю работ па названай тэме. Напрыклад, у зборніку «Лірычныя песні» [7] метэаралагічны код прадстаўлены лексемамі «вецер» (33), «мароз» (15), «дождж» (7), «хмара» (6) (для параўнання найбольш частаўжывальнымі ў названым выданні з'яўляюцца лексемы «конь» – 248, «сад» – 163, «поле» – 151).

Частаўжывальным ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях з'яўляецца вобраз марозу, які мае семантыку перашкод, цяжкасцей, нагавораў: *«– Каліна мая, чаму не цвіла? / – Былі да былі лютыя марозы – / Змарозілі мяне. / – Дзяўчына мая, чаму замуж не пайшла? / Былі да былі сваты непамыслы – / Таму не пайшла»* [7, с. 140]; *«Ой, за лютымі за марозамі / Рута-мята не ўсходзіць. / А за людскімі нагаворкамі / Ка мне мілы не ходзіць»* [7, с. 110]. У такім выпадку лексема ўжываецца з эпітэтам «люты», чым падкрэсліваецца непераадольная моц. Адсутнасць марозу

адпаведна ўказвае на бесклапотнае жыццё: *«Ой, зелена, зелена ў лузе трава. / Чаму яна зелена? / Марозу няма. / Ой, молада, молада ў мужа жана. / Чаму яна молада? / Бо доля ладна»* [7, с. 210].

Апазітам спалучэнню «люты мароз» як холаду, цяжкасцям з'яўляецца «белы ложак», што ўвасабляе дом, цяпло, адпачынак:

– А ты ж мне не цяжак, а ты мне не важак,
А і мне не туга шоўкава папруга.
Ой, толькі мне цяжка тваё праязджанне,
Тваё праязджанне – ў дзевак заляцанне.
А сам жа ты ляжаш на беленькай ложы,
А мяне паставіш на лютым марозе.
А маё капыцце к лёду прымярзае,
А сівую грыўку сняжком засыпае [7, с. 195].

Надыход марозу ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях непасрэдна звязаны з матывамі заканчэння свабоднага жыцця, забрання ў рэкруты: *«– Развівайся, сыры дубе, / Зараз мароз будзе. / Прыбірайся, ўдовін сын, / Зараз набор будзе. / – Я марозу не баюся, / Зараз разаўюся, / Я набору не баюся, / Зараз прыбяруся»* [7, с. 60 – 61].

Акрамя таго, апазітам да лексемы «мароз» выступае «раса»: *«Чарнаморац, мамачка, чарнаморац / Вывеў мяне босую на марозец. / Вывеў мяне босую ды й пытае, / Ці баюся я марозу, маладая. / Ой, няма марозіку – толькі роса, / А я, маладзенькая, стаю боса»* [7, с. 134]. Увогуле ў лірычных песнях лексема «раса» часта сустракаецца менавіта ў кантэксце, звязаным з хаджэннем басанож, абуваннем: *«– Ой, па ранцы ды халодная раса, / Не хадзі, дзяўчына, па дварэ баса. / – Ой, калі табе, мой міленькі, жаль, жаль – / Купі чаравічкі чырвоны, як жар. / – Ой, куплю чаравічак пар двое, / Да будзем хадзіць па дварэ абое»* [7, с. 116]. Семантыка босых ног непасрэдна звязана са сферай інтымных дачыненняў, а расы – з мужчынскай апладняльнай сферай. Т. Валодзіна, І. Вуглік падкрэсліваюць, што акты абування, таптання маюць пэўную эратычную функцыю і становяцца метафарамі прадуцыравальнага акта [2, с. 325 – 326].

Тыповым для беларускіх пазаабрадавых лірычных песень з'яўляецца выкарыстанне названага метэавобраза ў зачыне: *«Ах, мароз, мароз, не марозь мяне, / З паходу йдучы, каня ведучы. / Я й сам малады, мой конь вараны»* [7, с. 214]; *«Ой, мароз, мароз, не змарозь мяне, // Не змарозь мяне, маладзенькую, // Ой, не так мяне, як друга майго – // У паходзе йдучы, маршыруючы»* [7, с. 214].

Лексема «раса» частаўжывальная ў лірычных песнях, характарызуецца эпітэтамі, звязанымі з холадам, «халодная», «зімная»:

У полі вярба,
Пад вярбой вада.
Там дзяўчына чарнабрыва
Вадзіцу брала.
Дзеўка ад вады,

Казак да вады.
– Пастой, пастой, дзяўчыначка,
Дай каню вады.
– Не буду стаяць,
Не буду даваць:
Зімна раса, а я боса –
Мне ножкі баляць.
– Дзяўчына мая,
Чарнабрывая,
Куплю табе чаравічкі,
Як будзеш мая [7, с. 132].

Нярэдка вобраз расы суадносіцца са слязамі: *«Ой, горо мне, горо, / Яшчэ горай будзе: / Ніхто з майго гора / Спагадаць не будзе / Пасыплецца раса / З зялёнага аўса, / Будуць ліцца слёзкі / Без роднага атца. / Пасыплецца раса / З зялёнае мяткі, / Будуць ліцца слёзкі / Без роднае маткі. / Ці я ў свайго таткі / Горы не гарала, / Што я, маладая, / Без долі прапала?»* [7, с. 193 – 194].

Дастаткова шырока прадстаўлены ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях і ўяўленні, звязаныя са шкаданосным дзеяннем расы, што ўказвае на яе амбівалентны характар:

Пайду я ў садочак,
Да й сарву лісточак,
Да й свайму мілому
Накрыю слядочак.
Штоб раса не ўпала,
Пташкі не хадзілі –
Штоб майго мілога
Другі не любілі.
Шчэ раса не ўпала,
Пташкі не хадзілі,
Ужэ ж майго мілога
Друга палюбіла.
Друга налюбіла,
Шчэ й ачаравала,
Несалёну рыбу
Вячэраць давала [7, с. 214].

След – адбітак ступні чалавека ці жывёлы – мог стаць аб’ектам магічнага ўздзеядзяння на яго ўладара. Распаўсюджаным на этнічнай тэрыторыі беларусаў было чараванне на след. Нярэдка зямля з-пад нагі чалавека станавілася сродкам для яго згубы [8, с. 190], пакарання [10, с. 490], а таксама выкарыстоўвалася ў любоўнай магіі [6, с. 28; 8, с. 235].

Асноўнай прычынай знікнення расы з’яўляецца сонечнае святло: *«У твае кумы стаяць два дубы, / А на тых дубах сядзяць галубы, / І любуюцца, і мілуюцца, / З майго жыццейка дай дзівуюцца: / Маё жыццейко – што ў полі*

трава, / Што ў полі трава, на траве раса: / Сонейко ўзыдзе – раса ападзе, / Маё жыццейко марна прападзе» [7, с. 237 – 238]. Ападанне расы супастаўляецца з марным праходжаннем жыцця.

У беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях прадстаўлены і вобраз ветру. У творах ён дзьме з усходу, што абумоўлена арыентацыяй свету не толькі па вертыкалі (зямля – неба), але і па восі ўсход – захад (беларуская фальклорная мадэль арыентавана на рух сонца):

Ад усходу вецер вее,
Жыта палавее.
Маладая дзяўчыначка
Па хлопчыку млее.
Ад усходу вецер вее,
Былінку калыша.
Рассердзіўся мой міленькі –
Лісточкаў не піша.
Пішы, пішы, мой міленькі,
І не забывайся.
На чужыя харошыя
Ты не заглядайся.
Бо чужыя харошыя –
Яны сабе пышны.
А мы з табой, мой міленькі,
Як у садзе вішні [7, с. 138].

Вобраз ветру характарызуецца актыўнасцю, дынамізмам, на што ўказвае частае ўжыванне лексемы ў якасці суб’екта дзеяння. Яго семантыка мае сувязь са шкаданоснымі дзеяннямі, перашкодамі, на што ўказваюць дзеясловы «дзьмуць, ламаць, пакруціць, абрываць, вывяваць, разганяць, падымаць, завяваць» і іншыя. Павяванне ветру, пра якое гаворыцца ў зачыне песні, не прадвяшчае шчаслівага вырашэння падзей, а, наадварот указвае на пэўныя складанасці – нешчаслівае сямейнае жыццё, нядолю (*«Да вецер вее, вецер павявае, / Да маці ў донькі пра жыццё пытае. / – Да пытай, маці, да ў шэраго ўцяці. / А шэрае уця да на моры начуе, / Яно ж маё, маці, усё гора чуе. / А первае гора, што дзяціна малая, / А другое гора, што свякроўка ліхая, / А трэцяе гора, што мілы раўнівы: / Калі ідзе ў поле, у поле араці – / То бярэ і мяне валы паганяці»* [7, с. 183 – 184]); пазашлюбнае дзіця (*«Там, за лесам, буйны вецер вее, / Там Ясенька пшанічаньку сее. / Сее пшаніцу з конца і да конца, / Прыносіць дзяўчыначка яму хлопца»* [7, с. 107]); забранне у рэкруты, служба ў войску (*«У чыстым полі буен вецер павіваіць, / Шырокую дарожачку замітаіць. / А ніхто тэй дарожачкай а ні пойдзіць, / А ніхто тэй дарожачкай ні паедзіць. / Толькі пойдуць два хвіцэры са квацеры, / А падойдуць к роднай маці пад аконца»* [7, с. 68]); нагаворы, плёткі (*«Куды вецер вее, / Туды я хілюся. / Што людзі гавораць, / То я не баюся. / Пайду ў сад вішнёвы, / Назбіраю грушак. / Сяду й падумаю, / Дзе мне іх падзеці: / Ці сесці паесці, / Ці міламу несці?»* [7, с. 38]).

Акрамя таго, у творах вобраз ветру мае семантыку сувязнога, што перадае весткі закаханым:

Зялёны дубочак,
Шырокі лісточак.
Куды вецер вее,
Туды голля гнуцца.
Куды вецер вее,
Туды голля гнуцца.
Па ветру да мілай
Усе весці нясуцца.
– Сягоння субота,
А заўтра нядзеля.
Чаму ў цябе, хлопец,
Кашуля не бела?
– А як будзе бела,
Хоць заўтра й нядзеля:
Маці мая стара,
Сястра яшчэ мала [7, с. 132].

У лірычных песнях лексема «вецер» выступае каўзатарам, прычынай узнікнення хваляў, якія заліваюць човен з лірычнай гераіняй, што ўказвае на яго разбуральную прыроду: *«Ой, устану рана-ранюсенька, / Памыюся бела-бялюсенька. / А пайду я ў ціхі Дунаёчак, / А сяду я ў новенькі чаўночак. / Вецер веець, валну падымаець, / Новы човен вада занімаець. / Я, молада, ратунку прашуся, / Я думала, што я утаплюся»* [7, с. 208].

У лірычных песнях з гэтым вобразам параўноўваецца муж лірычнай гераіні, чым падкрэсліваецца яго нялёгкі характар: *«– Чаго ж, чаго, мая дачка, плачаш, / Чаго ж, чаго, мая дарагая? / А ці ў цябе міленькі ліхенькі? / – Праўду, праўду, татачка, гаворыш: / Мой міленькі – як вецер ліхенькі»* [7, с. 252].

Вобраз дажджу выкарыстоўваецца ў зачыне песні для абмалёўкі агульнай карціны, апісання непагадзі, у час якой разгортваецца сюжэтная сітуацыя: *«Ой, туманіцца да ўсё хмарыцца, / Дробны дождж ідзе. / Ой, сабралася бедна басота / Ды й гарэлку п'е»* [7, с. 45]; *«Дождж дарожку палівае – / Дарожачка курна. / Радзіма мамку разважае, / А мамка ўсё нудна. / – Калі, калі, мой сыночак, / Прыйдзе ка мне ў госці? / – Тады, тады, мая мамка, / Прыйду к табе ў госці, / Як вырасце травічачка / На новым памосце»* [7, с. 65]. Пры гэтым выкарыстанне названага вобраза ў зачыне ўказвае на трагічнае развіццё сюжэтнай сітуацыі, узнікненне перашкод, цяжкасцей.

Дзіва ў песнях нярэдка апісваецца як тое, што адбываецца без удзелу сіл прыроды: *«– Прайшоў я свет, Украіну – / Не відзеў дзіва над каліну, / Што ў лузе пры дарозе стаіць: / На ей вецейкі без ветру шумяць, / На ей ягадкі без сонца спеюць, / На ей расіца без дожджу стаіць»* [7, с. 286].

Частаўжывальным элементам метэаралагічнага кода беларускіх пазаабрадавых лірычных песень з’яўляецца туман. У творах ён, як правіла, займае семантычна маркіраваную пазіцыю – знаходзіцца ў зачыне, што ўказвае на трагічную развязку сюжэтнай сітуацыі:

Да чаго ты, сіні туманочку,
Да затуманіўся?
За табою, сіні туманочку,
Нічога не відно.
Толькі відно зялёнага дуба,
Дуба верхавіна.
Пад тым дубам да красная дзеўка
З малойцам стаяла.
І стоячы да тайныя рэчы,
Рэчы гаварыла:
– Не жаніся, малады малойчык,
Хаця год-гадочак:
Я падрасту, да красная дзеўка,
На адзін вяршочак.
Не паслухаў яе бел малойчык
Да ўзяў ажаніўся.
Не ўзяў сабе да красную дзеўку,
Да ўзяў удавіцу.
Удавіца пасцелечку сцеле,
Сцеле, высцілае –
Яна свайго жа першага мужа,
Мужа ўспамінае:
– Бо за першым мужам было добра
Жыла не нажылася.
За табою ж, малады малойчык,
Да й нагаравалася [7, с. 245].

Апазітам лексеме «туман» у беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях выступае сонца – адпаведнік верхняга яруса светабудовы: *«А на гары соўнейка, / У даліне туман. / А на маім сэрцайку / Журба ды пячаль. / Ой, паехаў міленькі / Аж у белы свет. / А я, маладзенькая, / Ды й за ім услед»* [7, с. 276]. Сувязь з іншасветам пацвярджаецца і тыповым месцам яго лакалізацыі – у даліне. Вобраз туману мае семантыку перашкод: *«– Сіні вочкі, чорны пташкі, / Ўздыміцеся ўгору. / Ой, вярніся, мой сыночак, / Вярніся дадому. / – Ой, рады мы зляцеціся – / Туман нападае, / Ой, рады мы вярнуціся – / Нас цар не пускае»* [7, с. 61].

Распаўсюджаны ў лірычных песнях і вобраз хмары. Тыповай тут з’яўляецца канцоўка, у якой расстанне закаханых супастаўляецца з разыходжаннем чорнай/цёмнай хмары: *«Бадай тыя гусі, / Марна запрапалі, / Як мы любіліся, / Цяпер перасталі. / Як мы любіліся, / Бы ластаўкі ў стрэсе, / Цяпер разышліся, / Бы дарожкі ў лесе. / Як мы любіліся, – / Нас бяда не*

знала, / Цяпер разышліся, / Як цёмная хмара» [7, с. 98 – 99]. У лірычных песнях чорная хмара ўтварае асацыятыўны комплекс з цёмнай/людской славай: *«– Дзяўчынанька міла, / Чым будзеш укрывацца / На Ўкраіне далёкай? / – Цябе ўкрые чорна хмара, / Мяне ўкрые цёмна слава / На Ўкраіне далёкай»* [7, с. 128].

Такім чынам, у беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях семантыка метэаралагічных вобразаў звязана з перашкодамі і найчасцей суадносіцца з матывамі нядолі, рэкруцкага набору, страты «вянка», пазашлюбнага дзіця.

ЛІТАРАТУРА

1. Валодзіна, Т. Вецер / Т. Валодзіна, Л. Дучыц, У. Лобач // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 79.
2. Валодзіна, Т. Нага / Т. Валодзіна, І. Вуглік // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 325 – 326.
3. Валодзіна, Т. Раса / Т. Валодзіна, У. Лобач, С. Санько // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 400 – 401.
4. Васілевіч, У. Мароз / У. Васілевіч // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 293.
5. Дучыц, Л. Дождж / Л. Дучыц, Э. Зайкоўскі, У. Лобач // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 154 – 155.
6. Замовы / уклад. У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей. – Мінск : Беларусь, 2009. – 519 с.
7. Лірычныя песні: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 462 с.
8. Полацкі этнаграфічны зборнік / склад. А. У. Лобач, У. С. Філіпенка. – Наваполацк : ПДУ, 2006. – Вып. 1. Народная медыцына беларускага Падзвіння : у 2 ч. – Ч. 2. – 332 с.
9. Рамза, Т. Снег / Т. Рамза // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 451 – 452.
10. Шейн, П. В. Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Майкова, 1874. – 566 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению семантики элементов метеорологического кода белорусских необрядовых лирических песен. Элементы метеорологического кода, как правило, имеют семантику препятствий и часто связаны с мотивами недоли, рекрутского набора, потери «венка», внебрачного ребёнка.

SUMMARY

The article is devoted to the revealing of semantics of meteorological images. Meteorological images, as a rule, are associated with obstacles and often correlates with motives of unhappy fate, recruiting, losses virginity, bastard child.

Гурко А. Вл.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННЫХ РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЙ В БЕЛОРУССКОЙ ДЕРЕВНЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ ГОМЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 22.02.2016)

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси выполняется совместный белорусско-российский проект «Сохранение традиций и трансформации крестьянской культуры на белорусско-российском пограничье (Могилёв – Гомель – Витебск – Смоленск – Псков – Брянск)» по договору Г15Р-012 от 4 мая 2015 г. Перед учёными было поставлено несколько задач, одна из которых – исследовать процессы сохранения, трансформации и возрождения традиционных и внедрения новых элементов религиозности сельского населения на белорусско-российском пограничье. Данная статья посвящена современным религиозным традициям сельского населения Гомельской области (по материалам опросов, проведённых в 2015 г. на тему «Этнокультурные традиции молодёжи на белорусско-российском пограничье»).

Особенности современной этноконфессиональной структуры Гомельской области выражаются в том, что на фоне поликонфессионального разнообразия в регионе доминируют православные традиции. В последующие после Чернобыльской катастрофы десятилетия на территории Туровской православной епархии, включающей в себя наиболее загрязнённые в радиационном отношении участки, наблюдалась наибольшая активность в деле регистрации православных приходов и храмового строительства. С 1992 по 2015 годы число православных общин в епархии выросло с 23 до 156. Продолжается строительство храмов. В Гомельской епархии действует 4 православных монастыря. В городах всё больше людей посещает храмы. Однако ситуация значительно отличается в приходах, находящихся на территории, поражённой радиацией. Здесь имеет место большая смертность населения и отток молодёжи в города. В результате епархиальное управление объединяет несколько сельских приходов в один. В регионе активно развиваются протестантские организации (135), как традиционные, существовавшие уже более 100 лет (баптисты, евангельские христиане, пятидесятники), так и новые, например, новоапостольская церковь. В настоящее время из существующих в Беларуси новоапостольских общин Мозырская первая и единственная имеет здание церкви. В Восточном Полесье существуют 8 иудейских общин, 17 католических, 2 старообрядческих и 1 мусульманская общины.

Об особенностях современных религиозных традиций в сельском регионе Гомельщины свидетельствуют данные опросов, проведённых в 2015 г. на тему «Этнокультурные традиции молодёжи на белорусско-российском пограничье» (по методу случайной выборки). Результаты

опросов сравнены с данными, полученными ранее, в 2005 – 2007 гг., когда по теме «Современная христианская семья. Праздники» были опрошены студенты белорусских высших учебных заведений – уроженцы Гомельской области (100 человек). Среди тех респондентов, которые придерживаются православной традиции, 60 человек (86,9%) утвердительно ответили на вопрос «Знаете ли Вы христианские праздники?». На вопрос о наличии в семье церковного календаря дали положительный ответ 29 человек (42%). На вопросы «Посещаете ли Вы церковь на основные праздники?» положительно ответили 43 человека (63%); «Празднуете ли Вы праздники дома?» – 58 респондентов (84%). Из всех праздников наиболее торжественно отмечается Пасха 64 опрошенными (92,7%). Обязательно посещают могилы родных на Радуницу 56 респондентов (81%). Празднуют Рождество Христово 57 человек (82,6%). Исполняют строгий запрет на работу в воскресные и праздничные дни 29 респондентов (42%) [1].

В 2015 г. по проблемам сохранения, трансформации и возрождения традиционных и новых элементов культуры сельского населения было опрошено 50 студентов исторического факультета Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины, уроженцев д. Дуровичи, г. п. Октябрьский, г. Хойники, г. п. Урицкое, д. Малые Гусевицы, с. п. Чирковичи; деревень Остров, Поболово, Кошелево, Чеботовичи, Губичи, Боровики (Буда-Кошелёвский р-н); агрогородков Подолово, Мичуринский (Гомельский р-н); Еремино, Уть (Добрушский р-н); Глушковичи, Нивы, д. Букча (Лельчицкий р-н); д. Краснобережье (Брагинский р-н); г. п. Костюковка (Калинковичский р-н); г. п. Речица; г. п. Ивенец (Минская обл.); д. Лунин (Брестская обл.). Среди опрешенных 11 человек – представители мужского, 39 – женского пола в возрасте от 20 до 30 лет; 48 респондентов (90%) указали свою этническую принадлежность – белорусы, 1 – поляк, 1 – русский.

В опросных листах 2 человека (4%) указали, что они являются неверующими. В то же время общее количество респондентов, которые соотносят себя с той или иной конфессией, достигает 98%.

Девять респондентов (18%) указали на своё неоднозначное отношение к религии и отнесли себя к категории «колеблющихся». Причём это в большей степени характерно для представителей мужского пола, которые, за небольшим исключением, дали отрицательные ответы на вопросы о посещении храмов, соблюдении религиозных традиций и соотносили своё вероисповедание с терминами «неверующий, агностик или атеист». Подавляющее большинство респондентов (44 человека, 88%) придерживается православных традиций, что соответствует общим социологическим данным по конфессиональной структуре Беларуси. 1 респондент соотнёс себя с католицизмом, 1 указал, что он язычник, 1 – старообрядец, 1 – атеист.

Среди всех респондентов 38 человек (76%) утвердительно ответили на вопрос «Какие святые и святыни, связанные с сельскохозяйственными

занятиями, почитаются в Вашей местности (по православному церковному календарю): 30 марта – день св. Зосимы и праздник пчеловодов, 6 мая – день св. Юрия – праздник пастухов, 10 ноября – день Параскевы Пятницы, покровительницы ткачества, 14 ноября – праздник кузнецов, 22 мая и 19 декабря – день св. Николая – покровителя земледельцев, пастухов и конюхов, три Спаса (14, 19 и 29 августа), другие?» При этом практически все респонденты выделили такие праздники, как день св. Николая; три Спаса, день св. Юрия. Один человек отметил день Параскевы Пятницы, ещё один – день св. Зосимы.

На вопрос о знании местных святынь (икон, храмов, могил почитаемых людей) дали положительный ответ 28 человек (56%). При этом перечень ответов был обширный, что свидетельствует о хорошем знании молодёжью региональной и общей истории. Это следующие ответы: «Церковь св. Андрея в Гомеле, св. Матрёна» (ж., 25 лет, агрогородок Урицкое, кат., полька, студентка); «Свято-Троицкая церковь» (ж., 20 лет, студентка, д. Крупец, прав., бел.); «Храм св. мученика Иоанна» (ж., 20 лет, студ., прав. бел, а/г Нивы); «Икона св. великомученицы Параскевы-Пятницы, Свято-Троицкий храм» (ж., 25 лет, прав., бел., студ., д. Губичи); «Крыница в д. Селец» (м., 30 лет, высш., прав., бел., г. Будо-Кошелёво); «Могила священника середины XX в.» (ж., 20 лет, студ., прав., бел., д. Старый Крупец); «Свято-Покровский женский монастырь, местночтимый список иконы “Благодатное небо”» (м., 20 лет, студ., прав., бел., Хойники), «Крест в Турове» (ж., 25 лет, прав., бел., студ., Октябрьский р-н).

Многие респонденты отметили все близлежащие храмы разных конфессий как святыни: «Костёл св. Михаила, костёл св. Алексея, церковь Св. Евфросиньи, дом молитвы, синагога» (ж., 20 лет, бел., кат., студ., г. п. Ивенец); «Церковь в деревне, кресты в конце деревни на перекрёстке» (м., 20, студ., язычник, бел., д. Букча); «Церковь евангельских христиан-баптистов в д. Краковичи» (ж., 20, студ., прав., бел., г. Брагин). Таким образом, молодёжь продемонстрировала неплохое знание местных святынь и храмов.

На вопрос «Участвуете ли Вы в крестных ходах по случаю церковных праздников или отдельных событий?» положительный ответ дали 18 человек (36%). При этом, как отмечено в ответах, эти крестные ходы проводились на Рождество Христово, Пасху, Радуницу, медовый и яблочный Спасы (а/г Урицкое), на престольный праздник Покрова Пресвятой Богородицы (г. Хойники).

На вопрос «Выполняются ли в Вашей семье религиозные обряды (крещение, похороны, венчание). Какие, с Вашей точки зрения, существуют особенности в выполнении этих обрядов в Вашей местности?», подавляющее большинство, 43 человека (86%), ответили утвердительно. При этом большая часть респондентов отметила в опросном листе все указанные обряды.

Региональные особенности в выполнении религиозных обрядов отметили 6 человек со следующими комментариями: «Различные традиции

сопровождения покойника, выкупа, венчания, крестин» (ж., 20 лет, бел., прав., д. Дуровичи,); «На свадьбе делят каравай, родители кормят молодых мёдом и наливают чарку, когда встречают молодых у порога» (ж., 25 лет, высш., прав., бел., г. п.Октябрьский); «Да, у нас традиционная семья, каждый обряд имеет особенности» (ж., 20 лет, студ., прав., бел., г. Хойники). Остальные 44 респондента (88%) отметили, что «все обряды выполняются, как говорится в православной церкви».

На вопрос «Какие действия с целью защиты дома, скота, земли, семьи от бедствий, несчастий, болезней Вы знаете и выполняете?» положительно ответил 21 человек (42%). Респонденты прокомментировали свои ответы следующим образом: «Освящение жилого и нежилого помещения святой водой» (г. п. Октябрьский); «Заговоры» (ж., высш., 25 лет, прав., рус., Гомельская обл.); «Освящение квартиры и семьи» (г. п. Урицкое); «Освящение домашнего скота» (д. М. Гусевицы); «Веточку вербы надо повесить над сараем или домом; повесить подкову на входных дверях» (ж., 25 лет, высш., прав., бел., д. Чеботовичи); «Кленовые ветки на Троицу расставляем по дому, на улице» (д. Боровики), «Веник вверх ставим. При новоселье чёрную кошку в дом запускаем» (г. п. Урицкое); «Приносим в дом благодатный огонь» (г. Речица); «Рисуем мелом кресты в дверных проёмах» (д. Букча); «Подкова на двери, в углах дома висит икона, на Троицу липу развешиваем» (г. Брагин); «Во входе дома, то есть у порога, должна висеть семистрельная икона, которая защищает человека от злых сил, врагов. В вербную неделю, когда посвятили вербу, должны одну розочку поломать и распределить в каждый угол» (а/г Глушковичи).

Эти ответы свидетельствуют о сохранении остатков языческих верований (заговоры, ритуальные действия с целью защиты скота, дома и семьи) и сочетании их с православными церковными святынями и обрядами, что является характерным для мировоззрения жителей Восточного Полесья. Лишь один ответ содержит чёткое размежевание церковных канонических традиций с остатками языческих верований: «Мы православные христиане. Таких действий не выполняем. Для нас защита – это крестное знамение и молитва, Евангелие, иконы Спасителя и Матери Божией» (м., 20 лет, студ., прав., бел., г. Хойники).

На вопрос «Укажите религиозные праздники, которые отмечаются в Вашей семье» практически все респонденты (98%) единодушно признали, что в их семьях отмечаются Пасха, Рождество Христово, Троица, Спасы, Радуница, Дзяды, престольные праздники. Таким образом, для молодых респондентов, соотносящих себя с православной традицией, по-прежнему является обязательным празднование Пасхи, Рождества, посещение кладбища на Радуницу. Для сельского населения Восточного Полесья считаются очень важными престольные праздники, а также празднование Троицы, Спасов и Дзядов.

По данным опросов, характерной особенностью верующей части сельской молодёжи Гомельской области выступает активное принятие

обрядовой стороны религиозной жизни в семье и достаточно редкое посещение храмов, в большинстве случаев на большие церковные праздники. Лишь два человека на вопрос, как часто они посещают храмы, сообщили, что бывают в церкви регулярно. Большую часть составляют те респонденты, которые дали ответ, что они посещают храм время от времени, в основном по религиозным праздникам – 30 человек (60%). 8 человек (16%) ответили, что они вообще не посещают храмы. Подобное поведение соотносится с утверждением социологов о своеобразии культового поведения современных верующих, идентифицирующих себя с православной религией, что проявляется в неоднозначном отношении к участию в церковной жизни и соблюдению норм церковного поведения. Происходит определённый возврат к религиозным процессам середины 1990-х годов, когда, по данным социологов, «религиозное возрождение» осуществлялось в весьма своеобразной форме поисков себя не в церкви, а, скорее, рядом с церковью [2].

На вопрос «Каких церковных традиций Вы придерживаетесь?» (можно было выбрать несколько вариантов), 37 человек (74%) ответили, что это молитва; 8 человек (16%) – причастие; 15 человек (30%) – исповедь, 9 человек (18%) – пост. При этом было получено достаточно много опросных листов, в которых респонденты отмечали все варианты ответа, что свидетельствует о воцерковленности молодых верующих. 1 респондент ответил, что он принимал участие в таинстве соборования. Не соблюдают церковные традиции 6 респондентов (12%).

На вопрос «Соблюдаете ли Вы посты и насколько строго?» утвердительно ответили 8 человек (16%), отметив, что «не строго». И лишь три человека заявили, что строго соблюдают пост, 40 респондентов (80%) отрицательно ответили на этот вопрос.

На вопрос «Соблюдаете ли Вы запрет на работу в воскресенье (или субботу)?» дали утвердительный ответ 24 человека (40%). При этом респонденты пояснили, что делают это «время от времени». Больше половины студентов (28 человек – 56%) не соблюдают воскресенье как день отдыха, установленный и почитаемый как четвёртая заповедь из десяти, перечисленных в Библии («Помни день субботний, чтобы святить его»; «В седьмой день Господь отдыхал от творения»).

Таким образом, практически половина опрошенных молодых представителей сельского населения Гомельщины принимает активное участие в церковной жизни религиозной общины (в богослужениях, крестных ходах, паломничестве, посещении церкви, соблюдении постной традиции и запрета на работу в воскресенье).

Конфессиональные предпочтения сельской молодёжи Гомельской области имеют региональные отличия, которые выражаются в явном преобладании православных традиций, а также характеризуются региональной спецификой пограничной белорусско-российской и

белорусско-украинской территории. Это подтверждает и наличие среди респондентов русских старообрядцев.

Собранные данные свидетельствуют о возрождении традиционной конфессиональной структуры в регионе, разрушенной десятилетиями господства атеистической идеологии. При этом именно в сельской местности фиксируется очень высокий уровень религиозности населения (98% в опрошенной группе). Это подтверждает выводы о сохранении религиозных традиций у сельского населения Беларуси.

Ответы молодых респондентов свидетельствуют о наличии остатков языческих верований (заговоры, ритуальные действия с целью защиты скота, дома и семьи) и сочетании их с православными церковными святынями и обрядами, что является характерным для мировоззрения жителей Восточного Полесья. В настоящее время возрождению дохристианских традиций и обрядов содействует деятельность работников культуры и местных органов власти по сохранению нематериального культурного наследия, включения его в список ЮНЕСКО и привлечению туристов в регион. Религиозность в сельской местности носит более семейный характер, что, вероятно, связано и с отдалённостью храмов, и с возможностью посещения церкви только по большим религиозным праздникам в связи с занятостью сельских жителей круглый год. В большинстве своём религиозные традиции в семье поддерживаются и передаются через старшее поколение, особенно бабушек.

Необходимо отметить прекрасное знание молодыми респондентами местных святынь (икон, храмов, могил почитаемых людей): иконы Божьей Матери Тихвинская и «Знамение» в женском монастыре в честь Тихвинской иконы Божьей Матери в Гомеле; чудотворная Козельщанская икона Божьей Матери в Свято-Никольском мужском монастыре в Гомеле; почитаемый список древней Казимировской иконы Божьей Матери в Свято-Успенском женском монастыре деревни Казимирово Жлобинского района; Юровичская икона Божьей Матери. Одним из наиболее известных мест паломничества является Свято-Иоанновский женский монастырь в деревне Корма Добрушского района, где хранятся мощи праведного Иоанна, пресвитера Кормянского, а также Свято-Петропавловский собор города Гомеля, где находятся мощи схимонахини Манефы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурко, А. Вл. Праздники церковного календаря в Мозырско-Припятском Полесье / А. Вл. Гурко // Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск, 2010. – С. 389 – 390.

2. Основные закономерности в религиозном сознании населения Республики Беларусь в современных условиях: социологические исследования, учитывающие тенденции религиозного поведения населения и ценностные ориентации представителей различных христианских конфессий в период после Чернобыльской катастрофы / И. Н. Дунаева [и др.]. – Минск : Библейская лига, 1995. – 49 с.

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена исследованию современных религиозных традиций сельского населения Гомельской области (по материалам опросов, проведённых в 2015 г.

на тему «Этнокультурные традиции молодежи на белорусско-российском пограничье»). Конфессиональные предпочтения сельской молодёжи Гомельской области имеют свои региональные отличия, которые выражаются в явном преобладании православных традиций, а также имеют региональную специфику пограничной белорусско-российской и белорусско-украинской территории. Религиозность в сельской местности носит семейный характер, что, вероятно, связано и с отдалённостью храмов, и с возможностью посещения церкви только по большим религиозным праздникам в связи с занятостью сельских жителей круглый год. Отмечается прекрасное знание молодыми респондентами местных святынь (икон, храмов, могил почитаемых людей). Собранные данные свидетельствуют о возрождении традиционной конфессиональной структуры в регионе, порушенной десятилетиями господства атеистической идеологии.

SUMMARY

This article is devoted to the study of contemporary religious traditions of the rural population of the Gomel region (based on surveys conducted in 2015 on «Ethno-cultural traditions of the youth at the Belarusian-Russian border zone»). Faith-based preferences of rural youth of Gomel region have their own regional differences, which are expressed in a clear predominance of Orthodox traditions, as well as have a regional specificity border Belarusian-Russian and Belarusian-Ukrainian territory. Religiosity in the countryside runs in families, which is probably due to the remoteness and temples, and with the possibility of going to church only on major religious holidays in relation to employment of rural residents all year round. There excellent knowledge of the local shrines young respondents (icons, temples, graves of revered people). The collected data suggest revival of traditional religious structures in the region, torn down by decades of domination of atheistic ideology.

Дакукін А. Д.

РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННЫЯ АБРАДЫ І ЗВЫЧАІ СВЕТЛАГОРСКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

Радзінна-хрэсьбінная абраднасць з’яўляецца вельмі важным кампанентам традыцыйнай народнай культуры. Абумоўлена гэта тым, што нараджэнне дзяцей заўсёды лічылася адной з цэнтральных падзей жыцця, прычым падзеяй сакральнай. Менавіта па гэтай прычыне радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі напоўнены мноствам разнастайных прадуцыравальных дзеянняў, скіраваных на захаванне здароўя, забеспячэнне лепшай будучыні, а таксама на прадухіленне няшчасцяў і бед.

В. С. Новак, аналізуючы на матэрыяле фальклорных запісаў Гомельскай вобласці абрады і звычаі, прысвечаныя нараджэнню дзяцей, слушна адзначае: «Структура радзінна-хрэсьбіннага абраду Гомельшчыны ўключае такія абрадавыя моманты, як прыкметы і павер’і, звязаныя з цяжарнасцю жанчыны, выбарам кума і кумы, падрыхтоўкай бабкай-павітухай абрадавай стравы – кашы, абрадам хрышчэння дзіцяці, хрэсьбінным застоллем, абрадам разбівання гаршка з кашай, дзяльбой кашы, рытуаламі ўшанавання бабкі-павітухі, адорваннем падарункамі бабкі і жанчыны-парадзіхі, выкананнем радзінна-хрэсьбінных песень, адрасаваных кумам, бабцы, бацькам нованароджаннага» [1, с. 8]. Назіраецца падабенства ў

колькасці і парадку вышэйназваных структурных кампанентаў пры параўнанні радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Гомельшчыны з іншымі рэгіёнамі Беларусі. Звернемся да аналізу фальклорна-этнаграфічнага матэрыялу па радзінах, запісанага ў палявых экспедыцыях на тэрыторыі Светлагорскага раёна, каб вызначыць мясцовую спецыфіку радзінна-хрэсьбінных абрадаў і звычаяў.

Навіна аб будучым нараджэнні дзяцей лічылася вельмі добрай і шчаслівай. У хаце збіраліся ўсе самыя блізкія родзічы, каб павіншаваць жанчыну і даведацца пра яе патрэбы, дапамогу ёй, ладзілася свята: *«Калі жанчына станавілася цяжарнай, да яе прыходзілі госці, толькі самыя блізкія людзі. Віншавалі яе, весяліліся. Спявалі песні, штобы мальчык ці дзевачка нарадзіліся»* [1, с. 340].

З таго моманту, як станавілася вядома аб цяжарнасці жанчыны, яе вызвалялі ад любой працы і стараліся аберагаць ад усяго страшнага, непрыгожага, а таксама чужых людзей, бо лічылася, што гэта паўплывае на здароўе дзіцяці: *«Цяжарная жанчына павінна паводзіць сябе прыстойна: ні абражаць брыдкімі словамі людзей, ні рабіць шкоды, ні красці. Глядзець трэба на прыгожых, добрых людзей. Не быць зайздрослівай. Не выстаўляць жывот, а насіць вольнае адзенне. Не адразаць валасы, не маляваца, тады будзе і дзіцяці добра. Бацька павінен быць таксама прыстойным гаспадаром, не піць напояў (гарэлку, віно)»* [1, с. 337]. Інфарманты паведамлялі, што *«всё плохое потом отразится на детях»* (зап. у г. Светлагорск ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.).

Будучая маці не павінна былатаксама звязваць ці скручваць нешта, секчы, шыць ці вязаць, бо лічылася, што працэс нараджэння будзе доўгім і складаным: *«Жанчына, калі бярэменная, павінна быць асцярожнай, еслі хоча, каб дзіця радзілася здаровым. Барані Бог што-небудзь рабіць у святы і ў нядзелю. Калі абрэжа бярэменная валасы, то дзіця народзіцца лысае і доўга валасы не вырастуць. А калі што-небудзь рэзаць ці секчы ў нядзелю, то дзіця будзе з "заечай губой". У нас у вёсцы так было: адразала мацерыю на пялёнкі ў нядзелю, і дзіця радзілася з "заечай губой". І яшчэ быў случай: шыла на свята – і дзіця радзілася абматанае пупавінай і ледзь не памерла пры родах»* [1, с. 340]. Самыя звычайныя, на першы погляд, дзеянні маглі адбіцца на здароўі дзяцей або іх знешнім выглядзе: *«Як цяжарная жанчына, ніколі не нада чэраз парог выліваць ваду, бо будзе слюнкаватае дзіця. На Ражаство цяжарныя ніколі нічога не закручвалі, каб не закруцілася пупавіна. Кагда цяжарная пячэ блін і астанецца корачка на скаварадзе, то не трэба яе браць, каб не прырастаў язычок у дзіцяці»* [1, с. 343].

Для захавання ад сурокаў вельмі часта выкарыстоўваюць, напрыклад, «страказу» – шпільку. Адну або некалькі іх прычаплялі з унутранага боку адзення, каб ніхто не бачыў: *«Трэба прышпіліць страказу на адзежду ад усяго плахога»* (зап. у г. Светлагорск ад Гані Мікалаеўны Манкевіч, 1936 г. н.). Шпількі чаплялі не толькі ў час радзін, вяселля, але і ў паўсядзённым жыцці.

«У аснове радзіннай абраднасці ляжала натуральнае імкненне бліжэйшых родзічаў аблегчыць пакуты парадзіхі, а таксама абараніць яе і нованароджанага ад згубнага ўздзеяння злых, варожых, “нячыстых” сіл. Многія “захады” ў гэтым напрамку сама жанчына рабіла ўжо задоўга да наступлення родаў. Можна сказаць, што ўвесь перыяд цяжарнасці быў насычаны безліччу забабонаў, прыкмет, абмежаванняў і забаронаў, якія рэгулявалі паводзіны цяжарнай, засцерагалі ад дзеянняў, небяспечных для яе самой і будучага дзіцяці» [2, с. 12].

Працэс родаў раней адбываўся ў хаце жанчыны-парадзіхі. Перад гэтым звярталіся да спецыяльнай бабкі-павітухі, якая ўжо мела вопыт прыняцця родаў і дакладна ведала ўсе моманты дадзенага працэсу: *«Раджалі ў мамы. Звалі бабу, якая панімая. Радзіху вадзілі вакол стала. Бабка чытала малітвы»* [1, с. 336]; *«Роды былі дома, грэлі ваду, у хаце было цёпла. Звалі бабку, якая прынімала роды, дзіця зразу купалі. Пры родах мужчын выпраўлялі з хаты. Каб роды праходзілі лягчэй, адчынялі вароты, жанчыны развязвалі паясы. Калі ражаць у полі, то будзе цяжкая жаночая доля»* [1, с. 337]. Як бачна, для палягчэння родаў парадзіху вадзілі вакол стала, усе прысутныя развязвалі паясы, адчынялі дзверы, вокны, вароты. Пасля бабка абавязкова павінна была выкупаць дзіця: *«Бывала так, што рожаніца ражала дома ці ў бальніцы, то абавязкова палілася печ сразу і грэлі ваду, звалі бабку-павітуху чужую. Маці родная рожаніцы не павінна купаць дзіця. Клала траву для дзіцёначка: рамашку, вотрубі пшанічныя ў вадзічку і туды лажылі хлеб, раньшэ ў начовачках дзяравянных купалі. Хлеб клалі для таго, каб дзіця не пужалася вады. Бабка прыносіла палатняныя полачкі. І ў етых полачках купала дзіцёнка. Перад купаннем бабцы даюць чысты ручнік і фартух. Перад купаннем бабка мые рукі. Вынімае дзіця з начовак, заварочвае і падае маці. Бабку пасля купання частуюць абавязкова»* [1, с. 338]. Для купання ў ваду дадавалі таксама адвары дубовай кары і ваўчкоў, якія валодаюць пэўным антысептычным дзеяннем: «У мінулыя часы, калі беларуская вёска не ведала сапраўднай медыцынскай дапамогі, практычная дапамога парадзісе і прыязная падтрымка яе з боку старой, умудронай жыццёвым вопытам жанчыны набывалі асаблівую вартасць пры з’яўленні на свет новага чалавека. Бабка прымала дзіця, першы раз купала яго, вучыла маладую маці абыходзіцца з ім, выхоўваць яго» [2, с. 20].

Звычайна малых дзяцей заварочвалі ў старое адзенне, кавалкі тканіны, пялёнкі: *«Помню, бабушка моя рассказывала, что когда поженилась, то пошла жить в мужнину семью. А свекровь была такая гадкая, что даже не разрешала натянуть верёвку, чтобы бельё сушить. А детей же много тогда в семьях было, у неё – одиннадцать детей. Вот, говорит, постираю пелёнки, обкручу вокруг себя и хожу, чтоб высохли. Когда становятся не очень мокрыми, то уже заворачивала детей»* (зап. у г. Светлагорск ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.). Да хрышчэння дзіця нікому, апрача родных, не паказвалі: *«Дзіця лажылі ў калыску. Дзіця хавалі ад злых вачэй, каб ні сурочыць. Злым людзям кідалі вугольчыкі ўслед з прыгаворам. Дзіцяці*

спявалі калыханкі. Навароджанае дзіця ўзвешвалі на бязмене» [1, с. 338]. Немаўля ляжала ў калысцы, а калі было холадна – на печы. Часта прыходзілася браць дзіця нават з сабою на працу.

Да маладой маці прынята было хадзіць у «адведкі», «вответкі». Сутнасць іх была ў тым, што ў хаце збіраліся жанчыны, каб дапамагчы парадзісе па гаспадарцы, прыносілі якія-небудзь прыгатаваныя стравы, адзенне для дзіцяці: *«Калі жанчына нараджала, таксама прыходзілі ў вответкі да ёй маладыя падругі, бабкі, яны таксама спявалі розныя песні, пілі віно, гарэлку, закусвалі»* [1, с. 340].

Праз некаторы час адбываўся абрад хрышчэння. Для гэтага з сямейных знаёмых ці сваякоў выбіраліся кум і кума (хросныя матка і бацька): *«Выбіралі кума і куму. Неслі хлеб да іх і прасілі быць хроснымі дзіцяці. Калі хлеб прынімалі, то давалі згоду. У царкву не ездзілі. Імя давалі і па царкоўнаму каляндару, і хто як хацеў»* [1, с. 338]. Быць хроснымі бацькамі лічылася вельмі ганаровым, прычым не прынята было адмаўляцца ад такога запрашэння. Яны мусілі выхоўваць хросных дзяцей, далучаць да царкоўнага жыцця. Кумам і кумой мог быць не кожны: *«Шчыталася, што кумою нельга браць незамужнюю жанчыну, таксама маладой дзеўке нельга было хрысціць першую дзяўчынку, бо тады сваіх дзяцей у яе не будзе. Але ж яшчэ гаварылі, што ад кумаўства ніколі нельга было адказвацца. Калі вярталіся з царквы, то сядалі за стол, празнавалі радзіны. Хросныя бацькі далжны былі, як родныя бацькі, даглядаць за дзіцём, вадзіць яго ў царкву, частавалі хрэсніка, дарылі падаркі на святы»* [1, с. 340]. Каго абраць хроснымі бацькамі, вырашала сям’я немаўляці, але кум і кума абавязкова павінны былі не знаходзіцца ў шлюбе паміж сабой: *«Сейчас крёстных родителей выбирают кто кого хочет, но нельзя, чтоб это были муж и жена»* (зап. у г. Светлагорск ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.). Родныя маці і бацька ў царкве падчас абраду не знаходзяцца, а чакаюць хросных у хаце: *«Я не помню уже про крещение. В церкви присутствуют только крёстные родители и батюшка. Крестить можно в любой день. Крещение может проходить где угодно. Иногда сразу после крещения проводят процесс воцерковления (введения во храм). Мальчиков обязательно в алтарь водят, а девочек не водят, только к Царским вратам. Мальчики воцерковляются на 40 день, девочки – на 50. После этого человек может самостоятельно приходить в храм. Кто готовится принять крещение, называются оглашёнными»* (зап. у г. Светлагорск ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Калі па нейкіх прычынах нельга было знайсці людзей на месца кумоў, то хросным бацькам лічыўся святар, які праводзіў абрад хрышчэння, пры гэтым дзіця ў царкве трымала родная маці.

У горадзе Светлагорску нам паведамілі, што вельмі важна, каб дзіця было ахрышчаным. Калі ў пачатку мінулага стагоддзя быў закрыты касцёл, то дзяцей хрысцілі самастойна: *«Матка мая многа хрысціла. Касцёл жа ўжэ тады закрылі, дык к ней у хату ўсе прыхадзілі, і яна ў свянцонай вадзе*

хрысціла. Усе Шаціпкі пахрысціла. І маліліся дома. У касцёле ж нельзя было» (зап. ад Юліі Мікалаеўны Манкевіч, 1924 г. н.).

Калі кум і кума з дзіцём былі ў царкве, у хаце збіраліся госці. Запрашалася таксама і бабка-павітуха, што прымала роды. Загадзя яна павінна была зварыць так званую «бабіну кашу», якую прыносіла на хрэсьбіны: *«Радзіцелі ў цэркву не ездзілі, а гатовілі ўсё дома. Увечары да іх прыходзілі госці. Абязацельна была бабка – гэта тая жанчына, што первы раз купала дзіця. Баба гатовіць кашу ў гліняным гаршку. Радзіцелі гатовяць падаркі куму, куме і бабе»* [1, с. 341]. Кашу маглі варыць з любых круп, дадаючы шмат цукру, масла*: «На стол ставілі розныя стравы, але галоўнай была бабіна каша. Яна магла быць рысавай або грэцкай. Калі гатавалі кашу, то лажылі туды многа масла, малака, цукру»* [1, с. 336]. Выносілі гэтую страву ў канцы свята. Пачыналася збіранне грошай і выкуп кашы. Той, хто пакладзе грошай больш (звычайна гэта быў кум), разбівае гаршчок і раздае кашу гасцям: *«Калі патроху папілі і паелі, то падавалі кашу, баба сядзела радам ля кумы на куце. Кашу перадавалі прама на кут куму. Кум вяршок зразае і ложыць на тарэлачку, а потым гаршчок ад аднаго разу б'юць, каб гаршчок разбіўся, а каша засталася цэлая. Пры гэтым прыгаварваюць: "Гаршкі б'юцца, а дзеткі вядуцца". А ў ету тарэлку, дзе вяршок кашы, ложаць дзеньгі, спачатку кум і кума, потым баба і пасля ўсе астатнія. Гэтыя грошы аддаюць рожаніцы і тады ўжо гуляюць. І гармонь гуляе, і барабан б'е»* [1, с. 343]. Аскепкі, якія заставаліся пасля разбітага гаршка, клалі на галовы іншых маладых гасцей, каб у іх нараджаліся дзеці: *«Баба вара кашу, завязвае кругавую лентамі, чапляе розныя канфеты. Кум кладзе грошы на кашу, тады б'е гаршчок. Чарапкі клалі на галаву маладым (гасцям), каб яшчэ дзеці раджаліся. Усё робіць, у асноўным, кум. Кума сядзіць моўчкі, нічога не робіць»* [1, с. 337].

У Светлагорску нам паведамілі пра рэдкае ўжыванне бабінай кашы пры сучасным хрэсьбінным застоллі: *«Кто сейчас будет есть кашу эту. Так, положат в горшок сладости, конфеты, печенье»* (зап. у г. Светлагорск ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.). Тут можна бачыць пэўную трансфармацыю традыцыі і нават яе знікненне, бо на сучасных хрэсьбінах іншы раз не выконваецца рытуал разбівання гаршка з кашай.

Хросныя бацькі і бабка лічыліся галоўнымі асобамі ў час урачыстасці, іх саджалі на покуці; ім, а таксама маці з дзіцём прыносілі розныя падарункі: *«Прызывалі куму з кумам, налівалі ім першую чарку, і яны ўжо жалалі, каб узрастала, працвітала. Потым куму і куме давалі падаркі: куму – на рубашку, куме – на плацце, і бабе таксама»* [1, с. 340]; *«На крестины идут не с пустыми руками, приносят ребёнку одежду, вещи разные»* (зап. у г. Светлагорск ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.).

Пасля хрэсьбіннага застолля госці разыходзіліся. Маглі, аднак, і працягваць святкаваць. Тады бабку, кумоў адвозілі на чым-небудзь дадому, а тыя павінны былі пачаставаць прысутных: *«У канцы хрэсьбін бабку "цягалі на баране", а яна падганяла іх дубцам ці венікам. Пасля гэтага госці*

разыходзіліся дадому» [1, с. 336]; *«Бабку тожа зімой вазілі на саначках па сялу ў краму, за выкуп»* [1, с. 338]. Пры гэтым спявалі жартоўныя прыпеўкі:

Мяне маменька радзіла,
Туга ножанькі звіла.
На раду яна сказала,
Штоб танцорачкай была.

Мяне маменька радзіла
У поле пад асінкаю.
На раду яна сказала,
Будзеш звацца Зінкаю [1, с. 339].

«Гэтае вясёлае завяршэнне хрэсьбін захавалася, відаць, як рэшткі нейкага старадаўняга аграрнага абраду, што страціў свой першародны сэнс» [2, с. 22].

На аснове прааналізаваных матэрыялаў можна сфарміраваць даволі падрабязнае і цэласнае ўяўленне аб структуры радзінна-хрэсьбіннай абраднасці, для якой характэрны такія найбольш распаўсюджаныя этапы, як ахова цяжарнай жанчыны пры дапамозе вербальных і прадуцыравальных сродкаў, працэс родаў і першае купанне бабкай дзіцяці, таінства царкоўнага хрышчэння, хрэсьбіннае застолле з выкупам і разбіваннем бабінай кашы. Сярод адметнасцей радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Светлагоршчыны трэба адзначыць найперш малую колькасць запісаных тэкстаў песень.

Варта звярнуць увагу і на тыя адрозненні, якія існуюць у вясковых і гарадскіх радзінна-хрэсьбінных абрадах і звычаях. Калі ў вёсцы яшчэ і ў наш час устойліва захоўваюцца традыцыі радзінна-хрэсьбіннай абраднасці, то ў гарадскіх умовах адбываецца іх пэўная ўніфікацыя.

ЛІТАРАТУРА

1. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) / аўт.-уклад. В. С. Новак [і інш.]. – Гомель : Барк, 2013. – 380 с.
2. Радзінная паэзія / уклад. М. Я Грынблат ; рэд. Г. І. Цітовіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 784 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале осмысливаются структура и регионально-локальные особенности родильно-крестильной обрядности Светлогорского района.

SUMMARY

In the article on rich actual material a structure and regionally-local features of maternity-baptismal ceremony of Svetlogorskogo district are comprehended.

Ждановіч К. І.

ЭЛЕМЕНТЫ ФЕТЫШЫЗМУ Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.01.2016)

Амаль што кожны прадмет, па ўяўленнях чалавека, абавязкова змяшчае нейкія містычныя ўласцівасці, неаддзельныя ад яго, і свядомасць

першабытнага чалавека амаль не аддзяляе іх, калі ўспрымае той ці іншы прадмет [8, с. 62]. Мысленне старажытных людзей у аснове сваёй містычнае: прычына гэтага – калектыўныя ўяўленні, якія і складаюць неад'емны элемент успрымання першабытнага чалавека [8, с. 35]. Далёкія прашчуры былі цвёрда перакананы ў тым, што ў кожны прадмет можа ўсяліцца магутны дух ці боства, даючы пры гэтым людзям шчасце або няўдачу ў залежнасці ад клопатаў пра яго і догляд [6, с. 7].

Вера чалавека, напрыклад, у жывучасць лесу, яго ўсёмагутнасць, паступова пераносілася і на асобныя часткі дрэў: сучкі, галінкі. Узгадаем старажытны казачны сюжэт, калі з драўлянага цурбана, высечанага дзедам у лесе па просьбе жонкі, нараджаецца сынок – іх апошняя надзея ў сямейным жыцці: *«Здзелай чурбанок, я і буду калыхаць як жывое»* [10, с. 191]. У калектыўных уяўленнях першабытнага мыслення прадметы могуць набываць звышнатуральныя якасці [8, с. 62]. Я. Кагараў сцвярджае, што чалавекам шануецца не сам прадмет, а яго вышэйшы духоўны пачатак. Такім чынам, фетыш уяўляецца рэінкарнацыяй духу ў неадушаўлёны прадмет, яго месцазнаходжаннем, абалонкай [6, с. 8]. Таму «фетыш дзейнічае толькі ў сілу прысутнасці ў ім духу» [8, с. 55].

У беларускім фальклоры кіёчкі, галінкі дрэў набываюць цудадзейныя якасці, пад уплывам якіх чалавека можна ператварыць у іншую істоту. Так, у казцы «Пра ахотніка» жонка з дапамогай палачкі пераўтварае чалавека ў сабаку. Тут кіёк перадае ўсе характэрныя для жывёлы якасці, рысы і знешні выгляд: *«Жонка ўдарыла мяне трымя палачкамі – я і пабег сабакай»* [16, с. 197]. У вуснай творчасці пры выкарыстанні вызначаных прадметаў вымаўляліся розныя прымаўкі ці замовы. У казцы «Казачнік і песеннік» жанчына з дапамогай дубчыка пераўтварае сабаку ў птушку. Дубчык змяшчае пэўнае ўказанне на духоўную сілу, якая можа з дапамогай адпаведнага магічнага рытуалу пераўвасобіць чалавека ў іншыя жывыя істоты. Пры гэтым неабходна выканаць пэўныя ўмоўныя дзеянні. Напрыклад, секануць дубчыкам і прамовіць магічныя словы: *«Узяла гэтыя шаўкі з яго, узяла дубчык і секанула яго дубчыкам і сказала: – Быў ты сабакам, пабудзь ты шчэ пташкай!»* [16, с. 211]. Часта для пярэваратніцтва выкарыстоўвалі спецыяльна зробленыя клінкі, якія забівалі ў пень: *«Пайшоў он у лес, набіў у пенёк клінкоў, скінуў адзежу і стаў перакідацьса церэз гэтые клінкі, да зрабіўсе воўком»* [3, с. 59]. Э. Тэйлар лічыў, што фетышызм – вучэнне аб духах, увасобленых у прадметах. Найбольш важнымі для іх ўласцівасцямі з'яўляюцца таямнічыя сілы апошніх, іх містычныя здольнасці [8, с. 51]. Першабытны чалавек бачыў ва ўсіх знешніх рэчах, прыродных і выраблены ім самім, «істоты, адухоўленыя жыццём, падобныя да нашых па сваёй сутнасці, але зменлівыя па сіле» [13, с. 239].

Д. Лебок, А. Конт, Г. Спенсер, Э. Тэйлар часта атаясамлівалі фетышызм з анімістычнымі ўяўленнямі чалавека. Гэта дазваляе зразумець сам фетыш у якасці рэчы-носьбіта, якая змяшчае ў сваёй пачуццёва дадзенай рэчаіснасці звышнатуральныя ўласцівасці і шматмерныя сістэмныя

ўзаемасувязі. Таму фетышам надаюцца звышнатуральныя, шматмерныя метамарфозы адпаведнай сістэмнасці [13, с. 116]. Так, кій, кіёчак, дубіну, дубец, прут надзялялі медыятыўнай семантыкай: атрыбут удзельнікаў абрадаў, святых, дэманаў, культурных герояў, ідалаў; знакавы элемент выгляду падарожніка, сімвал і ўмяшчальнік магічнай сілы, знак пэўнага чараўнічага статусу яго ўладальніка. Напрыклад, у замове «Ад хваробы жывата» з кіёчкам з'яўляецца Ісус Хрыстос*: «Ішоў Ісус Хрыстос праз жалезны мост, залатым кіёчкам апіраўся, у залатых лапціках, шаўковых аборках. Лапцікі, дзяржыцеся, аборкі, парвіцеся, жывоцік, суніміся»* [5, с. 241]. Кій – атрыбут вышэйшай боскай улады. Менавіта ў міфалогіі беларусаў з кіем прыйшоў у вёску стары, у якім пазней пазналі Бога. Чароўную функцыю таксама выконвае кій у казцы «Шэсць рыбін», ператвораных ў прыгажунь царэўнаў. За добрыя да іх адносіны яны падказваюць старому, дзе знайсці чароўны кіёчак. Увогуле, маханне, сцябанне кіёчкам з'яўляюцца традыцыйным спосабам інспірацыі магічных дзеянняў. Так, чараўніца-паненка тройчы махае чароўнай галінкай, а герой Юр'я сцябае каня вярбінай і аб'язджае яго. У казцы «Аддай мне, што ў доме невядома» дзяўчына выкарыстоўвае «пруточкі», каб з'явіліся «трыццаць малайцоў»: *«У поўнач паненка ўстала, выйшла на двор, махнула тройчы пруточкам, і з'явіліся трыццаць малайцоў, стаяць, чакаюць прыказу»* [15, с. 272].

Фетыш зроблены з каштоўнага металу, што падкрэслівае стаўленне продка да гэтага адметнага неадушаўлёнага прадмета. Ва ўяўленнях чалавека такая рэч набывае ўласцівасці, якія ставілі яго на адзін узровень з самым каштоўным металам – золатам. У замове «Ад уроку» Ян ідзе з жалезным кіёчкам: *«Ішоў Ян-пазван цераз жалезны мост, жалезным кіёчкам апіраўся, ад урокаў адбіваўся. Ад усіх, ад усякіх, ад воч паганых. Хто Івана ўрачэ-таму кроў вочы завалачэ»* [5, с. 286].

У замове «От болезні» згадваецца звычайны кіёчак: *«Ідзёць Гасподзь па межачцы, тросточкой апіраецца – эта болезь вся мінаецца. У полі под ёлочкой сядзіць трі сестріцы. Адна шовк вышывае, адна болезь сунімае, а трецяя болезь ссылае. Амінь»* [4, с. 48]. Паводле былічкі, дзяўчаты апоўдні пайшлі ў лес па арэхі. Калі пачалі надта моцна крычаць, то перад імі з'явіўся дзядуля з бярозавым кіёчкам у руках, у касцюме, капелюшы і туфлях; гэта быў гаспадар лесу – лесавік.

З кіёчкам можа паказвацца і дамавік: *«Узяўса старац за кій і пайшлі ены ў адну хату»* [12, с. 139]. Але часам гэты прадмет аддаецца (дарыцца, пераходзіць у спадчыну) жывёлай. Напрыклад, старэйшаму брату караля яго падае старая чарапаха, якая сядзіць на дрэве: *«Старшы едзе і бачыць на дрэве чарапаху. Узяў вінтоўку і кажа: – Ну, старая, што робіш? Старая не павінна быць на дрэве. Заб'ю. Яна кажа: – Не бі. Дам табе кіёчак, удар па той кучы каменняў і ўбачыш, што будзе. Ён узяў, ударыў, бачыць вяселле. Тады прыстаў: – Заб'ю, калі не зробіш жывымі ўсіх»* [15, с. 203]. Тут герой твора трапляе ў фантастычны свет, дзе нават чарапаха сядзіць на дрэве.

Магчыма, у дадзеным выпадку адлюстраваны і рэшткі татэмізму, што адлюстроўваюць тоеснасць чалавека і татэмнай жывёлы.

Фетышызаваны чароўны сродак, звязаны са светам нябожчыкаў, можа ператварыць людзей у камяні і наадварот. Так, камянямі становіцца варожае войска, пылам – разбойнікі. У казцы «Кіёчак» гаворыцца пра тое, як цудоўная рэч выконвае жаданне свайго ўладальніка: *«Махнуў кіёчкам і зрабіў ўсіх бандытаў пыллю»* [15, с. 207]; *«Як махнуў кіёчкам, так усіх каменнямі і зрабіў. Бацька думаў, што яго ў жывых няма, а ён ваюе. І перамог чатыры каралеўствы»* [15, с. 204]. Для першабытнага мыслення супрацьлегласць паміж адзіным і мноствам, паміж тоесным і адметным не дыктуе абавязковага адмаўлення аднаго з названых тэрмінаў пры зацвярджэнні адваротнага [8, с. 62]. Чалавек, які валодае фетышам, можа «перанесці» жывую істоту на той свет.

Вылучаецца ідэалістычнае ўспрыманне гэтых уяўленняў, згодна з якімі, рэч (прадмет) надзяляецца звышнатуральнымі ўласцівасцямі [14, с. 99]. Персаніфікуючы прыроду, людзі бачылі ўсюды волю, душы і духаў, падобных да іх уласнай волі і душы [8, с. 83]. Так, у казцы «Кіёчак» звычайны прадмет безагаворачна выконвае жаданні чалавека: *«Ён махнуў тым кіёчкам, што дала яму старая,- птушкі разам прынеслі багатае адзенне і зброю»* [15, с. 204].

Разам з тым, кіёчак адначасова звязаны і са смерцю. Напрыклад, у казцы «Цудоўныя хлопчыкі» душа чалавека «перасялілася» ў дрэва: *«На дварэ выкапала дзве магілкі і пахавала: выраслі два явары – залатая галінка і срэбная»* [16, с. 310]. Кіёчак, наадварот, у некаторых выпадках мог з'яўляцца з таго свету. У казцы «Дурны сын» бацька пасля смерці перадае сваім дзецям кіёчкі-фетышы: *«Адзін цар меў тры сыны: адзін дурны, а двох разумных. Як уміраў іх бацька, казаў ім прыхадзіць па адной ночы каждаму начаваць на магілу. Першую ноч старшаму. Старшы не пайшоў, дурнога паслаў. Прыйшоў дурны на магілу, а бацька пытае: – Каторы прыйшоў? – А ён кажа: – Дурны. – Бацька даў яму палачку і казаў: – Як махнеш гэтай палачкай, што захочаш, тое будзеш мець. На другую ноч зноў трэба было ісці серадольшаму, а той дурны пайшоў. Як лёг ён, так бацька пытаецца: – Каторы прыйшоў? – Так ён кажа: – Дурны. На трэцю трэба было дурному ісці. Прыйшоў, лёг на магіле. Бацька пытае: – Каторы прыйшоў? – Кажа: – Дурны. – Даў яму трэцю палачку: – Як махнеш, што захочаш, то будзеш мець»* [15, с. 404]. Характэрна, што ў цудадзейных казках з дапамогай падобных прадметаў заўсёды перамагаюць станоўчыя героі.

Такім персанажам звычайна нялёгка дастаецца перамога, але затое ім верна служыць усё наваколле: птушкі, звяры, расліны і нават асобныя міфалагічныя істоты ці цудадзейныя прадметы. У тым ліку кіёчкі, галінкі і г. д., у якіх народная фантазія ўвасобіла мару аб засваенні прыроды, удасканаленні прылад вытворчасці, што прынясуць значную палёгку ў працы, зробяць яе больш дасканалай, а жыццё людзей працы – шчаслівым і радасным. Своеасаблівая народная мара знайшла адлюстраванне і ў

казачным эпасе. Характэрна, што ў многіх казках гаворыцца пра тое, як цудадзейныя памочнікі спачатку знаходзіліся на службе ў ворагаў станоўчых герояў, але сталі верна служыць апошнім пасля вызвалення з палону (уплыву). Менавіта сакральны прадмет дапамог у казцы чалавеку атрымаць палову каралеўства і ажаніцца з дачкой цара [15, с. 405]. П. П. Ахрыменка бачыў у гэтым своеасаблівае выяўленне народнага аптымізму, вера ў тое, што хоць такім чынам чалавек працы даб'ецца перамогі над ворагамі і неўтаймаванымі да гэтага сіламі прыроды [1, с. 117].

Характэрна, што ў фальклоры кіёчак можа ўяўляць небяспеку нават для свайго валадара. Так, спачатку жонка старэйшага брата ператварыла свайго мужа ў зялёны мох, а потым з вялікай цяжкасцю вярнула яму чалавечае аблічча: *«Як махнула- зрабіла яго на ложку мохам. А потым як не махае – не памагае. Дзень і ноч нічога не зробіць. На ложку мох»* [15, с. 205].

У народзе лічылі, што праз кій перадаюцца ўласцівасці тых прадметаў, з якімі ён знаходзіўся ў кантакце. Напрыклад, каб добра ў гаспадарцы пладзіліся свінні, да іх у загон клалі кій, выкапаны з лясного мурашніка. Магічнымі ўласцівасцямі надзяляўся кій, якім разганялі змяю і жабу: ім адпалохвалі хмары, навальніцу, спынялі бойку, выкарыстоўвалі нават у любоўнай магіі. Кій, якім была забіта змяя, закладалі пад сярэднюю бэльку хаты, каб знішчыць прусакоў. Забаранялася забіваць змяю сырым кіем, бо быццам па ім можа пераходзіць змяіны яд, шкодны для кожнага, «хто дакранаецца да палкі, да таго часу; пакуль яна не высахне».

Кій, на якім рабілі столькі засечак, колькі ў чалавека было бародавак, з'яўляўся сродкам адвольнай перадачы хваробы. У замове «Ад звіху» кій дапамагае чалавеку ад хваробы шляхам умоўнага паўтарэння падобнага нязручнага выпадку, ад якога з'явілася гэтая траўма: *«Звіх-удар, добры гаспадар. З кіем ішоў, на кій паваліўся- і звіх адваліўся»* [5, с. 167].

Фетыш, лічылася, выручаў ад удару шляхам персаніфікацыі хваробы ў выглядзе сухіх дубчыкаў, што павінны самастойна адваліцца ад дрэва. На думку чалавека, калі засохне такая галінка, адначасова знікне і хвароба ў чалавека (замова «Ад удару, звіху»): *«Як сухім дубчычкам тром на пні не стаяці, карэння не пускаці, голлейкам не меці, лістом не шумеці, расою не прыпадаці, так гэтаму ўдару не ядрыцца, не балеці…»* [5, с. 177]; *«Як сучку на пянёчку не стаяць, так і етаму ўдару не буваць…»* [5, с. 177].

Людзі-чараўнікі (замоўнікі) «выганяюць» дубінамі хваробу ў гнілыя мясціны. У замове «Ад ліхаманкі» менавіта жалезныя дубцы «абараняюць» чалавека ад захворвання: *«То, ісцінна, мы вам гаварым (узялі яны дванаццаць зялезных дубін): / Паб'ем мы вас / Дванаццацью зялезнымі дубінамі, / Загонім вас / У махі і ў ва рэкі…»* [5, с. 255]. У замове «Каб хваробы не прыставалі» галінка вярбы таксама нібы засцерагае чалавека ад захворванняў: *«На Крашчэнне, калі прыйдзеш дамоўку пасля вадахрышчэння з святой вадой, хай кажны з дамашніх зробіць па тры глаткі хрышчонай вады. Робяць етае затым, каб ніякія хваробы не прыставалі да ейго. Затым хазяін хай возьме веточку вярбінкі, што ля іконы стаіці, акропіць хай яе ахрышчанай вадой і*

акропіць і пярэднюю, і заднюю, і ўсю вашу хату. Затым можна пайсці і ў хлеў, і на гумно, да і там у кожном кутку пакрапіці. Можна і на скаціну пакрапіці» [4, с. 55]. Як бачым, неабходна было выканаць пэўныя магічныя дзеянні з фетышам (ці адносна яго), каб ён потым прыносіў карысць чалавеку.

Асаблівае значэнне надаецца пародзе дрэва, з якога быў выразаны кій. Так, на Палессі, калі заканчвалі садзіць капусту, утыкалі асінавую галіну, «чтобы не зурочыть». Такім жа чынам ахоўвалі агароды ад кратоў, вусеняў і іншых шкоднікаў. Тая ж ідэя агароджы чалавечай прасторы пры дапамозе асінавага кіёчка была пакладзена ў аснову магічных дзеянняў, накіраваных на абарону ад лесавіка: чалавек, якому выпадала ноччу быць у лесе, клаўся спаць у крузе, абведзеным на зямлі асінавым кіем.

Сімволікай плоднасці надзяляўся кій у вясельным абрадзе: маладыя ў шлюбную ноч у ложак (ці пад яго) падкладвалі столькі кіёчкаў, колькі дзяцей хацелі мець. Дзяўчаты, варожачы, ламалі дубцы, каб хутчэй сустрэць свайго суджанага. Існавала нават упэўненасць, што «зламаны» кіёк персаніфікуе прычараванага хлопца, які з гэтага моманту стане прыязней хіліцца да каханай. Міфалагічныя ўяўленні чалавека, звязаныя з каханнем, перадшлюбнымі адносінамі, зафіксаваны і ў замовах («На любоў»): *«Ламаю дубіну, штоб хлопцы любілі* (паўтараецца тры разы. – *К. Ж.*)*»* [5, с. 378].

Сямейнае жыццё заўсёды ўяўлялася вялікай каштоўнасцю, якую трэба было засцерагаць ад магчымых нападкаў з боку злых, зайздросных людзей. Існуе шэраг замоў на захаванне сямейнага шчасця: *«А Ісус Хрыстос бярэзовай мятлой прыганяцеме, да ў пасцель спаць пакладзе, да хазяйке спакой дае, залатымі замкамі варота пазамукае, ёго з хаты нікуды не пускае»* («Шоб вернуўся бацька к дзіцяці») [5, с. 381]; *«Параходзішча, параходзішча, ня хадзі па жываціщу, і ня хадзі, ня сушы, гаручыя крыві ня разлівай. А колі будзеш хадзіць біць і караць дубцамі і кіямі, і пугамі»* («Ад пераходу») [5, с. 348].

На Палессі пры дапамозе кія з трыма рагулінамі і навешанамі на яго званочкамі дружкі склікалі гасцей на вяселле. Ім жа падтрымлівалі адвечны парадак цырымоніі, стукалі кіёчкам у дзверы, столь. У пахавальным абрадзе кій, якім мералі дамавіну, пасля пахавання пакідалі на свежазасыпанай магіле.

Да кійка семантычна блізкая «тростачка» – усёмагутная чароўная зброя казачнага героя, што стаіць у адным тыпалагічным радзе, напрыклад, з булавой. Генетычна яна звязана і з продкамі. У парэміях ідэя сувязі продкаў і дзяцей можа выяўляцца праз вобразы дрэва і кія: *«Екі дуб – такі кій, Екі бацько – такі сын»* [9, с. 237]. Ва ўяўленнях чалавека сувязь бацькоў і дзяцей настолькі моцная, што параўноўваецца з дрэвам і яго часткамі. У народзе лічылася, што калі бацькі добрыя, спраўныя гаспадары, то дзеці будуць падобныя да іх. Асаблівая роля адводзілася адносінам паміж бацькам і сынам, якому належала працягваць працу старэйшых свайго роду.

У народзе існавала вера ў звышнатуральныя ўласцівасці прыродных або выраблены чалавекам неадухоўленых аб'ектаў. Ім прадпісвалі магічныя сілы, здольныя ўплываць на ход падзей і працэсаў у жыцці. Па сваіх функцыянальных характарыстыках фетыш можа рабіць станоўчыя ці негатыўныя ўплывы або быць амбівалентным. Яго разумелі ў якасці рэчы, якая змяшчае звышнатуральныя ўласцівасці і шматмерныя сістэмныя ўзаемасувязі.

ЛІТАРАТУРА

1. Ахрыменка, П. П. Беларускія песні і казкі / П. П. Ахрыменка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1965. – 160 с.
2. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2006. – Т. 2. Акапэла – Куцця. – 832 с.
3. Беларускі казачны эпас / склад. і ўст. арт. У. В. Анічэнка. – Мінск : Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1976. – 206 с.
4. Вяргеенка, С. А. Асаблівасці сюжэтаў замоўных формул Гомельшчыны (на матэрыяле Веткаўскага і Рагачоўскага раёнаў) / С. А. Вяргеенка // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2004. – № 5 (26). – С. 33 – 40.
5. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.
6. Кагаров, Е. Г. Культ фетішей, растений и животных в Древней Греции / Е. Г. Кагаров. – 2-е изд. – М. : Либроком, 2012. – 326 с.
7. Кудрявцев, В. В. Лекции по истории религии и свободомыслия: учебное пособие для студентов ВУЗов / В. В. Кудрявцев. – Минск : ТетраСистемс, 1997. – 208 с.
8. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 603 с.
9. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
10. Ненадавец, А. М. Нарысы беларускай міфалогіі / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларуская навука, 2013. – 535 с.
11. Ненадавец, А. М. Чухава : фальклорна-этнаграфічны нарыс / А. М. Ненадавец, Я. А. Ненадавец. – Чарнігаў : Б. в., 2013. – 270 с.
12. Сержпутоўскі, А. К. Казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1999. – 191 с.
13. Тэйлор, Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тэйлор. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
14. Францов, Ю. П. Фетишизм и проблема происхождения религий Ю. П. Францов. – М. : ГАИЗ, 1940. – 144 с.
15. Чарадзейныя казкі : у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – Ч. 1. – 639 с.
16. Чарадзейныя казкі : у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – Ч. 2. – 639 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается взаимосвязь фетиша и человека в представлениях белорусов, подчёркивается влияние неодушевлённых предметов на людей, отражено значение фетишизма в устнопоэтических произведениях.

SUMMARY

This article discusses the relationship of the fetish and people in view of the Belarusians, emphasizes the influence of man and inanimate objects, reflected the value of fetishism in the oral-poetic works.

Іванова Г. П.

ДА ПРАБЛЕМЫ ДАСЛЕДАВАННЯ НАРОДНАЙ БАЛАДЫ (КАНЕЦ XVIII – ПАЧАТАК XIX СТ.)

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

На працягу ўсёй гісторыі збірання фальклору тэксты беларускіх народных балад, а таксама іх напевы прыцягвалі да сябе ўвагу шматлікіх збіральнікаў і даследчыкаў. У гісторыі збірання балад і іх вывучэння можна вылучыць некалькі перыядаў: 1837 – 1904 гг.; 1936 – 2000 гг.; 2001 г. і па сённяшні дзень. Збор і вывучэнне балад пачынаецца з канца XVIII ст. Засяродзім увагу на першым перыядзе, звязаным з іх збіраннем і публікацыяй.

Найбольш вядомымі збіральнікамі і даследчыкамі жанру балад у XVIII – пачатку XIX ст. (1837 – 1904) з'яўляліся Я. Чачот, П. Шэйн, Е. Раманаў, Я. Карскі і іншыя. Вядома, што значная колькасць баладных тэкстаў была сабрана ўжо ў 30 – 40-я гады XIX ст., і яскравым сведчаннем гэтага з'яўляюцца часткова апублікаваныя балады ў зборніках Я. Чачота «Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny» («Вясковыя песні з-над Нёмана і Дзвіны») [1], дзе тэксты падаваліся ў перакладзе на польскую мову і толькі ў апошнім (шостым) выпуску прадстаўлены ў аўтэнтычных запісах. Значнае месца ў зборніку займаюць каляндарна- і сямейна-абрадавыя песні, а таксама зафіксаваны пазаабрадавыя песні, сярод якіх сустракаюцца народныя балады, што змяшчаюць міфалагічныя матывы (напрыклад, «дачка-птушка», «тры птушкі ля забітага малойчыка» і інш.), а таксама тэксты навелістычных і гульнёва-карагодных балад. «Змешчаныя там творы, – лічыць даследчыца беларускай народнай балады Л. Салавей, – уяўляюць сабой класічныя ўзоры баладнага жанру (каля 50 сюжэтных тыпаў), якія ў большасці бытуюць на Беларусі і зараз» [2, с. 6].

У публікацыях Р. Зянькевіча побач з польскімі перакладамі змешчаны таксама арыгінальныя запісы балад на беларускай мове (больш за 20 сюжэтаў). Дзесяць тэкстаў уключана ў зборнік «Народные белорусские песни» [3] Елізаветы Паўлоўскай (Е. П.), якую неаднойчы крытыкавалі за няўважлівае стаўленне да мовы тэкставых запісаў. Е. П. у зборніку не вылучае балады асобна, хоць адзінкавыя тэксты трапляюцца ў раздзеле «Думки» (напрыклад, «За речкою, да за быстрою»), значна больш іх прадстаўлена ў раздзеле «Повествовательные».

Балады як самастойны фальклорны жанр не вылучаны з агульнага матэрыялу ў выданнях М. Дзмітрыева і П. Гільтэбранта. Зборнік «Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края» [4] М. Дзмітрыева адрозніваецца тым, што ў пачатку гэтай працы змешчаны каментарый, а таксама прапанавана ўласная класіфікацыя песень: «любоўныя, сямейныя, абрадавыя, разгульныя і інш.». У раздзеле «Содержание песен» аўтар характарызуе змест любоўных, сямейных,

салдацкіх, абрадавых і іншых песень, а сюжэты баладных тэкстаў разглядае падчас тлумачэння тэматыкі сямейных песень. Навуковую каштоўнасць уяўляе раздзел «Семейныя песни» вышэйназванага зборніка, дзе змешчаны шэраг міфалагічных балад з рознымі сюжэтамі, напрыклад, «дачка-птушка» («У лузе каліну вада падмыла»), «удава і сыны-карабельнікі» («Ні месяц, ні зара»), «маці разгадвае дзіўны сон» («Паехаў каралевіч на паляванне»); у раздзеле «Песни с некоторых рассказов» мае месца тэкст міфалагічнай балады з сюжэтам «сястра і браты-разбойнікі» («Была ўдоўка на Валыночцы»). Заслугоўвае ўвагі прадмова П. Гільтэбранта да «Сборника памятников народного творчества в Северо-Западном крае» [5], дзе прыведзены кароткі аналіз сямейна-бытавых, каляндарных, салдацкіх і іншых песень. Несумненнай заслугай аўтара з'яўляецца той факт, што ён падрабязна прааналізаваў песні сямейна-бытавой тэматыкі і звярнуў увагу на дзеючых асоб баладных тэкстаў, вылучыўшы гераінь жаночага (дачка, маці, нявестка і свякруха) і мужчынскага (сын, муж і свёкар) полу. Даследчык зрабіў выснову, што ў беларускіх песнях адлюстроўваюцца цяжкія сямейныя ўзаемаадносіны паміж мужам-п'яніцам і яго жонкай, маці і яе дзецьмі, свекрывёй і нявесткай. У межах гэтага раздзела таксама змешчаны міфалагічныя балады, сярод якіх трапляюцца тэксты з сюжэтамі «дачка-птушка» («Горе мае, горе»); «свякруха заклінае нявестку ў рабіну» («Маты сына ажаныла»); «муж – Дунай» («Зажурыла маці сына»), а таксама сустракаецца навелістычная балада з сюжэтам «заморскае зелле» («А в Марусі хата на памосце»).

У зборніку «Белорусские песни с подробными объяснениями» [6] П. Бяссонава балады змешчаны ў раздзеле абрадавай паэзіі (купальскія, веснавыя песні). У прадмове даследчык звярнуў увагу на сувязь фальклору з гісторыяй народа і адзначыў, што песні адлюстроўваюць побыт людзей, звычаі і абрады беларусаў. У падраздзеле «Купальские песни» (раздзел «Обрядовые песни») змешчаны тэкст міфалагічнай балады з сюжэтам «брат забівае сястру» («Брат забіць хоча сястру»).

У працах І. Насовіча і П. Шэйна балады ўключаны ў розныя раздзелы. Напрыклад, у зборніку І. Насовіча «Белорусские песни» [7] тэксты балад можна сустрэць у раздзелах «Песни весёлого содержания» і «Песни разных семейных перемен, невзгод и прочего», «Дополнение». У раздзеле «Песни весёлого содержания» цікавасць уяўляюць міфалагічныя і навелістычныя балады, напрыклад, з сюжэтам «маці разгадвае дзіўны сон» («Да паехаў каралевіч на паляванне») і «казакі (чужаземцы) намаўляюць дзяўчыну на вандроўку» («Ехаў казак з Украіны»). Тут жа змешчаны падраздзел «Песни, которые состоят из легенд и рассказов», дзе таксама трапляюцца сюжэты міфалагічных балад, напрыклад, «сястра і браты-разбойнікі» («Была вдава на Валынцы, мела яна дзевяць сыноў»). Заслугоўвае асобнай увагі і шэраг сюжэтаў навелістычных балад: «муж карае жонку па намове маці» («А паехов сын Даніла на вайну ваеваць»), «заморскае зелле» («Зацвіла в городзе

маковка, заболела ў Маруські галоўка»), прадстаўленых у «Дополнении» зборніка.

У зборніку «Белорусские народные песни» [8] П. Шэйна таксама зроблена спроба класіфікацыі песень па асобных раздзелах, у якіх маюць месца тэксты балад: міфалагічныя з сюжэтам «браткі», напрыклад, «Наляцелі журавы», «Ой, ляцелі журавы», размешчаныя ў падраздзеле «Купальские песни» (раздзел «Календарные песни»). Упершыню збіральнікам-даследчыкам у падраздзел «Жнивные песни» ўключана балада з сюжэтам «ваўкі-нянькі» («Маладзіца маладая»), якая адносіцца да групы балад казачных і легендарных. У раздзеле «Беседные песни» змешчаны тэкст міфалагічнай балады з сюжэтам «удава і сыны-карабельнікі» («На горке на гарэ»), а таксама балады гульнёва-карагоднага складу з сюжэтам «выкуп з няволі» («Як на моры на падолі»).

Зробленая вышэйназванымі аўтарамі спроба прывесці класіфікацыю беларускіх народных песень і аргументаваць яе з'яўляецца важным вопытам для сучасных даследчыкаў, але, на жаль, гэтымі аўтарамі балады таксама не былі вылучаны ў асобны раздзел.

У. Дабравольскаму належыць багаты збор беларускіх і рускіх народных песень, апублікаваных у чатырохтомнай працы «Смоленский этнографический сборник» [9]. У прапанаванай даследчыкам класіфікацыі не захоўваюцца прынцыпы сістэмнасці і паслядоўнасці размяшчэння каляндарна-абрадавых і пазаабрадавых песень, і таму невыпадкова былі аб'яднаны ў адну групу разбойніцкія і баладныя песні, сярод якіх трапляюцца міфалагічныя балады з сюжэтамі «маці атручвае сына і нявестку» («Ох, маці сына да й парадзіла»), «свякруха заклінае нявестку ў рабіну» («Пасылала матушка сына ў дарогу»), «сястра і браты-разбойнікі» («Як у гародзе ў Кіеве»), а таксама навелістычная балада з сюжэтам «заморскае зелле» («Расцвіла ў гародзе макаўка»).

Е. Раманаў у кнізе «Белорусский сборник» [10], раскласіфікаваўшы песні па раздзелах «сямейныя, чумацкія, арыштанцкія, рэкруцкія, ваенныя, любоўныя, дзіцячыя, калыханкі, гульнёвыя, жартаўлівыя, гумарыстычныя, прыпеўкі, вясняпкі, купальскія, талочныя, жніўныя, валачобныя, вясельныя, духоўныя, карагодныя, шчадроўкі», шкадаваў, што не ўлічыў час іх выканання. Вялікую цікавасць для сучасных даследчыкаў баладнай творчасці ўяўляюць раздзелы «Семейные песни», дзе змешчаны шэраг міфалагічных балад з сюжэтамі «ўдава і сыны-карабельнікі» («Як на горкі на гарэ, на высокай, на крутой, паявілась навіна»), «браткі» («А ляцелі галубы, селі палі на раллі»), «сястра і браты-разбойнікі» («Жыла ўдава пасярод сяла»), «свякруха заклінае нявестку ў рабіну» («Ажаніла маці сынку, да й узяла нявехну да не па любові»), а таксама раздзелы «Любовные песни» (балада з сюжэтам «заморскае зелле» – «Збалела, забалела ў Марусі галоўка») і «Дополнение» (міфалагічныя балады з сюжэтам «сястра і браты-разбойнікі» – «Жыла ўдоўка пасярод сяла»; навелістычная з сюжэтам «муж карае жонку па намове маці» – «Паехаў Ясь на Русь ваяваць»).

У кнізе «По Минской губернии» [11] М. Янчук падзяліў песні на сямейна-абрадавыя (вясельныя і хрэсьбінныя) і каляндарна-абрадавыя (калядныя і шчадроўныя, масленічныя, велікодныя, веснавыя, летнія, купальскія, жніўныя і пакосныя, гістарычныя і інш.). У раздзеле «Рознае» змешчаны міфалагічныя балады з сюжэтамі: «удава і сыны-карабельнікі» («Была сабе ўдава»), «малойчык, закляты ў явар» («Быў у маткі адзін сын»), а таксама навелістычная балада з сюжэтам «муж карае жонку па намове маці» («Як паехаў Данілушка во на Русь на вайну»).

З. Радчанка ў кнізе «Гомельские народные песни» [12] прапанавала класіфікацыю песенных тэкстаў у залежнасці ад часу іх выканання. Аўтар адзначыла, што беларусы любяць выконваць песні, іх «мелодыя бедная, але грацыёзная, манатонная, тужлівая, мілая і гарманічная са словамі, дзе ўсё гаворыць аб горкай долі пакорнай, няшчаснай маладзіцы» [12, с. 28]. У раздзелах «Весновые песни» і «Простые песни» сустракаюцца традыцыйныя міфалагічныя балады з сюжэтамі «тры птушкі ля забітага малойчыка» («Ляцела страла да і вдоль сяла»), «свякруха заклінае нявестку ў каліну» («Ажаніла маці сына, сына маладога»), «браткі» («Жыла вдава на Падоллі, да не мела шчасця-долі»), «сястра і браты-разбойнікі» («Жыла ўдава»), а таксама навелістычныя балады з сюжэтамі «жонка забівае нялюбага мужа» («Жена мужа не взлюбіла, да атрутачкі купіла»), «дзяўчына чаруе хлопца» («Накажыце той дзяўчыне»).

У кнізе «Пинчуки» [13] Д. Булгакоўскі адзначыў, што «песня – гэта люстэрка народнага жыцця, у якім адлюстроўваюцца пачуцці народа пры розных абставінах яго жыцця, тут яны бываюць у розных станах» [13, с. 14]. Хоць аўтарам і не захаваны прынцыпы навуковай класіфікацыі песень (калядныя, шчадроўныя, траецкія, летнія, любоўныя, вясельныя, сямейныя, салдацкія, гумарыстычныя), аднак надзвычай каштоўнымі з'яўляюцца раздзелы «Любовные песни» и «Семейные песни», дзе змешчаны тэксты міфалагічных балад, у межах аднаго варыянта спалучаны два сюжэты «сястра і браты-разбойнікі» і «маці атручвае сына і нявестку» («А в нядзелю параненько»). Заслугоўваюць увагі тэксты міфалагічнай балады з сюжэтам «муж карае жонку па намове маці» («Як паехаў сын Даніла») і навелістычнай балады з сюжэтам «жонка загубіла нялюбага мужа» («У саду трава пацерушана»). У адрозненне ад выданняў папярэднікаў кніга Д. Булгакоўскага завяршаецца раздзелам «Общие замечания», дзе аўтар звяртае ўвагу на мову песень, асаблівасці фанетыкі і граматыкі і ўпершыню аналізуе вобразнасць песенных тэкстаў (эпітэты, параўнанні).

М. Косіч у працы «Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни» [14] у прадмове змясціла каментарый да песень і палічыла неабходным класіфікаваць іх па порах года, часе выканання. Аднак у раздзеле «На жниво» змешчаны цікавы варыянт міфалагічнай балады з сюжэтам «свякруха заклінае нявестку ў быліну» («Ажаніла ўдоўка»).

Дадзены перыяд (канец XVIII – пачатак XIX ст.) у вывучэнні народнай спадчыны адметны тым, што былі сабраны, апублікаваны шматлікія

фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы і зроблены першыя спробы класіфікацыі беларускіх народных песень. Кожным з даследчыкаў выбіраліся адметныя крытэрыі размяшчэння песень па раздзелах і прапаноўвалася ўласная класіфікацыя: па часе выканання (З. Радчанка, М. Косіч), змесце песень (М. Дзмітрыеў), падзел на сямейна-абрадавыя і каляндарна-абрадавыя (П. Шэйн, У. Дабравольскі). Нягледзячы на каштоўныя здабыткі збіральнікаў-даследчыкаў гэтага гістарыяграфічнага перыяду ў вывучэнні баладнай творчасці, балады ўсё ж не былі вылучаны ў асобную групу.

ЛІТАРАТУРА

1. Czeczot, J. Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny / J. Czeczot. – Wilno, 1837 – 1846.
2. Балады : у 2 кн. / уклад., сістэм., уст. арт. і камент. Л. М. Салавей ; рэд. К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1977. – Кн. 1. – 784 с.
3. Народные белорусские песни : микроформа / сост. Е. П. – Минск : Госбиблиотека БССР, 1964.
4. Дмитриев, М. А. Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев Северо-Западного края : микроформа / М. А. Дмитриев. – М. : Госбиблиотека БССР, 1964.
5. Гильтебрандт, П. Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае / П. Гильтебрандт. – Вильно : Ред. «Виленского вестника», 1866. – Вып. 1. – CXVIII, 294 с.
6. Бессонов, П. П. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. П. Бессонов. – М. : Пётр Бессонов, 1871. – 176 с.
7. Носович, И. И. Белорусские песни / И. И. Носович. – СПб. : Тип. Майкова, 1874. – 236 с.
8. Шейн, П. В. Белорусские народные песни / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Майкова, 1874. – 548 с.
9. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский. – М. : Тип. А. В. Васильева, 1903. – Ч. 4. – 720 с.
10. Романов, Е. Белорусский сборник / Е. Романов. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1912. – Вып. 1-2. – 469 с.
11. Янчук, Н. По Минской губернии / Н. Янчук. – М. : Тип. А. Левенсона, 1889. – 171 с.
12. Радченко, З. Гомельские народные песни / З. Радченко. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К., 1888. – XLIII, 246, III с.
13. Булгаковский, Д. Пинчуки : этнографический сб. / Д. Булгаковский. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К., 1890. – [2], VI, 200 с.
14. Косич, М. Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни / М. Косич. – СПб. : Тип. кн. В. П. Мещерского, 1902. – 89 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен обзор историографических источников конца XVIII – начала XIX в., в которых опубликованы тексты белорусских народных песен, включающих баллады.

SUMMARY

The article provides an overview of the historiographical sources of the end of XVIII – the beginning of the XIX century, which published texts of Belarusian folk songs, including ballads.

Ізергіна А. М.

ГІСТОРЫЯ ФАРМІРАВАННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНІЧНАЙ ГРУПЫ Ў ЛІТВЕ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016)

Адной з найважнейшых праблем сучаснасці з'яўляецца вывучэнне малых этнічных груп, што абумоўлена зменай іх ролі ў жыцці нацыянальнай радзімы і краіны, якая іх прымае, пад уплывам розных фактараў як лакальнага, так і агульнасусветнага значэння. Вынік трансфармацыйных працэсаў у кожным выпадку можа быць індывідуальным, таму даследаванні канкрэтных умоў і спецыфікі фарміравання этнічных груп дастаткова значныя. Праблема гістарычнага фарміравання этнічных груп і выяўленне іх спецыфічных рыс з'яўляецца вельмі актуальнай. З мэтай падтрымкі беларусаў замежжа, аб'яднання суайчыннікаў і іх кансалідацыі вакол сваёй краіны ў Рэспубліцы Беларусь распрацоўваюцца праекты і праграмы. Актуальнасць дадзенай працы абумоўлена патрэбнасцю рэалізацыі дзяржаўнай праграмы «Беларусы ў свеце» (2016 – 2020).

У накірунку даследавання ўзаемаадносін паміж краінай зыходу, краінай пасялення і дыяспарай даследчыкамі прапануюцца розныя падыходы, у якіх зроблены спробы растлумачыць феномен сучасных дыяспар, прычыны іх узнікнення. Традыцыйна пад дыяспарай разумеюць частку народа (этнічнай супольнасці), што пражывае за межамі краіны свайго паходжання, мае агульныя этнічныя карані і духоўныя каштоўнасці. Для дыяспары характэрна ўсведамленне сябе часткай народа, які жыве ў іншай дзяржаве, наяўнасць ўласнай стратэгіі ўзаемаадносін з дзяржавай пражывання і гістарычнай радзімай [8]. Р. Брубекер вылучае асобную падгрупу дыяспар – «дыяспары катаклізму», што склаліся ў сувязі з дэзінтэграцыяй і распадам буйных дзяржаўных утварэнняў і са зменай палітычных межаў. Дыяспары катаклізму, у адрозненне ад гістарычных і працоўных дыяспар, узнікаюць імгненна, у выніку рэзкай змены палітычнага ладу, насуперак жаданням людзей [11, с. 37]. Асноўная ідэя разгляду дыяспары не перамяшчэнне людзей праз межы, а змена саміх межаў. Р. Брубекер разглядае сістэму «дыяспара – радзіма – краіна, якая прымае» і прыходзіць да высновы, што «нацыяналізацыя» раней поліэтнічнай палітычнай прасторы стварае тры ўзаемазвязаныя тыпы нацыяналізму. Першы – «нацыяналізуючы» нацыяналізм новых незалежных дзяржаў (або дзяржаў са зменены мі межамі). Ён мае на ўвазе палітыку, якая праводзіцца ў імя «тытульнай», або «галоўнай», нацыі [1, с. 12]. Другі тып – «нацыяналізм» радзімы, арыентаваны на грамадзян іншых краін, што ўспрымаюцца ў якасці этнакультурна роднасных. «Радзіма» лічыць сваім правам і абавязкам сачыць за тым, як жывуць «супляменнікі» ў іншых краінах, аказваць ім дапамогу рознага накірунку, падтрымліваць іх палітычную актыўнасць, арганізацыі і іншае. Названыя тыпы не ўяўляюць сабой узаемавыключальных з'яў [1,

с. 13]. Трэці тып створаны самімі «дыяспарамі катаклізму». Нацыяналістычныя імкненні і погляды меншасці ўключаюць хутчэй «нацыянальныя», чым «этнічныя» патрабаванні ад улад прызнаць іх асобную нацыянальную групу і даць ім калектыўныя, заснаваныя на нацыянальнасці правы – культурныя або палітычныя [1, с. 14].

У выніку геапалітычных падзей на працягу XX – пачатку XXI ст. палітычная карта Цэнтральнай і Усходняй Еўропы змяняляся тройчы: пасля Першай і Другой сусветных войнаў, распаду Савецкага Саюза. Сфарміраваны Р. Брубекерам прынцып вывучэння дыяспары стаў асновай даследавання гісторыі фарміравання беларускай этнічнай групы ў Літве ў канцы XIX – пачатку XXI ст. Тэрыторыя даследавання – сучасныя межы Літоўскай дзяржавы.

У пачатку XX ст. этнічныя тэрыторыі беларусаў уваходзілі ў склад адзінай дзяржавы – Расійскай імперыі. 2-я палова XIX – пачатак XX ст. характарызуецца ўздымам нацыянальнай самасвядомасці беларусаў. Вільня з'яўлялася цэнтрам нацыянальнага жыцця, дзе друкаваліся беларускія перыядычныя выданні «Наша доля» і «Наша ніва», «Саха», «Biełarus», «Гоман»; працавала Беларускае выдавецкае таварыства, выдавецтвы «Нашай нівы», «Загляне сонца і ў наша ваконца», выдавецкае таварыства «Наша хата», Беларускі музычна-драматычны гурток [17, с. 424, 426]. У 1903 г. адбыўся ўстановачны сход першай беларускай нацыянальнай партыі – Беларускай рэвалюцыйнай грамады. Згодна з перапісам 1897 г., беларусы складалі 56% насельніцтва Віленскай губерні [5].

У выніку палітычных падзей 1914 – 1922 гг. была сфарміравана новая карта Цэнтральнай і Усходняй Еўропы. Этнічныя тэрыторыі беларусаў увайшлі ў склад Польскай і Літоўскай рэспублік, БССР і РСФСР. Тэрыторыя сучаснай Літвы ў выніку Першай сусветнай і польска-савецкай войнаў была падзелены на дзве часткі: заходнюю – утворана Літоўская рэспубліка са сталіцай у Коўна; усходнюю – Віленскае ваяводства, якое з'яўлялася адміністрацыйнай адзінкай II Рэчы Паспалітай. Цэнтрамі беларускага жыцця міжваеннага перыяду былі Вільня і Каўнас.

У міжваенны перыяд для беларускай этнічнай супольнасці ў Літве (у сучасным разуменні тэрыторыі краіны) былі характэрны тры тыпы нацыяналізму, вылучаныя Р. Брубекерам. Так, на тэрыторыі Віленскага ваяводства «нацыяналізм» дыяспары быў рэалізаваны праз адкрыццё беларускіх грамадскіх, культурных арганізацый: у 1919 г. у Вільні пачала сваю дзейнасць Беларуская гімназія, у 1921 г. былі заснаваны Таварыства беларускай культуры і Беларускі музей, у 1926 г. – Беларускі інстытут гаспадаркі і культуры. У гэты час на Віленшчыне дзейнічалі грамадска-палітычныя арганізацыі беларусаў: Беларускі нацыянальны камітэт, Беларуская сялянска-работніцкая грамада і іншыя [18, с. 32]. З 1926 па 1939 гг. адбываецца змена ліберальнага накірунку на больш радыкальны – перыяд, калі палітыка польскай дзяржавы была накіравана на адзіны курс унутранага жыцця з дамінаваннем прадстаўнікоў польскай нацыі.

Пра колькасць беларусаў на тэрыторыі Віленшчыны даюць інфармацыю перапісы 1921 і 1931 гг. Так, на тэрыторыі чатырох паветаў Віленскага ваяводства (без уліку насельніцтва Сярэдняй Літвы), згодна з данымі перапісу 1921 г., пражывала 47,3% беларусаў ад усёй колькасці насельніцтва [19]. У 1931 г. 59,7% насельніцтва назвалі польскую мову роднай, сярод нацыянальных меншасцей лічыліся: беларусы (22,7%), рускія (3,4%), яўрэі (8,5%) і літоўцы (5,5%) [20]. Для другога перыяду была характэрна асіміляцыя і паланізацыя далучаных тэрыторый праз насаджэнне польскамоўных школ, закрыццё навучальных устаноў з беларускай мовай навучання [4, с. 60]. Так, на тэрыторыі Заходняй Беларусі ў 1922/1923 навучальным годзе было 32 беларускія школы [4, с. 60]. У 1937/1938 навучальным годзе тут дзейнічала толькі 5 польска-беларускіх пачатковых школ, 1 беларуская гімназія, у 44 польскіх школах беларуская мова вывучалася як прадмет.

Яскравай выразніцай свядомасці мясцовага насельніцтва Заходняй Беларусі была літаратура. Асноўным цэнтрам выдавецкай справы з'яўлялася Вільня, дзе выдавалася 221 найменне з 233. З 466 беларускамоўных кніг і брашур, надрукаваных у 1920 – 1930-я гады ў Польшчы, 98% прыпадала на Вільню [3, с. 43; 9; 14, с. 16].

У Літоўскай дзяржаве, згодна з перапісам 1923 г., беларусамі запісаліся 4 400 асоб (0,2% насельніцтва). Беларускае насельніцтва канцэнтравалася ў ваколіцах Нова-Аляксандраўска і Еўя. Галоўным цэнтрам дзейнасці беларусаў у Літве стаў Каўнас. Як і на тэрыторыі Віленскага ваяводства, «нацыяналізм» дыяспары меў сваё ўвасабленне ў дзейнасці грамадскіх, адукацыйных і культурных арганізацый. У 1919 – 1920 гг. тут дзейнічалі Міністэрства беларускіх спраў у Літве [10], Выдавецкае таварыства імя Ф. Скарыны, выходзілі перыядычныя выданні, фарміраваліся беларускія вайсковыя адзінкі, якія падпарадкоўваліся літоўскаму камандванню.

Значнай падзеяй стала заснаванне ў Каўнасе ў красавіку 1923 г. Беларускага цэнтра, галоўнымі задачамі якога былі выдавецкая дзейнасць для абслугоўвання Заходняй Беларусі, падтрыманне сувязей з грамадскімі арганізацыямі на адзначанай тэрыторыі, выступленні на міжнароднай арэне ў абарону беларускіх і літоўскіх нацыянальных інтарэсаў.

У 2-й палове 1920-х гадоў становішча беларусаў у Літве рэзка пагоршылася. Найперш гэта стала вынікам палітыкі, якую праводзілі ў адносінах да беларусаў літоўскія ўлады. Яны не спрыялі і развіццю беларускай школьнай адукацыі на тэрыторыях, дзе кампактна пражывалі беларусы. Новая хваля ажыўлення беларускага жыцця – пачатак 1930-х гадоў. У 1932 г. было заснавана Беларускае культурна-асветнае таварыства (БКАТ), галоўныя задачы якога – «арганізацыя беларускай меншасці і праца над узаемным беларуска-літоўскім яднаннем» [18, с. 34]. Альтэрнатывай БКАТ стаў Беларускі цэнтр, які аднавіў сваю дзейнасць у сталіцы Літвы 23 лютага 1933 г., яго галоўнай мэтай было аб'яднанне і каардынацыя дзейнасці асобных беларусаў і беларускіх арганізацый усёй Літвы. Спрэчкі

паміж рознымі арганізацыямі знізілі эфектыўнасць дзейнасці беларусаў у Літве. У 1935 – 1936 гг. практычна ўсе беларускія арганізацыі ў Літве спынілі сваю дзейнасць па прычыне арганізацыйных і фінансавых цяжкасцей.

У міжваенны перыяд «нацыяналізуючы» нацыяналізм для беларусаў Літоўскай і Польскай рэспублік стаў вынікам знешняй палітыкі, якую праводзілі дзяржавы непасрэдна пасля атрымання незалежнасці. Урад кожнай з рэспублік разлічваў на падтрымку беларусаў для рэалізацыі сваіх мэт, сярод якіх галоўнай была спрэчка за Віленшчыну. Пасля вырашэння гэтага пытання ўзаемаадносіны з прадстаўнікамі нацыянальнай меншасці сталі насіць іншы характар. Таксама неабходна ўлічваць, што колькасць беларусаў на тэрыторыі Літоўскай рэспублікі была невялікая, а на тэрыторыі Віленскага ваяводства – значна большая, але 80% пражывала ў сельскай мясцовасці.

З пачаткам Другой сусветнай вайны спыняе існаванне II Рэч Паспалітая, Заходняя Беларусь далучана да БССР. Беларуская мяжа была зрушана на захад, але ў склад БССР не ўключыліся этнічныя тэрыторыі беларусаў: згодна з тэкстам Дамовы аб перадачы Літоўскай рэспубліцы горада Вільня і Віленскай вобласці і аб узаемадапамозе паміж Савецкім Саюзам і Літвой ад 10 кастрычніка 1939 г., частка паўднёва-ўсходняй Літвы і Вільня былі перададзены Літве.

Падчас уваходжання Вільні ў склад Польшчы ў 1922 – 1939 гг. літоўскае насельніцтва зменшылася да 0,5%. Таму пасля перадачы Віленскага краю Літве, згодна з дагаворам, літоўскі ўрад пачаў палітыку засялення Вільні і іншых гарадоў літоўцамі, асабліва ў выніку рэпрэсій савецкай улады ў дачыненні да беларускай інтэлігенцыі ў самой Вільні ў верасні-кастрычніку 1939 г. Такая ж палітыка засялення праводзілася і пасля 1945 г. савецкім урадам Літвы [6]. Так, па ўспамінах Міраславы Русак, *«…як прыйшлі Саветы, пачаліся рэпрэсіі. Немцы не забаранялі нічога беларускага … Змагацца за беларускасць сталася небяспечна – гэта было ўсё роўна, што падпісаць сабе прыгавор. Пачаліся арышты, бацьку* [Станіслава Станкевіча. – *А. І.*] *пасадзілі»* (зап. 25.03.2015 г. у г. Вільнюс).

Вільня – сталіца Літоўскай дзяржавы, дзе канцэнтраваліся адміністрацыйныя ўстановы. У савецкі перыяд нязначная колькасць беларусаў перасялалася ў Вільню і іншыя гарады Літвы па вярбоўцы, на новабудоўлі і г. д., асабліва з памежных раёнаў Беларусі (зап. 30.09.2015г. у г. Вільнюс ад Валянціна Стэха). Яшчэ адзін накірунак міграцыі беларускага насельніцтва ў Літву – адукацыйны: беларусы пераязджалі ў Вільню з мэтай атрымання адукацыі (зап. 23.03.2015г. у г. Вільнюс ад Леакадзіі Мілаш). Такім чынам, беларуская этнічная група ў савецкі час у Літве фарміравалася пераважна з карэннага насельніцтва былога Віленскага ваяводства.

Змена дзяржаўнай мяжы ў свядомасці жыхара былога Віленскага ваяводства мела сваё адлюстраванне і разуменне. Так, па ўспамінах Людвікі Кардзіс, «я нарадзілася 46 кіламетраў ад Вільні, у Астраўцы. У нас у сям'і гаварылі па-беларуску. Вільня ніколі не была для мяне чужым горадам, яна

была ў крыві. Мінск - у нас казалі, што там жывуць рускія. Для нас Вільня была родным горадам: людзі ехалі на працу, вучыцца. Гэта было натуральным, што я вось прыехала ў Вільню і засталася» (зап. 24.03.2015 г. у г. Вільнюс).

Прыток беларусаў прывёў да павелічэння колькасці беларускай этнічнай групы. Так, па даных усесаюзных перапісаў насельніцтва, у 1959 г. у Літоўскай СССР пражывала 30 тысяч беларусаў, у 1979 – 58 тысяч [18, с. 36]. Аднак павелічэнне колькасці беларускага насельніцтва ў Літоўскай СССР не прывяло да ажыўлення беларускага нацыянальнага жыцця ў рэспубліцы. Вышэйразгледжаны перыяд (1945 – 1985) характарызуецца «нацыяналізмам» радзімы, у якасці якой выступае СССР. Паміж саюзнымі рэспублікамі – Літоўскай ССР і Беларускай ССР – існавалі эканамічныя, культурныя сувязі, але па-за ўвагай засталіся нацыянальныя працэсы, становішча этнічных меншасцей.

Новая хваля працэсу этнічнай мабілізацыі беларусаў у Літве – 2-я палова 1980-х гадоў – звязаны з палітыкай перабудовы. У БССР, як і ва ўсім Савецкім Саюзе, пачалі заўважацца пэўныя прыкметы лібералізацыі і дэструкцыі савецкага грамадства. Узнікаюць першыя беларускія культурна-асветныя арганізацыі. У 1988 г. быў арганізаваны клуб аматараў беларускай народнай творчасці «Сябрына» (зап. ад Валянціна Стэха), Таварыства беларускай культуры (зап. ад Леакадзіі Мілаш).

У 1989 г., згодна з перапісам, уў Літве пражывала 63 тысячы беларусаў, за 12 год іх колькасць зменшылася: па звестках Літоўскага статыстычнага дэпартамента, на тэрыторыі Літоўскай дзяржавы ў 2001 г. пражывала 42 866 беларусаў [15].

Пасля абвяшчэння незалежнасці Літвы большасць беларусаў, якія стала пражываюць у гэтай дзяржаве, прыняла яе грамадзянства, а пэўная колькасць атрымала беларускае. Істотна іншы маштаб набыў «нацыяналізм дыяспары» – гуртаванне землякоў, выяўленне і рэалізацыя іх нацыянальных імкненняў. Беларуская грамада выразна заявіла ўладам і грамадскасці пра свае нацыянальныя патрэбы, неабходнасць адраджэння культурнай і гістарычнай спадчыны беларусаў на Віленшчыне: у Вільні з 1993 г. дзейнічае беларуская гімназія імя Ф. Скарыны, Таварыства беларускай мовы. З 1997 г. выдаецца газета «Рунь» (зап. ад Валянціна Стэха). У 2001 г. была зарэгістравана грамадская арганізацыя «Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча» – прадаўжальніца традыцый, закладзеных у міжваенны перыяд у час дзейнасці Віленскага беларускага музея, які збіраў, захоўваў, даследаваў, прапагандаваў помнікі гісторыі, этнаграфіі, мастацкія творы [2].

На сучасным этапе важнае месца займае заканадаўчая база кожнай з краін – Літвы і Беларусі [7; 12; 14]. Паміж Літвой і Рэспублікай Беларусь падпісаны шэраг пагадненняў, якія зацвярджаюць этнічную, культурную і моўную самабытнасць нацыянальных супольнасцей, іх права свабодна выяўляць гэтую самабытнасць без якой-небудзь дыскрымінацыі і ва ўмовах поўнай роўнасці перад законам [16].

Такім чынам, у выніку геапалітычных змен на карце Еўропы на працягу XX ст. беларусы ператварыліся з карэнных жыхароў Віленшчыны ў нацыянальную меншасць Літоўскай дзяржавы. Палітыка Польскай, Літоўскай, Савецкай дзяржаў, пад уплывам якіх знаходзілася беларуская этнічная група ў выніку геапалітычных катаклізмаў, была накіравана на інтэграцыю і асіміляцыю беларускага насельніцтва. У перыяд існавання незалежных дзяржаў Літвы і Беларусі важнае месца ў кансалідацыі этнічных суполак займае дзейнасць па захаванні агульнай гістарычнай памяці і самабытнасці свайго народа.

ЛІТАРАТУРА

1. Брубекер, Р. «Диаспоры катаклизма» в Центральной и Восточной Европе и их отношение с родинами / Р. Брубекер // Диаспоры. Независимый научный журнал. – М., 2000. – № 3.
2. Віленскі музей. Беларускі інфармацыйны цэнтр [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://vilnia.com/museum/default.asp?newsId=18. – Дата доступу: 12.02.2015.
3. Вабішчэвіч, А. Духоўнае жыццё ва ўмовах паланізацыі / А. Вабішчэвіч // Гісторыя Беларусі : у 6 т. / рэдкал. : М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2007. – Т. 5. Беларусь у 1917 – 1945 гг.
4. Вабішчэвіч, А. Нацыянальная школа: складанасці развіцця (1921-1939 гг.) / А. Вабішчэвіч // Назаўсёды разам: да 60-годдзя ўз'яднання Заходняй Беларусі з БССР. – Мінск, 1999.
5. Виленская губерния. Первая Всеобщая перепись населения Российской імперии. 1897 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rusemp.info/perepis1897/vilno.html. – Дата доступа: 12.03.2015.
6. Грыцкевіч, А. Беларусы ў Літве / А. Грыцкевіч [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://kamunikat.fontel.net. – Дата доступу: 03.03.2015.
7. Закон Республики Беларусь от 16 июня 2014 года №162-З «О белорусах зарубежья» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=69864. – Дата доступа: 23.12.2014.
8. Коваль, В. Кантакты беларускай і украінскай дыяспар міжваеннага перыяду / В. Коваль [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://docviewer.by/?url=ya. – Дата доступу: 03.05.2015.
9. Літоўскі цэнтральны гістарычны архіў (ЛЦГА). – Ф. 51. Воп. 7. Спр. 153, 283, 520.
10. ЛЦГА. – Ф. 395. Воп. 1. Спр. 1, 5, 9, 15.
11. Попков, В. Д. Феномен этнических диаспор / В. Д. Попков. – М. : ИС РАН, 2003. – 337 с.
12. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 31.05.1993 № 354 «Об одобрении Государственной программы "Белорусы в мире" и мерах по её выполнению» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.levonevski.net/pravo/norm2013/num69/d69448.html. – Дата доступа: 05.02.2015.
13. Рамочная конвенция о защите национальных меньшинств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://conventions.coe.int/Treaty/rus/Treaties/Html/157.htm. – Дата доступа: 14.04.2015.
14. Русак, М. Лявонава доля / М. Русак ; рэд. А. Мінкін. – Вільнюс : Рунь, 2000. – 106 с.
15. Статистика Литвы // Литовский департамент статистики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.stat.gov.lt/07.pdf. – Дата доступа: 18.11.2014.

16. Сяргеева, Г. Беларусы ў Літве / Г. Сяргеева [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.portalus.ru/rchive=&start_&ucat=&. – Дата доступу: 03.03.2015.
17. Філякоў, У. Беларусь у пачатку XX ст. Культура / У. Філякоў // Гісторыя Беларусі : у 6 т. / рэдкал. : М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2007. – Т. 4. Беларусь у складзе Расійскай імперыі (канец XVIII – пачатак XX ст.).
18. Ціхаміраў, А. З гісторыі беларускай дыяспары ў Літве / А. Ціхаміраў // Дыяспара. Культуралогія. Гісторыя / пад рэд. А. Мальдзіса, А. Смаленчука. – Мінск, 2006.
19. Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. – Warszawa : Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, 1923. – T. VII, cz. II. Ziemia Wileńska. – 128 s.
20. Wykaz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. – Warszawa : Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, 1938. – T. 1. WojewództwoWileńskie. – 86 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена история формирования белорусской этнической группы в Литве. Основой исследования стал сформулированный Р. Брубекером подход «диаспоры катаклизма». Главная идея исследования диаспоры не перемещение людей через границы, а изменение самих границ.

SUMMARY

The article is dealt with the history of the Belorussian ethnic group in Lithuania. The research foundation is the approach «cataclysm diaspora» represented by R. Brubaker. The main idea of the exploring the diaspora is presented not through the process of migrations, but through the boarder changes.

Калачёва И. И., Илюха О. П.

ДЕТИ В БЕЛОРУССКОЙ И КАРЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ (ОСНОВАНИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ КОМПАРАТИВИСТСКОГО АНАЛИЗА)

Белорусский государственный университет,
Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН
(Поступила в редакцию 15.03.2016)
Статья подготовлена в рамках проектов РГНФ № 15-21-01004; БРФФИ № Г15Р-019

Дети и их мир, уклад жизни и быт детей, их здоровье, одежда, питание, игры и забавы являются значимой частью культурного наследия любого этноса. Изучая представления о детях как носителях и преемниках традиций в белорусской и карельской культуре, подчеркнём, что существуют факторы, которые указывают на возможность сравнения этих представлений. И белорусская, и карельская культуры формировались в условиях широких межэтнических контактов и государственного пограничья. Обе эти культуры можно отнести к интеграционному и контактному типам. Обе они долгое время развивались «в тени» других культур, на землях с особым географическим положением между Востоком и Западом, между православием и католичеством/лютеранством. Земли и Беларуси, и Карелии переходили от одного государства к другому, в результате чего народ был неоднократно «разделён границей», что обусловило специфику идентификации жителей, связанную в такие времена с местным, региональным уровнем. При этом культурные пласты, участвовавшие в

складывании одной и другой культур, значительно различаются по ценностным представлениям и установкам. Белорусская нация вобрала в себя элементы восточнославянской, западнославянской и балтийской культур. Карелы в процессе этногенеза широко контактировали с другими прибалтийско-финскими народами, в частности, вепсами и финнами, а также испытали мощное воздействие русской культуры.

Важным основанием правомерности сравнения двух территориально отдалённых культур является также то, что рост славянской составляющей в населении Карелии во 2-й половине 1940-х – 1-й половине 1960-х годов происходил в значительной мере за счёт притока переселенцев из Белоруссии. В конце 1950-х годов белорусы вслед за русскими и карелами стали третьим по численности этносом в КАССР [8, с. 8]. Следствием этой демографической ситуации стало большое количество белорусско-карельских браков, в результате чего на семейно-бытовом уровне происходило более или менее успешное контактирование культур.

Согласно исследованиям В. Н. Бирина, максимальная доля карельско-белорусских браков была характерна для Лоухского и Кемского районов, где карелы численно преобладали над белорусами. В то же время в Сегежком и Суоярвском районах, где доля белорусов в составе населения превышала долю карелов, отмечалось самое низкое число карельско-белорусских супружеских пар. По статистическим данным за 1970 г., жених-карел, создавая семью, в большинстве случаев отдавал предпочтение русской, затем белоруске (73,4% и 14% случаев соответственно). Также поступал и жених-белорус: в 68,4% случаев невеста была русской, в 16,5% – белоруской. Невеста-карелка скорее выходила замуж за русского (64,7%) или белоруса (15,7%). Белоруска в случае межнационального брака отдавала предпочтение браку с русским (61%) или карелом (14%) [1, с. 136 – 137]. «Предпочтения» в значительной мере определялись состояниями локальных «брачных рынков», спецификой национального состава изученных населённых пунктов.

Несомненно, в межнациональной семье шёл явный или скрытый диалог по многим аспектам бытовой культуры, включая проблему воспитания детей. Конкретных исследований по этому вопросу не проводилось, но любопытно наблюдение В. Н. Бирина по поводу того, что в выборе брачного партнёра мужчины и женщины белорусской национальности обращали внимание прежде всего на «хозяйственность партнёра». А женщины-карелки, рисуя портрет «идеального супруга», хозяйственности предпочитали помощь по уходу за домом или детьми, а мужчины-карелы на первое место ставили «любовь и уважение своего мужа» [1, с. 136 – 137]. В семьях происходила «встреча» двух культурных традиций с разными представлениями о детях и различными подходами к воспитанию. Итак, сопоставление представлений о детях в белорусской и карельской культуре представляется нам вполне оправданным. Тем более что опыт научного сравнения Белоруссии и Карелии по другим показателям уже имеется [11, с. 73 – 74].

Учитывая специфику территорий Беларуси и Карелии, рассмотрим феномен детства и представлений о детстве в традиционных культурах на основе материалов, зафиксированных с конца XIX в. и до начала коллективизации.

Заметный вклад в изучение проблем этнографии детства и традиций воспитания в Беларуси внесли Г. А. Барташевич, В. С. Болбас, И. И. Калачёва, А. П. Орлова, Л. В. Ракова, И. С. Сычёва, А. Д. Якубинская и другие. В Карелии – фольклористы С. М. Лойтер и И. А. Разумова, чьи публикации по русскому фольклору, собранному в Карелии, внесли коррективы в понимание содержания и границ категории «детский фольклор», показали его широту, многослойность, особенности бытования. Появились первые статьи этнографического характера, специально обращённые к русскому детству в Карелии (К. К. Логинов), а также представлениям о детях у вепсов (И. Ю. Разумова). Культуру детства карельского этноса в широком плане исследует О. П. Илюха [3].

В традиционной белорусской культуре отношение к детям формировалось задолго до их рождения. Это обстоятельство ярко проявлялось во время свадьбы. Обратимся к некоторым пожеланиям: *«Дарую рубель, каб налета вісела калыбель»*; *«Жадаю, каб у вас было столькі сыноў, колькі куткоў, і столькі дачушак, колькі падушак»* и другие. В свадебных напутствиях звучали пожелания иметь много детей, причем зачастую звучала подсказка, что сначала нужно родить сына-наследника, а затем уже красавицу-дочку, помощницу по дому и сестру брату. В особенности обращает на себя внимание подсказка о временных рамках рождения первого ребёнка: он должен был появиться через год («налета», «праз год»). Появление данного наказа в коллективном сознании прошлых поколений объясняется просто: создание семьи – это акт созидания и развития, результатом которого непременно должен быть ребёнок [4, с. 15 – 20].

О физическом и умственном здоровье детей в карельской культуре заботились задолго до их рождения. Невесте и жениху после венчания по обычаю «полагалось выпить сначала молока – чтобы дети рождались белолицые, потом ягодного соку – чтобы дети были румяные» [6, с. 269]. Появление первенца в карельской семье было радостным событием, что зафиксировано, например, в тексте детской песенки-пестушки: *«Дитя родится – песня родится. Дитя родится – радость родится. Для радости в лесу кукушка и маленький сынок в семье»* [10, с. 122].

В карельской культуре детство понимается как первая ступень в жизни человека. Карельская загадка, аналогичная русской, фиксирует основные этапы жизни: *«Утром на четырёх ногах, днем на двух, вечером на трёх»*. Пора детства, детство (lapsus – сев. кар., lapsusaigu – ливв.) начиналось с момента рождения человека, а его верхним пределом чаще считался рубеж в 15 лет (в отдельных районах – от 13 до 16 лет). По установившейся традиции до 16 лет за поступки детей отвечали родители, а позже наступала пора

широкой социальной ответственности человека, он становился взрослым, в народной терминологии – «полновозрастным» (täyšivartini – сев. кар.).

Согласно традиционным представлениям о периоде детства, у белорусов рядом исследователей выделены четыре возрастные ступени: раннее детство («маленства»), детство («дзяцінства»), подростковый возраст («падлеткавы ўзрост»), юность («юнацтва»). К первой группе относятся дети от рождения до 6-8 лет; ко второй – от 6-8 до 12-14 лет; к третьей – от 12-14 до 16-17 лет; к четвёртой – от 16-17 до 18-20 лет. Имени ребёнка у белорусов придавалось большое значение, как и у карелов. Считалось, что имя должно быть оберегом от всяких несчастий, передавать черты характера, свойственные этому ребёнку. Конечно, придерживались религиозной традиции и называли ребёнка в честь святого, которому посвящался день рождения.

В первые дни жизни карельского ребёнка называли «безымянным» – «Nimettomaksi» – и торопились определить его «настоящее» имя, считая, что этого хочет сам ребёнок, поскольку «имя рождается вместе с ним» [13, с. 157]. Официальное имя человек получал на основе русского православного именослова, но в быту были приняты иные, в основном, производные от официальной формы популярные имена.

Самым ответственным периодом в жизни ребёнка как в белорусской, так и в карельской традиции является период от рождения до 6-7 лет. К постулатам народной педагогики, ярко характеризующим традиционное мировоззрение белорусов, относятся следующие выражения: *«Да пяці год пястуй дзіця як яечка, да сямі – пасі, як авечку, тады выйдзе на чалавечка»*; *«Калі тонкага дрэва не сагнеш, то тоўстага не адужаеш»*. Сравним с карельской пословицей: *«Учи ребёнка, пока его поперёк скамейки можно укладывать»*.

В традиционной белорусской культуре физическому здоровью детей придавалось большое значение, в особенности питанию на раннем этапе. Здоровый ребёнок – это розовощёкий, румяный крепыш, у которого на лице сияет улыбка, а хорошее настроение является его постоянной чертой в общении со взрослыми. Идеальный образ карельского ребёнка также соответствовал данным ценностным установкам. Однако не всегда этот образ удавалось сохранять в практике повседневности. Описывая облик карельских детей, учитель М. Д. Георгиевский писал о том, что, когда карельские дети подрастали, «они начинали самостоятельную жизни и питались тем, что и взрослые… На вид эти ребятишки не поражали здоровьем, краснощёких, “кровь с молоком” было мало» [2, с. 4 – 6].

Как в карельской, так и в белорусской традиционной культуре вскармливание материнским молоком продолжалось 1,5 – 2 года. По данным этнографов, приблизительно к трем годам дети питались как взрослые, специально для них блюда не готовились. Между основными приёмами пищи для детей в этом возрасте в качестве добавки («прысмакі») использовали кусочки хлеба, замоченные в молоке («рулі») или квасе

(«цупа», «патапцы»). В западных районах Беларуси дети ели блюдо, которое называлось «каплун»: кусочки хлеба, залитые молоком или зажаренные салом с луком. Любимым блюдом были блины («блінцы", "млінцы"), которые выпекались из разной муки: гречневой, пшеничной. Готовили картофельные оладьи («дранікі», «драчы»). Блюдо употреблялось с маслом, сметаной, салом, жареным яйцом [12, с. 40 – 45].

В повседневном питании карельских детей, как и взрослых, едва ли не основное место занимала репа. Её употребляли в разном виде: сырую, вареную, печёную, вяленую и т. д., как самостоятельное блюдо и в качестве дополнения к другим. Современная диетология относит репу к числу наиболее ценных продуктов, необходимых для детского питания. Однако несбалансированность рациона, дефицит продуктов, содержащих жиры и углеводы, пагубно отражались на здоровье детей [3].

Смена одежды в традиционных культурах является переходным этапом от одной возрастной группы к другой. К наиболее известным видам детской одежды у белорусов относится «мятлік". Это кусок старой мягкой ткани, сильно поношенной, с прорезью для головки ребёнка. Существовало поверье о том, что способ пеленания младенца должен был быть обязательно тугим: «Як будзеш дзіця туга спавіваць, то ручкі будуць крэпкія, ножкі будуць простыя (роўныя)». Обязательным элементом пеленания является использование красного пояса, которым ребёнка опоясывали крест-накрест несколько раз («каб доўга жыло»). Обычно пояс использовали в пеленании до 6 месяцев. Девочку повязывали по талии, а мальчика – по бёдрам.

Для ежедневной носки карельским младенцам до 1,5 лет шили одежду из старых, обстиранных, мягких тканей. Повседневная одежда девочек с раннего возраста копирует взрослую, материнскую, её детали столь же тщательно прорабатывались (например, рукав оторачивали манжетой), выполнялась она из фабричного ситца и домотканого льна. Летом все дети ходили босиком, а одежда как мальчиков, так и девочек нередко ограничивалась одной рубахой. В праздники девочкам поверх длинной холщовой или ситцевой рубашки надевали сарафан на коротких лямках или закрытый фартук.

Традиция ношения одежды у белорусских детей была связана с возрастными изменениями, в 5-6 лет дети переодевались: девочка впервые надевала юбку, а мальчик – мужские брюки. Что касается головных уборов, то их как таковых не было в детском гардеробе до 12-14 лет. Девочки, как правило, после 12-14 лет носили венки, которые сами и сплетали из цветов, ленточек, бумаги, перьев. Однако основным головным убором девочки и зимой и летом был платок. Обувью детей являлись лапти, а более зажиточные крестьяне покупали детям сапоги («ботікі», «сапожки»), «абіякі» (сапоги на деревянной подошве).

С 6-7 лет карельские мальчики начинали носить белые некрашеные порты, девочкам поверх рубашки надевалась юбка с завязками впереди, прокалывались уши под серьги (Олонецкая обл.). В подростковом возрасте

атрибутами одежды мальчиков становились сапоги (кенги, пьексы), появлялись пояс, жилетка, шейный платок. Мальчик-подросток, вспахав поле, получал право носить крашеные штаны. В одежде девочек-подростков появляется более сложная, подчас затейливая отделка. В приграничье влияние на детскую одежду, как и на взрослую, оказывала соседняя Финляндия.

Особое место в период раннего детства занимают игры и игрушки. Существующее в карельском языке понятие «ilonaigu» (ливв.) – «пора забав» относится в большей мере к детскому возрасту («lapsi-igä») до 5-7 лет [7, с. 94, 179]. Вплоть до 1950-х годов набор игрушек был, как правило, скромен: к краям люльки новорождённого прикрепляли яркие лоскутки или погремушки – сплетённые из бересты шарики с камушками внутри; маленькие дети играли камешками, щепками, черепками, сосновыми и еловыми шишками, берестяными мячами. Мальчикам отцы и старшие братья мастерили деревянных лошадок, сани, маленькие ружья, пилы, молоточки, делали из лучин круги и всё необходимое, чтобы плести сети. Для детей постарше палки для лапты, различные приспособления для игр нередко изготовляли из костей, в том числе позвонков домашних животных (летом играли на улице, зимой – дома на полу). Для девочек матери или бабушки шили тряпичных кукол – «bobozet» (сев. кар.), фабричные были большой редкостью. Игрушки хранили в специальном туеске из бересты [13, с. 56, 69].

Любимые детские игры подвижные: прятки, жмурки, догонялки, игры в «ямщика» и «курушку». Летом мальчики учились плавать, держа друг друга ремнями; девочки обычно плавать не умели. Купались же совместно мальчики и девочки лет до 10. Зимой катались с гор на лыжах и санках, при их отсутствии – на «лапках» (ветках) ели, устраивали ледяную карусель-«мельницу»: крутились на санках или стоя на ногах вокруг палки, воткнутой в лёд. 9-11-летние мальчики уже играли в настоящие бабки, иногда даже на деньги, подражая взрослым парням. В каждой деревне существовало особое, облюбованное детьми место, где они собирались для игр. Это могла быть ровная, удобная для игр поляна или, наоборот, пригорок, на котором в зимнее время устраивали «горку». В избе «детской зоной» являлась печь, выполнявшая функции оберега [2, с. 5].

Среди множества игр белорусских детей важное место занимают имитационные игры [9, с. 45]. Их целью была имитация, подражание в чём-то: в поведении, умениях, навыках, отношениях. Именно этот тип игр, по мнению белорусского этнографа Л. В. Раковой, позволял детям проявиться в разных ролях, реализуя себя в качестве взрослых. Простейшие игры имитационного характера осваивались детьми на первом году жизни. В возрасте 1-2 лет ребёнок повторял звуки, произносимые собакой, котом, коровой, курицей и т. д. А старшие дети, подростки («падшпаркі») целенаправленно занимались голосовой имитацией с помощью свистков, пищалок, дудочек, которые специально делались для такого рода игр.

В период 6-8 лет для девочек становятся характерными игры, связанные с ролью мамы. Это явление носит название «школа материнства»: дети качают своих кукол, приглашают в гости подружек, часто при этом они же являются нянями своих младших братьев и сестёр, которые играют здесь же. Традиционной игрой, имеющей бытование сельской среде, является игра «в куклы» («у лялькі»). Для игровой деятельности мальчиков характерными были игры, направленные на формирование мужских качеств: выносливости, смелости, храбрости, активности и других.

Л. В. Ракова в книге «Традыцыі сямейнага выхавання ў беларускай вёсцы» пишет, что важным средством приобщения детей к труду с раннего детства являлась «пастушья школа» («школа пастухоўства»). Игры этого этапа назывались спортивно-соревновательными, например, «Коза», направленная на социализацию мальчиков. Период «пастушьей школы» продолжался до 13 лет, после чего подростков сменяли другие, уже достигшие 13-14 лет. А бывшие «пастушки» переходили в новый статус: они учились у родителей, были их помощниками. По мнению белорусского исследователя С. В. Костюкевич, дети, осваивая те или иные игры и включая в игровое действие конкретный предмет, осваивают различные социальные типы взаимоотношений, которые складывались в то время. Так, среди осваиваемых социальных типов выделяются «пан, паненка, кавалер, баба, дзед», а среди профессиональных – «музыка, каваль, жаўнер, сялянка». Игрушка для детей в традиционной культуре белорусов представляла способ трансляции определённых черт и качеств, присущих белорусам. Игрушки являлись образами, «оживлёнными» в действиях детей, и поэтому в них верили, им радовались, возлагали на них надежду, что мечта сбудется [5].

Авторами данной статьи не ставилась задача комплексной оценки представлений о детях в столь разных культурных традициях (Беларуси и Карелии), а была осуществлена первая попытка сопоставления их отдельных параметров. Этот опыт показал, что и у белорусов, и у карелов дети рассматриваются как величайшая ценность, а забота о них и предоставление необходимых условий для их роста и развития – важнейший атрибут жизненной стратегии народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирин, В. Н. Брак и семья сельского населения Карельской АССР, в 1950 – 1970-е годы / В. Н. Бирин. – Петрозаводск : Карел. науч. центр РАН, 1992. – 254 с.

2. Георгиевский, М. Д. Карелы / М. Д. Георгиевский // Вестник Олонецкого губернского земства. – 1908. – № 15. – С. 4 – 6.

3. Илюха, О. П. Школа и детство в карельской деревне в конце XIX – начале XX в. / О. П. Илюха. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2007. – 304 с.

4. Калачова, І. І. Сям’я і шлюб беларусаў у гістарычнай рэтраспектыве і перспектыве / І. І. Калачова. – 2-выд., дап. – Мінск : РІВШ, 2015. – 143 с.

5. Касцюкевіч, С. У. Семантыка і функцыі традыцыйных цацак беларусаў у XIX – XX стст. : аўтарэф. дыс. … канд. гіст. навук : 07.00.07 / С. У. Касцюкевіч. – Мінск, 2004. – 20 с.

6. Макаров Г. Н. Образцы карельской речи. Говоры ливвиковского диалекта

карельского языка / Г. Н. Макаров, В. Д. Рягоев. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1969. – 283 с.

7. Макаров, Г. Н. Словарь карельского языка / Г. Н. Макаров. – Петрозаводск : Карелия, 1990. – 445 с.

8. Народное хозяйство Карельской АССР : стат. сб. / ЦСУ РСФСР. – Петрозаводск : Карелия, 1985. – 95 с.

9. Ракава, Л. В. Традыцыі сямейнага выхавання ў беларускай вёсцы / Л. В. Ракава. – Мінск : Ураджай, 2000. – 111 с.

10. Степанова, А. С. Устная поэзия тунгудских карел / А. С. Степанова. – Петрозаводск : Периодика, 2000. – 383 с.

11. Такала, И. Р. Научно-исследовательский проект «Предвоенное и послевоенное десятилетия: трансляция культуры сквозь призму повседневных адаптивных практик (БССР, КФССР)» : первые итоги / И. Р. Такала, А. В. Голубев // Устная история в Карелии / сост. и научн. ред. И. Р. Такала [и др.]. – Петрозаводск, 2008. – Вып. IV. Карелия и Беларусь: повседневная жизнь и культурные практики населения в 1930 – 1950-е гг. – С. 73 – 86.

12. Якубінская, А. Д. Традыцыйная сацыялізацыя дзяцей беларускіх сялян у другой палове XIX – першай палове XX ст. / А. Д. Якубінская. – Мінск : РІВШ, 2010. – 118 с.

13. Paulaharju, S. Syntymä, lapsuus ja kuolema. Vienan Karjalan tapoja ja uskomuksia / S. Paulaharju. – Helsinki : SKS, 1995. – 188 s.

РЕЗЮМЕ

Рассмотрены представления о детях в белорусской и карельской традиционных культурах, на основе большого фактологического этнографического материала показаны общие подходы к выявлению ключевых параметров детства, воспитания. Подобная работа осуществлена впервые в рамках совместного российско-белорусского проекта и является вкладом белорусских и российских учёных в разработку темы этнографии детства и семьи в современных условиях.

SUMMARY

The image of children in belarusian and karelian traditional cultures is given, the main approaches to determining the key parameters of childhood, upbringing are shown based on a huge factological ethnographic material. This is the first such work done ever as a result of joint russian and belarusian project and it’s a contribution of russian and belarusian scientists in the research of the ethnography of childhood and family in the modern world.

Каранькова Т. В.

ДАШЛЮБНЫЯ І ШЛЮБНЫЯ АДНОСІНЫ МУЖЧЫНЫ І ЖАНЧЫНЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

Заключэнне шлюбу заўсёды з’яўлялася важным этапам у жыцці кожнага чалавека. Невыпадкова вялікая колькасць прыказак і прымавак прысвечана узаемаадносінам мужа і жонкі ў шлюбе, маральна-этычным паводзінам членаў сям’і, іх родзічаў.

У парэміях сцвярджаецца, што беларусы заўсёды з вялікай адказнасцю падыходзілі да стварэння сям’і і да праблемы выбару хлопцам або дзяўчынай сабе пары, бо «шлюб, згодна з хрысціянскай традыцыяй, павінен быў

заключацца адзін раз і на ўсё жыццё» [1, с. 232]. Пра гэта сведчаць наступныя прыказкі і прымаўкі: *«Замуж ісці – не лапці плясці»* [2, с. 57]; *«Замуж выйсці – трэба знаці: позна легчы, рана ўстаці»* [2, с. 57]; *«Замуж пайсці скора на доўгае гора»* [2, с. 57].

Зыходзячы з гендарнай тэорыі, менавіта хлопец выбіраў сабе пару, за ім было вырашальнае слова пры стварэнні сям'і. З гэтай нагоды становіцца зразумелым сэнс наступных парэмій: *«І галубок гукае, як пары шукае»* [2, с. 8]; *«Усякі маладзец найшоў абразец»* [2, с. 22]. Прыведзеныя прыклады ўказваюць на тое, што хлопец перш за ўсё звяртаў асаблівую ўвагу на працавітасць і руплівасць сваёй абранніцы. У дзяўчат галоўным крытэрыем пры выбары мужа была не прыгажосць, а дабрыня, што і адзначаецца ў шматлікіх варыянтах: *«Не шукай красаты, а шукай дабраты»* [2, с. 27]; *«З ліца не спячэш блінца» («З красаты вады піць не будзеш», «Красатой гаршка не закрасіш»)* [2, с. 27].

У тэкстах прыказак і прымавак засяроджваецца ўвага на тым, што некаторыя дзяўчаты аддавалі прыярытэт працавітасці будучага абранніка: *«Не той харош, хто тварам прыгож, а той харош, што на справу гож»* [2, с. 28].

Для хлопца, што вырашаў, з якой дзяўчынай ажаніцца, знешняя прыгажосць будучай жонкі таксама лічылася неабавязковай. Галоўнымі рысамі абранніцы лічыліся кемлівасць, спрытнасць і працавітасць: *«Каса не розум»* [2, с. 27]; *«За гожаю пойдзеш – ліха знойдзеш»* [2, с. 27]; *«Не глядзі бела, абы б рабоча была»* [2, с. 27]; *«Жонку выбірай не вачамі, а вушамі»* [2, с. 27]; *«Жонку выбірай і вачыма і вушыма»* [2, с. 27]; *«Шукай жонку не на йгрышчы, а на ржышчы»* (*«Не выбірай дзеўку ў карагодзе, а шукай у агародзе»*) [2, с. 27]; *«Не бяда, што чорна, абы была праворна»* [2, с. 27]. Як сведчаць тэксты прыказак і прымавак, маладыя людзі высока цанілі, калі дзяўчына захавала цнатлівасць, высокую маральную чысціню: *«Каса – дзявоцка (дзявочая) краса»* (*«Дзявоцкая краса – заплеценая каса»*; *«Каса – дзявочая краса, малайцу заноза»*) [2, с. 12]; *«Дзеўка без касы не мае красы»* [2, с. 12]; *«Харошая дзевачка – хлапцам занозачка»* [2, с. 13].

Раней лічылася, што жанчына магла ў поўнай меры рэалізаваць сябе толькі замужам, таму шлюб для яе быў жыццёва неабходным і пажаданым: *«Тагды дзеўка стала пышна, як замуж вышла»* (*«Баба тады пышна, як замуж выйшла»*) [2, с. 56]. Хлопцы прыглядаліся да дзяўчыны, не толькі ацэньваючы яе ў якасці гаспадыні, але і звяртаючы пільную ўвагу на тое, як дзяўчына сябе паводзіла, іншымі словамі, немалаважнае значэнне надавалі яе маральна-этычным якасцям: *«Чэсць дзявочае шчасце беражэ»* [2, с. 12]; *«Чым дзяўчына стражэй, тым яна прыгажэй»* [2, с. 12]; *«З добрага цеста добрая паляціна, з добрай дзеўкі добрая і маладзіца»* [2, с. 12].

Замужжа – асноўны этап у жыцці кожнай жанчыны. Знайсці чалавека, з якім можна стварыць сапраўдную сям'ю, а таксама прайсці праз усе цяжкасці, выпрабаванні лёсу і застацца вернымі адно аднаму – мэта кожнай дзяўчыны, што чакае заўсёды шчырага, узаемнага і шчаслівага кахання. Калі

ж адбываецца адваротнае, то ў прыказках і прымаўках гэта апісваецца наступным чынам: *«Лепш у дзеўках сівець, чым замужам (за дурным мужыком) паршывець»* (*«Лепш у дзеўках сядзець, чым замужам марнець»*) [2, с. 18]; *«Лепей з вадою злучыцца, чым з нялюбым зручыцца»* (*«Чым з пустым малаком, дык лепш з вадою»*) [2, с. 18]; *«Калі любіш, то жаніся, а не любіш – адчапіся (аткасніся)»* [2, с. 19]. Сэнс дадзеных парэмій звязаны з імкненнем дзяўчыны адмовіцца ад замужжа, што, па яе меркаванні, не абяцае быць трывалым і шчаслівым.

У народзе існуе паняцце так званага «няроўнага» шлюбу, да якога звычайна ставіліся адмоўна. Саюз старога чалавека з маладой дзяўчынай лічылі недапушчальным, што пацвярджаецца ў наступных прыказках і прымаўках: *«З старым жыць – воўкам выць»* [2, с. 65]; «*Старога кахаць – гараваць»* [2, с. 66]; *«З старым і грэх і смех»* [2, с. 66]; *«Ад свету адстану, а старога любіць не стану»* [2, с. 66]; *«Муж стары, жонка малада, то агонь да вада»* [2, с. 49]. У дадзеных тэкстах даецца негатыўная ацэнка такому шлюбу, яго неадпаведнасць маральна-этычным нормам, згодна з якімі, шлюб павінен заключацца ў маладым узросце паміж хлопцам і дзяўчынай.

Няшчасцем для дзяўчыны было выйсці замуж за п’яніцу, бо ўсё далейшае жыццё яна вымушана была спраўляцца адна па гаспадарцы, што патрабавала вялікіх намаганняў: *«Хто п’яніцу палюбіць – жыццё сабе загубіць»* [2, с. 21]; *«Як абы-які, то лепш ніякі» («Чым абыякага, дык лепей ніякага»)* [2, с. 21]. Асноўную сэнсавую нагрузку ў прыведзеных варыянтах выконваюць дзеясловы «палюбіць» – «загубіць», якія праз супрацьпастаўленне адлюстроўваюць пакуты і нялёгкае жыццё жанчыны з мужам-п’яніцам.

Народам асуджалася імкненне дзяўчыны выйсці замуж без разбору, каб не застацца адной («у дзеўках»): *«Лепш сівец, як паршывец»* [2, с. 21]; «*Лепей печану рэдзьку з’есць, ніж з табою за сталом сесць»* [2, с. 21]; *«З гультаём пажаніцца – лепей задавіцца»* [2, с. 21]; *«Ад касавокага, рудога і кульгавага ўцякай, куды від»* [2, с. 21].

Цэнтральны матыў многіх парэміялагічных адзінак – жаданне дзяўчыны выйсці замуж толькі за каханага. Асноўная думка такіх тэкстаў – узаемнае каханне, якое з’яўляецца асновай шчаслівага сямейнага жыцця: *«Без сонейка свету не бываць, без мілага нельга жыць»* [2, с. 7]; *«Абы да душы, пражывём і ў шалашы»(«Хоць у шалашы, абы мілы да душы»)* [2, с. 7]; *«Дзе міла – сем вёрст не крыва»* [2, с. 8]; *«Не піў бы, не еў бы, да на любу глядзеў бы»* [2, с. 8].

Раней дзяўчыну часта аддавалі замуж, не ўлічваючы яе жадання, за нялюбага, і яна вымушана была прымаць і мужна пераносіць пакуты лёсу: *«Глянеш – хоць пацалуй, а прыступішся – плюнеш»* [2, с. 11]; *«Як да каханага ісці, то сцежкі-дарожкі, а як да нялюбага, то дробныя слёзкі»* [2, с. 11]; *«Сілаю не быць мілаю»* (*«Сілаю не заставіш быць мілаю», «Насільна міл не будзеш»*) [2, с. 11 – 12]; *«Сілаю не возьмеш»* [2, с. 12]; *«Чы ж за лоб вясці,*

калі не хочуць ісці?» [2, с. 12]; *«Чы вочы драць, калі не хочуць браць?»* [2, с. 12].

Калі здаралася так, што дзяўчына выходзіла замуж супраць сваёй волі, народная мудрасць раіла пакарыцца лёсу і намагацца жыць з гэтым чалавекам, паступова прывыкаць да такіх абставін жыцця і, магчыма, нават яго пакахаць. Калі ж сэрца не магло змірыцца з душэўнымі пакутамі, жанчына выбірала «ўласную згубу» насуперак такому няшчаснаму шлюбу: *«Лепі ў пяску гніць, як з нямілым (нялюбым) жыць»* [2, с. 66]. Элементы адмоўнай канатацыі ў такіх парэміялагічных адзінках найбольш яскрава адлюстравалі стан няшчаснай дзяўчыны.

Вельмі важным момантам, зафіксаваным у некаторых прыказках і прымаўках, з'яўляецца пасаг маладой. Адны кажуць, што *«Сто коп не грошы, абы хлопец харошы»* [2, с. 24]; *«Хоць крывое ды гарбатае, але слаўнае ды багатае»* [2, с. 29]; *«Хоць бы свіння лыса, абы грошай міса»* (*«Хоць свінка, абы грошай асьмінка»*; *«Хоць свінка, ды грошай скрынка»*) [2, с. 29]; *«Хоць бы каза бела, абы пасаг мела»* (*«Жаніўся б і на казе, абы з залатымі рагамі»*) [2, с. 29]; *«Хоць бы дзеўка не коха, абы грошай панчоха»* [2, с. 29]; у іншых сцвярджаецца, што *«Без грашэй харашэй»* [2, с. 30]; *«Добра цнота дарожша ад срэбра і злота»* (*«Лепей таго злота Таццяніна цнота»*) [2, с. 30], *«Нашто грошы, калі мужык харошы»* [2, с. 62]. У большасці тэкстаў акцэнтуецца ўвага на тым, што багацце не галоўны фактар пры выбары пары. На першым плане – унутраны стан маладой і маладога, іх маральныя якасці.

У шматлікай колькасці прыказак і прымавак звяртаецца ўвага на тое, што шлюб – гэта нялёгкая справа, якая патрабуе ад маладой жанчыны вялікай адказнасці, цярпення, гатоўнасці да розных жыццёвых нягод. Калі дзяўчына выходзіла замуж, яна павінна была быць гатовай да рознага кшталту цяжкасцей. Дадзеная думка асэнсоўваецца ў наступным тэксце прыказкі: *«Замуж ідзе – песні пяе, а вышла – слёзкі лле»* [2, с. 57].

Сустракаюцца варыянты, дзе асэнсоўваецца, якім будзе лёс маладой пасля заключэння шлюбу. Менавіта таму дзяўчыне трэба быць маральна і фізічна падрыхтаванай да розных абставін жыцця: *«Як добры замуж, дык нажывешся, а як плахі, дык наплачашся»* [2, с. 59]; *«Горка рэдзька, ды ядуць, ліха (дрэнна, кепска, плоха) замужам, ды ідуць»* (*«Цыбулька горка – людзі ядуць, ліхі замуж – дзеўкі ідуць»*; *«Водка горка – хлопцы п'юць, замуж кепска – дзеўкі йдуць»*; *«Гарэлка горка, ды яе п'юць, замужам нядобра, ды ідуць*) [2, с. 16].

У асобных парэміях акцэнтуецца ўвага на тым, што трэба своечасова выходзіць замуж: *«Дзявочы век як макаў цвет»* [2, с. 13]; *«Красата да вянца»* [2, с. 13]; *«Маліна не тое, што дзяўчына: чым более спее, тым смачней будзе»* [2, с. 13].

Дзяўчына, якая па пэўных прычынах не змагла своечасова выйсці замуж, уладкаваць асабістае жыццё, становіцца злой, што трапна апісана ў наступных прыказках і прымаўках: *«Старая дзеўка, як дзіравы кажух, –*

адзін дух» [2, с. 18]; *«Няма злей асенняй мухі і дзеўкі-векавухі»* [2, с. 18]; *«Чэраз вялікія пераборы асталіся пасталы ды аборы»* (*«За пераборы – лапці ды аборы»*; *«Ад выбораў – ні лапцей, ні абораў»*) [2, с. 30]; *«Не перабірай, а то скулу схопіш»* [2, с. 30]; *«За перабірачку выбераш гарачку»* [2, с. 30].

У беларускіх прыказках і прымаўках яскрава размяжоўваюцца функцыянальныя ролі мужчыны і жанчыны па вядзенні гаспадаркі. І гэта натуральна, бо ў сялянскім асяроддзі лічылася: мужчына – працаўнік на полі, ён павінен выконваць самую цяжкую фізічную працу, а таксама забяспечваць матэрыяльны дабрабыт сям'і, а жанчына займалася хатняй гаспадаркай, захоўвала парадак у хаце, выхоўвала дзяцей. Пры гэтым у парэміях падкрэсліваецца выключная роля мужчыны ў якасці гаспадара: *«Двор (хата) без гаспадара (гаспадыні) плача»* (*«Без хадзяіна хата скучае»*; *«Без хазяіна і дом сірата»*; *«Без гаспадара гумно плача, а без гаспадыні – хата»*) [2, с. 64]; *«Муж – галава ў хаце»* [2, с. 59]; *«За мужыковай спіной, як за сцяной»* [2, с. 59]; *«За добрым гаспадаром і свінка гаспадынька»* [2, с. 63]; *«Без гаспадара і грошы ў – чарапы»* [2, с. 64]; *«Як старшы гаспадар ёсць у хаце, дык усё будзе добра дбаці, а другія будуць у балаці»* [2, с. 65]; *«Хлеба не стане – гаспадар дастане»* [2, с. 65].

Абавязкамі жанчыны з'яўляліся прыгатаванне ежы, падтрыманне парадку ў хаце, догляд скаціны, што ў парэміях падкрэсліваецца наступным чынам: *«Мая жоначка божая пчолачка»* [2, с. 68]; *«Хата гаспадыняю красна»* [2, с. 68]; *«Без гаспадынькі хата, што дзень без сонца»* [2, с. 68]; *«Якая гаспадыня, такі і парадак»* [2, с. 68]; *«Хазяйка ўстанець, то ў яе сто работ»* [2, с. 68]; *«У добрай гаспадыні па абедзе нічога няма»* (*«У добрае гаспадыні на каляці няма і дзіцяці»*) [2, с. 68]; *«Баб'я (бабіна) воля – печ ды поле»* [2, с. 74]; *«Гаспадынька, твая рэч – глянь у печ»* [2, с. 74].

Іранічна народная мараль ставілася да тых жанчын, якія не дбалі пра гаспадарку, не займаліся хатнімі справамі: *«Як наварыла Люця, то не паесць і цюця»* [2, с. 70]; *«Мука як мука, ды паганая рука»* [2, с. 70]; *«Добрая жонка – вянец, а ліхая – канец»* [2, с. 71]; *«Добрая жонка – вяселле, а ліхая – паганае зелле»* [2, с. 71].

Нярэдка ў жыцці сустракаліся такія выпадкі, калі мужчына адносіўся да сваёй жанчыны непаважліва і несправядліва, абмяжоўваў яе правы, нягледзячы на тое, што яна добра спраўлялася са сваімі абавязкамі і выконвала асноўную частку хатняй працы: *«Не вер каню ў дарозе, а бабе дома: і каня ў дарозе прывяжы, а бабе праўды не кажы»* [2, с. 73]; *«Не вер каню ў дарозе, а жонцы ў двары»* (*«Не вер каню, запрагаючы, а малодой жонцы – у дарогу выбіраючыся»*; *«У дарозе не вер каню, а ў доме жонцы»*; *«Не можна верыць каню ў дарозе, мужыку ў астрозе, а жонцы дома»*) [2, с. 72].

Уступленне ў шлюб – адначасова адказны і важны момант у жыцці маладых людзей. Ствараючы сям'ю, кожны павінен памятаць і ўсведамляць ступень адказнасці і намагацца паважліва ставіцца да свайго абранніка. У парэміях названай тэматычнай групы даволі падрабязна намалявалы

партрэты хлопца і дзяўчыны (жаніха і нявесты), засяроджана ўвага на вартасцях і недахопах сямейнага жыцця, пранааліза вана роля мужа і жонкі ў хатняй гаспадарцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Дзядова, А. С. Чалавек у люстэрку беларускай фразеалогіі і парэміялогіі / А. С. Дзядова. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2013. – 262 с.
2. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад. М. Я. Грынблат ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 626 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются досвадебные и семейные отношения мужчин и женщин в пословицах и поговорках белорусов.

SUMMARY

This article discusses the wedding and family relations between men and women in proverbs and sayings of the Belarusians.

Карацуба М. Ю.

МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЙ-МЕТАМОРФОЗ В НАРОДНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ СЛАВЯНСКОЙ БАЛЛАДЕ

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины
(Поступила в редакцию 23.10.2015)

Среди поэтических произведений фольклорного происхождения, а также художественных текстов, где используются фольклорные мотивы, широко представлен жанр баллады, который наиболее ярко был представлен в литературе XIX в. Безусловно, речь идёт о литературе романтической направленности, авторы которой увлекались фольклором и опирались на его образцы в тематическом, образном и ритмомелодическом разрезе. Неотъемлемым компонентом подобного романтического произведения выступал фантастический компонент, авторы нередко использовали приём превращений-метаморфоз. Фактический материал для подобных типологических сопоставлений представляют народные и литературные баллады, где широко представлен фольклорный материал, в том числе и метаморфозы, явление персонификации и т. д., связанные, как правило, с социальными и семейными балладами. Данный жанр чаще всего носит дидактический характер, характеризуется использованием трагичных финальных эпизодов, лишь изредка встречаются оптимистичные варианты.

Персонажами баллад выступают девушка-крестьянка, неверный возлюбленный либо юноша, который не смог вернуться из дальних странствий к своей любимой, вероломный богач, обесчестивший бедную девушку и понёсший суровое наказание, несчастный невольник. В сербской народной балладе метаморфозы представлены удивительно ярко, в польской и украинской литературных балладах этот приём осуществлён органично тонко и мастерски. Ниже представлена попытка продемонстрировать превращения-метаморфозы на отдельных примерах-параллелях из трёх

славянских стран, фольклорные и литературные тексты которых представляются наиболее выразительными в этом ключе: баллады А. Мицкевича «Свитязь» и «Рыбка»; Т. Шевченко «Тополь», «Лилия»; отдельные сербские народные баллады, в частности, «Неблагодарные сыновья», «Чура в темнице», «Солнце», «Кара». Баллады рассматриваются в широком литературном контексте романтизма, дополнительно даются тематические характеристики проанализированных произведений.

Расцвет польской литературной баллады приходится на ранний период становления романтизма как стилевой эпохи. Именно с баллад начал своё литературное творчество А. Мицкевич, выход его сборника «Баллады и романсы» (1822) ознаменовал начало нового литературного периода. Большинство баллад А. Мицкевича – высокохудожественные произведения с выразительной авторской манерой письма. Они привлекли внимание других выдающихся литераторов к судьбе собственного народа, заставили поэзию говорить простым, «свежим языком» [3, с. 79 – 90].

Баллада «Свитязь» является одним из лучших произведений по линии героической направленности и романтико-патетического запала, а также с позиций непосредственного мастерства художественного исполнения. М. Рыльский во вступительной части к русскому изданию справедливо отметил, что «мир баллад Мицкевича – мир загадочный, фантастический, таинственный, мир неизвестного. Русалки (“свитезянки”), привидения, которые исчезают под землей бывшего города, умершие, которые заключают в тюрьму невест и наказывают коварных изменщиц, напоминают нам про этот мир. Там вы, будто бы, укрыты мглой, сквозь которую несутся чёрные кони, где звенят невидимые кольчуги и мечи, где можно услышать звоны невидимых церквей, где обесчещенная паном девушка превращается в рыбку и выплывает из речных волн, чтобы покормить своё покинутое на земле дитя… Весь этот мир уже от нас далёк, конечно, но в то же время он нас захватывает, как захватывает нас вымысел давних греков и все пересказы “давней бытности”» [4, с. 10].

Баллада «Свитязь» – аллегорическое произведение. В ней в сказочной форме рассказывается о том, как в далёком прошлом по призыву дочери Воеводы окружённый врагом город Свитязь скрылся под волнами новообразованного озера, а его женщины и дети превратились в цветы и травы. А. Мицкевич, используя белорусский фольклор, специально «привязывает» действие к определённой местности, в данном случае к родному Новогрудскому уезду с живописным озером Свитязь. Относительно метаморфоз показательна следующая деталь: представители вражеского войска украшают шлемы снежно-белыми цветами, в которые превратились «чистые» в моральном отношении женщины и девушки захваченного, но не покорённого города, а потом безжалостно рвут эти нежные цветы, однако те вскоре мстят за свою смерть и унижение: воины, их сорвавшие, умирают в адских муках и мёртвыми падают в волны озера Свитязь.

В балладе А. Мицкевича «Рыбка» метаморфозы непосредственно подчинены социальной проблематике текста, исполненной в духе народной морали: речь идёт о жестокой мести пану, который обманул крестьянскую девушку Кристину (Кшисю). В отчаянье после его женитьбы на молодой панне Кшися, оставив ребёнка, бросилась в глубокие воды реки, протекавшей возле панского двора, и превратилась в рыбку. Старый слуга из панского двора, жалея малыша, приносил его каждый день к реке, чтобы мать могла покормить его молоком. Но однажды после прогулки пана с женой возле реки слуга не нашёл хозяев, лишь на берегу находились порванные остатки панской одежды, а посредине реки – когда-то глубокой – чернела странная глыба, контурами напоминавшая два человеческих тела. Показательно, что именно в этой балладе дано авторское примечание «Из народной песни».

Обращаясь к украинской литературе, в частности, к ярким образцам литературной баллады в художественном наследии Т. Шевченко, отметим, что высокий уровень обобщения и авторского мастерства был достигнут им уже в ранний период творчества. Национальные сюжеты, символика и образы с новой силой зазвучали в его произведениях: мотив превращения девушки в дерево нашёл отображение в поэме «Тополя», народнопоэтической атмосферой наполнены балладные сюжеты «Причинна», «Утоплена», «Хустина», «Катерина», «Лілея», «Княжна». Здесь представлены основные персонажи украинской демонологии, использованы фольклорные сюжеты о превращении девушек в деревья, народные верования о русалках («потерчатах»), упырях, ведьмах и т. д.

Большинство исследователей придерживается мнения, что в основу баллады «Лілея» положен распространённый в народном творчестве мотив превращения обездоленной девушки в цветок. В мифологии славянских народов лилия ассоциируется с чистотой, невинностью. В украинской легенде водяные лилии символизируют девушек, которые, чтобы не попасть в плен к туркам, нашли спасение от суровой доли на дне реки. И в том месте, где вода спрятала красавиц от врагов, появилась белая завязь неизвестных цветов. С тех пор эти чудесные нежные цветы, названные лилиями, просыпаются с солнцем и засыпают с его закатом. Кроме того, в мифологии лилии связывают со смертью, потусторонним миром. В украинской мифологии превращение осуществлялось согласно воле самих людей во имя справедливости, торжества любви к человеку, красоте, поскольку украинцы веровали, что добро победит смерть и оживит мёртвых, даже в образе другого человека, животных или растений [2, с. 51]. Эта особенность украинской мифологии и воссоздана в балладе Т. Шевченко «Лілея»: изгнанная девушка, которую презрели люди, гибнет в одиночестве зимой, а весной возрождается как белая лилия. Светлый цветок (душа умершей девушки) является царству живых как подтверждение несправедливости, людского эгоизма, жестокости общества, породившего подобные явления:

...Я умерла
Зимою під тином,

А весною процвіла я
Цвітом при долині,
Цвітом білим, як сніг, білим!
Аж гай звеселила [6, с. 325].

Метаморфозы выразительно представлены в балладе Т. Шевченко «Тополя». Тут отсутствуют какие-либо авторские примечания, но органическое фольклорное наполнение произведения не вызывает сомнений:

«...Подивися, тополенько,
Як нема, – заплачеш;
До схід сонця, ранісінько,
Щоб ніхто не бачив…
Рости ж, серце-тополенько,
Все вгору та вгору.
Плавай, плавай, лебедонько,
По синьому морю».
Таку пісню чорнобрива
В степу заспівала…
Зілля диво наробило –
Тополею стала.
Не вернулася додому,
Не діждала пари.
Тонка-тонка та висока,
До самої хмари.
По діброві вітер віє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу [6, с. 55].

Баллада представляет образ красавицы в демонологическом окружении [5, с. 25], хотя в этом случае заметно специальное столкновение демонологического мира с реальным: при помощи чар девушка превращается в тополь. Такая метаморфоза крайне нежелательна, она отражает земную смерть, трагическое исчезновение человеческой души в символе тополя:

Зілля дива наробило –
Тополею стала.
Не вернулася додому,
Не діждала пари [6, с. 64].

Подобные средства сказочно-фольклорного превращения с определённым моралистическим подтекстом характерны и для некоторых сербских народных баллад, представляющих своеобразный переходный, межжанровый (между эпическими и лирическими произведениями) вид, выделяются следующие жанрово-тематические характеристики:

– баллада повествует о необычных приключениях (например, девушка даёт отраву жениху; свекровь доводит до смерти невестку и т. д.);

– описываются преимущественно исключительные, трагические ситуации, производящие сильное эмоциональное впечатление на читателя;

– баллада органично объединяет лирический элемент с эпическим;

– присутствие волшебного, фантастического; к примеру, многим балладам присущ элемент метаморфоз-превращений, а также персонификации растений и явлений природы;

– наряду с элементами необычного фигурируют и картины быта и частной жизни;

– чаще всего действующими лицами баллад выступают простые люди;

– данному жанру свойственно быстрое и напряжённое развитие действия (невозможны детальные описания и повторы, характерные для героического эпоса);

– распространённость типичных жизненных ситуаций (несчастливая любовь, бытовые и социальные конфликты), значительное место отводится описаниям трудовых процессов и каждодневных реалий.

В предисловии к изданию «Сербська народна поезія» присутствует анализ специфики жанра, в частности, приводится утверждение, что сербская народная поэзия черпает свои сюжеты из представлений о сверхчеловеческом, грозном, мистическом. Здесь сравнительно легко узнаются, наряду с тем, что создала богатая фантазия народа, источники средневековой литературы, связанной с церковностью, особо культивировавшей легенду европейского и восточного происхождения, где представления об аде и его ужасах практически полностью заслоняли другие, более светлые стороны христианства. Эти баллады зеркально отражают народное понимание апокрифов, легенд, которых не признавала церковь, но которые в значительной степени были понятнее народу [1, с. 8 – 9].

Превращения-метаморфозы ярко представлены в сербской народной балладе «Неблагодарные сыновья». Согласно сюжету, старая мать-вдова ценой тяжёлой жизни и самоотверженного труда вырастила девятерых сыновей, а они на старости лет оставили её безо всякой помощи. Более того, когда жениться должен был последний из её сыновей, он таким образом «сформулировал» своё отношение к старой больной матери:

Іди, мамо, в зелену діброву,
Бо до мене сватове прийдуть
Та тобою гордувати будуть,
Бо ти в мне стара й недужа.
Іди, мамо, у ліси зелені,
Щоб тебе там дикі звірі з'їли (тут и дальше перевод И. Франко).

Мать, плача и жалуясь на свою судьбу, идёт в лес, где встречает юношей, которые слышат её горькие жалобы и говорят:

Завернися ти, стара бабусю,
Подивися, що синове діють.

Здесь и сконцентрирована мораль произведения в формате наглядного превращения в народно-песенном духе, наподобие концовки баллады А. Мицкевича «Рыбка»:

А як мати назад повернула:
Дев'ять синів – то дев'ять каменів,
А невістки – лютії гадюки,
А гадюки по каменях в'ються.

В сербской народной балладе «Чура в темнице» заключённый в турецкой неволе «ведёт разговор» с соколом: *«Пальці кришить – сокола годує, сльози ронить – птаха напуває»*. Сокол спрашивает у Чуры, зачем он его кормит: чтобы кому-нибудь продать или куда-то послать? Чура и говорит ему, что хочет послать его в родной дом, чтобы узнать, как там живёт семья. Сокол ему отвечает:

Ти спізнився, Чуро-темничарин!
Сю ніч над твоїм двором літав я, –
Двір твій заглушило полинами.
Серед двору стоїть сухе дерево,
На тім дереві кують три зозулі:
Одна кує, кує й не змовкає,
Друга кує звечора і зрання,
Третя кує, як лягає спати.
Зажурився Чура-темничарин:
Та, що кує, кує й не змовкає, –
Та то ж моя остаріла ненька,
Та, що кує звечора і зрання,
Та то ж мила сестра моя рідна.
Та, що кує, як лягає спати,
То ж, соколе, моя вірна жінка… (перевод Л. Первомайского).

Метаморфозы в сербской народной балладе представлены иногда в аллегорическом плане и необязательно в конкретно-зрительном формате. Так, в балладе «Кара» (с морально-этической проблематикой) осуждается самоуверенная девушка, которая решила «поспорить» с солнцем и луной:

Ясне сонце, я краща за тебе
І за твою сестрицю-зірницю,
І за твого брата-місяченька,
Що проходить поміж зір у небі,
Мов чабан проміж овечок ярих.

Обиженное солнце пожаловалось Богу в небе и попросило наказать самоуверенную красавицу и показать её настоящее, «земное» место. Мораль произведения с ощутимой иронией представлена в конце баллады:

Стиха сонцю Бог відповідає:
Сонце ясне, миле моє чадо!
Не печалься! Що тобі злоститись!?
Скоримо ми ту дівочу гордість!

Розпалися! Обпали їй личко,
А я дам їй іще тяжчу кару –
Будуть у неї лихії зовиці,
Зла свекруха та ще гірший свекор, –
Вже їй буде не до сперечання (перевод Л. Первомайского).

Непривычно оптимистично для сербской баллады звучит метаморфоза в произведении «Солнце», где использован тот же самый мотив «спора»: кто лучше – девушка или солнце? Солнце предлагает девушке честное соревнование-двоеборство: выйти в широкое поле в ясный безоблачный день, одетой в свой лучший наряд, а солнце тоже, распалившись как можно сильнее, остановится посередине чистого неба, тогда и можно будет решить: кто из них лучше «сияет» и кто быстрее «потемнеет». В данном случае проблема нежданно решается в пользу девушки-красавицы в форме оригинального перевоплощения:

Ліс зелений зів'янув від сонця,
І криниця світла пересохла,
А краса дівоча не зів'яла –
Тільки юнакові молодому
Серце молоде зів'яло в грудях,
Наче запахуща рожа-квітка (перевод Л. Первомайского).

Таким образом, средство персонификации или превращения сил природы в их сравнении с жизненными реалиями, мыслями и чувствами человека является одним из характерных образных приёмов в произведениях с фольклорным элементом и сознательно стилизованных под фольклор. Каждая литература и фольклор имеет, безусловно, свои национальные особенности, традиции, языковую и ритмомелодическую специфику, но в плане типологическом, а также в литературно-художественной перекличке и прямых межлитературных заимствованиях эти образные метаморфозы широко представлены, показательны и ярки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булаховський, Л. А. Сербський народний епос / Л. А. Булаховський // Сербська народна поезія. – Київ, 1955. – С. 8 – 9.
2. Козар, Л. Балада Тараса Шевченка «Лілея» / Л. Козар // Дивослово. – 1996. – № 2. – С. 50 – 52.
3. Петрухіна, Л. Слов'янська балада епохи романтизму: ґенеза і проблема жанру / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. – Львів, 2005. – Вип. 55. – С. 79 – 90.
4. Рыльский, М. Адам Мицкевич / М. Рыльский // Избранное / А. Мицкевич. – М., 1946. – С. 9 – 10.
5. Снігаренко, Є. Шляхи трансформації фольклорних жанрів у творчій спадщині Т. Шевченка / Є. Снігаренко // Berdyansk State Pedagogical University. – інтернет-конференція.
6. Шевченко, Т. Малий Кобзар / Т. Шевченко. – Київ : Наукова думка, 1989. – 443 с.

РЕЗЮМЕ

В статье предлагается характеристика польских и украинских литературных баллад эпохи романтизма, прослеживается их тематическая связь с сербской народной балладой. В качестве примера характерных композиционных явлений анализируется приём превращений-метаморфоз, ярко представленный в балладах литературных и народной.

SUMMARY

Genesis of a ballad as a genre in Slavonic literature of Romanticism epoch is investigated. Genealogical connection between a literary and folk ballad is traced. A short review of the development of the ballad genre in special Slavonic literature of romantic epoch is made.

Крумплевская А. А.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЭТНИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ НАСЕЛЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО ПОДВИНЬЯ ВО 2-Й ПОЛОВИНЕ XX В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Исторические события минувшего века внесли существенные коррективы в судьбы этнических групп как всего мира, так и Беларуси в частности. Революции и войны 1-й половины XX в. привели к изменению геополитических, социально-экономических, культурных условий жизни различных этносов. Все государственные преобразования тем или иным способом отразились на трансформации этнической структуры населения.

Исторические особенности формирования территории Беларуси обусловили значительную этническую дифференциацию регионов. Среди шести историко-этнографических регионов Беларуси выделяется Белорусское Подвинье. С точки зрения современного административно-территориального деления, Белорусское Подвинье соотносится с территорией Витебской области, специфика которой обусловлена не только историческими событиями минувших лет, но и географическим положением как пограничного региона (белорусско-литовско-латышско-российского) и характеризуется сложными этнокультурными и этноконфессиональными процессами.

Цель статьи – определить факторы, оказавшие влияние на изменение этнической структуры населения Витебской области во 2-й половине XX в., проследить динамику этнической структуры населения. Основными источниками для статьи, выполняемой в рамках диссертационного исследования, послужили материалы переписей населения БССР 1959, 1970, 1979, 1989, 1999 гг., Государственного архива Витебской области, интернет-ресурсы, а также работы известных белорусских и зарубежных этнологов, этнодемографов, историков.

Для выявления динамики этнической структуры населения Витебской области во 2-й половине XX в. необходимо учитывать особенности расселения на территории данного региона. Его специфика обусловлена особенностями исторического пути (до 1939 г. территория находилась в составе Польши) и географическим расположением на стыке государственных границ Республики Беларусь с Литвой и Латвией.

В структуре общей системы расселения в Витебской области во 2-й половине XX в. выделяется 5 районов: юго-восточный (Оршанский, Толочинский, Дубровенский, Чашникский р-ны), центрально-южный

(Докшицкий, Лепельский, Ушачский), восточный (Витебский, Сенненский, Лиозненский, Бешенковичский), западный (Миорский, Поставский, Глубокский, Браславский), северный (Россонский, Городокский, Полоцкий, Шумилинский, Верхнедвинский). Наиболее густо населённым являлся юго-восточный район (57 чел/км^2) [1, с. 58 – 59]. Выгодное географическое положение на перекрёстке важнейших транспортных путей явилось благоприятным фактором для быстрого роста городского населения и экономического развития района. На фоне среднезаселённой территории восточного района (50 чел/км^2) выделялся ареал высокой плотности населения, образовавшийся вокруг Витебска – областного центра Витебской области (297 тыс.) [1, с. 60]. Отличительной особенностью центрально-южного района расселения являлось небольшое влияние урбанизации, преобладание сельского населения (80%) над городским. Западный район также во 2-й половине XX в. являлся типично сельскохозяйственным регионом с формирующимися центрами обрабатывающей промышленности. Этот район расселения выделялся не только на фоне Витебской области, но и республики в целом самой густой сетью мелких населённых пунктов. Например, в Браславском районе 30% сельских жителей проживало в деревнях величиной до 50 человек. Северный район выделялся слабой заселённостью (24 чел/км^2), что было обусловлено менее благоприятными природными и экономическими условиями [1, с. 59].

Одним из самых сложных периодов 2-й половины XX в. является первое послевоенное десятилетие, так как основное внимание государства было направлено на восстановление разрушенных войной предприятий, фабрик, заводов, жилых и административных зданий, что потребовало значительного притока населения из села в город. Согласно сведениям о механическом движении населения Витебской области за 1952 г., самое активное движение населения БССР происходило именно внутри Витебской области. Кроме того, значительная миграция наблюдалась из областей, граничащих с Витебским регионом: Смоленской, Могилёвской, Полоцкой, Минской. Так, в названном документе зафиксированы данные о том, что в 1952 г. прибыло населения на 7,1% меньше, чем в 1951 г. (25 082 и 27 107 человек соответственно), в то же время выбыло на 4,6% больше (20 888 и 19 960 человек соответственно). Механический прирост в 1952 г. по сравнению с 1951 г. уменьшился на 41,3% [9, л. 2].

Эти процессы привели к некоторым изменениям в этнической структуре Витебской области, что можно проследить по материалам переписей 1959 – 1999 гг. Первая послевоенная Всесоюзная перепись населения СССР была проведена в 1959 г. Согласно данным материалам, в Витебской области самую многочисленную этническую группу составляют белорусы – 1 036 550 человек. Второй по численности этнической группой являются русские (118 816 человек), третьей – поляки (83 800), четвёртой – евреи (18 987), пятой – украинцы (11 636 человек). Несмотря на наличие информации о национальной принадлежности, перепись 1959 г. имела

немало недостатков. Так, в отличие от переписей 1920 и 1926 гг., по переписи 1959 г. нельзя изучить семейное положение, миграции населения, продолжительность проживания на одном месте. Уже следующая перепись населения (1970) предоставляла больше информации о миграции: вводились вопросы, касающиеся продолжительности проживания опрашиваемого на одном месте, предыдущего места жительства человека, мотивах его изменения. Это позволило определить основные миграционные потоки. По более расширенной программе, по сравнению с переписью 1970 г., была проведена перепись 1979 г.

При переписи 1979 г., как и во время предыдущих переписей, на вопрос о национальности записывалась та, которую указывал сам опрашиваемый. Национальность детей определялась родителями. На вопрос о родном языке при переписи указывалось название языка, который респондент считал родным. Родной язык детей, ещё не умеющих говорить, а также малолетних детей указывался их родителями. В программу переписи был также включён вопрос о втором языке из числа языков народов СССР, которым владеет население. Отметим, что по состоянию на 1979 г. на территории БССР проживали представители более 80 этнических групп. За период с 1970 г. численность белорусов возросла на 278 тысяч человек, или на 4%, русских – на 196 тысяч, или на 21%, поляков – на 20 тысяч, или на 5%, украинцев – на 40 тысяч человек, или на 21% [11, с. 6 – 7].

Этническая структура населения Витебской области в целом напоминает структуру населения БССР с преобладанием этнических групп белорусов, русских, поляков, украинцев, евреев. Однако для данной территории характерны некоторые особенности. Так, количество белорусов с 1970 по 1979 гг. увеличилось на 1 443 человека (0,1%), русских – на 19 360 человек (11,5%), украинцев – на 3 938 человек (19,9%), в то же время наблюдается значительное сокращение численности поляков – на 7 568 человек (30,4%) и евреев – на 2 263 человека (13,1%) [12, с. 243]. Причиной уменьшения количества польского населения в данный период стала внутренняя миграция в областные центры, где наиболее компактно проживают представители польской этнической группы (Гродненская, Брестская обл., г. Минск), а также внешняя миграция в союзные республики. Тенденция к сокращению количества еврейского населения наблюдалась на всей территории БССР, что было связано с последствиями войны, естественной ассимиляцией и непосредственно миграцией в Израиль.

Для изучения населения в динамике программа переписи 1989 г. была значительно расширена и содержала много вопросов, которые не включались в предыдущие переписи. Для более глубокого изучения миграционных процессов в программу был включён новый вопрос о месте рождения опрашиваемого и расширена формулировка вопроса о продолжительности непрерывного проживания в населённом пункте [13, с. 6 – 7].

Данные трёх последних переписей населения СССР свидетельствуют об активных миграционных процессах, особенно в 1970 – 1980-е годы.

Механический прирост городского населения осуществлялся за счёт притока сельских жителей, а также посредством межреспубликанской миграции, что, в свою очередь, оказывало влияние на изменение этнического состава региона [2, с. 69]. За годы, прошедшие между переписями населения 1970 и 1989 гг., численность русских в Беларуси возросла с 938 тысяч до 1 342 тысяч, в Витебской области – со 167 тысяч до 213 тысяч [6, с. 28; 8]. Также в данный период наблюдается увеличение численности украинского населения и сокращение количества польского населения на территории Витебской области.

На динамику количества и расселения этнических групп оказывает влияние уровень рождаемости и смертности, интенсивности внутренних и внешних миграций [3, с. 30]. Статистическое наблюдение миграционных потоков населения Витебской области в 1990 – 1994 гг. показало, что их объём и структура претерпели значительные изменения. В первую очередь отмечается резкое сокращение объёмов миграции. Если в 1990 г. общий объём прибывших составлял 72,9 тысячи человек, а выбывших –60,3 тысячи, то в 1994 г. соответственно 39,3 и 41,8 тысячи человек, или на 46,1% и 30,6% меньше [10, л. 1]. Уменьшились объёмы как межобластной и межреспубликанской, так и внутриреспубликанской миграции. В общем объёме миграции по-прежнему преобладала внутриобластная миграция – 59,3% (в 1990 г. – 40,2%). Из городов и городских посёлков области в сельскую местность переехало жить 6,5 тысяч человек, а горожанами стали 7,1 тысячи бывших жителей села, что составляет соответственно 28% и 30,6% внутриобластной миграции. Заметно уменьшился поток мигрантов из других областей Республики Беларусь. В 1994 г. в Витебскую область на постоянное жительство приехало 6,7 тысяч (в 1990 – 16,6 тысяч) жителей других областей [10, л. 2].

По данным на 1994 г., был практически прекращён приём переселенцев из зон, пострадавших от аварии на Чернобыльской АЭС: в 1990 г. принято по обязательному и свободному переселению с удостоверениями 5,2 тысячи человек, а в 1994 г. – только 71 человек. Наполовину сократилось количество мигрантов, прибывших в Витебскую область из других республик бывшего СССР. Самый большой поток переселенцев, как прибывших в область, так и выбывших за её пределы, приходился на Российскую Федерацию (54,1% и 83,5% от всей межреспубликанской миграции). Продолжали прибывать в область жители стран Балтии (15,9%), Республики Казахстан (6,8%). В то время как выбыло туда соответственно 3% и 1,3% от всех мигрантов [10, л. 3]. В возрастной структуре преобладали лица трудоспособного возраста (71%). Дети, прибывшие вместе с родителями или без них, составляли пятую часть, лица пенсионного возраста – 9%. Из числа мигрантов, переселившихся в Витебскую область в 1994 г., 15,5% имели высшее (законченное или незаконченное) образование, 25,7% – среднее специальное, 42,2% – среднее общее образование [10, л. 4].

Падение объёмов миграции в 1990 – 1994 гг., вызванных социально-экономическими трансформациями в обществе (распад СССР, возникновение независимых государств, экономические и политические преобразования), непосредственно отразилось на динамике численности населения региона. В предыдущие годы рост жителей области в большой мере был обусловлен положительным сальдо миграции. В 1990 г. превышение числа прибывших над количеством выбывших составило 12,6 тысяч человек, в 1993 г. – 5,8 тысяч. В 1994 г. число выбывших превысило прибывших на 2,5 тысячи человек [10, л. 5]. Таким образом, снижение численности населения Витебской области за 1994 г. на 8,8 тысяч человек во многом обусловлено отрицательным сальдо миграции.

Согласно данным о численности отдельных этнических общностей Витебской области за 1989 – 1999 гг., количество белорусов за счёт внутренней и внешней миграции увеличилось на 9 662 человек (в 1989 г. проживало 1 119 479 человек, соответственно, в 1999 г. – 1 129 141 человек). Что касается других основных этнических общностей Витебской области, то отмечено уменьшение их численности и удельного веса в этнической структуре региона, что связано, главным образом, с неблагоприятными тенденциями в демографическом возобновлении, миграциями и этнотрансформационными процессами [5, с. 148].

Население Витебской области по переписи 1999 г. составило 1 377,2 тыс. человек, в том числе в городских поселениях – 923,1 (67%), в сельских – 454,1 тыс. человек (33%). За период с 1959 по 1999 гг. городское население увеличилось в 2,3 раза, сельское за это же время уменьшилось на 48% [6].

В настоящее время Витебская область является единственным регионом Республики Беларусь, население которого уменьшается. Данная тенденция наблюдается с 1989 г.: по итогам переписи на тот момент в области насчитывалось 1 млн. 409тыс. 909 жителей. Перепись 1999 г. зафиксировала 1 млн. 377 тыс. 161 жителя [7]. Демографическое возобновление населения Витебской области пока не удалось стабилизировать, по-прежнему сохраняется убыль за счёт превышения смертности над рождаемостью, особенно неблагоприятная ситуация отмечена в сельской местности. Значимым фактором для развития этнокультурных процессов являются миграции. Витебская область пополняет своё население за счёт международной миграции и теряет во внутренней, в основном отток идёт в столицу Беларуси – город Минск [5, с. 149].

Таким образом, исследование динамики этнической структуры населения Витебской области во 2-й половине XX в. даёт основание полагать, что эта область, по сравнению с другими регионами республики, всегда имела своеобразную этническую структуру. Особенность этнического состава всравнительном аспекте (значительное количество русских, поляков) обусловила географическое положение (граничит с Литвой, Латвией, Россией) и события исторического прошлого (нахождение в составе разных

государств – Польши и БССР). За 1989 – 1999 гг. количество белорусов Витебской области за счёт внутренней и внешней миграции увеличилось так же, как и численность отдельных этнических общностей (русских, украинцев). Количество остальных этнических групп (поляков, евреев) уменьшилось.

Полиэтнический состав населения Витебской области создаёт возможность для межэтнических контактов, лежащих в основе современных этнических и этнокультурных процессов. При этом необходимо учитывать факторы, которые могут негативно сказываться на демографическом возобновлении и этнической структуре населения региона: естественная и миграционная убыль населения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Проблемы расселения в БССР / ред. С. А. Польский. – Минск : Наука и техника, 1980. – 184 с.
2. Этнические процессы и образ жизни: на материалах исследований населения городов БССР / В. К. Бондарчик [и др.] ; ред. В. К. Бондарчик. – Минск : Наука и техника, 1980. – 280 с.
3. Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш.] ; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 607 с.
4. Национальный состав населения Республики Беларусь, его демографические характеристики и образовательный уровень / редкол. : Г. И. Гасюк, С. В. Лукашевич. – Минск : М-во статистики и анализа Республики Беларусь, 2001. – Т. II. – 497 с.
5. Касперович, Г. И. Этнокультурные процессы на Витебщине в современный период / Г. И. Касперович // Беларускае Падзвінне: вопыт, методыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. прац Міжнар. навук.-практ. канф., Полацк, 21-23 красавіка 2011 г. : у 2 ч. / Полацкі дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача. – Наваполацк, 2011. – Ч. 2. – С. 148 – 158.
6. Григорьева, Р. А. Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация / Р. А. Григорьева, Г. И. Касперович. – Минск : Право и экономика, 2004. – 80 с.
7. За год население Витебской области уменьшилось почти на 6 тысяч человек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ximik.info.
8. Население Витебской области по данным Всесоюзной переписи на 15 января 1970 г. : стат. сб. / ЦСУ БССР, Стат. упр-е Витебской области. – Витебск : Б. и., 1972. – Ч. 1. – 291 с.
9. Государственный архив Витебской области (ГАВО) – Ф. 1974. Оп. 2. Д. 1697. – 15 л.
10. ГАВО. – Ф. 1974. Оп. 35. Д. 76. – 16 л.
11. Итоги Всесоюзной переписи населения 1970 годов / ЦСУ при Совете Министров СССР. – М. : Статистика, 1973. – Ч. 1. Национальный состав населения СССР, союзных и автономных республик, краев, областей и национальных округов. – 648 с.
12. Численность, возрастная структура, состояние в браке, число и размер семей, национальный состав, уровень образования и источники средств существования населения Белорусской СССР / ЦСУ БССР. – Минск : Б. и., 1980. – 293 с.
13. Численность, возрастная структура, состояние в браке, число и размер семей, национальный состав, уровень образования и источники средств существования населения Витебской области / Витебское областное упр-е статистики. – Витебск : Б. и., 1990. – Ч. 1. – 195 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности этнической структуры населения Белорусского Подвинья во 2-й половине XX в. Выявлены факторы, повлиявшие на демографическое возобновление региона и изменение этнического состава.

SUMMARY

The article deals with the peculiarities of ethnical population structure of the Belarusian Podviniye in the second half of the XX century. The factors have been revealed, which made an impact on the demographical renewal of the region and changes in the ethnical composition.

Маршева Н. П.

ФРАНЦУЗСКИЙ ФОЛЬКЛОРИСТ НИКОЛЬ БЕЛЬМОН – ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНИЦА КЛОДА ЛЕВИ-СТРОССА

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины

(Поступила в редакцию 01.12.2015)

Научные труды Николь Бельмон занимают особое место в современной фольклористике Франции. Её авторитетные исследования волшебной сказки опираются на антропологический и психоаналитический подходы, поскольку, по представлениям автора, сказки «находятся между мифом и фантазией» [14, p. 193]. Применение антропологического подхода связано с идеями учёного-антрополога Клода Леви-Стросса. Эта преемственность идей обусловлена их совместной работой. Николь Бельмон работала в лаборатории социальной антропологии, которую Клод Леви-Стросс организовал в Коллеж де Франс. Становление и развитие социальной антропологии как дисциплины было очень важным для французского структуралиста. Николь Бельмон как очевидец отмечает этот факт в своих воспоминаниях: «К. Леви-Стросс мог бы после избрания в Коллеж де Франс заниматься только подготовкой к лекциям и публикациям своих научных работ “в этом просторном, тихом и секретном месте”. Но он захотел основать это учреждение (лабораторию социальной антропологии. – *Н. М.*), чтобы утвердить научный статус социальной антропологии, которая до этого широкой публике представлялась как квази-литературная сфера автора “Печальных тропиков” или, ещё лучше, местом неформального объединения преданных слушателей V-ой Секции Практической школы высших исследований, где вырабатывался новый образ мышления» [15].

Николь Бельмон также помогала К. Леви-Строссу с документацией, оформлением библиографии и предметно-именного указателя при подготовке к изданию «Первобытного мышления» и четырёх томов «Мифологик», за что он неоднократно благодарил ее в предисловиях к этим трудам [4 – 8]. Эта работа способствовала более целостному пониманию концепции всемирно известного исследователя мифологии: «Задействованная в сборе необходимой документации для четырёхтомного труда “Мифологики”, я была восхищена тем, что видела, как на его занятиях, затем в его работах организовывается, подобно огромному пазлу, то, что для меня было некоторыми фрагментами, в картину, которую даже частично в

самом начале я не могла себе представить» [15]. Непосредственное общение и совместная работа с Клодом Леви-Строссом в Лаборатории социальной антропологии привела к творческому усвоению элементов направления структурной антропологии в трудах Николь Бельмон. Поэтому французская фольклористка по праву считается последовательницей выдающегося учёного. Исследователь французского структурализма А. Островский также относит Николь Бельмон к последователям К. Леви-Стросса [9]. Французский антрополог и этнолог Ж. Кюзенье в книге «Этнология Франции» [3] отмечает, что во Франции Николь Бельмон применяет структурный метод для анализа мифов, имея в виду её раннюю работу «Знаки рождения» [16]. Однако монография «Этнология Франции» была опубликована в 1990 г., соответственно, автор не мог быть знаком с более поздними работами французской исследовательницы, в которых используются достижения социальной антропологии К. Леви-Стросса для анализа волшебной сказки.

Французская исследовательница внесла значительный вклад в развитие европейской фольклористики. Она является известным международным учёным в области исследований волшебных сказок. Николь Бельмон ведет активную научную деятельность. Автор многочисленных статей, она также является членом редакционной коллегии научного журнала «Cahiers de Littŭrature Orale» [20], посвящённого исключительно устной традиции, под её редакцией выпущен ряд номеров [17 – 19]. Николь Бельмон занимает должность руководителя научных исследований социальных наук в лаборатории социальной антропологии в Школе высших исследований. В рамках деятельности лаборатории она проводит ежемесячные семинары, открытые для всех желающих.

На восточнославянские языки работы Николь Бельмон не переведены, но с её книгой «Арнольд Ван Геннеп: создатель французской этнографии» были знакомы, о чём свидетельствует рецензия на эту монографию Л. Вахниной [2] и перевод на русский язык энциклопедической статьи французской исследовательницы об Арнольде Ван Геннепе [1].

Цель статьи – изучить применение структурного метода и антропологического подхода в работах современной фольклористки Николь Бельмон как последовательницы К. Леви-Стросса.

Статья Николь Бельмон «Волшебная сказка и скрытый миф» [10] – яркий пример обращения к идеям К. Леви-Стросса, о чём свидетельствует большое количество ссылок на работы выдающегося французского структуралиста. Это закономерно, поскольку проблема мифа и сказки выступает основополагающей: К. Леви-Стросс является признанным исследователем мифологии, а главным предметом изысканий Николь Бельмон стала волшебная сказка. Применение одних и тех же подходов для анализа мифа и сказки обусловлено представлениями об их глубоких взаимосвязях. Николь Бельмон в статье детально описывает эволюционный подход, берущий за основу постулат, что сказка происходит непосредственно

от мифа и является вырожденной его формой. В других статьях автор уточняет: «К сожалению, ничто не указывает, что французские волшебные сказки могли происходит от древней религии и мифологии, была ли она кельтской или гало-романской» [11, p. 408]. Поэтому вопрос исторического происхождения сказки становится второстепенным, на первый план выдвигается образный язык как общий элемент мифа и сказки.

Применение структурного метода Николь Бельмон для анализа волшебных сказок в первую очередь связано с комплексным изучением всех вариантов сказки: «Как говорил К. Леви-Стросс о мифе, сказка – совокупность всех её вариантов, которые должны учитываться – не будет предпочтений вариантам кажущимся более завершёнными, аутентичными или древними, и не будет умаляться значение вариантов, которые выглядят неполными или изменёнными» [12, p. 73]. Изучая сказочный тип 425 о супруге-чудовище, французская исследовательница сопоставляет различные варианты первого эпизода. Начало большинства вариантов построено по типу сказки «Красавица и чудовище». Отец, перед тем как отправиться в путешествие в город или на ярмарку, спрашивает троих дочерей, что они желают получить в подарок. Две старших дочери просят красивые платья или украшения, а самая младшая – лишь розу. По дороге домой отец вспоминает об её просьбе, увидев прекраснейшие цветы в саду как будто пустынного замка. Он сорвал один цветок, но появился страшный зверь и потребовал взамен этой розы одну из дочерей себе в супруги. В начале других вариантов сказки объясняется звериный облик супруга. В десяти вариантах говорится, что долгое время бездетная семья настолько хотела ребёнка, что была согласна на сына даже с животным обликом. А в четырёх вариантах рассказывается, что волшебница превратила юношу в страшное животное, потому что он отказался жениться на ней. Только после женитьбы на юной девушке он сможет обрести свой человеческий облик. Николь Бельмон отмечает: «Касательно животного облика супруга надо сказать, что он различный. Это волк в некоторых вариантах … иногда также собака; но мы видим достаточно большое количество различных животных (лягушка, ящерица, змея, лошадь). Иногда не уточняется какое животное: просто-напросто Чудовище» [13, p. 318]. Продолжая сопоставлять разные варианты, французская исследовательница выделяет эпизод, в котором супруг каждую ночь скидывает звериную шкуру и обретает человеческий облик. Во многих вариантах этот момент сопровождается запретом: юная супруга не должна никому рассказывать об этом или она должна следить, чтобы звериная шкура не была повреждена, сожжена, чтобы на неё не была пролита вода. Сравнение различных вариантов обнаруживает постоянные величины: звериный облик супруга, под которым сокрыта его истинная человеческая природа, запрет. Николь Бельмон рассматривает смысл этой сказки, используя антропологический подход: «Я думаю, что мы можем интерпретировать брак со зверем в мифах и волшебных сказках, как брак, который стремится к максимальной экзогамии, даже выходя за рамки

человеческого» [13, p. 318]. Правила заключения брака, экзогамия и эндогамия в первобытных обществах имели большое значения. К. Леви-Строс отмечал важность экзогамного брака, который является проявлением табу инцеста [21].

Итак, антропологический подход неразрывно связан с применением структурного метода. В первую очередь, Николь Бельмон неоднократно отмечает важность изучения сказки в совокупности её вариантов. При сопоставлении различных вариантов обнаруживаются постоянные величины, которые помогают раскрыть смысловую нагрузку сказки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельмон, Н. Арнольд Ван Геннеп / Н. Бельмон // Энциклопедия религии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://religious-life.ru/2012/04/arnold-van-gennep/. – Дата доступа: 11.02.2014.
2. Вахнина, Л. К. Арнольд Ван Геннеп – французский этнограф и фольклорист (к 110-летию со дня рождения) / Л. К. Вахнина // Фольклор: образ и поэтическое слово в контексте. – М., 1989. – С. 288 – 293.
3. Кюїзеньє, Ж. Вплив соціальної антропології / Ж. Кюїзеньє // Етнологія Франції / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2007. – С. 38 – 43.
4. Леви-Стросс, К. Мифологики : в 4 т. / К. Леви-Стросс. – М. : СПб. : Университетская книга, 1999. – Т. 1. Сырое и приготовленное. – 399 с.
5. Леви-Стросс, К. Мифологики : в 4 т. / К. Леви-Стросс. – М. : СПб. : Университетская книга, 2000. – Т. 2. От мёда к пеплу. – 441 с.
6. Леви-Стросс, К. Мифологики : в 4 т. / К. Леви-Стросс. – М. : СПб. : Университетская книга, 2000. – Т. 3. Происхождение застольных обычаев. – 461 с.
7. Леви-Стросс, К. Мифологики : в 4 т. / К. Леви-Стросс. – М. : СПб. : Университетская книга, 2007. – Т. 4. Человек голый. – 780 с.
8. Леві-Строс, К. Первісне мислення / К. Леві-Строс. – Київ : Український центр духовної культури, 2000. – 322 с.
9. Островський, А. Вспоминая Леви-Строса / А. Островський // Хора. – 2010. – № 1/2 (11/12). – С. 7 – 24.
10. Belmont, N. Conte merveilleux et mythe latent / N. Belmont // Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon. – Paris, 2010. – P. 206 – 218.
11. Belmont, N. Contes populaires et mythes. Les contes merveilleux français / N. Belmont // Dictionnaire des mythologies / ed. in Y. Bonnefoy. – Paris, 1981. – Vol. 1. – P. 408 – 416.
12. Belmont, N. Le Conte : espace onirique, espace sémantique / N. Belmont // Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon. – Paris, 2010. – P. 71 – 79.
13. Belmont, N. L'Epoux animal dans le conte-type 425 et dans le lai du Bisclavret / N. Belmont // Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon. – Paris, 2010. – P. 317 – 323.
14. Belmont, N. Le hйros et son odyssée / N. Belmont // Poetique du conte. – Paris, 1999. – P. 157 – 193.
15. Belmont, N. Le Laboratoire d'anthropologie sociale / N. Belmont // La lettre du Collège de France. Claude Lévi-Strauss, centième anniversaire. – 2008. – № 2. [Electronic resource]. – Mode of access: http://lettre-cdf.revues.org/237#tocto1n4. – Date of access: 01.02.2014.
16. Belmont, N. Les signes de la naissance / N. Belmont. – Paris : Plon, 1971. – 224 p.

17. Cahiers de littérature orale. Entrelacs et traverses. Approche plurielle en littérature orale. – 2001. – № 50.
18. Cahiers de littérature orale. Le livre parle. Ecrit dans la tradition orale. – 2007. – № 62.
19. Cahiers de littérature orale. Oralité et littérature. Echos, écarts, résurgence. – 2004. – № 56.
20. Cahiers de littérature orale. Plantes et tradition orale. – 2003. – № 53 – 54.
21. Lévi-Strauss, C. Les Structures élémentaires de la Parenté, 1948 / C. Lévi-Strauss [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.maphilosophie.fr/voir_un_texte.php?$cle=La%20prohibition%20de%20l%27inceste. – Date of access: 01.02.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается научная деятельность французской фольклористки Николь Бельмон как последовательницы идей К. Леви-Стросса.

SUMMARY

The article deals the scientific activity of french folklorist Nicole Belmont as folower of Claude Lévy-Strauss ideas.

Мілаш Я. А.

АБ АСАБЛІВАСЦЯХ РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКІХ ХРЫСЦІЯНСКІХ ТРАДЫЦЫЙ У САВЕЦКІ ЧАС (1945 – 1989)

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

На развіццё і змены ў этнічных працэсах на Беларусі ў розныя гістарычныя перыяды аказвалі ўплыў такія элементы хрысціянскіх традыцый, як ушанаванне цудадзейных абразоў Багародзіцы, найбольш папулярных сярод беларусаў святых, падрыхтоўка мясцовага кліру, а таксама развіццё моўных традыцый асноўных хрысціянскіх канфесій. Дадзены артыкул утрымлівае, галоўным чынам, тэарэтычныя высновы, якія датычацца фарміравання хрысцінскіх традыцый і іх уплыву на этнічныя працэсы на беларускіх землях у 1945 – 1989 гг.

Гістарыяграфія пытання, на першы погляд, здаецца даволі вялікай, бо праблемам антырэлігійнай палітыкі ў СССР (і ў БССР у прыватнасці) і ўмовам існавання канфесій у савецкі час прысвечаны даследаванні сучасных навукоўцаў: Д. В. Паспялоўскага, Э. С. Ярмусіка, А. У. Гурко і іншых. Але, разам з тым, недастатковае асвятленне атрымала праблема захавання беларускіх хрысціянскіх традыцый вернікамі, іх відазмяненне ва ўмовах існавання ў атэістычнай дзяржаве, фарміраванне новых элементаў, эвалюцыя агульнапрынятых звычаяў і абрадаў. Таму асноўнымі крыніцамі пры вывучэнні гэтага пытання сталі матэрыялы Нацыянальнага архіва Рэспублікі Беларусь, Дзяржаўнага архіва Гродзенскай вобласці, занальных архіваў у гарадах Пінск і Маладзечна.

Адразу ў пасляваенны час назіраўся рост колькасці абшчын, вернікаў, святыняў і малітоўных дамоў ва ўсіх хрысціянскіх канфесіях Беларусі:

праваслаўі, каталіцтве і пратэстантызме (найбольш буйныя плыні апошняга ў адзначаны перыяд былі прадстаўлены евангелістамі-баптыстамі, пяцідзясятнікамі і адвентыстамі сёмага дня). Актывізацыя дзейнасці ўсіх рэлігійных арганізацый, якая пачалася падчас вайны, працягвалася да 1948 г. У канцы 1940-х – пачатку 1950-х гадоў узнялася першая хваля ганенняў вернікаў у пасляваенны перыяд, асабліва гэта датычылася католікаў і пратэстантаў [7, ф. 952, воп. 2, спр. 16, арк. 53]. Хоць 2-я палова 1950-х гадоў характарызуецца адносным нейтралітэтам дзяржавы ў адносінах да рэлігіі, усё ж у 1960-я гг. назіраецца новая хваля атэістычнай прапаганды і правядзенне паслядоўнай антырэлігійнай палітыкі. Стаўленне савецкай улады да прадстаўнікоў і цэркваў розных канфесій пэўны час адрознівалася, але да рэлігіі ў цэлым яно было адмоўнае і мела на мэце поўнае знішчэнне рэлігійных традыцый як непатрэбнай сферы жыцця камуністычнага грамадства. У перыяд «застою» ціск на рэлігійнасць некалькі аслабеў і праяўляўся найперш у ідэалагічным і эканамічным накірунку да пачатку «перабудовы» і актывізацыі, узнаўлення рэлігійнага жыцця. У такіх неспрыльных умовах працягвалі сваё існаванне і развіццё беларускія хрысціянскія традыцыі (ушанаванне цудадзейных абразоў Багародзіцы і святых, падрыхтоўка мясцовых кадраў духавенства, моўны аспект дзейнасці канфесій).

Традыцыі ўшанавання святых у савецкі час найбольш яскрава праяўляліся ў прытрымліванні прастольных свят (фэстаў) у пэўнай мясцовасці. Найбольш актыўна яны праводзіліся ў пасляваенны час. На такія святы вернікі з’язджаліся з усіх бліжэйшых ваколіц; таксама заўсёды прысутнічала некалькі святароў. Свята суправаджалася хрэсным ходам, у католікаў – працэсіямі, нярэдка каля святыні ў гэтыя дні адбываліся кірмашы. Святкаванне штогадовых фэстаў і ў праваслаўных, і ў католікаў зафіксавана савецкімі чыноўнікамі ў кожнай з абласцей БССР. На ўрачыстасці, як і заўсёды, збіраліся сотні і тысячы вернікаў з бліжэйшых ваколіц [5, ф. 896, воп. 2, спр. 7, арк. 38, спр. 9, арк. 68, спр. 11, арк. 47; 7, ф. 952, воп. 2, спр. 37, арк. 92 – 103, ф. 895, воп. 2, спр. 26, арк. 63].

Аналізуючы крыніцы савецкага перыяду ад заканчэння Другой сусветнай вайны да абвяшчэння незалежнасці Беларусі, можна сцвярджаць, што традыцыя святкавання фэстаў не знікла і не адчула значных змен, а, наадварот, аказалася вельмі жывучай і працягвала быць этнічным сімвалам пэўнай мясцовасці. Адзінай асаблівасцю гэтай з’явы ў савецкі час можна лічыць адсутнасць хрэсных хадоў па горадзе (вёсцы), асвячэнняў палеткаў, лясоў, палёў, а таксама ў большасці выпадкаў адсутнасць кірмашоў і свецкіх мерапрыемстваў пасля царкоўных богаслужэнняў. Усё свята праходзіла ў «царкоўнай (касцельнай) агароджы». Але ўсё ж такі галоўныя элементы прастольных свят былі захаваны, і гэта сведчыць перш за ўсё пра важнасць у свядомасці народа менавіта духоўных патрэб, якія задавальняліся праз выкананне хрысціянскіх традыцый. У архіўных матэрыялах зафіксаваны звесткі аб фэстах у тых мясцовасцях, дзе некалькі гадоў не існавала святара,

царква была закрыта, але каля яе дзвярэй у дзень прастольнага свята традыцыйна збіраліся мясцовыя жыхары, каб памаліцца разам [7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 162, арк. 1 – 31]. Нават упаўнаважаныя Савета па справах рэлігійных культаў адзначаюць, што гэтая з'ява адносіцца не толькі да рэлігійнага, але і да «побытавага, традыцыйнага боку народа» [7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 162, арк. 363 – 382].

У гэты неспрыяльны для развіцця рэлігійнага жыцця час існавала традыцыя паломніцтваў, хросных хадоў і працэсій да «святых месцаў» або прошчаў (часцей гэта было месца са «святой крынічкай»), прысвечаных пэўным святым і іх абразам. Калі масавыя шэсці і арганізаваныя святарамі хросныя хады да гэтых месцаў былі забаронены ўладамі, вернікі сталі прыходзіць туды самастойна, невялікімі групамі па некалькі чалавек. Такое адбывалася ў вёсках Лебедзева, Пацэвічы і Баруны Гродзенскай вобласці [4, ф. 1171, воп. 3, спр. 128, арк. 130; 5, ф. 895, воп. 2, спр. 31 арк. 7 – 9], у Маладзечанскім (хутар Вострава) і Пліскім раёнах [5, ф. 896, воп. 2, спр. 43, арк. 61 – 63]; недалёка ад горада Дуброўна [8, с. 163 – 164], у Аршанскім раёне (в. Панізоўе і г. Копысь) Віцебскай вобласці [8, с. 163 – 165], Камянецкім раёне Брэсцкай вобласці [7, ф. 136, воп. 1, спр. 61, арк. 141 – 149]. Пэўныя вынікі барацьбы ўлад (прыпала на 1960-я гады) з гэтай традыцыяй былі дасягнуты, і колькасць паломнікаў да «прошчаў» скарацілася, але традыцыя не знікла, бо людзі працягвалі прыходзіць і маліцца там самастойна [7, ф. 136, воп. 1, спр. 31, арк. 170 – 192].

З пачаткам «перабудовы» развіццё беларускіх хрысціянскіх традыцый выйшла на новы этап існавання. Даты, прысвечаныя пэўным святым, ператвараліся ў вялікія ўрачыстасці з удзелам мноства паломнікаў, святароў і высокіх іерархаў Царквы [4, ф. 475, воп. 1, спр. 203, л. 37]. Яшчэ ў 1984 г. намаганнямі Мітрапаліта Філарэта было ўстаноўлена агульнацаркоўнае святкаванне Сабора беларускіх святых. Першапачаткова ў яго спіс уключалася 14 асоб; з таго часу штогод у трэці тыдзень па Пяцідзясятніцы ў храмах Беларусі пачалі ўрачыста служыць усяночнае дбанне і Боскую літургію ў гонар беларускіх святых.

Працягвалі існаваць і развівацца традыцыі ўшанавання Багародзіцы ў цудадзейных абразах. Кожны найбольш вядомы марыйны цэнтр прыцягваў штогод у прастольнае свята цудадзейнага абраза сотні і тысячы вернікаў. Найбольш асветлены ў архіўных матэрыялах святы, прысвечаныя Маці Божай Жыровіцкай [7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 68, арк. 170 – 207]. Упаўнаважаны па справах рэлігійных культаў у справаздачы за 1958 г. адзначаў, што «вернікаў тут бывае 8-10-12 тысяч штогод», прычым у свяце ўдзельнічаюць савецкія гандлёвыя арганізацыі і транспартныя калоны [4, ф. 1171, воп. 3, спр. 128, арк. 129 – 130]. Захаваліся таксама звесткі аб ушанаванні мясцовых абразоў Маці Божай, напрыклад, Груздаўскай, свята ў гонар якой адбывалася 15 ліпеня [5, ф. 895, воп. 2, спр. 17, арк. 32].

Сярод католікаў у гэты час шырокае распаўсюджванне меў культ Маці Божай Вастрабрамскай. Асабліва гэта тычыцца заходніх і паўночна-заходніх

раёнаў рэспублікі [7, ф. 952, воп. 3, спр. 25, арк. 37 – 38]. Яшчэ адной формай ушанавання Багародзіцы ў каталіцкаў былі так званыя «маёвыя набажэнствы» ў маі і «ружанцовыя малітвы» ў кастрычніку. Звычайна такія набажэнствы адбываліся без удзелу ксяндзоў у тых мясцовасцях, дзе не было касцёлаў або святароў[7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 217, арк. 171 – 172]. Звесткі пра гэтыя малітвы існуюць у Мінскай, Маладзечанскай, Гродзенскай, Брэсцкай і Пінскай абласцях на працягу 1950 – 1970-х гадоў. Як правіла, такія малітвы забараняліся ўладамі, але пасля гэтага вернікі найчасцей пачыналі збірацца ў сваіх прыватных дамах [5, ф. 895, воп. 2, спр. 8, арк. 13; 7, ф. 1385, воп. 1, спр. 19, арк. 37]. Такім чынам, традыцыя пад націскам атэістычнай прапаганды не знікала, а відазмянялася, сыходзіла ў іншую плоскасць, больш прыватную і закрытую, пачынала грунтавацца на ўласна народным вопыце.

Своеасаблівым сімвалам і характарыстыкай беларускіх хрысціянскіх традыцый пасляваеннага часу можна лічыць «абнаўленне абразоў» (набыццё былой каляровасці). Гэтая з'ява атрымала распаўсюджванне ў канцы 1940-х – пачатку 1950-х гадоў. Свайго піку дасягнула ў 1950 – 1951 гг., у Гродзенскай, Брэсцкай, Маладзечанскай, часткова Віцебскай і Полацкай абласцях набыла масавы характар. У некаторых мясцовасцях іконы абнаўляліся дзясяткамі (напрыклад, у в. Золатава Зэльвенскага р-на да 30 выпадкаў), прыцягваючы да сябе сотні мясцовых жыхароў [7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 162, арк. 172 – 174, 236 – 237]. Абнаўленне абразоў спачатку было распаўсюджана сярод праваслаўнага насельніцтва, а потым знайшло падтрымку і ў каталіцкаў: Мастоўскі, Зэльвенскі, Капыльскі, Ваўкавыскі, Поразаўскі, Слуцкі, Шчучынскі, Жалудокскі, Маладзечанскі, Гродзенскі, Полацкі, Баранавіцкі, Карэліцкі, Навагрудскі і іншыя раёны заходніх тэрыторый БССР [7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 162, арк. 172, 228, 233 – 237, 370 – 375].

Звычайна абнаўленне абразоў ажыццяўлялася ў прыватных дамах вернікаў, але адбывалася і ў цэрквах, капліцах, нават у грамадскіх месцах [5, ф. 895, воп. 2, спр. 8, арк. 29 – 30]. Святары ў большасці выпадкаў не прымалі актыўнага ўдзелу ў такіх паломніцтвах і богамаленнях, бо ўлады адразу абвінавачвалі іх у арганізацыі і падтрымцы незаконнага збору вернікаў і адрыву людзей ад працы і грамадскага жыцця [5, ф. 896, воп. 1, спр. 14, арк. 5]. Такім чынам, у разгледжаны перыяд «абнаўленне абразоў» стала вынікам уласна народнага духоўнага вопыту і спрыяла кансалідацыі вернікаў пэўнай мясцовасці. Названая з'ява была своеасаблівым адказам вернікаў на новы ціск з боку ўлады, накіраваны на вынішчэнне рэлігійнасці. Скарачэнне зарэгістраваных абшчын, масавае закрыццё храмаў ці перадача іх пад сельскагаспадарчыя пабудовы, новая хваля арыштаў святароў, забарона хросных хадоў, масавых малітваў і службаў пад адкрытым небам, агрэсіўная антырэлігійная прапаганда – ўсё гэта цяжка адбівалася на свядомасці верніка, рабіла яго чалавекам іншага гатунку. У такіх складаных умовах народны духоўны вопыт выліваўся ў такія формы рэлігійнасці, як «абнаўленне абразоў». Бо ў свядомасці вернікаў усе элементы хрысціянскіх традыцый былі глыбока звязаны з іх этнічнай тоеснасцю, былі не проста праяўленнем іх

веравызнання, але і вобразам жыцця. А адмаўленне веры і хрысціянскіх традыцый успрымалася як адмаўленне самога сябе, сваіх бацькоў і дзядоў, усяго таго, у што яны верылі, на чым будавалі жыццё.

Часта рэлігійныя традыцыі вернікаў, набываючы пэўныя адметнасці мясцовасці і становячыся часткай укладу жыцця мясцовых жыхароў, пачынаюць выконваць яшчэ адну функцыю – этнавызначальную. Ва ўсходняй Беларусі да такіх традыцый можна аднесці абрад «ікона-свяча», што існаваў тут, згодна з архіўнымі крыніцамі, у 1950-я гады. Абрад складаецца з таго, што ў адзін са святочных дзён (часцей на прастольнае свята) перад пэўным абразом адбываюцца набажэнствы вернікаў у доме аднаго з іх. Пасля арганізуецца святочнае шэсце з іконай у наступны дом, якое суправаджаецца малітвамі і песнапеннямі. Вядома, што гэтая традыцыя была вядома ва ўсходніх землях Беларусі здаўна і не заўсёды станоўча характарызавалася з боку праваслаўнага духавенства. Але ў пазначаны гістарычны перыяд з'ява набывае асаблівае значэнне, бо ва ўмовах практычнай адсутнасці храмаў і святароў, вернікі пачыналі звяртацца да тых формаў малітвы і набажэнстваў, якія яны маглі правесці самастойна і якія адпавядалі іх патрабаванням і вобразу жыцця. Таму на першы план выходзілі народныя духоўныя традыцыі, у прыватнасці і абрад «іконы-свячы», дзе прымалі ўдзел дзясяткі і сотні мясцовых жыхароў, а калі гэта было магчыма, то абрад узначальваў святар [7, ф. 4 п, воп. 47, спр. 437, л. 1 – 3]. Так, па звестках упаўнаважаных па справах Рускай Праваслаўнай царквы, у 1957 г. у 32 праваслаўных прыходах вернікамі ў сваіх дамах пастаўлена 279 «ікон-свечак». У 1950-х гадах мясцовыя ўлады прыкладалі шмат намаганняў для таго, каб знішчыць традыцыю. Там, дзе меліся «іконы-свечкі», вернікі сістэматычна збіраліся на агульныя малітвы і набажэнствы. З цягам часу такія дамы станавіліся своеасаблівымі дамавымі цэрквамі або капліцамі. Такія цэрквы існавалі ў Брагінскім, Буда-Кашалёўскім, Веткаўскім, Нараўлянскім, Хойніцкім, Чачэрскім, Рэчыцкім, Рагачоўскім, Добрушскім, Гомельскім раёнах Гомельскай вобласці. Усяго па вобласці (толькі па афіцыйных даных) іх налічвалася 28 [7, ф. 4 п, воп. 47, спр. 437, арк. 1 – 3]. Гэтую з'яву таксама можна аднесці да асаблівасцяў развіцця хрысціянскіх традыцый у савецкі час для паўднёва-ўсходніх тэрыторый Беларусі. У сітуацыі напалову легальнага становішча і адсутнасці святыняў, пастаяннага уціску і сістэматычнай атэістычнай прапаганды вернікі знайшлі выйсце ў арганізацыі прыватных малельняў, куды маглі трапіць толькі свае. Такое «хрысціянскае падполле» нагадвае першыя часы хрысціянства і адначасова з'яўляецца адной з яскравых характарыстык менталітэту беларусаў.

У такіх жа неспрыяльных умовах атэістычнай прапаганды і антырэлігійнай барацьбы ў адзначаны перыяд апынуліся вернікі-пратэстанты. Найбольш распаўсюджанымі ў той час на беларускіх землях былі аб'яднанні евангельскіх хрысціян, хрысціян веры евангельскай (пяцідзясятнікаў) і адвентыстаў сёмага дня. Адразу пасля вайны і прыкладна да 1948 – 1949 гг. назіралася павелічэнне колькасці вернікаў і актывізацыя

пратэстанцкіх абшчын, былі арганізаваны нядзельныя школы, касы ўзаемадапамогі, моладзевыя і жаночыя гурткі, з'езды вернікаў. Актыўна вялася справа місіянерства і прапаведніцтва [7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 68, арк. 159].

Савецкай уладай было арганізавана стварэнне Усесаюзнага савета евангельскіх хрысціян-баптыстаў (ЕХБ), які павінен быў аб'яднаць у сваіх шэрагах прадстаўнікоў евангельскіх хрысціян, баптыстаў і пяцідзясятнікаў. Саюзам таксама рэгламентаваліся асноўныя каноны веры, выкананне абрадаў, формы малітвы гэтых пратэстанцкіх накірункаў; за аснову былі ўзяты традыцыі евангелістаў-баптыстаў. Зразумела, што такое «навязванне адзінства» не магло задаволіць большасць вернікаў; паўсюдна на тэрыторыі БССР пратэстанцкія абшчыны імкнуліся захаваць свае традыцыі і адмаўляліся ўступаць у саюз (асабліва ў Пінскай і Брэсцкай абласцях) [7, ф. 4 п, воп. 29, спр. 146, арк. 14 – 29], адбываліся расколы. Абшчыны адмаўляліся нават ад рэгістрацыі; архіўныя дакументы пацвярджаюць факт толькі фармальнага аб'яднання, бо кожная абшчына імкнулася захаваць свае традыцыі маленняў, абрадаў і асноўных палажэнняў веравызнання.

Напрыклад, баптысты працягвалі адзначаць Дзень жніва, які ператвараўся ў вялікае свята, што суправаджалася маленнямі, харавымі спевамі і музыкай, сустрэчамі з адзінаверцамі з іншых абшчын, сумеснымі трапезамі. Так адбывалася ў абшчынах Слуцка, Брэста, Слоніма і іншых гарадоў [5, ф. 895, воп. 2, спр. 8, арк. 15]. Пяцідзясятнікі працягвалі многагалосныя малітвы на «невядомых мовах», запрашалі місіянераў і гасцей з іншых абшчын (асабліва часта на Беларусі бывалі прапаведнікі з Украіны і Вільнюса), арганізоўвалі нелегальныя сходы і з'езды [5, ф. 895, воп. 2, спр. 31, арк. 58 – 59], начныя шумныя маленні [6, ф. 236, воп. 1, спр. 4, арк. 2 – 6], займаліся місіянерскай дзейнасцю. Традыцыйным для абшчын ЕХБ стаў у гэты час тыдзень малітвы, які абавязваў усіх вернікаў ва ўсіх абшчынах маліцца у вызначаны дзень аб пэўнай патрэбе [6, ф. 236, воп. 1, спр. 7, арк. 1 – 12].

Асабліва моцныя ганенні вернікі адчулі ў канцы 1950-х – пачатку 1960-х гадоў, калі адбыўся раскол ва Усесаюзным савеце ЕХБ. Былі арыштаваны і прыцягнуты да крымінальнай адказнасці сотні вернікаў, асабліва пяцідзясятнікаў, якія адышлі да нелегальнага Саюза цэркваў ЕХБ. Саюз аформіўся ў пачатку 1960-х гадоў і ўвесь час існавання савецкай дзяржавы дзейнічаў нелегальна і адчуваў моцны ўціск і ганенні [3, с. 51]. Але гэта не спыніла далейшага развіцця традыцыйных для гэтых абшчын формаў малітвы і прапаведвання [7, ф. 4 п, воп. 47, спр. 466, арк. 115 – 127]. Пяцідзясятнікі, працягваючы сваё паўлегальнае існаванне, збіраліся таемна, явачным спосабам (асабліва гэта тычыцца абшчын з Міншчыны і Усходняй Беларусі). Абавязковай для маленняў у вернікаў заставалася нядзеля, свята Пераламлення хлеба, якое звычайна адзначалася ў першую нядзелю месяца, спаўненне ўсіх неабходных абрадаў і таінстваў: хрышчэння, шлюбу і пахавання [2, с. 362 – 366; 7, ф. 4 п, воп. 62, спр. 68, арк. 253], арганізацыі

моладзевых хароў і з’ездаў. Праводзіліся таксама спецыяльныя маленні «Аб хрышчэнні Духам Святым», якія суправаджаліся пастом [6, ф. 236, воп. 1, спр. 7, арк. 23 – 30]. З 1970-х гадоў пачынаецца паступовая легалізыцыя пяцідзясятнікаў і рэгістрацыя іх абшчын, якія маглі і далей існаваць і развівацца; зразумела, настолькі, наколькі гэта было магчыма ў савецкай дзяржаве [1, с. 157].

Такім чынам, ва ўмовах, калі большасць хрысціянскіх святыняў была закрыта, а каб трапіць да бліжэйшага святара, трэба было пераадолець дзясяткі кіламетраў, менавіта захаванне традыцый вернікамі ў пэўнай мясцовасці давала магчымасць іх трансляцыі наступным пакаленням. Такім спосабам захоўвалася самабытнасць беларускіх вернікаў. Насуперак ідэі інтэрнацыяналізму і паступоваму знішчэнню этнічных адметнасцей, якая прапагандавалася у той час, беларускія вернікі захавалі свае рэлігійныя традыцыі, веру продкаў, тым самым зберагліі этнічную прыналежнасць і самасвядомасць.

Пэўнымі этнічнымі сімваламі ў пасляваеннай Беларусі сталі абрад «ікона-свяча» ва ўсходніх раёнах БССР і з’ява «абнаўлення ікон» у заходніх, таксама маленні пад адкрытым небам – «маёвыя набажэнствы» ў католікаў і ўшанаванне «святых» крыніц або мясцін у праваслаўных (Камянецкі, Аршанскі, Слаўгарадскі і іншыя раёны). Працягвалі імі заставацца, як і шмат стагоддзяў таму, прастольныя святы і фэсты – ўрачыстасці ўшанавання цудатворных абразоў (Маці Божай Жыровіцкай, Вастрабрамскай, Груздаўскай і Лагішынскай). Гэтыя традыцыі ў савецкія часы, на нашу думку, заставаліся больш трывалымі, чым таго хацела тагачасная ўлада. Вернікі не забывалі сваіх святых (Мікалая, Міхаіла, Ганну, Казіміра, Яна Хрысціцеля, Е. Полацкую), імкнуліся наведаць «святыя месцы», звязаныя з пэўным святым, ушанаваць іх цудадзейныя абразы, рэліквіі і мошчы. Што датычыцца мовы набажэнстваў, то, як сведчаць архіўныя матэрыялы, у той час яна яшчэ не заўсёды выконвала этнакансалідуючую і этнавызначальную функцыю, хутчэй наадварот, садзейнічала выцясненню беларускай мовы з культурна-грамадскага ўжытку, што было ўвогуле характэрна для таго часу. Негатыўна на этнічныя працэсы ўплываў факт адсутнасці духоўных семінарый (праваслаўных і каталіцкіх) на беларускіх землях, што рабіла фактычна немагчымым падрыхтоўку беларускага святарства.

ЛІТАРАТУРА

1. Балтрушэвіч, Н. Асноўныя напрамкі і формы дзейнасці пратэстантаў у пасляваеннай БССР (1944 – 1985 гг.) / Н. Балтрушэвіч // ARCHE. – 2012. – № 1-2. – С. 151 – 166.

2. Гурко, А. У. Славянскія рэлігійныя традыцыі беларусаў / А. У. Гурко // Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Т. 10. Славянскія этнакультурныя традыцыі / І. У. Чаквін, А. У. Гурко, Т. І. Кухаронак. – С. 105 – 384.

3. Верашчагіна, А. У. Гісторыя канфесій на Беларусі ў другой палове XX стагоддзя / А. У. Верашчагіна, А. В. Гурко. – Мінск : ІСПД, 1999. – 136 с.

4. Гродзенскі дзяржаўны абласны архіў.

5. Занальны архіў у горадзе Маладзечна Мінскай вобласці.

6. Занальны архіў у горадзе Пінску Брэсцкай вобласці.
7. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь.
8. Православная церковь на Витебщине (1918 – 1991) / Отдел по архивам и делопроизводству Витебского облисполкома, Учреждение «Государственный архив Витебской области», Витебское отделение археографической комиссии комитета по архивам и делопроизводству при Совете Министров Республики Беларусь. – Минск : Национальный архив Республики Беларусь, 2006. – 364 с.
9. У саборы прайшло абмеркаванне выкарыстання роднай мовы ў Царкве [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://sppsobor/life/news-sobor/10142. – Дата доступу: 10.03.2016.
10. Ярмусик, Э. С. Католический костёл в Беларуси в 1945 – 1990 годах / Э. С. Ярмусик. – Гродно : ГрГУ, 2006. – 567 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению особенностей развития христианских традиций (православных, католических и протестантских) белорусов в советское время (1945 – 1989).

SUMMARY

Article is devoted to studying of features development of Christian traditions (orthodox, Catholic and Protestant) Belarusians in Soviet era (1945 – 1989).

Навагродскі Т. А.

ЭТНАЛАГІЧНАЕ ВЫВУЧЭННЕ ТРАДЫЦЫЙ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ У 2-й ПАЛОВЕ XX – ПАЧАТКУ XXI ст.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016)

Этнаграфічнае даследаванне традыцый харчавання беларусаў пашырылася з 50-х гадоў XX ст. Пытанні ежы і харчавання побач з іншымі элементамі матэрыяльнай культуры даследавалі М. Я. Грынблат і Л. А. Малчанава [1, с. 40 – 52]. У 1950 – 1951 гг. з дапамогай стацыянарнага метаду на працягу 6 месяцаў яны вывучалі новыя з'явы ў культуры жыхароў вёскі Веляцін Хойніцкага раёна, вынікі даследаванняў былі надрукаваны ў «Беларускім этнаграфічным зборніку».

Паходжанне караваю, яго сімволіку і асаблівасці выкарыстання на вяселлі разгледзеў М. М. Нікольскі, вывучаючы беларускую вясельную абраднасць [2].

Пытанні ежы і харчавання калгаснага сялянства разглядаў І. П. Корзун [3, с. 82 – 91; 4, с. 71 – 81]. Ім апублікаваны шэраг артыкулаў па народнай кулінарыі, дзе робіцца спроба даследаваць гісторыю беларускай кухні.

У манаграфіі Л. А. Малчанавай «Матэрыяльная культура беларусаў» пытанням ежы і хатняга начыння ў XIX – пачатку XX ст. прысвечана асобная глава, у якой даследчыца характарызуе асноўныя прадукты харчавання, праводзіць класіфікацыю страў беларускай народнай кулінарыі ў залежнасці ад паходжання прадуктаў [6, с. 183 – 225]. Акрамя выкарыстання шматлікіх этнаграфічных тэрмінаў і крыніц аўтар уводзіць у навуковы ўжытак матэрыялы этнаграфічных экспедыцый. Даследчыца вывучала стравы

беларусаў у славянскім кантэксце. У працы ўпершыню звернута ўвага на рэгіянальныя адрозненні ў традыцыях харчавання беларусаў: найбольш яскрава яны праявіліся ў выкарыстанні пэўных прадуктаў, тэхналогіі прыгатавання і назвах асобных страў.

У 2-й палове 1970-х гадоў беларускія этнографы ўзяліся за вывучэнне змен у культуры сельскага і гарадскога насельніцтва з прымяненнем сацыялагічных метадаў. Вынікам даследаванняў сталі працы «Змены ў быце і культуры сельскага насельніцтва Беларусі» (1976) [7] і «Змены ў быце і культуры гарадскога насельніцтва Беларусі» (1976) [8]. Крыніцамі паслужылі матэрыялы праведзеных анкетаванняў і статыстычныя даныя. Навукоўцы вызначылі кола фактараў, якія паўплывалі на асаблівасці страў, што гатавалі беларусы ў сельскай і гарадской мясцовасці ў гэты перыяд. Сярод змен адзначаны набыццё прадуктаў у магазінах, пашырэнне выкарыстання малочных і мясных прадуктаў, змены ў спосабах іх нарыхтоўкі і захоўвання, а таксама змены тэхналогій прыгатавання страў.

У 1980 г. выйшла калектыўная праца беларускіх этнографаў «Этнічныя працэсы і лад жыцця», дзе разгледжаны сучасныя этнічныя працэсы і іх роля ў развіцці ладу жыцця гарадскога насельніцтва. У асобным параграфе У. С. Гуркова «Інтэрналізацыя матэрыяльнай культуры» паказана, што беларускія нацыянальныя стравы працягвалі шырока бытаваць і карыстацца поспехам у горадзе, прычым найбольш часта нацыянальныя стравы гатаваліся ў тых сем'ях, якія прыехалі ў горад з сельскай мясцовасці Беларусі [9, с. 161 – 165].

Знікненню розніцы паміж горадам і вёскай прысвечана праца І. П. Корзуна «Пераадоленне розніцы паміж горадам і вёскай у быце і культуры: гістарычна-этнаграфічнае даследаванне па матэрыялах БССР» [10]. У якасці крыніцы даследчык выкарыстаў этнаграфічныя матэрыялы, вынікі праведзеных анкетаванняў, даныя статыстыкі і перыядычнага друку. Вучоны вызначыў шэраг фактараў, якія аказваюць уплыў на склад страў, спосабы іх прыгатавання і асаблівасці ўжывання: узровень вытворчых сіл, характар працы, формы эканамічных адносін. І. П. Корзун паказаў змяншэнне ролі абрадавых страў, а таксама лакальных адрозненняў у традыцыях харчавання вясковага насельніцтва. Па-за межамі засталося пытанне эвалюцыі тэхналогій прыгатавання страў у XX ст., удакладнення патрабуе і тэрміналагічны апарат даследаванняў.

Традыцыйныя беларускія стравы гарадскога і вясковага насельніцтва разгледжаны ў працы «Сям'я і сямейны быт беларусаў» [11], падрыхтаванай аўтарскім калектывам у складзе В. К. Бандарчыка, Г. М. Курыловіч, Л. В. Ракавай, Т. І. Кухаронак, І. У. Чаквіна, І. Р. Угліка.

Даследчыкі падкрэслілі, што незалежна ад ступені заможнасці ў кожнай сялянскай сям'і строга прытрымліваліся ўстаноўленага парадку прыёму ежы. Адрозненні назіраліся толькі ў яе колькасці і якасці. Паказана, што абавязковым у сельскай мясцовасці быў удзел у трапезах усіх членаў сям'і, асабліва ў зімні час. Характарызуючы асаблівасці трапез гараджан,

навукоўцы спыніліся на асаблівасцях асобных элементаў радзіннай, вясельнай і памінальнай трапез.

На працягу 80-х – пачатку 90-х гадоў XX ст. працягвалася вывучэнне пытанняў народнай кулінарыі беларусаў, даследаваліся асобныя яе перыяды. Ежа, напоі і рэчы хатняга ўжытку насельніцтва Беларусі ў XIV – XVIII стст. разглядаюцца І. У. Чаквіным [12, с. 38 – 145] і Л. А. Малчанавай [13, с. 43 – 59]. Пытанні харчавання ў беларускай сям'і, у тым ліку харчаванне дзяцей, вывучала Г. М. Курыловіч [11, с. 55 – 56, 74 – 80].

Цікавыя матэрыялы аб харчаванні насельніцтва роднай вёскі Віцькаўшчына прыводзіць М. М. Улашчык [14]. В. С. Цітоў разглядае лакальна-тыпалагічныя асаблівасці страў беларускай народнай кулінарыі [15, с. 178 – 201]. У працы «Народная спадчына. Матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці» даследчык выкарыстаў разам з іншымі элементамі і звесткі па беларускай народнай кулінарыі для гісторыка-этнаграфічнага раяніравання матэрыяльнай культуры Беларусі.

У калектыўнай працы беларускіх і ўкраінскіх вучоных-этнографаў пад кіраўніцтвам В. К. Бандарчыка «Палессе: Матэрыяльная культура» раздзел Т. А. Гонтар і Л. А. Малчанавай «Ежа і начынне» прысвечаны вывучэнню пытанняў харчавання насельніцтва Палескага рэгіёна [17, с. 376 – 399].

Каля 100 артыкулаў, прысвечаных пытанням беларускай народнай кулінарыі, надрукавана ў фундаментальнай энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» [18], прычым амаль палова з іх напісана Г. Ф. Вештарт, якая дадаткова разглядае мовазнаўчыя аспекты ежы і харчавання. У 1992 г. выйшла з друку праца І. П. Корзуна «Беларуская кухня» [19], дзе аўтар разглядае гісторыю беларускай кухні, нацыянальныя традыцыі прыгатавання ежы ў хатніх умовах, апісвае традыцыйныя стравы і народныя спосабы перапрацоўкі прадуктаў харчавання. Беларуская нацыянальная кухня стала аб'ектам вывучэння вядомага даследчыка ў гэтай галіне В. В. Пахлёбкіна [20]. Ён прасочвае гісторыю фарміравання беларускай кухні, разглядае яе асаблівасці, апісвае найбольш характэрныя для яе стравы, звяртае ўвагу на спосабы і прыёмы прыгатавання страў. Але пры гэтым вучоны дапускае шэраг памылак.

Беларуская народная кулінарыя вывучалася ў параўнанні з народнай кулінарыяй іншых славян. У 1991 г. была перакладзена з нямецкай мовы і перавыдадзена работа Д. К. Зяленіна «Усходнеславянская этнаграфія». Праца з'яўляецца своеасаблівай, неперайзыдзенай па шырыні і ахопе матэрыялаў энцыклапедыяй, якая характарызуе традыцыйную культуру ўсходнеславянскіх народаў у канцы XIX – пачатку XX ст. Трэці раздзел працы прысвечаны традыцыям харчавання [21, с. 116 – 160]. У калектыўнай працы «Этнаграфія ўсходніх славян. Нарысы традыцыйнай культуры» (1987) асобны раздзел В. А. Ліпінскай прысвечаны ежы і прадметам хатняга начыння. Аўтар звяртае ўвагу на змены ў традыцыйным харчаванні, аднак пры гэтым адзначае, што ў «хатняй кулінарыі, як штодзённай, так і

святочнай, больш, чым у якіх-небудзь іншых элементах матэрыяльнай культуры, захоўваецца прыхільнасць да традыцый» [22, с. 292 – 312].

У 1992 г. выйшла ў свет першая кніга, падрыхтаваная Міжнароднай камісіяй па вывучэнні гісторыі харчавання ў Еўропе. Гэта зборнік дакладаў, зробленых на першай устаноўчай канферэнцыі, праведзенай у горадзе Мюнстэры ў верасні 1989 г. Кожны ўдзельнік зрабіў даклад аб стане вывучэння праблем харчавання ў пэўнай краіне ў мінулым і сучасным. Харчаванне беларусаў разглядалася ў паведамленні М. Г. Рабіновіча «Этнаграфічнае вывучэнне традыцыйнага харчавання рускіх, украінцаў і беларусаў у XVI – XIX стст.: стан даследаванняў і асноўныя праблемы» [23, с. 224 – 235].

У кнізе Э. М. Зайкоўскага і Г. К. Тычкі «Старадаўняя беларуская кухня» ва ўступным артыкуле разглядаецца гісторыя беларускай кухні, аналізуюцца першыя працы па кулінарыі беларусаў. Даюцца рэцэпты страў, сабраныя з шэрагу выданняў, дзе адлюстравана беларуская кухня да сярэдзіны XIX ст. [24].

У 1998 г. у серыі «Народы і культуры» ў Маскве быў выдадзены том, прысвечаны беларусам [25]. Яго падрыхтавалі сумеснымі намаганнямі супрацоўнікі Інстытута этналогіі і антрапалогіі Расійскай акадэміі навук і Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Шостая глава тома прысвечана традыцыям харчавання. В. С. Цітоў паказаў рэгіянальную спецыфіку ў харчаванні беларусаў, а Г. М. Курыловіч апісала асаблівасці харчавання дзяцей.

З 90-х гадоў XX ст. традыцыі харчавання вывучае Т. А. Навагродскі. Ён распрацаваў сучасны тэарэтычны падыход да аналізу традыцый харчавання беларусаў, вызначыў стан вывучэння праблемы ў этналагічнай літаратуры, распрацаваў класіфікацыю страў беларускай народнай кулінарыі XIX – пачатку XX ст., тыпалогію трапез, прасачыў змены ў традыцыях харчавання беларусаў у XIX – XX стст. [26].

Вынікам працы Т. А. Навагродскага па параўнальным вывучэнні рэгіянальных асаблівасцей страў беларусаў стаў шэраг артыкулаў: «Смачна елі... Народная кулінарыя Гомельшчыны» (1994), «Народная кулінарыя Магілёўшчыны (на матэрыяле палявых этнаграфічных даследаванняў)» (1999), «Народная кулінарыя Браслаўшчыны (на матэрыялах палявых этнаграфічных даследаванняў)» (2001), «Традыцыі народнага харчавання беларусаў у Заходнім Палессі (на матэрыяле палявых этнаграфічных даследаванняў)» (2008), «Традыцыі харчавання беларусаў Усходняга Палесся» (2010). Аўтар паказаў блізкасць асноў харчавання беларусаў у розных частках Беларусі, падрабязна апісаў рэгіянальную спецыфіку асобных страў, асаблівасцей іх прыгатавання і назваў. Т. А. Навагродскі падкрэсліў, што аварыя на ЧАЭС аказала значны ўплыў на склад вялікай колькасці беларускіх страў у забруджаных раёнах [27].

Матэрыялы, сабраныя аўтарам у этнаграфічных экспедыцыях ва ўсіх рэгіёнах Беларусі на працягу 1992 – 2015 гг., уяўляюць каштоўнейшую крыніцу для вывучэння гэтай праблемы. Частка матэрыялаў была надрукавана.

У шматтомным абагульняючым выданні пад агульнай назвай «Беларусы» звернута ўвага на асобныя элементы традыцый харчавання [29 – 32].

У 2008 г. выдадзена калектыўная праца «Энцыклапедыя беларускай кухні», дзе ў алфавітным парадку даюцца артыкулы па асноўных пытаннях беларускай кухні, апісваюцца як гісторыя і традыцыі асобных страў, так і новыя з'явы, якія ўзніклі пад уплывам кухняў суседніх народаў. Выданне пачынаецца ўступнымі аглядными артыкуламі пра гісторыю харчавання на тэрыторыі Беларусі ў розныя гістарычныя перыяды. Дапаўненнем да тэматычных артыкулаў з'яўляюцца рэцэпты традыцыйных беларускіх страў. Выданне багата ілюстравана фотаздымкамі [33].

У 2011 г. надрукавана праца «Смачна есці: энцыклапедыя беларускай кухні», дзе паказаны асаблівасці традыцыйных страў беларусаў, дадзена іх рэцэптура, прааналізаваны змены ў харчаванні пад уплывам іншаэтнічнага фактару на гэтую частку культуры [34].

У калектыўнай працы беларускіх этнолагаў «Хто жыве ў Беларусі», якая дае характарыстыку культуры этнічных супольнасцей Беларусі, асобны параграф прысвечаны традыцыям харчавання беларускага этнасу [35]. У ім паказаны асаблівасці традыцыйных страў беларусаў, адзначаны змены, якія адбыліся ў традыцыях харчавання пад уплывам шэрагу фактараў, у тым ліку ў выніку міжэтнічнага ўзаемадзеяння.

У 2013 г. надрукаваны першы том выдання «Нарысы гісторыі культуры Беларусі», дзе разгледжаны праблемы паходжання і развіцця шляхецкай культуры [36]. У 2015 г. выйшаў том, прысвечаны культуры сяла, у якім асобны раздзел прысвечаны сялянскім традыцыям харчавання [37].

У абагульняючай працы Т. А. Навагродскага «Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стст.» на аснове палявых матэрыялаў, сабраных аўтарам у этнаграфічных экспедыцыях на працягу 1992 – 2014 гг., паказаны структура і асаблівасці традыцый харчавання беларусаў, звернута ўвага на змены, якія адбыліся ў ёй пад уплывам шэрагу фактараў [38].

Такім чынам, сабраны багаты этнаграфічны матэрыял па традыцыях харчавання беларусаў, даследаваны іх асаблівасці, паказаны змены, якія адбываліся, вывучаны асобныя перыяды.

ЛІТАРАТУРА

1. Грынблат, М. Я. Ежа і хатняе начынне / М. Я. Грынблат, Л. А. Малчанава // Беларускі этнаграфічны зборнік / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал. : І. С. Краўчанка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1958. – С. 40 – 51.
2. Никольский, Н. М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский ; ред. : И. Н. Лущицкий [и др.]. – Минск : Изд-во АН БССР, 1956. – 273 с.
3. Корзун, І. П. Асаблівасці харчавання беларускага калгаснага сялянства / І. П. Корзун // Вес. Акад. навук Беларус. ССР. Сер. грамад. навук. – 1960. – № 4. – С. 82 – 91.
4. Корзун, І. П. Зміні в іжі та харчуванні колгоспного селянства Белоруссії / І. П. Корзун // Народна творчість та етнографія. – 1962. – № 4. – С. 71 – 81.
5. Залескі, А. І. Быт беларускіх сялян у партызанскім краі / А. І. Залескі ; рэдкал. : І. С. Краўчанка, М. Я. Грынблат. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1960. – 210 с.
6. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 231 с.

7. Изменения в быту и культуре сельского населения Белорусии / В. К. Бондарчик [и др.] ; под общ. ред В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 144 с.

8. Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 111 с.

9. Этнические процессы и образ жизни: на материалах исследования населения городов БССР / В. К. Бондарчик [и др.]; ред. В. К. Бондарчик. – Минск : Наука и техника, 1980. – 279 с.

10. Корзун, И. П. Преодоление различий между городом и деревней в быту и культуре : историко-этнографическое исследование по материалам Белорусской ССР / И. П. Корзун. – Минск : Наука и техника, 1972. – 159 с.

11. Сям'я і сямейны быт беларусаў / В. К. Бандарчык [і інш]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 253 с.

12. Чаквін, І. У. Ежа, напоі, рэчы хатняга ўжытку / І. У. Чаквін // Скарына і яго эпоха / В. А. Чамярыцкі [і інш.]. – Мінск, 1990. – С. 38 – 145.

13. Молчанова, Л. А. Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв. / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1981. – 112 с.

14. Улашчык, М. М. Была такая вёска : гісторыка-этнаграфічны нарыс / М. М. Улашчык. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 174 с.

15. Цітоў, В. С. Народная спадчына: матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.

16. Цярохін, С. Ф. У фокусе канкрэтнага факта: праўда і мана пра ап'яняльныя напіткі / С. Ф. Цярохін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – 160 с.

17. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; редкол. : В. К. Бондарчик (отв. ред.) [и др.]. – Киев : Наукова думка, 1988. – 446 с.

18. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.

19. Корзун, І. П. Беларуская кухня / І. П. Корзун. – Мінск : Ураджай, 1990. – 177 с.

20. Похлёбкин, В. В. Национальные кухни наших народов: основные кулинарные направления, их особенности, рецептура / В. В. Похлёбкин. – М. : Агропромиздат, 1991. – 605 с.

21. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин ; примеч. Т. А. Бернштам [и др.]. – М. : Наука, 1991. – 511 с.

22. Этнография восточных славян: очерки традиционной культуры / К. В. Чистов [и др.] ; отв. ред. К. В. Чистов. – М. : Наука, 1987. – 557 с.

23. Rabinowich, M. G. Ethnographical studies in the traditional food of the Russian, Ukrainians and Byelorussian between the 16-th and 19-th centuries: state of research and basic problems / M. G. Rabinowich // European food history: a research rev. / ed. H. J. Teuteberg. – Lancester ; New York, 1992.– S. 224 – 235.

24. Зайкоўскі, Э. М. Старадаўняя беларуская кухня / Э. М. Зайкоўскі, Г. К. Тычка. – Мінск : Ураджай, 1995. – 287 с.

25. Белорусы / РАН ; отв. ред.: В. К. Бондарчик, Р. А. Григорьева, М. Ф. Пилипенко. – М. : Наука, 1998. – 503 с.

26. Навагродскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Навагродскі. – Мінск : Нац. ін-т адукацыі, 2000. – 112 с.

27. Бачыла, І. Г. Вывучэнне традыцыйных страў беларусаў айчыннымі навукоўцамі другой паловы XX – пачатку XXI ст. / І. Г. Бачыла // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І.Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 257 – 266.

28. Курыловіч, Г. М. Абрадавыя і святочныя стравы каляндарнага цыкла беларусаў Усходняга Палесся (XX – пачатак XXI стст.) / Г. М. Курыловіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 337 – 342.

29. Беларусы / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – Т. 1. Прамысловыя і рамесныя заняткі. – 351 с.
30. Беларусы / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 4. Вытокі і этнічнае развіццё. – 433 с.
31. Беларусы / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям'я. – 375 с.
32. Беларусы / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 6. Грамадскія традыцыі. – 606 с.
33. Энциклопедия белорусской кухни / редкол. : Т. В. Белова [и др.]. – Минск : БелЭн, 2008. – 717 с.
34. «Смачна есці» : энциклопедия белорусской кухни / сост. : Н. П. Познякевич, Е. И. Яроцкая. – Минск : БелЭн, 2011. – 416 с.
35. Кто живёт в Беларуси / А. В. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.
36. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. – 575 с.
37. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – Т. 3, кн. 1. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. Матэрыяльная культура. – 567 с.
38. Навагродскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стагоддзях / Т.А. Навагродскі. – Мінск : БДУ, 2015. – 243 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается этнологическое изучение традиций питания белорусов во 2-й половине XX – начале XXI в., автором проанализированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме, определена степень её изученности.

SUMMARY

The author of the article is viewing ethnological studying of Belarusian folk traditions of cooking in the 2nd half XX – in the beginning of the XXI centure. The author has analysed works concerning the problem. The degree of this investigation was characterized.

Новак В. С.

ТРАДЫЦЫІ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ НАРАЎЛЯНСКАГА РАЁНА ГОМЕЛЬСКАЙ ВОБЛАСЦІ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

Асноўныя структурныя кампаненты вясельнай абраднасці Нараўлянскага раёна – гэта сватанне, запоіны, змовіны (заручыны), ёлка (зборная субота), пасад, каравай, вянчанне, вяселле ў хаце маладой, вяселле ў хаце маладога, паслявясельная частка.

Як і ў некаторых іншых раёнах Гомельскай вобласці, вяселле ў вёсках Нараўлянскага раёна пачыналася са сватання: *«У сваты ішлі бацька родны, хросны, жанатыя браты – усяго 3-5-7-9 чалавек. Раней ішлі, звычайна ў суботу, толькі мужчыны, зараз гэтага не прытрымліваюцца. Сваты бяруць з сабой гарэлку і пірог. Калі дзяўчыну высваталі, маладыя ідуць запрашаць родных на заручыны, або "чарку"»* [1, с. 410]. У вёсцы Чэхі сватацца хадзілі ў асноўным мужчыны: *«Сватацца прыходзілі вечарам. Бярэ мужчыну,*

бацьку чэ шчэ одного бяруць, да і сватанне было» (зап. ад Вікторыі Францаўны Гаўрылюк, 1930 г. н.). Падчас сватання адбываўся іншасказальны дыялог паміж бацькамі маладой і сватамі. Звычайна сваты прадстаўлялі сябе ў якасці купцоў, якія ставілі на мэце купіць цялушку: *«Ці продасьце нам свою цёлку? Мы хочам купіць цёлачку, а матка яе ж знае, што не цёлку хочуць, а дачку»* (зап. у в. Гажын ад Любові Пракоф'еўны Лаворанкі, 1938 г. н.).

Устойліва захоўваюцца ў памяці інфармантаў звесткі пра тое, што рабілі, калі нявеста не давала згоды на шлюб. У гэтых адносінах характэрнай дэталлю ў сістэме нараўлянскага вяселля з'яўляліся сімвалічныя дзеянні з гарбузом. Калі нявеста адмаўляла жаніху, то *«давалі гарбуз у плечы»* (зап. у г. Нароўля ад Кацярыны Францаўны Цандзер, 1946 г. н.); *«А як прыйдзе ў сваты, а нявеста ня хоча, дык гарбузу схваціў і дадому пайшоў»* (зап. у в. Антонаў ад Ніны Сямёнаўны Маргулец, 1946 г. н.); *«Было, што нявеста адказвала жаніху, тады гарбуза давала»* (зап. у г. Нароўля ад Любові Аляксандраўны Чыжэўскай, 1950 г. н., перасяленкі з в. Гажын); *«Гарбузу покаціць – нявеста адмаўлялася»* (зап. у в. Будкі ад Ульяны Арсенцьеўны Майковай, 1949 г. н.); *«Калі нявеста отказала, дык "гарбузу схваціў", дражніліся»* (зап. у в. Чэхі ад Вікторыі Францаўны Гаўрылюк, 1930 г. н.).

Калі маладыя былі згодны на шлюб, то, напрыклад, у вёсцы Галоўчыцы падчас сватання ім трэба было выпіць крыху гарэлкі: *«Першую чарку давалі выпіць маладым, калі яны вып'юць, то, значыць, згодныя. Неабавязкова было выпіваць усю чарку, можна было выпіць толькі чуцечку, або толькі прыгубіць, гэта ўсё роўна значыло згоду»* (зап. у г. Гомель ад Л. Я. Шыкун, 1934 г. н., перасяленкі з в. Галоўчыцы). Сімвалам згоды на шлюб, паводле ўспамінаў жыхароў горада Нароўля, з'яўлялася перавязванне сватоў ручнікамі, падрыхтаванымі нявестай. Калі вяселле разладжвалася, то дзяўчына забірала свае ручнікі: *«Ну, а маладая, еслі сагласна, яна сватоў завязвае рушнікамі. Ана можа пахадзіць пасля сватоў, можа ёй не панравіцца, тады яна свае рушнікі забірае»* (зап. у г. Нароўля ад Ульяны Іванаўны Скуратоўскай, 1942 г. н.); *«Калі дзеўка згодна, то абвязвалі сватоў ручнікамі»* (в. Будкі).

Запоіны як наступны этап вясельнай абраднасці адзначаліся не ва ўсіх вёсках Нараўлянскага раёна. Напрыклад, у вёсцы Галоўчыцы абрадавыя моманты «сватанне» і «запоіны» ўспрымаліся як адзін этап; у вёсках Гажын, Грыдні запоіны адбываліся пасля сватання і вылучаліся ў структуры вясельнай абраднасці як самастойны этап. На запоінах, як правіла, дамаўляліся аб тэрмінах правядзення заручын. Калі сваты ішлі, то абавязкова неслі з сабою, як і на сватанне, хлеб, гарэлку, ручнік: *«Гарэлку сваты няслі, пірага ў ручнік заматвалі»* (зап. ад Яўгеніі Яўгенаўны Лаворанкі, 1940 г. н.).

Падчас сватання і запоін пытанне аб шлюбе яшчэ не лічылася вырашаным: *«Калі дзеўка адмаўлялася, то за ўшчэрб заплаціл ды ўсё»* (зап. у в. Будкі ад Ульяны Арсенцьеўны Майковай, 1949 г. н., перасяленкі з в. Гажын); *«Пасля запоін могуць яшчэ маладыя і аставіць адзін аднаго»* (зап. у г. Гомель ад Л. Я. Шыкун, 1934 г. н., перасяленкі з в. Галоўчыцы). Пасля

таго як дзяўчыну засваталі, прызначалі заручыны, якія ў вёсках Нараўлянскага раёна называлі змовінамі. Паводле ўспамінаў М. П. Прахарэнкі, 1917 г. н., з вёскі Белая Сарока, на заручыны *«да маладой прыходзяць бацькі, сваты, жаніх і яшчэ некалькі чалавек. Багато не прыходзяць. Бацькі маладой запрашаюць тых, хто будзе з іх боку на вяселлі. Садзяць за стол, п'юць, ядзяць. Тады ўжо дагаварываюцца, калі свадзьбу рабіць, дзе маладыя будуць жыць. Падаркі тут ужо не даюць»*.

Зборная субота як асобны этап вясельнай абраднасці ў вёсках Нараўлянскага раёна была вядома пад назвамі «ёлка» (в. Гажын), «ёлачка» (в. Галоўчыцы), зборная субота (в. Канатоп): «Елка займае значнае месца ў вясельным комплексе беларусаў. Упрыгожаная ў зборную суботу "ёлачка" сімвалізавала дзявоцкасць маладой, яе харство. Атрыбут уяўляў сабой невялікае дрэўца, нават яго вершаліну або галінку, прычым толькі зімой – яловую, летам жа ў якаці "ёлачкі" выступалі галінкі пладовых дрэў» [2, с. 159]. Напрыклад, паводле сведчанняў інфармантаў, *«збіраліся дружкі ў маладой, плялі ёй вянок з бярвінка, упрыгожвалі яго лентачкамі, надзявалі на галаву маладой. Як завіваюць маладую, то спявалі:*

Ой, што мы хоцелі,
Тое і зробілі:
З хлеба – поленіцу,
З дзеўкі – молодзіцу» (зап. у в. Сяменча Жыткавіцкага р-на ад Варвары Паўлаўны Кавальчук, 1920 г. н., перасяленкі з в. Канатоп Нараўлянскага р-на).

Падчас зборнай суботы сяброўкі маладой упрыгожвалі неад'емны атрыбут вясельнага абраду – «ёлачку», якую павінен быў выкупіць малады, калі прыязджаў са сваёй дружынай па нявесту. Невыпадкова ў вясельнай абраднасці в. Галоўчыцы вылучаецца такі абрадавы момант, як «продаж ёлкі», які суправаджаўся адпаведнай песняй-ілюстрацыяй:

Мы па ёлку хадзілі,
Мы па ёлку хадзілі,
Свае ногі тапталі,
Пока ёлку спадабалі,
Пока ёлку спадабалі,
Чаравікі патапталі.
Ой, хвоя, хвоя баравая,
У бару стаяла, шумела,
У бару стаяла, шумела,
А як падала, звінела,
А як падала, звінела.
А на стол стала, заззяла,
А на стол стала, заззяла,
Сваю маладу пазнала [3, с. 333].

Як адзначылі жыхары вёскі Гажын, у іх паселішчы таксама выконвалі рытуалы, звязаныя з падрыхтоўкай «ёлкі»: *«Ёлка была ў кажной молодое,*

яна брала тры дружкі, подругі свое, а оны хвою ў лесе таку шукалі, шоб было 5 галінак унізу і ўверху меншых, пяць шоб было. Куплялі стружку спецыяльну да рабілі цветкі, на каждую галінку – свечачку, шоб свечкі гарэлі. Да ўжэ на стале паставяць эту ёлку, молоду пасадзяць і спяваюць песні, а патом молоды прыйдзе са сваімі людзьмі, са сватамі, да выкупаюць ёлку» (зап. ад Любові Пракоф'еўны Лаворанкі, 1938 г. н.).

Каравайная абраднасць – важны этап у структуры вяселля Нараўлянскага раёна – вылучаецца шматлікімі прыкметамі і павер'ямі. Як пацвердзілі жыхары, *«у нявесты свой каравай, а ў хлопца – свой»* (зап. у в. Антонаў ад Яўгеніі Іванаўны Максіменкі, 1949 г. н.). Паводле народных вераванняў, пазбягалі запрашаць жанчын-удоў для падрыхтоўкі каравая: *«Каравай бабы пяклі, но штоб не ўдовы»* (зап. у в. Антонаў ад Яўгеніі Іванаўны Максіменкі, 1949 г. н.); *«Каравай выпякаюць спецыяльныя жанчыны (каравайніцы), гэтыя жанчыны былі замужнія, не бяздзетныя (тыя жанчыны, якія былі бяздзетныя, каравай ніколі не выпякалі), хто добра жыве ў браке»* (зап. у г. Нароўля ад Святланы Васільеўны Бамбізы, 1959 г. н.). Калі рыхтавалі цеста для каравая, то *«мясілі так, каб цеста не сціскалася ў кулак, каб маладыя жылі дружна, не біліся»* (зап. у г. Нароўля ад Святланы Васільеўны Бамбізы, 1959 г. н.). Асцерагаліся, каб падчас выпечкі каравай захаваў сваю форму, бо, верылі, што *«калі каравай расколваўся, то будучая жонка ці муж вельмі хутка памрэ»* (зап. у г. Нароўля ад Святланы Васільеўны Бамбізы, 1959 г. н.); *«А калі каравай, бывае, расколецца, то ўжо прыкмета, што маладыя не будуць разам, разыдуцца, або каторае памрэ з іх»* (зап. у г. Гомель ад Л. Я. Шыкун, 1934 г. н., перасяленкі з в. Галоўчыцы). Каб вызначыць, хто з маладых будзе лідарам у сям'і, *«пасля благаслаўлення маладым даюць адкусіць каравай. Хто большы кусок адкусіць, той і будзе ў сям'і галоўны»* (зап. у г. Нароўля ад Аксаны Міхайлаўны Валетавай, 1978 г. н.); *«Хто больш укусіць (малады ці маладая), той хазяінам стане»* (зап. у в. Галоўчыцы ад Н. В. Шмат, 1939 г. н.). Паралельна з падрыхтоўкай і выпечкай каравая адбываўся, напрыклад, у вёсцы Галоўчыцы рытуал «суканне свечак»: *«Бяруць воск, акунаюць у цёплую ваду і яго мякка-мякка размінаюць. Раскатваюць, і на раскатаны блін ложаць скручаную з лёну нітку, скатваюць так, каб нітка была ў сярэдзіне. Гэту свечку ўпрыгожваюць кветкамі, і атрымліваецца маленькі букецік, а ў сярэдзіне – свечка (потым гэтыя свечкі будуць запальваць маладыя на парозе хаты ў нявесты, калі прыязджае малады)»* [3, с. 337]. Падчас выканання гэтых абрадавых дзеянняў прытрымліваліся тых жа павер'яў, што былі звязаны з каравайнай абраднасцю: *«Каравай і свечку павінны рабіць жанчыны, у якіх па першаму чалавеку, а не ўдовы ці тыя, у каго другі чалавек. Гэта каб маладыя жылі ў пары да старасці»* [3, с. 337]. Паводле сведчанняў Марыі Мікалаеўны Сізянок, 1953 г. н., з горада Нароўля (перасяленкі з в. Ломыш Хойніцкага р-на), свечкі, якія папярэдне былі падрыхтаваны, *«звязвалі разам і спявалі:*

Прыступі, свахо, да мяне,

У цябе свяча і ў мяне,
У цябе свяча і ў мяне,
У цябе дзіця і ў мяне.
Мір з мірам міраваліся,
Пры свахачкі цалаваліся
Ды на лютым марозе,
Ды на сенечным парозе».

Як адзначыла інфармант далей, *«свечкі абпявалі тры разы. Затым шлі ў хату, садзяцца за стол. Калі ідуць сваты ў хату, то іх абвязвалі ручніком»* (зап. у г Нароўля ад Марыі Мікалаеўны Сізянок, 1953 г. н.). *«Як звядуць, "знясуць" свечкі, тады ўжо запрашаюць гасцей у хату. Тут побач з маладой сядзіць яе брат, і трэба выкупіць гэта месца маладому. Калі выкупілі елку і месца каля маладой, спяваюць:*

Татару, братка, татару,
Аддай сястру задарам.
За русу косу грошы ўзяў,
Бела лічыка дарам даў» (в. Смалегаў) [1, с. 410].

Пасад – абрадавы этап, з рытуаламі якога было звязана благаславенне маладых на шлюб, а таксама іх пераход у іншы стан. Паводле сведчанняў жыхаркі вёскі Вербавічы, *«садзілі маладую на пасад, звычайна на кажух, каб мякка сядзець было, ну і каб добра замуж вышла … Еслі сядзіць маладая на пасадзе, то яе завіваюць хустачкай, і яна ўжо становіцца маладзічкай»* (зап. ад Валянціны Антонаўны Зязёткі, 1941 г. н.). Падчас сумеснага пасаду маладых у в. Галоўчыцы адбываўся рытуал завівання маладой, пры гэтым мелі месца спецыфічныя дзеянні, напрыклад, *«маханне хусткамі над галовамі маладых, стуканне іх ілбамі»* (зап. ад Н. В. Шмат, 1939 г. н.). Абрадавыя сімвалічныя дзеянні, якія выконвалі спецыяльна выбраныя жанчыны на гэтую ролю («жанчыны павінны быць не ўдовы, не пакідухі, тыя, што ў першым шлюбе, каб не перадаць маладым горкую долю»), суправаджаліся адпаведнымі песеннымі радкамі:

Мы цябе, Машачка, завіваем,
Шчасцем, доляй абсыпаем.
Будзь здарова, як вада,
Будзь багата, як зямля,
Будзь прыгожа, як ружа,
Каб да яго радні была добра.
Ой, што мы хацелі,
Тое мы зрабілі:
З цеста пеленіцу,
З дзеўкі маладзіцу (зап. у г. Гомель ад Л. Я. Шыкун, 1934 г. н., перасяленкі з в. Галоўчыцы).

Заўважым, што звычайна рытуал завівання нявесты выконвалі дзве жанчыны – прадстаўніцы ад дружыны маладой і маладога (*«обычно з одной рукі і з другой, шоб былі по пары людзі. Напрыклад, без чалавека ўжо не*

бралі нявесту завіваць» – зап. у в. Будкі ад Ульяны Арсенцьеўны Майковай, 1949 г. н., раней пражывала ў в. Гажын). У абрадавых дзеяннях жанчын-«завівальніц» невыпадкова мае месца тэатралізаваны элемент суперніцтва, што, паводле народных вераванняў, звязана са ступенню актыўнасцю маладых у працы і побыце: *«Гэтыя жанчыны стараліся, штоб потом як завіць … штобы быстрей кто-то побег, і прігнув першы. Штоб ужэ мол: ад молодой рукі, значыць, молодая быстрей бегаць будзе, а як от молодого, дык молоды быстрей. Быстрей цераз стул прігаеш»* (зап. у в. Будкі ад Ульяны Арсенцьеўны Майковай).

Дзяльба каравая адбывалася і ў хаце маладога, і ў хаце маладой: *«У першы дзень быў каравай. Эты каравай быў у маладой, а на другі – у маладога»* (зап. у в. Вербавічы ад Надзеі Пятроўны Несцярчук, 1932 г. н.). Перад тым, як пачаць дзяліць каравай, абавязкова прасілі благаславення ў бацькоў маладых: *«Благаславі, маці, свайму дзіцяці каравай пачаці раздаваці»* (зап. у в. Ніжні Млынок ад Марыі Фамінічны Гафальскай, 1923 г. н., раней пражывала ў в. Нічыпараўка). Звычайна каравай упрыгожвалі спецыяльным печывам – «шышкамі», якія *«обязацельно молодым зразаюць. Первэ шышкі давалі молодой і молодому»* (зап. у в. Гажын ад Яўгеніі Яўгенаўны Лаворанкі, 1940 г. н.). Абдорванне маладых падарункамі падчас дзяльбы каравая суправаджалася спецыяльнымі пажаданнямі, у якіх знайшлі адлюстраванне выверанаыя жыццёвай філасофіяй народныя маральна-этычныя нормы і парады, звязаныя з ідэяй працягу роду (*«Колькі ў хаце дошчэк, каб было столькі дочэк, / Колькі ў хаце сярпоў, каб было столькі сыноў»*); наладжваннем добрых узаемаадносін паміж нявесткай і свякроўю (*«Дару куру-квактуху, каб нявеста пацалавала свякруху»*); захаваннем міру і спакою ў сям'і (*«Дару зялёнага дуба, каб жылі люба»*) (зап. у в. Ніжні Млынок ад Марыі Фамінічны Гафальскай, 1923 г. н., раней пражывала ў в. Нічыпараўка).

Калі дзялілі каравай у вёсцы Вербавічы, то спявалі песню, змест якой быў звязаны з меркаваным пасагам маладой:

Сядзь, мамко, павячэраймо,
Сядзь, мамко, павячэраймо,
За вячэрай падзялімось.
Табе, мамко, хата, камора,
Табе, мамко, хата, камора,
А мне, мамко, хлеў і карова (зап. ад Надзеі Пятроўны Несцярчук, 1932 г. н.).

У вёсцы Смалегаў блізкі песенны варыянт да вышэйпрыведзенага выконвалі падчас ад'езду маладой да маладога:

Сядзьма, мамко, паабедайма са мною.
Паабедаўшы, падзелім дабро з табою.
Табе, мамко, сені, хата, камора.
А мне, мамко, ніці, бердзечко, панажы.
А мне, мамко, палаценечко палажы [1, с. 411].

Паслявясельная частка ў вёсках Нараўлянскага раёна мела наступныя назвы: «лавіць (гуляць) куру» (в. Галоўчыцы), «на куру», «на куру хадзіць» (в. Вербавічы), «есці куру», «хвост свадзьбы», «цыганы», «пярэзвы» (в. Гажын), «пярэзвы», «на куру», «цыгане» (в. Антонаў), «куру драць» (в. Грыдні), «на кашу» (в. Смалегаў, Канатоп). Паводле ўспамінаў Любові Пракоф'еўны Лаворанкі, 1938 г. н., з вёскі Гажын, апошні дзень вяселля меў назву «есці куру»: *«У канцы ўсяго ўсякаго, на паследні вечар, дак это кажуць, што нада іці есці куру, "хвост свадзьбы" называлі. Проста сабіраліс людзі і ішлі на вячэру. Бояры, як прыдуць по невесту, то ловаюць у дварэ куру, могуць і пеўня, але ж нічога не скажэш, это ж свадзьба. Былі на этым хвасце падстаўныя маладыя, ім такую ругань даравалі, такія словы драмалі, што папала казалі»*. Зыходзячы з этнаграфічных апісанняў, зробленых ў вёсцы Антонаў, у гэтай мясцовасці вясельны абрад працягваўся тры дні: *«Вяселле гулялі 3 дні: от суботы до оўторка»* (зап. ад Яўгеніі Іванаўны Максіменкі, 1949 г. н.). «Пярэзвы», «на куру», «цыгане» – такія назвы здаўна былі замацаваны за пэўнымі днямі вясельнай абраднасці: *«Другі дзень "пярэзвы" называецца. А ў понедзелок увечары "на куру" ідуць. Куру везлі от дзеўкі. І на трэці дзень ужэ жэняць старых – цыгане»* (зап. ад Яўгеніі Іванаўны Максіменкі, 1949 г. н.). Жартаўліва-насмешлівы характар дзеянняў, якія мелі месца падчас паслявясельнай цырымоніі (*«Сабіраліся, пачэпяць банта на куру, і танцавала кура тая»* – зап. у в. Вербавічы ад Аляксея Мікалаевіча Сцяпанчанкі, 1939 г. н., перасяленца з в. Грыдні Нараўлянскага р-на); перааапрананне некаторых удзельнікаў вяселля (*«Цыганка з цыганам ходзілі, дзіця робілі. Жонку робілі на цыгана, а мужчыну робілі на жонку. Яны біліся, як цыганы, і сварыліся. Цыганка як улупіць тым дзіця кому»* – зап. у в. Гажын ад Яўгеніі Яўгенаўны Лаворанкі, 1940 г. н.); камічна-іранічны характар узнаўлення ўласна вясельных абрадавых этапаў мелі на мэце паспрыяць шчаслівому жыццю маладых.

Вясельны абрадавы комплекс Нараўлянскага раёна, які захоўвае структурныя кампаненты беларускай вясельнай абраднасці, вылучаецца адметнымі мясцовымі асаблівасцямі рытуалаў і звязаных з імі прыкмет і павер'яў.

ЛІТАРАТУРА

1. Кабашнікаў, К. П. Вусная народная творчасць Нараўляншчыны / К. П. Кабашнікаў // Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Нараўлянскага раёна. – Мінск, 1998. – 448 с.

2. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.

3. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зборнік. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются местные особенности свадебной обрядности одного из районов Гомельской области –

Наровлянского, подробно анализируются структурные компоненты свадебного обряда и связанные с ними ритуалы, приметы и поверья.

SUMMARY

On the rich factual material local characteristics of the wedding rituals of Narovlya (one of the districts of Gomel region) are studied in the article, the structural components of the wedding ceremony and the associated signs and beliefs are analyzed in detail.

Новак В. С., Кастрыца А. А.

ТРАДЫЦЫЙНАЯ ДУХОЎНАЯ СПАДЧЫНА ВЕТКАЎШЧЫНЫ: АБРАДЫ, ЗВЫЧАІ, НАРОДНЫЯ ВЕРАВАННІ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

У сістэме каляндарна-абрадавага фальклору Гомельшчыны важнае месца займаюць абрады, звычаі Веткаўскага раёна і звязаныя з імі прыкметы і павер'і. Засяродзім увагу на характарыстыцы мясцовай спецыфікі асобных з'яў каляндарнай абраднасці. У структуры калядна-навагодняга комплексу Веткаўшчыны можна вылучыць такія абрадавыя кампаненты, як абходныя шэсці калядоўшчыкаў, абрадавая вячэра (святкавалі тры куцці), абрад ваджэння казы, рытуал заклікання марозу, варажба, прыкметы і павер'і, выкананне калядных песень. Факт дакладнай дыферэнцыяцыі ў правядзенні абрадавай вячэры пацверджаны самімі інфарматарамі: *«Вот, напрымер, Каляды: куцця первая посная, а втарая ета шчодраная (скаромная), трэцяя – крашчэнская – ета посная»*[1] (зап. у в. Шарсцін ад Аляксандры Аляксандраўны Ганчаровай, 1929 г. н.).

Абавязковай абрадавай стравай у вёсках Веткаўскага раёна была каша (куцця), для падрыхтоўкі якой выкарыстоўвалі пшаніцу (*«Бралі пшаніцу, распарвалі яе, варылі. Потым ужо ставілі ў кут, сена клалі і скацёрку пад ніз»* – зап. у в. Залаты Рог ад Клаўдзіі Цярэнцьеўны Чайковай, 1930 г. н.); ячмень (*«Куццю варылі перад Крашчэннем, адну перад Новым годам і ўсё. Часцей за ўсё варылі з ячменю»* – зап. у в. Новы Мір ад Анастасіі Тарасаўны Калачовай, 1911 г. н.). Як і ў іншых мясцовасцях Гомельшчыны, у вёсцы Новы Мір на Першую куццю рыхтавалі посныя стравы (*«На першую куццю поснае ўсё было»*). Другая куцця, паводле сведчанняў інфарматараў, была *«багатая, з мясам, жырная. Там ужо на стале і мяса, і капуста, і халоднае, і каўбаса – усё, што ў каго есць, тое і ядуць»*. Трэцяя куцця была звязана з Хрышчэннем (Вадохрышчам): *«Была посная, рэдкая, на вадзе, з ячменю»* (зап. ад Ганны Трафімаўны Хадуньковай, 1914 г. н.).

У мясцовай традыцыі вёскі Новы Мір было прынята гаршчок з куццёй ставіць абавязкова «ў сена на лаву», бо лічылася, што ў такім выпадку прынесенае ў хлеў для жывёлы сена будзе надзейным абярэгам ад звышнатуральнага ўздзеяння (*«Яе (куццю) таксама ставілі ў сена на лаву,*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фальклярыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны».

каб потым сена тое аддаць жывёле, каб ніхто не наўракаў» (зап. ад Ганны Трафімаўны Хадуньковай, 1914 г. н.). Паводле сведчанняў Вольгі Цімафееўны Лук'яненка, 1935 г. н., з вёскі Залаты Рог, *«сена была, каб каровы добрае малако давалі і не захворвалі»*.

Абрад калядавання ў асобных вёсках Веткаўскага раёна адбываўся вечарам перад Новым годам. Як адзначылі мясцовыя жыхары, «хадзілі да шчадравалі», пераапраналіся «ў цыган», «у мядзведзя», «а аднаго ўсегда ў казу адзявалі» (зап. у в. Новы Мір ад Анастасіі Тарасаўны Калачовай, 1911 г. н.). У каляднай традыцыі вёскі Залаты Рог не толькі выконвалі абрад ваджэння казы, але меў месца і звычай «вадзіць карагод каля павы», у ролі якой выступала *«самая лучшая дзевка ў сяле, яе выбіралі, адзявалі, рабілі вянкі. Кветак не было, дык іх з бумагі выразалі, а самы лучшы вянок у павы»* (зап. ад Вольгі Цімафееўны Лук'яненкі, 1935 г. н.).

Як адзначылі веткаўчане, калядоўшчыкаў у іх мясцовасці называлі «шчодры»: *«Пад еты празнік ходзюць шчодры, ну, і ў кожны двор прыходзюць і пяюць песні. Ім даюць за гэта гасцінцы. Сабіраюцца ў адну хату і святкуюць, пяюць песні»* (зап. у г. Ветка ад Г. К. Гарэлавай, 1925 г. н.). У адным з песенных варыянтаў, адрасаваным гаспадару, знайшлі адлюстраванне матывы велічання гаспадара і ўслаўлення такой важнай хрысціянскай падзеі, як нараджэнне Хрыста:

Добры вечар, пан хазяін,
Мы твайго двара не мінавалі.
Святы вечар!
Нашага пана, пана Івана,
На яго дварэ стаяла дрэва,
Дрэва кучаравае.
Святы вечар!
На тым дрэве цісава краваць,
На той краваці Божая Маці,
Божая Маці сына радзіла.
Чым яго назваць?
Ісусам Хрыстом.
С святым Ражаством! (зап. у г. Ветка ад Г. К. Гарэлавай, 1925 г. н.).

Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Стаўбун, у іх мясцовасці выконвалі велічальна-віншавальныя песні, адрасаваныя хлопцу і дзяўчыне: *«Дзеўкі хадзілі пець пад вокны (бо тады ў хату не пускалі). Калі ў хаце жыў хлопец, то хлопцу, калі дзеўка, то дзеўцы. Спрашвалі: "Можна пець? Каму пець?"*

Песня хлопцу:

На лузе, на лузе, на шаўковай траве
Малады Сяргей коніка пасе.
Коніка пасе, з канём гавора:
– Коня, ты мой коня, я цябе прадам.
–За руб, за стрэлку, за красну дзеўку.

Святы вечар добрым людзям.
Я стрэлкі зламаю, сабе дзеўку вазьму.
Святы вечар.

А калі дзеўцы, то пелі так:
Рана, рана куры селі,
Рана, рана куры пелі.
А яшчэ раней (імя) устала,
Тоненька прала.
Сваей мамачцы на рукавічцы.
Святы вечар.
Татачку – на світачку.
Святы вечар добрым людзям» (зап. ад Галіны Фёдараўны Чуяшовай, 1930 г. н.).

Паводле ўспамінаў ураджэнкі вёскі Гарысты Веткаўскага раёна Г. І. Данілёнак, 1946 г. н., у іх мясцовасці «шчадровы абрад» адбываўся *«13 января на Куццю перад старым Новым годам. Хадзілі спачатку дзеці. Яны хадзілі ў кожную хату. Віншавалі з Новым годам і спявалі: "Я дуду, я дуду, / Сядзіць голуб на дубу, / У дудачку грае, / Хрісга забаўляе. / А вы, людзі, знайце, па капейцы дайце. / Не капейку, дык пятак, не пайду я дамоў так"»*. Як адзначыла інфарматар далей, у іх вёсцы ў гэты дзень (13 студзеня) хадзілі шчадраваць не толькі дзеці, але і дарослыя: *«А вечарам сабіраліся некалькі чалавек дарослых. Аднаго з мужыкоў надзявалі цыганам і абавязкова выварачвалі кажух. Ён браў у рукі пугу. Жанчына адзявалася пад цыганку. Брала карты і, заходзячы ў хату, як бы варажыла гаспадарам. Кагосьці із удзельнікаў наражалі казой. Бралі хлопца з гармонікам і бубенам. Хадзілі па вёсцы, спявалі песні. Заходзячы ў хату, віншавалі гаспадароў са святам і жадалі дабрабыту. Гаспадары давалі калядоўнікам сала, калбасу. Гарэлку і другія прысмакі»*. У шчадроўнай песні, якую выконвалі ў вёсцы Гарысты, цэнтральнае месца адводзілася матыву ўслаўлення трох святых вечароў:

Рана, рана Ванька ўстаў,
Па двары пахадзіў.
Святы вечар добрым людзям.
Па двары пахадзіў,
Братоў пабудзіў.
Святы вечар добрым людзям.
Чараз тыя масточкі
Ішлі тры святочкі.
Святы вечар добрым людзям.
Першы святочак – святое Ражаство,
Другі вяточак – святое Васілле,
Трэцці святочак – святое Хрышчэнне.

Святы вечар добрым людзям (зап. Н. М. Панковай у г. Гомель ад Г. І. Данілёнак, 1946 г. н.).

У мясцовай традыцыі вёскі Акшынка *«вадзілі і казу, і мядзведзя»* (зап. ад Л. І. Гусаковай, 1907 г. н.). У каляднай традыцыі вёскі Казацкія Балсуны мелі месца абрад ваджэння казы і звычай «вадзіць звязду»: *«А раней, 7 января, на багатую куццю яшчэ і звязду вадзілі хлопцы ў кожны двор, каб блаславіць ражджэнне Хрыста. Звязду дзелалі пяцірожку. Абвёртвалі бумагай, а ў сяродкі ставілі іконку і свечку, якая гарэла. Уставалі рана:*

Ражаство тваё, Хрысце Божа,
Паклонімся Госпаду Ісусу.

На трэці дзень пасля (14 января) казу вадзілі: шубку выварочвалі наізнанку, рабілі хвост з бумагі:

Го-го-го, каза, ідзе ты была?
Каля рэчачкі, каля быстрае,
А рэчцы, у рэчцы чатыры стральцы
Хочуць козачку ды застрэліці.
Слава Богу, што каза жыва.
Пакланіся свайму паночку.
Ой, панок, панок, дай сала кусок,
Сала паласу, наверх каўбасу
Бацьку панясу, бацька будзе есці,
Барадою трэсці» (зап. у в. Брылёва Гомельскага р-на ад Марыі Яўсееўны Гарбузавай, 1929 г. н., перасяленкі з в. Казацкія Балсуны Веткаўскага р-на).

Зыходзячы з народных вераванняў, калядоўшчыкі павінны былі наведаць кожную хату: *«Шчыталася, што шчадроўшчыкі даўжны пабываць у кожнай хаце. Тады будзе скаціна весца і ўраджай добры будзе, і ніхто не будзе хварэць»* (зап. у в. Янова ад Марыі Аляксееўны Таўсцянковай, 1935 г. н.). Як паведаміла ўраджэнка вёскі Гарысты Г. І. Данілёнак, *«а калі нейкі гаспадар не выходзіў і не адкрываў дзверы, то дзеці пелі: “Вароты скрыпяць, вятры дуюць, а ў гэтым двары чэрці начуюць”»*.

Важнае месца ў сістэме мясцовых калядна-навагодніх святкаванняў адводзілася рытуалу заклікання марозу. З яго вобразам былі звязаны ўяўленні аб духах продкаў, якіх імкнуліся ўлагодзіць: *«А тады ўжо вечарам сабіраецца сям’я і завуць Дзеда Мароза:*

Дзед Мароз, хадзі к нам куццю есць.
Не еш ні капусты, ні гуркоў,
Ні там ячмені, ні пшаніцы…» (зап. у в. Шарсцін ад Аляксандры Аляксандраўны Ганчаровай, 1929 г. н.).

Калі ў прыведзенай славеснай формуле гучыць матыў просьбы «да марозу», то ў іншых запісах звестак вар’іруюць матывы забароны, напрыклад, прыходзіць летам (*«Мароз, хадзі к нам куццю есці. Не хадзі летам, хадзі, калі мы скосім»* – зап. у в. Залаты Рог ад Клаўдзіі Цярэнцьеўны Чайковай, 1930 г. н.); пагрозы, адрасаванай «марозу» (*«Мароз, мароз, хадзі*

кашу есць. У Петроўку не хадзі, гуркоў, памідораў – нічога не марозь, а то жэлезнымі кнутамі будам секці» – зап. у п. Станкі ад Ганны Пахомаўны Воінавай, 1921 г. н.). Выкананне славесных формул, звязаных з закліканнем «марозу», мела аграрна-магічную скіраванасць. Як адзначыла Л. М. Вінаградава, «у аснове ж гэтых просьбаў некалі ляжалі ўяўленні аб усемагутнасці памерлых, якія нібы кіруюць надвор'ем, пасылаюць ураджай, засуху, удачу і няшчасці» [1, с. 204]. У вёсцы Неглюбка рытуал закліканння марозу адбываўся на *«першую галодную куццю. Куццю варылі зрання. Каша на вадзе, дабаўлялі сухафрукты і мёд. Ставілі кашу на покуці, ставілі рэшата, слалі сена і ставілі гаршчок з куццёй. Да першай зоркі на небе нічога не елі. Звечара збіралася ўся сям'я за стол, ставілі куццю на стол. Хазяін клаў ложку на акно і казаў: "Мароз, мароз, хадзі куццю есці". Гэта было для таго, каб мароз не памарозіў пасевы ў пачатку лета". У гэтай вёсцы, як і ў некаторых іншых вёсках Веткаўскага раёна, абавязковым было наведванне царквы пасля святкавання Першай куцці: "Потым ішлі ў царкву на ўсю ноч"»* (зап. ад Івана Фёдаравіча Шаўцова, 1956 г. н.).

З трэцяй куццёй, якую адзначалі на Хрышчэнне (Вадохрышча), былі звязаны наступныя рытуалы: «выпяканне з цеста крыжыкаў», маляванне крэйдай крыжоў на варотах і сценах хаты і гаспадарчых пабудоў (*«Хазяін бярэ гэту кашу і ідзе з ёй і піша храсты мелам: і на вуліцы, і на сараі»* – зап. у п. Станкі ад Ганны Пахомаўны Воінавай, 1921 г. н.), асвячэнне ў царкве вады (*«гэтай вадой аблівалі ў хаце, хлеве»* – зап. у в. Стаўбун ад Марыі Лаўрэнцьеўны Зуевай, 1927 г. н.). Семантыка вышэйназваных абрадавых дзеянняў была звязана з апатрапеічнай і прадуцыравальнай магіяй.

Варажба як адзін з найважнейшых структурных кампанентаў калядна-навагодняга комплексу з'яўляецца выдатнай крыніцай спасціжэння светапогляду жыхароў Веткаўшчыны. Звычайна ў рытуалах варажбы выкарыстоўвалі розныя прадметныя атрыбуты, як напрыклад, абутак (*«Гадалі з абуткам дзеўкі на жаніха: знімалі з нагі боты, кідалі іх за вароты на дарогу, потым шлі глядзець, у якую старану паказвае насок бота. Куды паказвае – адтуль і прыйдуць ужэ да дзеўкі сваты»* – зап. у в. Шарсцін ад Веры Цімафееўны Лосевай, 1918 г. н.); зерне (*«І ў хатах гадалі. Возьмуць дзеўкі, калі ў рад сядзяць на палу, курыцу, нясуць і насыплюць патрошкі зерна. Еслі курыца мая там паперад: "Ой, ета пойдзе замуж!" А як не чапае зерня, значыць, пойдзе замуж на другіх Калядах»* – зап. у в. Новы Мір ад Ганны Трафімаўны Хадуньковай, 1914 г. н.); бліны (*«Бліны кідалі сабаку. Ну, і чэй блін яна схваціць первы, тая і пойдзе первая замуж з усіх. Выбягалі з блінамі на вуліцу і беглі к таму, хто шоў, і спрашывалі, как завецца, і такое імя ў мужыка будзе»* – зап. у в. Старое Сяло ад Ніны Данілаўны Мацюковай, 1930 г. н.); грэбень (*«Кладуць пад падушку гребешок, гаворяць: "З кім мне век векаваць, прыдзі мяне часаць»* – зап. у в. Неглюбка ад Анастасіі Афанасьеўны Барсуковай, 1925 г. н.) і іншыя.

Асноўныя структурныя кампаненты масленічнага абрадавага комплексу Веткаўшчыны ўключаюць у сябе падрыхтоўку абрадавай стравы

(*«На Масленіцу абязацельна пяклі бліны, бальшыя, укусныя, румяныя. Угашчалі ўсіх, хто прыходзіў»* – зап. у в. Залаты Рог ад Клаўдзіі Цярэнцьеўны Чайковай, 1930 г. н.); катанне на санках (*«… на санках каталіся, ды не толькі з гары. Ставілі дзеравянны кол, прывязвалі да яго санкі і каталіся»* – зап. у в. Залаты Рог ад Вольгі Цімафееўны Лук'яненкі, 1935 г. н.); наведванне цешчы (*«…зяці абавязкова ездзілі цёшчам загаўляць»* – зап. у в. Янова ад Еўдакіі Іванаўны Таўсцянковай, 1929 г. н.); прывязванне да нагі нежанатага маладога чалавека ступы (*«На Масленіцу нежанатаму ступу прывязвалі да нагі і ён адкупліваўся салам або хлебам»* – зап. у г. Ветка ад Праскоўі Еўдакімаўны Дзюньдзікавай, 1929 г. н.); ушанаванне бабкі-павітухі (*«Таксама ў нас было такое: маладыя хлопцы пасадзяць бабку-павітуху ў сані, а самі запрагуцца замест коней і катаюць яе па сяле, а потым частуюць яе»* – зап. у в. Янова ад Еўдакіі Іванаўны Таўсцянковай, 1929 г. н.); звычай хадзіць у госці (*«На Масленіцу банкет вадзілі. Сабіралася двароў пяць, хадзілі старыя, пажылыя, дзевачкі не хадзілі»* – зап. у в. Неглюбка ад Анастасіі Афанасьеўны Барсуковай, 1925 г. н.).

Абрад гукання вясны, асноўныя структурныя кампаненты якога – выхад на высокае месца, падрыхтоўка абрадавага печыва, гушканне на арэлях, выкананне песень-вяснянак, адбываўся на тэрыторыі Веткаўскага раёна і на Стрэчанне, і на 1 сакавіка, і на Саракі, і на Дабравешчанне. Напрыклад, у вёсцы Янова *«на Аўдакію сабіраліся дзяўчаты, выходзілі за сяло, на горку станавіліся і пелі песні – гукалі вясну:*

Памажы, Божа, вясну гу-у-у,
Вясну гукаць, цёплага лета дажыць до-у-у.
Дажыць, да сей цёплае лета ў чаўну,
У чаўночку, зіма халодная ў вазо-у-у,
У вазочку, ты, вясна, наша вясёла-у» (зап. ад Еўдакіі Іванаўны Таўсцянковай, 1929 г. н.).

Гушканне на арэлях падчас гукання вясны ў вёсцы Янова павінна было спрыяць, паводле народных вераванняў, добрай ураджайнасці лёну: *«На Соракі пяклі жаваранкаў, як птушачак. Лажылі іх на ўлонні, а самі на качэлях калыхаліся, гушкаліся, каб доўгі быў лён»* (зап. ад Еўдакіі Іванаўны Таўсцянковай, 1929 г. н.). У вёсцы Стаўбун семантыка гушкання на арэлях была звязана з прылётам птушак: *«Яшчэ качаліся на арэлях: выбіралі тоўсты сук на дрэве, вешалі вяроўкі, лажылі дошкі і садзіліся. Так адзначалі прылёт птушак, верылі, што будзе ўжо цёпла»* (зап. ад Тамары Фёдараўны Ерафеевай, 1952 г. н.). Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Прысно, падчас гукання вясны, калі гушкаліся на арэлях, выконвалі наступную песню:

А мы на Соракі калыхаліся,
Нашы вожачкі абарваліся,
Нашы дзевачкі напужаліся.
Адна дзевачка не спужалася,
Духавым мылцам ўмывалася,

Шаўковым плачочкам уціралася (зап. ад Ніны Ермалаеўны Голубевай, 1926 г. н.).

Велікодныя абрады і звычаі захоўваюцьу вёсках Веткаўскага раёна ўстойлівасць бытавання і сёння. Найбольшую распаўсюджанасць атрымалі рытуалы падрыхтоўкі абрадавага печыва («паскі»), фарбавання яек, асвячэння ў царкве вады, «паскі», яек і іншыя, а таксама качанне яек у латках з горкі і гульня «У біткі», наведванне могілак і качанне там яек. Адметным момантам святкавання Вялікадня ў вёсцы Старое Сяло было выкананне абраду пахавання стралы, які меў назву «Вадзіць сена»: *«На другі дзень Пасхі водзяць сена. Мужчыны бяруць вілкі, касу, граблі, гармошку. Вось і спяваюць:*

Ты ляці, страла,
Да ўдоль сяла.
Мы на сена йдом,
Мы на новае.
Мы на ганачкі
Ды на вуліцы.

А потым сходзяцца і б'юцца. Хто больш людзей сабе збярэ, у таго лепш сена будзе» (зап. ад Таісы Андрэеўны Малажэўскай, 1934 г. н.).

З каляндарнымі абрадамі і звычаямі звязаны шматлікія прыкметы і павер'і, што даволі арганічна існуюць у межах каляндарнай абраднасці Веткаўскага раёна і адрозніваюцца тэматычнай і функцыянальна-семантычнай разнастайнасцю тэкстаў.

Адлюстраваныя ў гэтых малых фальклорных жанрах міфалагічныя ўяўленні, памножаныя на штодзённы рацыянальны вопыт, даволі поўна выяўляюць карціну свету мясцовых жыхароў, а паколькі прыкметы і павер'і – жанры прагнастычныя ва ўсіх народаў, то асобныя тлумачэнні з'яў з жыцця прыроды і чалавека можна суаднесці яшчэ і з агульнай міфапаэтычнай карцінай свету. Калі класіфікаваць тэксты па прымеркаванасці іх да свят народнага календара, варта вылучыць наступныя групы прыкмет і павер'яў і звязаных з імі магічных дзеянняў:

– піліпаўскія (*«Еслі ў Піліпаўку снегу нет, то зімы нет»* – зап. у в. Шарсцін ад Аляксандры Аляксандраўны Ганчаровай, 1929 г. н., Валянціны Агееўны Трусавай, 1923 г. н.);

– калядныя (*«На стол куццю ставяць паследняй. Перад етым куццю на лаўку ставяць, там, дзе сядзяць, у сена, а сена гэта потым даюць карове, каб не глядзеў злы хто»* – зап. у в. Новы Мір ад Ганны Трафімаўны Хадуньковай, 1914 г. н.; *«Кашу з куцці нада скарміць курам – добра несцісь будуць»* – зап. у в. Прысно ад Ніны Іванаўны Шкляровай, 1930 г. н.; *«У святыя вечары ад Ражаства і да Крашчэння нічога дзелаць няльзя, а то грэшна бяда будзе»* – зап. у в. Свяцілавічы ад Матроны Піліпаўны Шалюта, 1906 г. н.);

– грамнічныя (*«Каб куры не бегалі несціся к суседу, іх на Грамніцы кармілі ў вобручу, знятым з дзежкі»* – зап. у в. Сівенка ад Ніны Лук'янаўны Сіняк);

– соракавыя (*«На Соракі дзелаюць цеста, пякуць храсты, галачкі дзелаюць. Тады ўжо перакідалі этыя галачкі чэраз забор (чэраз сарай). Хто вышэй перакіня, то больш яечак найдзя»* – зап. у п. Станкі ад Ганны Пахомаўны Воінавай, 1921 г. н.);

– «благавешчанскія» (*«Яшчэ на Благавешчанне ўсягда вадзілі карагоды, штоб не было ветру»* – зап. у в. Казацкія Балсуны ад Г. І. Суднека, 1937 г. н., Т. Ц. Хамяковай, 1935 г. н., Н. М. Давыдзенкі, 1942 г. н., В. А. Каралёвай, 1929 г. н.);

– велікодныя (*«Шкарлупінне закапвалі ў зямлю, штоб ураджай быў (на граду, дзе гуркі сеюць)»* – зап. у п. Брылёва Гомельскага р-на ад Марыі Яўсееўны Гарбузавай, 1929 г. н., перасяленкі з в. Казацкія Балсуны);

– юраўскія (*«Да сонца трэба было выгнаць кароў, каб здаровыя былі»* – зап. у в. Залаты Рог ад Вольгі Цімафееўны Лук'яненкі, 1935 г. н.);

– «вазнясенскія» (*«На Ушэсце звязваюць па тры разы дзевяць каласкоў... перавязваюцца імі некаторыя, штоб спіна не балела, а тады шчэ рвуць тры каласкі, нясуць дамоў, пад крышу торкаюць, штоб вецер крышу не рваў»* – зап. у в. Казацкія Балсуны ад Г. І. Суднека, 1937 г. н., Т. Ц. Хамяковай, 1935 г. н., Н. М. Давыдзенкі, 1942 г. н., В. А. Каралёвай, 1929 г. н.);

– траецкія (*«Еслі ветачка клёну завяла за суткі, значыцца, лета будзе сухое, а еслі не завяла – будзе дажджлівае»* – зап. ў в. Шарсцін ад Аляксандры Аляксандраўны Ганчаровай, 1929 г. н., В. А. Трусавай, 1923 г. н.);

– купальскія (*«На Івана Купалу клалі крапіву ўсюды ад ведзьмаў»* – зап. у в. Стаўбун ад Галіны Фёдараўны Чуяшовай, 1930 г. н.; *«На Купалу, ета сядзьмога ліпеня, нада абязацельна купацца і чэраз агонь прыгаць – тады ўсё ліхое сыходзіць з цябе»* – зап. у в. Свяцілавічы ад Марыі Якаўлеўны Карніеўскай, 1931 г. н.);

– жніўныя (*«Дзяректар гаворя, што нада ўдовушкам зажаць жніво, а то аагібне жыта»* – зап. у в. Неглюбка ад Ульяны Мікалаеўны Саломеннай, 1932 г. н.);

– спасаўскія (*«Пахараніўшыя дзяцей яблыкі не ядуць да Спаса. А хто есць, то на тым свеце іхнім дзецям не дадуць яблыка»* – зап. у п. Брылёва Гомельскага р-на ад Марыі Яўсееўны Гарбузавай, 1929 г. н., перасяленкі з в. Казацкія Балсуны).

Аналіз зафіксаваных на тэрыторыі Веткаўшчыны тэкстаў прыкмет і павер'яў дазваляе казаць пра іх функцыянальна-семантычную разнастайнасць і дае магчымасць вылучыць у іх межах наступныя групы:

– ачышчальна-засцерагальная: ад грахоў і нячыстай сілы (*«Гаршчок з куццёй абізацельна заварачвалі ў сена, а затым у рушнік і ставілі яго на покуць пад віконы. Счыталі, што гэту рушнік сціраў усе*

грахі» – зап. у в. Прысно ад Ніны Іванаўны Шкляровай, 1930 г. н.; *«... потым гэтай* [хрышчэнскай] *вадой хату пасвяцаюць, скаціну такжа, каб сатана сышоў ці абмінуў яе»* – зап. у в. Янова ад Еўдакіі Іванаўны Таўсцянковай, 1929 г. н.; *«На Юр'я пад парог хлява закапывалі абыкнавенныя яйкі, штоб аніякая нячыстая сіла не павадзілася к кароўкі нашай»* – зап. у в. Старое Сяло ад Матроны Сяргееўны Васільцовай, 1925 г. н.); заняпаду ў гаспадарцы (*«На Раждзяство хазяін не доўжан выходзіць з хаты, штоб не падохлі яго авечкі»* – зап. у в. Прысно ад Ніны Іванаўны Шкляровай, 1930 г. н., і да т. п.);

– лекава-прафілактычная: для здароўя чалавека (*«Трэцяя куцця на Хряшчэнне. Уранні бегаюць усе за вадой пасвяцонай у царкву. Прынясуць з царквы, адап'юць, каб не балець, а тую, што астанецца, хаваюць. Як хто забалее, так ваду тую піць даюць»* – зап. у в. Новы Мір ад Ганны Трафімаўны Хадуньковай, 1914 г. н.); «Набіралі святую ваду... Бралі ёлачкі дамоў і тыркалі ў сараі, у хаце і вадой пырскалі ў хаце, і ў сарае, штоб былі самі здаровы і скаціна. Усе пап'юць у сям'е ваду, каб здаровы былі, не балелі» – зап. у в. Залаты Рог ад Марыі Карпаўны Сакуновай, 1917 г. н.); жывёлы (*«Куццю варылі... Стаяла яна на сене. Сена была, каб каровы добрае малако давалі і не захворвалі»* – зап. у в. Залаты Рог ад Вольгі Цімафееўны Лук'яненкі, 1935 г. н.);

– прадуцыравальная: для дабрабыту ў гаспадарцы (*«Куццю, якая на куце стаіць, курам сыпалі, каб куры неслісь, каб квахталі. Сена з-пад куцці аддавалі карове, каб не блудзіла, каб малако давала»* – зап. у в. Неглюбка ад Надзеі Нікіфараўны Салодкінай, 1926 г. н.; *«Гаршчок з куццёй абізацельна заварачвалі ў сена, а затым у рушнік і ставілі яго на покуць пад віконы. Счыталі, што сена з покуці прынясе скаціне павялічэнне пагалоўя»* – зап. у в. Прысно ад Ніны Іванаўны Шкляровай, 1930 г. н. і інш.);

– прадказальная: аб надвор'і, змене сезонаў (*«Еслі на Новы год сільны мароз, то летам сільна сонца будзе пекці»* – зап. у в. Старое Сяло ад Ніны Данілаўны Мацюковай, 1930 г. н.; *«Нада ўзяць адну* [птушачку, спечаную на Соракі]*, кінуць яе за парог. Як далёка ўпала, вясна шчэ далёка, і птушкі тожа. А як блізка, то вясна ўжо блізка падыходзіць»* – зап. у в. Свяцілавічы ад Ганны Фёдараўны Палтарацкай, 1930 г. н.); непрыемнасцях і неспрыяльных сітуацыях (*«Счыталася, што еслі дажа случайна разаб'ецца первае [велікоднае] яечка, то эта к няшчасцю»* – зап. у в. Старое Сяло ад Матроны Сяргееўны Васільцовай, 1925 г. н.); ураджаі (*«Гаварылі, што еслі на Новы год на небе многа звёзд, то многа грыбоў будзет і ягад»* – зап. у в. Старое Сяло ад Ніны Данілаўны Мацюковай, 1930 г. н.; *«Калі днём пагода добрая на Ражаство – гэта будзе неўражайны год, галодны, а калі снег падае, то летам будзе багаты ўражай»* – зап. у в. Шарсцін ад Еўдакіі Яфрэмаўны Ганчаровай, 1918 г. н., Веры Цімафееўны Лосевай, 1919 г. н.; *«Еслі на Юр'еў дзень варона схаваецца ў жыце, значыць, ета будзе ўраджай, а еслі варона сядзе, а яно і відна, значыць будзе бедны год, галодны»* – зап. у в. Старое Сяло ад Вольгі Фёдараўны Раманьковай, 1917 г. н.).

Вытокі ўзнікнення народных вераванняў – рэальныя ўмовы жыцця і побыту і найперш гаспадарчая дзейнасць: чым больш значнае месца ў жыцці чалавека займала гаспадарка (земляробства, жывёлагадоўля), тым больш захавалася прыкмет, павер'яў, магічных дзеянняў, накіраваных на павелічэнне ўраджаю і дабрабыту. Дарэчы, так званых «ураджайных» прыкмет, павер'яў і звязаных з імі магічных дзеянняў зафіксавана на тэрыторыі Веткаўшчыны нямала. Да кожнага каляндарнага свята меліся такія формулы-парады, формулы-прадказанні, формулы-рэгламентацыі, якія, своечасова атрыманыя ад суб'ектаў і аб'ектаў навакольнага асяроддзя, правільна расшыфраваныя чалавекам-гаспадаром або прыменены ім на практыцы, маглі паспрыяць добраму ўраджаю ў гаспадарцы. Так, на пачатку года, калі закладваліся асновы будучага ўраджаю, і гарбузы разбівалі падчас прыходу шчадроўшчыкаў мэтаскіравана, каб павялічыць колькасць ураджаю (*«А штоб радзілі гарбузы, то той гарбуз, што на семяно аставілі, надо разбіць, і як толькі первыя шчадравікі зайдуць у хату, выбраць семкі»* – зап. у в. Прысно ад Ніны Іванаўны Шкляровай, 1930 г. н.); парадак у жыллі наводзілі наўмысна, таму што чысціня ў хаце падчас Каляд абяцала чысціню агарода летам (*«...васямнаццатага ўранні вымяталі печ, патом хату, каб усё было чыстым. Лічылі, калі ў хаце чыста будзя, то і летам агарод будзе чыстым, без бур'янаў»* – зап. у в. Перавессе ад Ганны Фёдараўны Барсуковай, 1933 г. н.). Вясной, пасля правядзення першых сельскагаспадарчых работ, не забывалі і пра «магічныя прыёмы» забеспячэння росту і вегетацыі раслін: так, у вёсцы Старое Сяло, па ўспамінах Вольгі Фёдараўны Раманьковай, на Юр'я бацюшка свяціў жыта на полі, а *«людзі ўсе сцяной ішлі, штоб ураджай быў харошы»*. Увосень, калі ўраджай ужо быў сабраны і заставалася толькі захаваць яго, каб хапіла запасаў да наступнай вясны, зноў-такі звярталіся да традыцыйнай народнай мудрасці, праверанай часам.

Факт, што Веткаўшчына – раён даволі самабытны, цікавы, з пункту гледжання фальклярыста, не выклікае пярэчанняў. Вялікая колькасць фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў, зафіксаваных на тэрыторыі раёна ў апошнія дзесяцігоддзі, таксама дазваляе гаварыць і пра добрую захаванасць традыцыйнай духоўнай спадчыны беларусаў. Каляндарныя абрады, звычаі і вылучаныя ў межах звязаных з імі прыкмет і павер'яў тэматычныя і функцыянальна-семантычныя групы дэманструюць асаблівасці светапогляду жыхароў Веткаўшчыны, стэрэатыпы паводзін у той ці іншай гаспадарчай сітуацыі, ілюструюць спосабы ўздзеяння чалавека на навакольны свет.

ЛІТАРАТУРА

1. Виноградова, Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования / Л. Н. Виноградова. – М. : Наука, 1982. – 256 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются местные особенности календарной обрядности и поэзии Ветковского района.

SUMMARY

On the rich factual material local features of calendar rituals and poetry Of Vetka district are analyzed in the article.

Паборцава К. В.

ВОБРАЗ ВАМПІРА Ў МІФАЛАГІЧНЫХ АПАВЯДАННЯХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

У адрозненне ад іншых персанажаў ніжэйшага міфалагічнага ўзроўню сучасныя запісы звестак пра вампіра на тэрыторыі Гомельшчыны надзвычай сціплыя. Засяродзім увагу на тэкстах міфалагічных апавяданняў, звязаных з гэтым вобразам, і выявім асобныя рэгіянальна-лакальныя парадыгмы, улічваючы такія асобныя кампаненты, як паходжанне, знешні выгляд, функцыянальнасць, спосабы засцярогі. Паводле меркаванняў А. Я. Леўкіеўскай, «згодна з агульнаславянскімі ўяўленнямі, вампірамі становяцца людзі, чыё нараджэнне, жыццё або смерць суправаджаліся парушэннямі рытуальных або маральных норм» [1, с. 283]. Што датычыць першага кампанента (паходжання), які складае аснову асобных тэкставых сегментаў былічак пра вампіра, варта адзначыць некалькі версій, што склаліся ў народных уяўленнях у сувязі з генезісам гэтай міфалагічнай істоты:

1) дзіця, якое памерла нехрышчоным (*«Калі дзіця нехрышчоным памерла, то можа етай нечысцю стаць»*[1] – зап. у в. Глыбаўка Веткаўскага р-на ад Таццяны Антонаўны Яфрэмавай, 1938 г. н.);

2) чалавек, вядомы як калдун або вядзьмак (*«Вампірам мог стаць калдун»* – зап. у г. Гомель ад Зоі Іванаўны Бандарэнкі, 1934 г. н.);

3) нябожчык або той нябожчык, праз якога пераскочыла чорная кошка (*«Вампір – нябожчык, які сасе кроў у людзей і жывёл»* – зап. у в. Скепня Жлобінскага р-на ад Вольгі Паўлаўны Балянковай, 1927 г. н.; *«Вампір – ента нябожчык, які выходзіць ноччу з магілкі»* – зап. у в. Сялец Буда-Кашалёўскага р-на ад Л. І. Мяшковай, 1931 г. н.; *«Вампірам стане мяртвец, каторага чорная кошка перапрыгне»* – зап. у в. Рагінь Буда-Кашалёўскага р-на ад Сцяпана Сцяпанавіча Вінакура, 1940 г. н.);

4) дзіця, народжанае жанчынай у шлюбе з нячысцікам (*«Вампір, або випыр, нараджаўся жанчынай ад нячысціка»* – зап. у в. Раманаўка Мазырскага р-на ад Марыі Іванаўны Аляксеевай, 1921 г. н.).

У розных лакальных традыцыях Гомельшчыны вар'іруюцца і асаблівасці, звязаныя са знешнім выглядам вампіра, аднак асобныя тэкставыя фрагменты міфалагічных апавяданняў аб'яднаны агульнай прыметай, выражанай прыметнікамі «белы», «бледны», што пацвярджаюць фактычныя матэрыялы: вампір *«пахожы на простага чалавека, але з вельмі белым, як у*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фальклярыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны».

смерці тварам» (зап. у в. Акцябр Буда-Кашалёўскага р-на ад Вольгі Іванаўны Сердзюковай, 1938 г. н.); *«Упырь – это нечысть. У него белое лицо…»* (зап. у в. Антонаўка Жлобінскага р-на ад Віктара Васільевіча Трубчыка, 1931 г. н.). Адметныя рысы гэтай міфалагічнай істоты – вялікі рост, вялікія зубы, чырвоныя вочы і твар: вампір *«вялікі, мае чырвоныя вочы, вялікія і вострыя зубы»* (зап. у в. Скепня Жлобінскага р-на ад Вольгі Паўлаўны Балянковай, 1927 г. н.).

Зыходзячы з народных вераванняў, вампір мог набываць антрапаморфны воблік (*«Вампір мае выгляд абычнага чалавека, калісьці жыўшага на зямлі.Вампіра можна ўгадаць па вялікіх зубах, росту вялікаму, красным глазам і твару»* – зап. у в. Сялец Буда-Кашалёўскага р-на ад Л. І. Мяшковай, 1931 г. н.); зааморфны (*«А шчэ випыр можа абарачвацца ў ката чорнага і вужа»* – зап. у в. Чамярня Веткаўскага р-на ад Марыі Піліпаўны Грамыкі, 1933 г. н.); іншы раз у іпастасі гэтай істоты сумяшчаліся як антрапаморфныя, так і зааморфныя рысы (*«Мой бацька вельмі спужаўся і нават не мог крануцца з месца. І тут ён убачыў, што той чалавек неяк падскочыў і паляцеў ужо кажаном»* – зап. у в. Чамярня Веткаўскага р-на ад Марыі Піліпаўны Грамыкі, 1933 г. н.). Запісаныя на тэрыторыі Гомельшчыны звесткі пра спалучэнне антрапаморфных і зааморфных рыс у вобразе вампіра можна параўнаць з матэрыяламі, зафіксаванымі на тэрыторыі Магілёўскай вобласці: *«Ён ноччу падобны на мыш лятучую, а днём як чалавек, але не выходзіць на сонца, каб не абпаліцца»* (зап. у в. Гавяды Шклоўскага р-на ад Валянціны Яўгенаўны Корневай, 1938 г. н.). У прыведзеным прыкладзе менавіта катэгорыя часу ўплывае на аблічча вампіра, які ноччу набывае зааморфны выгляд, а днём дзейнічае як чалавек.

У адзінкавых запісах звестак можна знайсці пацвярджэнне высновы аб тым, прадстаўнікі якога полу маглі выступаць у іпастасі вампіра, напрыклад, *«вампірам маглі быць і жанчына, і мужчына»* (зап. у в. Першамайск Рэчыцкага р-на ад Зінаіды Паўлаўны Журо, 1930 г. н.).

Як сведчаць фактычныя матэрыялы, у народных уяўленнях функцыянальнасць вампіра мае ўстойлівы тыповы характар і звязана з выпіваннем крыві ў чалавека і жывёлы: *«Вампіры – гэта тыя, хто кроў сасуць»* (зап. у в. Чыркавічы Светлагорскага р-на ад Тамары Аляксандраўны Мартынчык, 1935 г. н.); *«Вампір – гэта чалавек, які любіць чалавечую кроў»* (зап. у в. Папаратнае Жлобінскага р-на ад Валянціны Станіславаўны Тамашэўскай, 1949 г. н.); *«Вампір – эта той, хто высасуя кроў з чалавека»* (зап. у в. Звяняцкае Хойніцкага р-на ад Марыі Сцяпанаўны Грэк, 1942 г. н.); *«Вампіры – ето тые людзі, екіе п'юць кроў»* (зап. у в. Майсеевічы Петрыкаўскага р-на ад Анастасіі Максімаўны Белкавец, 1919 г. н.) і іншыя. Прыведзеныя матэрыялы, запісаныя ў розных раёнах Гомельскай вобласці, пацвярджаюць аднастайнасць шкаданосных дзеянняў дадзенай міфалагічнай істоты.

Як адзначыла А. Я. Леўкіеўская, «цэнтральнае месца ў павер'ях пра вампіра займаюць абярэгі і спосабы яго абясшкоджвання: агонь, прадметы,

што рэжуць і колюць, прадметы і расліны-апатрапеі, спецыяльныя заклінанні і малітвы» [1, с. 285 – 286]. Кампанент, звязаны з прадметнай атрыбутыкай, якую выкарыстоўвалі з мэтай засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння вампіра, у розных рэгіянальна-лакальных традыцыях мае спецыфічна адметныя праявы. Звычайна ў якасці прадметаў-апатрапеяў, паводле народных вераванняў жыхароў Гомельшчыны, выкарыстоўвалі асінавае палена, малітву, часнок, крыж. У найбольшай колькасці сведчанняў менавіта дзеянні з «асінавым калом» – надзейны спосаб засцярогі ад вампіра: *«Каб навек супакоіць такога мерцвяка, неабходна было загнаць яму ў сэрца асінавы кол…»* (зап. у в. Раманаўка Мазырскага р-на ад Марыі Іванаўны Аляксеевай, 1921 г. н.); *«Каб убіць вампіра, трэба яму ў сэрца ўбіць асінавы кол…»* (зап. у в. Лужок Кармянскага р-на ад Марыі Яўменаўны Гапеенкі, 1934 г. н.); *«Штоб збавіцца ад вампіра, нада яму ў грудзі забіць асінавы кол, штоб не ўскрэс»* (зап. у г. Гомель ад Вольгі Фёдараўны Караленкі, 1933 г. н.); *«Тада трэба зрабіць асінавы кол і забіць яго ў магілу»* (зап. у в. Збароў Рагачоўскага р-на ад Галіны Адамаўны Данілавай, 1932 г. н.).

У многіх тэкстах міфалагічных апавяданняў прыгадваецца часнок, які ў адных выпадках трэба было дзе-небудзь раскласці ў хаце (*«Я яго (вампіра) баюся, дык усюль чосніка налажыла. Шчэ бабка мяне вучыла, што нада па ўсёй хаце чоснік раскласці, тады нечысць не прабярэцца ў хату»* – зап. у г. Ветка ад Людмілы Аляксееўны Кузьменкі, 1926 г. н.), або з'есці (*«Я, каб у лапах у нечысці не аказацца, усігда ем чоснік (часнок)»* – зап. у в. Чамярня Веткаўскага р-на ад Марыі Піліпаўны Грамыкі, 1933 г. н.), або насіць з сабой (*«Каб ад іх (вампіраў) зберагчыся, трэба было насіць часнок…»* – зап. у в. Першамайск Рэчыцкага р-на ад Зінаіды Паўлаўны Журо, 1930 г. н.). У невялікай колькасці тэкстаў пра вампіра ў якасці спосабаў засцярогі ад яго выступалі крыж і малітва: *«Дык яна хутчэй дастала крэст, закрыла вочы і пачала малітву гаварыць. Адкрыла вочы, а нікога няма, дык яна хутчэй дадому пабегла і ўсю дарогу, што бегла, малітву казала»* (зап. у в. Чыркавічы Светлагорскага р-на ад Тамары Аляксандраўны Мартынчык, 1935 г. н.).

Вывучэнне рэгіянальна-лакальных асаблівасцей праяўлення народных вераванняў, звязаных з персанажамі ніжэйшай міфалогіі, у прыватнасці з вампірам, з'яўляецца актуальнай праблемай даследавання светапогляду беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Левкиевская, Е. Е. Вампир / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1995. – Т. 1. А – Г. – С. 283 – 286.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе текстов мифологических рассказов, записанных на территории Гомельской области, проанализирован образ вампира, выявлены местные особенности народных верований, связанных с происхождением, внешним обликом и

функциональностью данного персонажа, средствами защиты от вредоносного воздействия.

SUMMARY

On the basis of mythological texts of Gomel oblast the image of vampire is analyzed, local features of popular beliefs connected with origin, outlook, protective measures and functionality of the given personage are revealed in the article.

Палуян А. М.

«ЮР'Я, АДМЫКНІ ЗЯМЛЮ, ЮР'Я, ВЫПУСЦІ РАСУ» (СВЯТКАВАННЕ ЮР'Я Ў ЖЫТКАВІЦКІМ РАЁНЕ ГОМЕЛЬСКАЙ ВОБЛАСЦІ)

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

У каляндарных святах беларусаў знаходзіць адбітак «гадавы віток зямлі вакол сонца, калі апошняе дае росквіт прыродзе і замарожвае яго надоўга восенню, каб адрадзіць для новага кола жыцця наступнай вясной» [1, с. 20]. Традыцыйныя беларускія святы падпарадкаваны земляробчаму і жывёлагадоўчаму цыклам і выразна падзяляюцца на восеньскія, зімовыя, веснавыя і летнія.

Вясенняе абуджэнне прыроды – гэта момант, калі чалавек імкнецца паўплываць на сілы прыроды; менавіта з гэтым перыядам звязаны шэраг абрадавых дзеянняў [2, с. 389].

У нашым даследаванні разглядаюцца асаблівасці правядзення старажытнага свята беларускага земляробчага календара ў гонар заступніка жывёлы і сялянскай нівы – святога Юрыя (Георгія) у Жыткавіцкім раёне Гомельскай вобласці. Пасля прыняцця хрысціянства святому Георгію-пераможцу былі нададзены функцыі такога язычніцкага боства, як Ярыла. Юрыю даручалі *«адамкнуць зямліцу, выпусціць расіцу»*[1]; *«ён па межах ходзіць – жыта родзіць»*; *«па лужку ходзіць – каней пасвіць, кароў, бычкоў, цялятак пасвіць, запасаць – ліхадзеяў замаўляць»* (зап. у в. Дуброва ад Г. М. Купрацэвіч).

Як вядома, *«існуе два святы Юрэя: увесну (6 мая) і ўвосень (9 снежня)»* (зап. у в. Дуброва ад Г. М. Купрацэвіч); *«пра Юр'я е така прыказка: два Юр'і – два дурні, адзін – халодны, другі – галодны. Первым Юр'я лічыцца 9 дзекабра, а другім – 6 мая»* (зап. у в. Кольна ад М. П. Уласавай).

Запасаў корму павінна было хапіць як мінімум да гэтага свята: *«Да Юр'я патрэбна, каб сена было і ў дурня»* (зап. у в. Боркі ад В. Д. Няшэвіч), таму менавіта да Юр'евага дня «прымяркоўваўся першы выган статка ў поле, на "юр'еву расу", якой у народных вераваннях надавалася цудадзейная моц» [3, с. 419]: *«Гаспадары ў гэты дзень выганялі жывёлу зарань вельмі, на*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыял архіва кафедры беларускай культуры і фальклярыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны»

Юраўскую расу. Тады будзе вельмі многа малака. Людзі вельмі верылі ў сілу Юраўскай расы. Калі скаціна паесць гэтай травы, тады будзе яна здаровая. Расу шчыталі палезнай і для людзей. Ёй абмывалі хворыя часткі цела, вочы, змешвалі яе з святою вадою, якую свяцілі на Вадохрышча і прыскалі ёю жывёлу» (зап. у в. Рудня ад М. С. Пракаповіч); *«таксама на Юр'я ўсе стараліся абмачыцца расою, каб быць здаровым увесь наступны год. Лічылася, што калі расы не будзе, то не будзе ў гэтым годзе і ўраджаю»* (зап. у в. Боркі ад В. Д. Няшэвіч).

З Юр'ем звязана вялікая колькасць ахоўных і прадуцыравальных абрадаў. Гаспадыня загадзя рыхтавалася да выгану каровы на пашу: *«На "Хрэсцы" – рэлігіёзнае свята, пяклі спецыяльны "хрэшчык" для выгану каровы на пашу, яго асвяшчалі ў царкве. Гэта рытуальнае печыва ў выглядзе крыжыка, упрыгожанае сухімі ягадамі чарнікі»* (зап. у в. Старажоўка ад Г. І. Леўкавей, В. П. Аліфіравей, Н. М. Рыдзецкай). Карову спачатку акраплялі асвячонай вадой, давалі ёй з'есці «хрэшчык», абціралі тканым ручніком, гаворачы словы замовы: *«Госпаду Богу памалюся, Прачыстай Божай Маці пакланюся. Прачыстая Божая Маці з прыстолу ўстала, мою короўку Рабку ў чэрэду ўганяла. Ідзі, кароўка, у чэрэду, а сам Господ по перэду. З перэду прыпу нясе, з заду подганяе, злого духа не подпускае. Ідзі, короўка, у чэрэду, травіцу поедай, водзіцу попівай, а после чэрэды да домоў ідзі»* (зап. у в. Старажоўка ад Г. І. Леўкавей, В. П. Аліфіравей, Н. М. Рыдзецкай).

Кожная гаспадыня жадае, каб яе кармліца не хварэла, давала шмат малака, прыходзіла толькі да свайго двара. Таму, каб *«не лёг на яе кароўку дурны дух, каб аберагчы ад дурнога вока»*, перш чым выгнаць карову з хлява, гаспадыня працягвала перад дзвярыма ланцуг, а на парозе клала замок ці які-небудзь прадмет з жалеза – сякеру, скабу, касу, серп (зап. у в. Старажоўка ад Г. І. Леўкавей, В. П. Аліфіравей, Н. М. Рыдзецкай); *«калі з хлява выпускалі, то клалі сякеру ойстрым к карове, каб усё ойстрэ прапало. Калі ў хазяйстве было 2 каровы, то на Юр'я гаспадыня прытульвала гэтыя хвасты адзін да другога і трошкі церла адзін аб аднаго. Пасля гэтага кароўкі ўсягда разам хадзілі»* (зап. у в. Кольна ад С. Ц. Гаўрыловіч); *«каля падваротніцы клалі замок. Трэба было, каб карова цераз яго пераступіла. Рабілі гэта для таго, каб ведзьмы малако не забіралі»* (зап. у в. Боркі ад В. Д. Няшэвіч); *«у гэты дзень хазяйка сваю жыўнасць далжна накарміць, напаіць добра і смачна і абвесці вакол свайго сарая (калі гэта карова) з той мэтай, каб дзяржалася свайго двара»* (зап. у в. Кольна ад М. П. Уласавай).

Г. М. Купрацэвіч з вёскі Дуброва расказвала, што перад выганам статка на пашу гаспадыні абыходзілі жывёлу тры разы і абкурвалі яе купальскімі галінкамі, травамі, а пад парогам закопвалі курынае яйка – сімвал плоднасці: *«На Юр'я обрэзалі хвосты каровам. А некаторыя хазяйкі, як выганялі з двара кароўку, то клалі на землю ветачку свечонай вербы і стараліса паганяць кароўку свечонай ветачкай. Это, коб не зурочылі і не прыбіралі чаго»* (зап. у в. Пухавічы ад Я. П. Субат); «*абавязкова карову выганялі з асвячонай вярбою, якую свяцілі ў царкве на Вербніцу, са словамі: "Не я б'ю, верба б'е. Ідзі, короўка, у чэрэду, сам*

Господ по перэду. Хвоснікам отмахніса, рожкамі отколіса, з Госпадам Богам і молочком у здравіі домоў вороціса. Не я б'ю, верба б'е, ідзі, кароўка, у чэрэду, сам Господ по перэду, там ты наедайса, і домоў вяртайса"» (зап. у в. Старажоўка ад Г. І. Леўкавей, В. П. Аліфіравей, Н. М. Рыдзецкай).

Юр'е лічылася святам пастухоў. Н. Ю. Шапавалава з вёскі Азяраны Жыткавіцкага раёна расказвала, што пастух павінен быў абысці тры разы ўвесь статак, падысці да кожнага хлопчыка-падпаска, а затым усе разам з'ядалі яешню. Вечарам гналі жывёлу назад у вёску, дзе пачыналіся спевы і ваджэнне карагодаў: *«Пастухі ўсе пазбіраюцца: і жанчыны, і мужчыны, і малые, наберуць еды, гарэлкі і замочвалі первы дзень прыпасвання кароў. Пелі песні разные застольные, беседные, хто екіе знаў»* (зап. у в. Пухавічы ад Я. П. Субат).

На Юр'е здзяйсняўся абрадавы абыход палёў, варажылі на будучы ўраджай [3, 419]: *«Юр'е – это празнік, на екі хазяева начыналі планіраваць сваю работу па хазяйству. Обычно ў эты дзень, 6 мая, людзі рабілі агляд сваёй зямлі, планіравалі, што дзе будуць садзіць»* (зап. у в. Пухавічы ад Я. П. Субат). Для гэтага выпякалі спецыяльны каравай (карагод) на хмельных дражджах *«дзеля того, каб ураджай рос і віўся ў каласкі так, як хмель»* (зап. у в. Пагост ад К. А. Паньчэні). Каравай выпякала жанчына, якая жыла ў дастаку, у пары, усе дзеці якой былі жывыя. Калі каравай быў гатовы, то збіраліся жанчыны, каб упрыгожыць яго кветкамі. Адзін з мужчын выразаў тры галінкі з дрэва слівы абавязкова з двума (па іншых версіях – трыма) галінкамі. Гэтыя галінкі ўтыкалі ў хлеб, упрыгожвалі кветкамі і стужкамі з паперы. Потым яго ставілі на ўсыпанае хмялёвымі лісточкамі века дзяжы. Таксама бралі граблі і рыхтавалі два фартухі – чырвоны і зялёны. У адных вёсках карагод і граблі з фартухамі абавязкова неслі мужчыны, у іншых – хлопец нёс карагод, а дзяўчына – граблі з фартухом. Калі ішлі на поле, на граблі вешалі зялёны фартух, з поля – чырвоны. Зялёны фартух сімвалізаваў добры ўраджай, чырвоны – дабрабыт гаспадара, прыбытак у хляве, моцнае здароўе ўсёй сям'і.

«Калі заходзілі да поля, то чакалі, пакуль поп абойдзе поле з малітваю і царкоўнай песняй. Потом жанчыны пачыналі вадзіць юраўскі карагод, прасіць дапамогі ў Бога, каб той даў добры ўраджай і каб дазволіў вадзіць карагод» (зап. у в. Пагост ад К. А. Паньчэні); *«адзін мужчына нясе граблі, другі – каравай. Гэтыя два мужчыны станавіліся ў сярэдзіне, астатнія кругом, замыкаючы круг. Тыя, што ў крузе, па гадзіннікавай стрэлцы, тыя, што звонку – супраць. Гэты карагод звычайна вадзілі ў жыце»* (зап. ў в. Рычоў ад Г. М. Рыдзецкай); *«на поле іх ажыдаў бацюшка-поп. Поп чытае сваю малітву, спявае сваю бажэственную песню, заклікае Юр'я і Госпада Бога, шоб дожджычок прайшоў, шоб пшаніца не повяла, шоб яна добра расла. А потом пасля папа булі на поле жанкі. І карагода ставілі ў сярэдзіну, з граблямі водзяць вакол іх карагод па полю з песнямі»* (зап. у в. Чэрнічы ад М. Д. Юнчыц).

У вёсцы Хваенск малады прыгожы хлопец нёс каравай, а дзяўчына – граблі з фартухом. Адна з жанчын пачынала песню-заклікалку, каб усе астатнія чулі і таксама збіраліся на карагод. *«Усе гавораць такія словы: "Давайце заспяваем песню, каб усе гаспадары чулі і разам з намі пайшлі ў поле Юр'я праслаўляць,*

карагод гуляць. Дазволь карагод вадзіць, поле ўслаўляць і Юр'я праслаўляць. Ваша жыта ўрадзіцца, прыйдзем разам падзяліцца. Гуляйце, спявайце, дзе ж карагод ходзіць, там Бог жыта родзіць, а дзе ж не бывае, там улягае"». На полі ўсе становяцца так, каб хлопец і дзяўчына былі ў цэнтры. Хлопец падымае каравай вышэй галавы і апускае на працягу ўсёй песні (зап. у в. Хваенск ад М. Д. Скрыгалоўскай)

З песнямі і танцамі вярталіся ў вёску, абыходзілі кожны двор і вадзілі карагод гаспадару, жадалі яму дабрабыту, здароўя, добрага ўраджаю, усяго найлепшага: *«Хвартухамі махаюць у вокны. Калі ў каго хто памёр, то махаюць белым хвартухам, у іншым выпадку – чырвоным»* (зап. ў в. Хільчыцы ад А. А. Мароз). У знак падзякі гаспадары давалі пачастункі: яйкі, хлеб, сала, гарэлку, усялякія прысмакі. Калі быў закончаны абыход усіх двароў, збіраліся ў чыёй-небудзь хаце, наймалі музыку і на ўсю ноч наладжвалі гулянне (зап. у в. Пагост ад К. А. Паньчэні). *«Патом паходзяць па полю і ўжэ сабіраюцца ісці ў сяло з поля. І начынаюць ад першай хаты і по ўсём сялу, кожнага двара не мінаючы, ходзяць па кожнаму двару. І от як ужэ прыходзяць к хазяіну, то кажуць: "Юр'я прыйшло, свята прынясло, адчыні дварыцу, выпусці расіцу. Ці можна, гаспадар, карагод павадзіць, Юр'я паспяваць і гаспадара паслоўляць?" – І ўжэ гаспадар отвечает: – "Можна, можна. Мы вас ждалі!". І тады ўжо начынаюць вадзіць карагод і песню спяваць. А песня була адна. Гэту песню спявалі ў кожным двары»* (зап. у в. Чэрнічы ад М. Д. Юнчыц); *«Калі спявалі карагод, давалі людзі яйкі, грошы. За грошы наймалі гарманіста, а яйкі закопвалі ля хлява, каб вялася год жывёла»* (зап. у в. Рычоў ад Г. М. Рыдзецкай).

«І от у Погосці до цеперашняга дня гэты обрад спраўляецца кажды год, і яго такая акціўная форма, шо яны не могуць. Яны кажды год водзяць корогод. І вы знаеце шо, от як не прыйдуць у чый-небудзь двор, не дай бог, то людзі ўже обіжаюцца. Ну, есцественно, гаспадар стараецца даць шо-нібудзь тым, хто водзіць корогод» (зап. у в. Сямурадцы ад Г. П. Лой).

Н. Ю. Шапавалава з вёскі Азяраны Жыткавіцкага раёна расказвала, што на Юр'е дзяўчаты рабілі абрадавы абыход двароў: *«Святочна апранутыя дзяўчаты збіраліся ў адной хаце, пяклі пірог з пшанічнай мукі, рабілі з галіны і чырвонай тканіны сцяг і ўтыкалі яго ў пірог. Наперадзе станавіўся хлопец з пірагом і сцягам, за ім – гурт дзяўчат, якія спявалі, а ўжо за імі – гурт хлопцаў. Яны абыходзілі ўсю вёску, заходзілі ў дварy, дзе спявалі і вадзілі карагод».*

Прыведзены матэрыял аб святкаванні Юр'я ў Жыткавіцкім раёне Гомельскай вобласці дазваляе зрабіць наступныя вывады:

– Юр'е – старажытнае свята земляробчага календара ў гонар заступніка свойскай жывёлы і гаспадаркі, які ў хрысціянстве атрымаў назву святога Юрыя (Георгія). У язычніцкім пантэоне апекуном жывёлы быў Вялес, а богам урадлівасці, апекуном сялянскай нівы – Ярыла;

– веснавое свята Юр'е спалучае ў сабе язычніцкія і хрысціянскія элементы;

– на свята выконваліся ахоўныя і прадуцыравальныя абрады;

– магічнымі дзеяннямі суправаджаўся першы выган жывёлы ў поле: святаянскія зёлкі, асвечаная ў царкве галінка вярбы, замок і вырабы з жалеза (замкнуць ваўкам зубы, зберагчы жывёлу ад дзікіх звяроў); юр'еўская раса (засцерагае ад ведзьмаў, спрыяе высокім надоям); яйка – «каб заткнуць ім ваўку пашчу і каб каровы былі круглыя і поўныя» [4, с. 573];

– на Юр'е выконваецца абрад агледзін нівы – выпечка спецыяльнага каравая, ваджэнне карагоду ў полі і абход двароў, частаванне;

– Юр'е – свята пастухоў, якія выконвалі розныя магічныя дзеянні, каб засцерагчы статак ад шкоды; абавязковае частаванне яешняй як «рэліктавае праяўленне ахвяравання богу свойскай жывёлы» [4, с. 577].

Такім чынам, веснавое свята Юр'е знамянуе сабой сапраўдны пачатак вясны, напоўнены «шматлікімі абрадавымі дзеяннямі, песнямі, павер'ямі, прыкметамі апатрапеічнага і заклікальнага характару» [4, с. 573].

ЛІТАРАТУРА

1. Ліцьвінка, В. Д. Святы і абрады беларусаў / В. Д. Ліцьвінка. – Мінск : Беларусь, 1998. – 190 с.

2. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.

3. Народная культура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / пад агульн. рэд. В. С. Цітова. – Мінск : БелЭн, 2002. – 432 с.

4. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 2004. – 592 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности весеннего земледельческого праздника Юрье в Житковичском районе Гомельской области. Внимание акцентируется на проведении магических действий и обрядов, связанных с первым выгоном скота в поле и будущим урожаем.

SUMMARY

This article considers features of a spring agricultural holiday Yurye in Zhitkovichy district of Gomel region. The emphasis is placed on performing magical activities and rituals that are related to the first pasture of cattle in the fields and future harvest.

Партнова-Шахоўская А. У.

АБСТРАКТНАЯ І КАНКРЭТНАЯ ЛЕКСІКА Ў ТЭКСТАХ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны медыцынскі ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2016)

Гомельская вобласць багатая на народных песняроў і простых людзей-носьбітаў багатай духоўнай спадчыны, у памяці якіх яшчэ даволі добра ўтрымліваюцца звесткі па каляндарна-абрадавай і сямейна-абрадавай паэзіі. Лёс чалавека – гэта шлях з мінулага праз сучаснасць у будучыню. Мінулае і будучае – гэта тое, чаго ці ўжо, ці яшчэ няма (сфера абстрактнага). Канкрэтнай уяўляецца толькі сучаснасць, якую можна структураваць у адпаведнасці з пажаданым напрамкам. Гістарычная памяць чалавецтва

(«памяць продкаў») ўвасоблена ў традыцыях і абрадах, гэта значыць духоўнай культуры, што адлюстроўвае міфалагічнае мысленне.

«Комплекснае вывучэнне духоўнай спадчыны беларусаў, якое аб'ядноўвае этнаграфію, фальклор і мовазнаўства, з'яўляецца адным з самых актуальных і перспектыўных напрамкаў сучасных навуковых даследаванняў» [2, с. 92]. Як лёс чалавека ўяўляе сабой перапляценне яго абстрактных уяўленняў і канкрэтных дзеянняў, так і моўная структура тэкстаў сямейна-абрадавай паэзіі вызначаецца заканамернасцямі функцыянавання ў іх дзвюх семантычных груп лексікі: слоў з абстрактным значэннем і слоў з канкрэтным значэннем. Прааналізуем гэтыя заканамернасці ў тэкстах вясельнай абраднасці Гомельшчыны.

Аддзеяслоўны абстрактны назоўнік «вяселле» абазначае адну з самых значных і радасных падзей у жыцці чалавека. Традыцыйна канец шчодрай на ўраджай восені і пачатак зімы лічыліся тым часам, на які прыпадала найбольшая колькасць вяселляў: *«Свадзьбы не гулялі ў пасты, у Піліпаўку ваўкі жэняцца. Гулялі ў мясаедства»*[1] (зап. у в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на ад Г. А. Харошкі, 1951 г. н.); *«Пасля Ражаства было й вяселле»* (зап. у в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на ад П. Д. Харошкі, 1915 г. н.); *«Свадзьбу не можна было святкаваць у пост, на Пятро. А так усё ўрэмя харошае, тады ўжэ і свадзьбу гуляюць»* (зап. у в. Клівы Хойніцкага р-на ад М. П. Гардзіенкі, 1919 г. н.); *«Абычна свадзьбы гулялі ўвосень, но і летам і зімой тожа можна, толькі ў пост не гулялі»* (зап. у в. Алексічы Хойніцкага р-на ад Т. І. Рышанок, 1930 г. н., В. В. Рышанок, 1930 г. н., перасяленцаў з в. Маклішчы); *«Не гуляем вяселле на пасты. Да Пасхі тры нядзелі не гуляюць, на Піліпаўскі пост перад Калядамі не гуляюць, а ўжо на Троіцу, па Пасху, па самі Каляды – дык ось тады»* (зап. у в. Навасёлкі Хойніцкага р-на ад В. А. Чэкан, 1916 г. н.). Іншыя асацыяцыі выклікае гэты перыяд пры семантычным аналізе наступнага выказвання: *«У нас не гулялі свадзьбу толькі ўвосень, а гулялі летам, пасля жніва. Казалі, калі ўвосень свадзьба будзе, дак нешчаслівая сям'я будзе»* (зап. у г. Хойнікі ад М. А. Хадасок, 1914 г. н., перасяленкі з в. Дворышчы). Магчыма, тут восень звязваецца ў думках людзей з паступовым замiраннем прыроды перад зімовым «вечным» сном.

Сэнсаваўтваральнымі ў тэкстах усіх інфарматараў з'яўляюцца словы розных часцін мовы (назоўнікі, прыметнікі, прыслоўі) з абстрактным значэннем: назвы абрадаў сямейнага і земляробчага календара (вяселле (свадзьба), жніво); свят і прысвяткаў (мясаедства, Піліпаўка, пост, Пятро, Ражаство); «генералізацыйнага» абстрактнага паняцця агульнага значэння часу [1, с. 28]; пораў года (летам, зімой, увосень); «найменне ўнутранага стану чалавека» (нешчаслівая сям'я) [2, с. 28]. Агульнапрынята лічыць, што працэс «бытавога» мыслення чалавека, не звязанага з інтэлектуальнай працай, не прадугледжвае шмат абагульненняў, разважанняў і імкнецца да канкрэтыкі. Значыць, у маўленні сэнсаваўтваральнай павінна быць

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы з фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фальклярыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

канкрэтная лексіка. Варта дапусціць, што пры апісанні абрадаў за знешняй прастатой хаваецца глыбокі філасофскі і магічны сэнс, які ў нейкай ступені «выходзіць на паверхню» пры з'яўленні ў абраднасці хрысціянскай сімволікі «святой малітвы», заснаванай на абстрактнай лексіцы: *«Перад свадзьбай мы даўжны, як кажуць, прачысціцца чыстай вадой. Цэрква далёка ад нас, но ў дзярэўні быў свой святы бацька. Ён чытаў малітвы, ета загаворваў чыстую ваду з калодцу і абліваў нас уранні на галодны жалудак. Вада ачышчала ад цёмнага і нядобрага»* (зап. у в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на ад Г. М. Навуменкі, 1937 г. н., А. А. Навуменкі, 1940 г. н.). У гэтых запісах адзначаюцца дзеясловы з адцягненым значэннем, абстрактныя субстантывы «цёмнае» і «нядобрае», асацыятыўны рад словазлучэнняў «прыметнік+назоўнік» «чыстая вада», «святая малітва» (сфера абстрактнага), «галодны жалудак» (сфера канкрэтнага), аб'яднаных найменнем (прыслоўе) этапу «генералізацыйнага» абстрактнага паняцця агульнага значэння «ўранні»

Семантычная структура запісаў рэалізуецца і на граматычным узроўні фразы. У пачатку вясельнага абраду жыццёвы сцэнарый быў яшчэ зусім невядомы, таму слоўная формула мела папераджальны сэнс з умоўнай сінтаксічнай будовай, куды ўваходзілі дзеясловы, якія абазначалі нерэальнае дзеянне (абвеснага ладу ў форме прошлага часу множнага ліку і будучага часу адзіночнага ліку): «калі (не)… то(дык)», напрыклад, *«Казалі, калі ўвосень свадзьба будзе, дак нешчаслівая сям'я будзе»*. Пазней, у працэсе сватання, калі па-ранейшаму нерэальны жыццёвы план становіцца пажаданым, у тэкстах пачынаюць ужывацца «канкрэтна-абстрактныя» пары назоўнікаў і дзеясловаў (дэперсаніфікаваная форма абвеснага ладу цяперашняга (будучага) часу множнага ліку – персаніфікаваная форма загаднага ладу адзіночнага ліку), якія мяняюць свой сэнс з адмоўна-папераджальнага на станоўча-пажадальны: *«Пілі і елі з аднаго посуду, патаму што мы крэпка любілі адзін аднаго і гэта значыла, што мы згодны дзяліць жыццё ўсё на дваіх. Усё. Многа жалалі за сталом; "А я сваім маладым жылаю шчасце-долю і век доўгі і мяшок грэчкі, штоб маладая маладому насіла яечкі" (першы сват), "Дарую каробку гліны, штоб пазвалі на хрысціны!", "Дарую шчасце і любоў і каробку буракоў, штоб не любіла чужых мужыкоў!"»* (зап. у в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на ад Г. М. Навуменкі, 1937 г. н., А. А. Навуменкі, 1940 г. н.); *«Ой, мы ж цябе, Танечка, завіваем, Шчасцем, долею надзяляем! Будзь багата, як зямля, Будзь здарова, як вада»* (зап. у г. Хойнікі ад М. А. Хадасок, 1914 г. н., перасяленкі з в. Дворышчы); *«Сват-сваточку, Пусці ў хату. Мы шкоды не зробім, Лаўкі не зломім. А ў нашага свата З вярбы-лазы хата, Печ яго пабялёная, А чэсць яго пахвалёная»* (зап. у в. Алексічы Хойніцкага р-на ад А. С. Бандарчук, 1928 г. н.).

Яскравым прыкладам міфалагічнасці мыслення ва ўмовах канкрэтнай жыццёвай сітуацыі можна лічыць шырокае ўжыванне ў вясельных тэкстах інфарматараў паўабстрактных назваў абрадавай ежы ў якасці сакральных сімвалаў. На вяселле бацькамі маладых ладзіўся багаты стол, галоўным блюдам на якім быў хлеб («каравай»; пірог<і.-е. пир; «пірагамі» называлі

стол для бацькоў на 9-ты дзень вяселля) як сімвал дабрабыту: *«Стол быў накрыты скацеркай, на голы стол ежа не ставілася»* (зап. у в. Каралёва Слабада Светлагорскага р-на); *«Пеклі каравай, рабілі багаты стол»* (зап. у в. Сінічына Буда-Кашалёўскага р-на). Прадукты, з якіх рабіўся каравай, – гэта вада («чысціня, святасць»), мёд («салодкасць, лекавасць»), мука («жыта, жыццё»), соль («густ, прысмака»), яйкі («нараджэнне дзяцей»). Пілі на традыцыйных вяселлях (асабліва гэта датычылася маладых) мядовы напой на вадзе: *«Гарбуз (кабачок) надзяром, чарніц сушаных намочым – яны набракаюць, буракоў надзяром – атрымлівалася павідла. Мы называлі мёд»* (зап. у в. Баравікі Светлагорскага р-на); *«У другім кубку саладок мядок»* (зап. у г. Добруш). Пазней ён саступіў месца гарэлцы (праслав. гарэць; водка<вада): *«Горка гарэлачка для суседачак»* (зап. у г. Добруш). Вясельная абраднасць – гэта частка традыцыйнай культуры беларусаў, таму большасць і канкрэтнай, і абстрактнай лексікі належыць агульнаславянскаму фонду: бацька, кажух, маці, печ, радня, ручнік.

Пэўныя словы (напрыклад, «каравай») настолькі старажытныя, што на сучасным этапе моўнага развіцця страцілі свае дэрывацыйныя сувязі. У слоўнай формуле, якая суправаджае абрад дзяльбы каравая, назіраецца з’ява адухаўлення нежывой істоты: *«Каравай, каравай, / Уставай, уставай, / Маладых прывітай»* (зап. у г. Хойнікі ад М. А. Хадасок, 1914 г. н., перасяленкі з в. Дворышчы); *«Ой, стану я каля печы / Караваю сцярэчы… / Каб яму ўгадзіці…»* (зап. у в. Шыічы Калінкавіцкага р-на ад М. Д. Драка, 1915 г. н., перасяленкі з в. Кажушкі Хойніцкага р-на); *«Печ наша рагоча, / Караваю хоча. / А прыпячак стогне, / Караваю не ўздохне»* (зап. у г. Хойнікі ад Л. А. Еўжэнкі, 1930 г. н., перасяленкі з в. Настолле Хойніцкага р-на).

Канкрэтныя назоўнікі «каравай, печ, прыпячак» ужываюцца ў значэнні абстрактных з агульнай семай «шчасце, жыццё». У сінтаксічнай будове тэкстаў сустракаюцца як абстрактныя (часткова персаніфікаваныя) формы загаднага ладу адзіночнага ліку і інфінітыву, так і канкрэтызаваныя (персаніфікаваныя) асабовыя формы дзеяслова. Можна дапусціць, што першапачаткова неўсвядомлены жыццёвы сцэнарый будучай сям’і паступова канкрэтызуецца ва ўяўленнях людзей.

У слоўных формулах вясельнай абраднасці многія неадушаўлёныя канкрэтныя назоўнікі набываюць сімвалічнае, абстрактнае значэнне: каравай, дзяжа (*«На вяселле пяклі каравай. Прыходзіла хросная матка, прыносіла з сабой дяжу і гаварыла: “На шчаслівую долю”»* – зап. у в. Віць Хойніцкага р-на ад В. В. Судзенкі, 1952 г. н., нарадзілася ў г. Данецку; *«Пры рашчыне цеста для каравая жанчыны прыгаварвалі: “Каравай родзіць у полі, а сям’я – у долі”»* – зап. у в. Стралічава Хойніцкага р-на ад С. В. Закалоднай, 1922 г. н.); каса, чобаты, гарбуз (*«Толькі мне жаль русае касы, дзявочае красы»*; *«А дзе ж тыя чобаты, дзе зяць даў? А за тыя чобаты дачку ўзяў…»* – згода на вяселле; *«Калі не сагласна (дзеўка замуж), то… давалі гарбузу»* – нязгода на вяселле – зап. у в. Шыічы Калінкавіцкага р-на ад М. Д. Драка, 1915 г. н., перасяленкі з в. Кажушкі Хойніцкага р-на); кальцо, ёлачка (*«На*

роспісі кольцамі абменьваліся» – адвечнасць жыцця; *«На свадзьбу ўкрашалі ёлачку. Ставілі яе на стол у хлеб»* – мужчынская сіла – зап. у в. Клівы Хойніцкага р-на ад М. П. Гардзіенкі, 1919 г. н.); кажух, на якім *«маладыя сядзелі на куту… бо ім трэба размнажацца»* (зап. у в. Валокі Хойніцкага р-на ад К. П. Краўчанкі, 1936 г. н., нарадзілася на Украіне), у яго пераапранаецца сваха (*«Вяселле ў хаце маладой кончылась, ідуць у хату к маладому… Сваха вываручвае кажух, адзявае яго, завязваецца рушніком, надзяе мужчынскую шапку»* – зап. у в. Алексічы Хойніцкага р-на ад А. С. Бандарчук, 1928 г. н.; *«Кажух быў сімвалам багацця і шчасця»* (зап. у г. Хойнікі ад Н. У. Гардзейчык, 1929 г. н.). Адушаўлёныя канкрэтныя назоўнікі набываюць ў тэкстах сімвалічнае, абстрактнае значэнне праз прыём падмены і пераапранання, ужыванне якога рэалізуе галоўную для сямейнай абраднасці функцыю абярэгу: *«На трэці дзень бабы ўсе прыбіраюцца ў цыганак і ходзяць па радне, дзе куру схопяць, дзе яйкі. Кажуць: "Ой, дай я табе... пагадаю". Папрыходзяць, пакруцяць тыя куры, навараць з крупнай картопляй буллён і зноў гуляюць. Гэта называлася хадзіць у цыганы»* (зап. у в. Валокі Хойніцкага р-на ад К. П. Краўчанкі, 1936 г. н., нарадзілася на Украіне).

У матэрыялах інфарматараў па вясельнай абраднасці рэгулярна ўжываюцца колькасна-іменныя спалучэнні «лічэбнік+канкрэтны або абстрактны назоўнік», праз якія рэалізуецца хрысціянская сімволіка лічбаў. Большасць тэкстаў змяшчае лічбы, што дзеляцца на тры (сімвал адвечнасці жыцця): *«тры сваты было…»*, *«брала я шэсць дружак»*, «*гулялі свадзьбу тры дні»* (зап. у в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на ад Г. М. Навуменкі, 1937 г. н., А. А. Навуменкі, 1940 г. н.); *«вяселле заўжды было ў суботу»* [шосты дзень тыдня], *«на трэці дзень гулялі "цыгане зайца"»* (зап. у в. Віць Хойніцкага р-на ад В. В. Судзенкі, 1952 г. н., нарадзілася ў г. Данецку); *«перад тым як ехаць у цэркву, абходзілі тры разы маці з бацькам»* (зап. у в. Клівы Хойніцкага р-на ад М. П. Гардзіенкі, 1919 г. н.); *«у царкве маладых… абводзяць вакруг стала з іконай тры разы»* (зап. у в. Навасёлкі Хойніцкага р-на ад В. А. Чэкан, 1916 г. н.); у сваты *«ідуць кросны бацька, матка маладога, сам хлопец»* [тры чалавекі], бацькі благаслаўляюць дзяльбу каравая «*тры разы*», *«на трэці дзень бабы ўсе прыбіраюцца ў цыганак…»* (зап. у в. Валокі Хойніцкага р-на ад К. П. Краўчанкі, 1936 г. н., нарадзілася на Украіне); *«у сваты ідуць хросны бацька маладога, два чалавекі з радні, чацвёрты – жаніх»*, у першы вечар вяселля, калі шукаюць маладую, *«выводзяць трох дзяўчат…»*, бацькі благаслаўлялі маладых *«тры разы»* па просьбе (якая вымаўлялася тры разы) «трох баб» («роднай сястры, крышчонай маці, дзяны – жонкі роднага брата»), пры «прадажы» маладой *«сват ложыць два разы грошы. Дважды дружкі адмаўляюцца. На трэйці раз больш грошай ложыць. Дружкі згаджаюцца... галоўныя сваты… спявалі: "Ацец, маці, благаславіце каравай падзяліці". – Ім у адказ: "Бог благаславіць". І так тры разы»*, свахі *«тры разы пяюць песню, тры разы зводзяць свечкі і тройчы цалуюцца»* (зап. у в. Алексічы Хойніцкага р-на ад А. С. Бандарчук, 1928 г. н.); пры сватанні

«свечкі тры разы паляць і тры разы тушаць на парозе», песня пры завіванні маладой *«пяецца тры разы», «у дванаццаць часоў ночы дзеляць каравай… на тры часткі», «просім каравай дзяліць… адзін раз кажа, фтарой раз, трэці раз»* (зап. у г. Хойнікі ад М. А. Хадасок, 1914 г. н., перасяленкі з в. Дворышчы).

У вясельных тэкстах значна радзей сустракаюцца лічбы, якія дзеляцца на два (яны з'яўляюцца сімвалам парнасці асоб): *«Як маладую з дому адпраўлялі, радзіцелі ёй… дзве булкі хлеба давалі ілі спецыяльна такія піражкі пяклі. Пара етых піражкоў»* (зап. у в. Судкова Хойніцкага р-на ад А. К. Ласвінец, 1940 г. н., перасяленкі з в. Дворышча); толькі «парныя жанчыны» (што шчасліва жылі з адным мужам) мелі права пячы каравай, завіваць маладую; *«пякуць два караваі»*, якія нясуць *«два хлопчыкі, нежанатыя, падростачкі»*; *«цёшча далжна яешню нажарыць з дзесяці яец»* (зап. у в. Валокі Хойніцкага р-на ад К. П. Краўчанкі, 1936 г. н., нарадзілася на Украіне). Адметна, што лічбы, кратныя тром (як сімвал жыцця) і двум (як сімвал пераходу ў іншы стан, свет), з'яўляюцца аднолькава сэнсаўтваральнымі ў пахавальнай абраднасці: тры, дзевяць (час, калі душа памерлага знаходзіцца на зямлі) і сорак (момант, пасля якога душа чалавека пераходзіць у іншы свет).

У вясельнай абраднасці цудоўным чынам спалучаецца нябеснае і зямное, духоўнае і цялеснае, абстрактнае і канкрэтнае. Напрыклад, у тэксце песні, якую пасля благаслаўлення маладых бацькамі спяваюць пры «прадажы» маладой дружкі, зусім няма «ўзвышанай» абстрактнай лексікі, што быццам не адпавядае ўсхваляванасці моманту:

Брат з сястрою сядзіць
Да за ручаньку дзяржыць.
Да не хоча папусціці
Да чужой чужаніцы
Свае роднае сястрыцы.
Не гніся, дружок, не гніся,
Кладзі залаты, садзіся.
Кладзі залатой, шчэ й другі,
– Вялеў (імя маладога) малады.
Чаго, дружок, падзьмуўся?
Мо, дома грошы забуўся?
Пастаў коніка на мяжы,
А сам па грошы пабяжы.
Пудкі, дружок, пудкі,
Загналі чэрці ў суткі (малы куток).
Хто йдзе, той пытае,
Чыя чупрына матае.
За етыя грошы,
Да сват нехарошы,
Вазьмі свае грошы,

Да ійдзі на рынак,
Да купі сабе мыла,
Да памый свае рыла,
Штоб жонка любіла,
Да дзеткі пазналі
Да бацькам назвалі (зап. у в. Алексічы Хойніцкага р-на ад А. С. Бандарчук, 1928 г. н.).

За кошт шырокага ўжывання канкрэтнай лексікі змест набывае зніжана-грубаваты, іранічны сэнс (падтрымліваецца на марфемным узроўні наяўнасцю значнай колькасці слоў з памяншальнымі суфіксамі), што яскрава дэманструе прадметнасць і самаіронію як прынцыпы адносін простага чалавека да рэчаіснасці. Калі жыццёвы план маладых акрэсліваецца, то абстрактнае вераванне змяняецца крытычна-прагматычным поглядам на свет, які прымаў існаванне веры ў разумна-абмежаванай меры: *«На чацверты дзень працягвалі гуляць. Калі заходзіла сонца, нам вытаплівалі печку ў бані. Давалі толькі адно палаценца. На чацверты дзень нам ужо можна было пераадзець другую адзежу. І пасля пачыналася ўжо сямейнае жыццё. Сталі займацца цяжкай працай, пачалося змаганне за хлеб»* (зап. у в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на ад Г. М. Навуменкі, 1937 г. н., А. А. Навуменкі, 1940 г. н.); *«А пасля свадзьбы ўжо пачыналася паслявясельная частка. Маладыя пачыналі працаваць і рабілі ўсё, што патрэбна»* (зап. у в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на ад Л. І. Кушнер, 1922 г. н.). Прыкметна, што галоўны святочны атрыбут каравай (хлеб) захоўвае сваю значнасць і пасля вяселля, але яго сакральны сэнс набывае паўсядзённае гучанне. Жыццёвая ісціна «барацьбы за хлеб надзённы» рэлізуецца праз спалучэнне ў семантычнай структуры адной пэўнай лексемы як абстрактнага, так і канкрэтнага значэння. Гульня, заснаваная на магіі дакладна падабранага слова, – вось аснова вясельнай абраднасці палешукоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Портнова, А. В. Абстрактная лексика в истории русского и белорусского языков (XI – XVII вв.) : дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 2004. – 262 с.
2. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) / аўт.-уклад. В. С. Новак [і інш.]. – Гомель : Барк, 2013. – 380 с.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой анализ языковой структуры текстов свадебной обрядности Гомельской области: дана смысловая, этимологическая, морфемно-словообразовательная и грамматическая характеристика абстрактной и конкретной лексики, поскольку закономерности функционирования этих двух семантических групп слов отражают ведущую проблему языка текстов семейно-обрядовой поэзии – судьба человека как переплетение его абстрактных представлений и конкретных действий.

SUMMARY

The article presents the analysis of the linguistic structure of the texts the wedding rituals of the Gomel region: presents semantic, etymological, morphemic-derivational and grammatical characteristics of both concrete and abstract vocabulary, as regularities of functioning of these

two semantic groups of words reflect the leading problem of the language of family and ritual poetry and the destiny of man as the intertwining of his abstract ideas and concrete action.

Рабец Т. Д.

КОРРЕЛЯЦИЯ АКЦИОНАЛЬНЫХ, ВЕРБАЛЬНЫХ И РЕАЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ В БЕЛОРУССКИХ ЛЕЧЕБНЫХ ЗАГОВОРНО-ЗАКЛИНАТЕЛЬНЫХ КОМПЛЕКСАХ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Традиционная духовная культура белорусов формировалась и развивалась на основе таких базисных составляющих, как обряд и обрядовая традиция, которые функционируют благодаря целостному единству действия и слова. Неразрывная связь в обряде слова и действия и их функциональная направленность определяют не только содержание словесных текстов, соответствовавших тому или иному типу обрядовых комплексов, но и их структуру, символику и поэтику. В то же время фольклорные произведения помогают выявить значение отдельных деталей обряда, которые с течением времени коренным образом изменялись, модернизировались и переосмыслялись. В связи с этим очень важным становится решение вопроса об определении роли и значения слова в обрядах разного типа и выявлении характера взаимодействия акциональных, вербальных и реальных компонентов в обрядовых комплексах.

Неразрывная связь, взаимообусловленность слова и действия наиболее отчётливо проявляются именно в заговорах, которые выделяются среди других жанров фольклора функциональной направленностью, своеобразным колоритом, многовариантностью и совершенной языковой организацией, а также тесной связью с мифологией. Специфика заговоров обусловлена всей системой традиционного мировоззрения и опирается на общие закономерности мифологического сознания и магическо-религиозных практик. Несмотря на большое разнообразие заговорно-заклинательных комплексов, зафиксированных фольклористами и этнографами на протяжении нескольких веков, можно отметить их общую мифологическую основу, суть которой заключается в магическом воздействии на окружающий мир. В данном случае магия выступает как «языческое по истокам учение о возможности и допустимости сознательного воздействия человека на элементы окружающего его мира, основанные на магических законах. По версии эзотерического знания, каждое преднамеренное действие уже есть магия» [12, с. 18]. При этом суть магии заключается в традиционной целостности всех компонентов магического пространства, существование которого определяется деятельностью некой силы, связывающей между собой предметы, людей и явления подобно электропроводу [8, с. 194]. Взаимосвязь элементов этого «электропровода» можно представить в виде схемы: объект (человек, который обратился к магии) → действие объекта → заклинание (произнесенные им слова) → предмет как «аккумулятар»

магической силы → **субъект** (человек или явление, над которыми проводят магические действия). Эффективность работы «электропровода» зависит от точного воссозданяе формулы-заклинания, строгого следования табу и церемониям обряда, обязательных для заговаривающего и т. д. Когда хотя бы одно из этих условий не исполняется, магический обряд обречён на неудачу.

Рассмотрение вопроса о соотношении слова и обряда в заговорах связано с проблемой их происхождения. Ещё Ф. Буслаев поставил происхождение заговоров в связь с индийскими мантрами или величаниями: «Знахари и ведьмы позднейшей эпохи, утратив живую связь с языческими божествами, вовсе не помнят мантры... всю сущность дела полагают они в языческом обряде» [3, с. 119]. Точку зрения Ф. Буслаева разделял А. Афанасьев, который также считал заговоры остатками древних языческих молитв и заклинаний [2, с. 419]. В вопросе о происхождении заговоров многие другие исследователи выдвигали точку зрения, согласно которой главная роль в древности отводилась именно магическим действиям, а словесная формула лишь позже прибрела магическое значение. В частности, А. Астахова придавала первенствующее значение словесной формуле в формировании заговоров, считая, что магические действия возникли на почве действия, изображаемого в заговоре [1, с. 5]. На связь чародейства с анимизмом и первобытной религией, в практике которой важную роль занимает магия, указал Л. Штернберг: «У первобытных народов мы находим уже законченный цикл средств и методов чародейства, которые с поразительным однообразием встречаются и позднее у народов культурных» [10, с. 222]. Главную роль магическому обряду в оформлении заговорных текстов отводила Е. Елеонская. Исследователь, которая, проанализировав заговорные формулы XVI – XVIII вв., пришла к выводу, что заговоры словесно разрастались в результате «затемнения первоначального смысла магического обряда» [5, с. 25].

Обращаясь к проблеме взаимосвязи в заговорах слова и действия, А. Юдин отмечает, что «словесный текст является составной частью сложного акционально-вербально-реального (т. е. совмещающего выполнение определённых действий, произнесение некоторых слов и нередко использование каких-то предметов) магического текста» [11, с. 4 – 5]. В текстах заговоров описываются различные формы взаимодействия заговаривающего и адресата-объекта, которые могут наблюдаться как на акциональном, так и вербальном уровне, однако чаще всего подобные взаимодействия происходят синхронно. Всё это позволяет говорить о заговорах как о заговорно-заклинательном комплексе, который включает и текст, и ритуал, и предметы.

Вербальные элементы в структуре белорусских лечебных ритуалов и обрядов не только описывают реальный ход действий заговаривающего, но и дают дополнительную информацию, раскрывающую общее значение, «мировоззрение» проводимых лечебных действий. Это позволяет видеть в них источник для реконструкции глубинного смысла всего акционально-

вербально-реального комплекса или для интерпретации отдельных его фрагментов. Именно словесные формулы и символическое значение предметов, используемых при проведении обряда, чаще всего оказываются ключевыми знаками для семантического анализа ритуала. Однако, выполняя свою основную интерпретирующую функцию, заговоры в ряде случаев характеризуются скрытым планом значений, который восстанавливается на основе широкого этнографического контекста: «Под этнографическим контекстом может пониматься и ближайшее ритуальное окружение текста, и социо-нормативные условия его бытования, и мифологические представления, и вся система верований, так или иначе отразившаяся в тексте» [4, с. 210].

Распределение семантической нагрузки между обрядовыми и вербальными компонентами заговорно-заклинательного комплекса происходит на основе различных видов их соотношений, в связи с чем лечебные заговоры можно разделить на несколько типов. В первом случает речь идет о текстах, иллюстрирующих внешние формы обряда без подключения интерпретирующих фрагментов. В них содержится описание структурных признаков ритуала. Например, при лечении лишая нужно взять деревянный сук, обвести вокруг него 3 раза рукой, затем этим суком по кругу обвести лишай, приговаривая каждый раз: *«Сук, сук, сук – сохні, сохні, мой друг»* [7, с. 333].

Другой тип отношений слова и ритуала, определяемый как «формальный параллелизм», раскрывает зависимость фольклорной символики от конкретных обрядовых реалий, упоминаемых в тексте. Здесь словесная формула не повторяет акциональных этапов ритуала, а строится на основе установления сходства, подобия, сравнения различных явлений. Так при лечении кровотечения над раной проговаривают следующие слова: *«Ішла паненка ад цара Давыда, несла залатыя ключы, кінула ў сіняе мора пад белы камень. Як тых ключэй не падняць, так гэтай крыві сціхнуць, перастаць»* [7, с. 370].

Особое место занимает такой тип текстов, который отражает «внешние» признаки ритуала и одновременно содержит элементы его интерпретации или дополнительной внеобрядовой информации. Наиболее традиционной структурой заговорно-заклинательных обрядов этого типа является логическая схема: «делаю то-то (словесное воспроизведение ритуального действия), чтобы было то-то (желательный эффект)». Так, *«Калі прычына перэпалаху невядома, то звычайна ў такіх выпадках робяць такім чынам: маці, сеўшы на парог, хворае дзіця садзіць на калені, а над яго галавой паднімае абераўч заслонку ад хлебнай печы, такім чынам, каб закопчаны бок быў павернуты уверх. Другая жа кабета, набраўшы на сіта трохі попелу, прасявае яго на тую заслонку. У час гэтага прасявання маці хворага дзіцяці тройчы пытае:*

– Што сееш?

–А прасяваўшая адказвае:

– Пярэпалахі!

– Сей жа добра, каб не было ніколі, – гаворыць матка.

Такія дзеянні робяць тройчы, на захадзе, на ўсходзе і зноў на захадзе сонца. Пасля ўсяго прасеяны попел ссыпаюць у новы гаршчок і праз гэтае самае сіта

ўліваюць трохі вады, затым робяць з гэтага галкі, якімі паціраюць хвораму дзіцяці жывот і грудзі» [6, с. 323].

Во многих случаях ритуальные действия не поддаются очевидной расшифровке без учёта вербальной формулы. Например, при лечении испуга у детей проводят обряд выливания воска, символические действия которого объясняются посредством заговора: *«У Вялікую пятніцу бярэцца міска з вадою і воск з плашчаніцы. Міску трымаюць над галавой спалоханага дзіцяці і паступова туды льюць воск. Калі воск ляжа няроўна, то замову паўтараюць 3 разы перад заходам або ўзыходам сонца: "Вылівайся, пярэпалах: дзіцячы, кашэчы, чалавечы"»* [7, с. 68].

Возможность перераспределения смысла между текстом и его ритуальным окружением приводит к тому, что чем более детально разработан ритуал, тем короче и лаконичнее будет сопутствующий заговор, часто приобретающий характер приговора. Так, доминантная роль в лечебных комплексах от икоты, удара, бородавок, занозы, мозолей и другого. обуславливает использование более кратких текстов заговоров: *«Як на небе месяц сходзіць, так і бародаўкі на руках у (імя) сыдзіце»* [7, с. 454]; *«Сонейка, заходзь, а срэмка, з пальца выходзь»* [7, с. 456]*; «Ікаўка, ікаўка, стань у варот. / Хто першы прыйдзе – ускоч яму ў рот»* [7, с. 438].

При утрате параллельных со словом магических действий текст приобретает тенденцию к разрастанию, принимая на себя главный акцент магического воздействия на действительность. Разрастание текста часто является следствием нарушения семантических связей между словом и ритуалом. Это придаёт вербальному компоненту большую самостоятельность, а иногда выводит текст за пределы обрядового бытования, после чего текст начинает обрастать не свойственными лечебному обряду значениями.

Ещё сложнее выяснить характер взаимоотношений между ритуальной и вербальной формой магии в тех случаях, когда ни формального, ни семантического параллелизма обнаружить не удаётся и требуется привлечение дополнительной информации для интерпретации обряда и самой словесной формулы. В целом же все вербальные формулы, сопутствующие действиям заговаривающего, делятся на тексты, либо иллюстрирующие магический акт, либо интерпретирующие его, либо содержащие дополнительную внеритуальную информацию мифологического уровня, которая проясняет общий смысл и назначение обряда.

Непременным условием успешного лечения является строгое соблюдение определённых правил поведения знахаря. Это время и место действия, строгое регламентирование поведения человека, выполняющего заговорно-заклинательный акт. Время действия – утро перед восходом солнца, закат, полночь, при луне, когда на небе зажигаются звёзды и т. д. Местом магического действия могли быть дом, двор, крыльцо, ворота, сарай, гора, берег реки, лес, поле, перекрёсток и другие места. Часто к магическим действиям человека могли предъявляться следующие требования: человек должен идти к месту совершения обряда или после совершения магического действия молча, стараясь никого не

встретить или ни с кем не заговорить; бежать без оглядки домой; почти все заговоры и сопровождаемые ими действия повторяются три раза и т. д. Кроме того, произнесение заговоров сопровождалось манипулированием определёнными предметами, призванным усилить магическую силу слова. Предметы, которые знахарь использует во время проведения заговорно-заклинательного обряда, являются важным средством для получения желаемого результата и могут быть как универсальными, так и специальными. Универсальные предметы (вода, крест, икона и др.) используются в обрядах, сопровождающих заговоры разных функционально-тематических групп. Иногда эти атрибуты становятся главными образами текстов заговоров. Специальные атрибуты обязательно упоминаются в словесной формуле и являются принадлежностью какого-то одного заговора или группы заговоров с одинаковой функционально-тематической направленностью. Кроме того, в зависимости от того, в обрядах какой прагматической направленности («чёрных» или «белых») используются те или иные атрибуты, зависит их семантика. Изначально нейтральные атрибуты могут приобретать положительные или отрицательные значения. Например, вода может лечить, смывать болезни, способствовать росту детей, животных и растений, но также с её помощью можно внести разлад в семью, заставить человека тосковать и т. д.

Наибольший интерес вызывают заговорно-обрядовые комплексы, в которых используется хлеб. Показательно, что многие из лечебных обрядов с манипулированием хлеба связаны с сохранением беременности. При этом не каждое магическое действие знахаря сопровождалось чтением заговора. Так, чтобы не потерять ребёнка, *«цяжарнай трэба з'есці адно сырое яйка з пшанянай мукой ці таксама "замярачкі" з некалькімі яйкамі мяшаюць з пшанянай мукою і падаюць хворай, каб гэта з'ела, седзячы на парозе, а потым другі раз падаюць такую самую мешаніну, трымаючыся за "мечык", г. зн. за драўляны зруб, на якім стаіць печ»* [13, с. 120 – 121]. В других случаях *«праз адтуліну замкнёнага замка, а ў жывёл паміж заднімі нагамі прасоўваюць кавалак хлеба ці сыплюць трохі якога-небудзь зерня тры разы, заўсёды знізу ўгору ці ззаду наперад. Акрамя таго, часам яшчэ лічаць за кожным разам ад дзевяці ў адваротным парадку. Дзевяць, восем і г. д. У канцы падаюць хлеб ці збожжа хворай кабеце і жывёле»* [13, с. 121]. При появлении кровотечения у беременной *«найперш звяртаюцца да знахароў ці шаптуноў, якія ці непасрэдна загаворваюць кроў, ці папярэдне нашэптваюць на хлеб, які даюць есці цяжарнай»* [9, с. 53]. В Беларуси существовал обычай: *«Ад крывацёку цяжарнай даюць есці хлеб, у які ўкладзена трохі сярэбранага пілавіння, але абавязкова з 50-ці ці 25-капеечнай манеты»* [9, с. 55].

Оригинальный обряд с использованием хлеба, направленный на сохранение беременности, записан в 2009 г. в городе Лепеле Витебской области от Серафимы Моисеевны Лынько. Как сообщает информант, сначала отрезают верхнюю корку хлеба. Затем берут иголку и, прокалывая верхнюю часть и боковую сторону буханки, «нашивают» корку хлеба снизу-вверх. При этом считают три раза по девять и затем шёпотом читают заговор на сохранение

беременности: *«Хлеб нашиваю, Бога на помощь называю, стань, Господь, на помощь, все святые, мучиники и мучиницы, Иван гилисты и пророки, сам Господи и насвенче матка»*, – и заговор от подъёма: *«Шистка свенте собирайтесь (имя) золотник составляйте с жил, с костей составь, чтоб на мере стал»*. «Нашитую» таким образом корку хлеба беременная женщина должна съесть.

Заговоры апотропеического характера на сохранение беременности нередко сопряжены с ритуальными действиями, чаще всего имеющими семантику проведения магического круга (посредством завязывания верёвки или пояса вокруг живота беременной или протягивания женщины через обруч от бочки), замыкания замка, закрывания царских ворот в церкви, завязывания узлов и других. В заговорах подобного типа часто в качестве главного помощника и защитника беременной женщины выступает Богородица: *«Царскія дзверы адмыкаюцца, Мірскія замкі замыкаюцца. Ішла Божа Маці дарогаю, сустракае Ісуса Хрыста.*

– Куды ідзеш, Божа Маці?

– Іду ў цэркаўку, ключы браці, сваё цела замыкаці, на свет младзенца не пускаці» [7, с. 43].

Таким образом, роль заговорного слова в структуре и семантике всего заговорно-заклинательного ритуала чрезвычайно велика. Для интерпретации акциональной символики ритуала наиболее информативным источником служат именно тексты заговоров. Чётко соотносясь со структурными компонентами акциональной части, вербальная часть, как правило, дублирует и формирует её магическую семантику, что свидетельствует о синкретической связи акционального, вербального и реального компонентов заговорно-заклинального комплекса. Главная особенность заговорных текстов – их устойчивая формульность и высокая степень зависимости от обряда. Многочисленные наблюдения показывают, что чем меньше магическая формула по объёму, тем больше внетекстовой информации она скрыто содержит. Кроме того, следует отметить, что содержание заговорных текстов не всегда способно напрямую истолковать истинный смысл ритуальных действий, так как они часто передают скрытую информацию в форме иносказательных мотивов или в образах, требующих дополнительной расшифровки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова, А. М. Художественный образ и мировоззренческий элемент в заговорах / А. М. Астахова // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук, Москва, август 1964 г. – М., 1964. – 11 с.

2. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Тип. Грачёва и Комп. у Пречистых ворот, 1865. – Т. 1. – 803 с.

3. Буслаев, Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства : в 2 т. / Ф. И. Буслаев. – СПб. : Д. Е. Кожанчиков, 1861. – Т. 1. Русская народная поэзия. – 643 с.

4. Виноградова, Л. Н. Семантика фольклорного текста и ритуала: типы взаимодействий / Л. Н. Виноградова // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. XI Международный съезд славистов : доклады российской делегации. – М., 1993. – 311 с.
5. Елеонская, Е. Н. К изучению заговора и колдовства в России / Е. Н. Елеонская. – Б. м. : Тип. Шамандин. пустыни, 1917. – 64 с.
6. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.] – Мінск : Беларуская навука, 2000. – 597 с.
7. Замовы / уклад. У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей; уступ. арт. : Л. М. Салавей. – Мінск : Беларусь, 2009. – 519 с.
8. Иорданский, В. Б. Хаос и гармония / В. Б. Иорданский. – М. : Наука, 1982. – 343 с.
9. Сицинский, А. А. Акушерская помощь в Минской губернии (1880 – 1889 гг.) / А. А. Сицинский. – СПб. : Тип. П. П. Сойкина, 1893. – 208 с.
10. Штернберг, Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии / Л. Я. Штернберг. – Л. : Ин-т народов Севера ЦИК СССР им. П. Г. Смидовича, 1936. – 600 с.
11. Юдин, А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре / А. В. Юдин. – М. : МОНФ, 1997. – 319 с.
12. Язычество / авт.-сост. А. А. Грицанов, А. В. Филиппович. – Минск : Книжный дом, 2006. – 384 с.
13. Wereńko, F. Przyczynek do lecznictwa ludowego / F. Wereńko // Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne : v 13 t. – Kraków, 1896 – 1914. – T. 1. – 1896. – S. 99 – 229.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается вопрос об определении роли и значения слова в белорусских обрядах разного типа и выявлении характера взаимодействия акциональных, вербальных и реальных компонентов в белорусских лечебных заговорно-заклинательных комплексах.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of defining the role and meaning of the word in Belarusian ceremonies of different types and revealing character of the interaction of actional, verbal and real components in Belarusian medical spell and charm complexes.

Сорочук Л. В.

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ В ФОЛЬКЛОРНО-ОБРЯДОВОЙ ТРАДИЦИИ УКРАИНЦЕВ

Киевский национальный университет им. Т. Шевченко

(Поступила в редакцию 23.10.2015)

Фольклорно-обрядовая традиция своим содержанием, определёнными признаками донесла множество элементов архаики. Устное народное творчество как часть культурного наследия украинского и других народов является коллективным произведением, этнофондом многих поколений. На протяжении многих веков народная культура была практически единственным средством обобщения жизненного опыта, мировосприятия и

воплощением народной мудрости. По этому поводу С. Килимник отмечал: «Эти давние песни, игры и обычаи сохранились в душе каждого украинца; не утратились они на том длинном, бесконечном тернистом пути нашей нации, потому что они интуитивно, неосознанно, необъяснимо выступают той святой и бесконечной нитью вечности, которая связывает души наши сегодня с душами наших далёких предков, сотворивших эту культуру. Вот почему всё это не утрачено»[4, с. 177].

Архаические представления, религиозные культы и древняя мифология обусловили ритуальное поведение наших предков, связанное с их жизнью и бытом. На протяжении длительного времени сформировались и утвердились календарно-обрядовые традиции, которые вобрали в себя особенности природной цикличности, различные этапы земледельческого труда. Ритуализованные тексты легли в основу календарно-обрядовой поэзии, тесно связанной с цикличностью и изменениями в природе. Основным признаком обрядов является синкретизм, что проявляется в календарных циклах в сочетании песни и движений, а в семейном творчестве – при соответствующих изменениях в жизни человека (рождение ребёнка, достижение совершеннолетия, выбор пары и бракосочетание, погребение умершего, поминание предков). Поэтому календарная и семейная поэзия вместе с обрядами является неделимой целостностью. Трансформируясь, она сохранилась в народных традициях, где внимание уделяется гармоничному сосуществованию человека и природы, представлениям о создании мира, таинству рождения и смерти, а также неразрывной связи предков и потомков.

Украинский фольклор разнообразен и по жанровым характеристикам. Он включает поэзию (песни) и прозу (сказки, легенды, предания, устные рассказы, анекдоты). Фольклорист Ф. Кирчив выделяет дополнительно драматические формы, выступающие в виде отдельных диалогов, сценок для вертепа, народных игр [5, с. 193 – 220].

Богат и разнообразен украинский народнопесенный материал, который представляет обрядовая поэзия. Архаические представления, религиозные культы и древняя мифология обусловили ритуальное поведение наших предков, связанное с жизнью, бытом и различными видами труда. Сначала это были своеобразные обрядовые песни-заговоры, имеющие сакрально-магическое значение и сопровождавшиеся ритмическими движениями, имитирующими явления природы, определённые трудовые навыки. Такие ритуальные тексты легли в основу календарно-обрядовой поэзии, содержание которой раскрывается шире, с учётом мифологической основы и образно-символического наполнения. Календарно-обрядовая поэзия отражает замкнутый круг в природном окружении, чередование периодов работы и отдыха, объединяясь вокруг четырёх главных праздников: Новый год – Коляда, Пасха, Купала и Спас.

К зимнему циклу календарных песен принадлежат колядки, где воспевается творение мира, рождение Сына Божьего (Спасителя), высказываются пожелания успехов и щедрых урожаев в новом

земледельческом году, возвеличиваются хозяева, их семьи, прославляется труд земледельца.

Весенний цикл состоит из веснянок и хороводных игр. По содержанию веснянки отражают пробуждение природы после холодной зимы и описывают подготовку к полевым работам. Украинские народные песни весеннего цикла насыщенные по содержанию, неотделимы от обрядов встречи весны. Кроме того, в данных вариантах особое место отведено теме любви.

Большой пласт в обрядовой поэзии образуют купальские песни, где присутствуют мотивы купания, плетения и пускания венков на воду, выбора пары; воспевается молодость, красота природы. Купальские песни, сохранившиеся до наших дней, являются сакральными, показывают тесную связь с древними верованиями, где объединялись животворящие стихии воды и солнца, происходил процесс физического и духовного очищения.

Отдельную группу составляют песни, посвящённые сбору урожая, возвеличиванию труда и благодарности земле за щедрость. В данных вариантах часто воспеваются образы солнца, луны, ясных звёзд, радуги, сопровождавших людей в их работе. Месяц предстаёт в образе серебряного серпа, а звезды сравниваются с копами пшеницы.

Система семейных обрядов является одной из наиболее архаичных в этнокультурном пространстве украинцев. Она зарождалась в тот период, когда человек начал осознавать своё место в мире, видя определённую повторяемость в смене поколений. Как и календарно-обрядовое творчество, семейная обрядность включает культ Рода и тесно связана с магией. Семейные обряды, как древнейший пласт народного творчества, объединили ритуально-обрядовые действия с песнями, которые выполняются по случаю основных этапов жизни человека, изменения семейного статуса.

Из всего многообразия семейного цикла до нашего времени сохранились лишь системы обрядов, посвящённых рождению ребёнка, церемонии проведения свадьбы, некоторые обряды празднования совершеннолетия, обряды, связанные с погребением человека.

К семейно-обрядовой поэзии принадлежат песни, приуроченные рождению ребёнка, колыбельные, свадебные песни, плачи и причитания. Фольклорные тексты, которые исполнялись при рождении, близки к заговорам, функционально имеют магический характер и символическое значение. Здесь прочно сохранились архаические верования и мировоззрение украинцев.

Отдельную группу составляют колыбельные «материнские песни», которым свойственно тематическое и сюжетное разнообразие, красочность образов и символов. Украинские колыбельные песни имеют большую эстетическую, познавательную и воспитательную ценность.

Наиболее разнообразен свадебный цикл, представляющий насыщенное действие, праздник. Украинская свадьба как целостная семейная драма

состоит из системно-согласованных обрядовых действий, монологов, свадебных песен, хореографических элементов и игр.

Свадебные обряды имеют преимущественно характер заказа-пожелания: любви, богатства, счастливой судьбы для молодых, рождения здоровых детей. Соответствующие песни характеризуются большим разнообразием образов и символов, передавая своим содержанием высокую эстетику и почитание Рода. В свадебных обрядах сохранились элементы чествования предков, старейшин рода, родителей невесты, а также «чужих» (незваных людей, «цыганов», «запорожцев»).

Итак, архаика календарно-обрядового и семейного творчества в украинской народной культуре составляет с обрядом неразрывное единство, в котором прослеживается связь поколений, законы упорядоченности мира, а значит, отражено мировоззрение наших предков.

Для фольклорно-обрядовой традиции характерны коллективность, вариантность, анонимность, синкретизм. Действительность в фольклоре отражается словесно-музыкально-хореографическими формами творчества, выражающими жизнь и быт народа. М. Грушевский отмечал, что у каждого народа перед его письменной традицией существовал период бесписьменного творчества, которое достигает пракультурных глубин [2]. Действительно, обобщив многовековой человеческий опыт, устная народная словесность, ритуалы, обряды отражают не только историю, но и ментальность, национальное сознание, мораль, этикет и правовые установки общества.

Характерные признаки фольклора – устная форма созидания и повествования. С помощью фольклорных произведений, которые были и остаются «искусством памяти», народ веками передавал из поколения в поколение жизненный опыт, взгляды на добро и зло, человеческие ценности и т. д. Устному народному творчеству присуще сочетание коллективного и индивидуального. Индивидуальное, созданное одним человеком, быстро распространяется, дополняется и становится коллективным произведением, сохраняющим диалектные особенности, ударения и интонацию. Фольклорно-обрядовая традиция развивается и передаётся через тексты, образы и символы, которые определяют характер функционирования, способ моделирования окружающего мира, помогая выяснить, как воспринимали мир наши предки, как формировалось мифологическое мышление.

Исследования украинского фольклора являются предметом научных поисков в философии, этнологии, фольклористике, лингвистике, этнопсихологии и других сферах. Так, В. Гнатюк, анализируя распространённые теории о народном творчестве, связанные с древними верованиями, говорил, что ни одна из них не может быть универсальной, поскольку невозможно возникновение всех произведений устной словесности объяснить одним способом [1, с. 133].

Под влиянием мировоззренческих взглядов и общественно-исторических событий устные тексты изменялись, при этом некоторые

исчезали, но появлялись новые. В начале XIX в., после выхода сборника «Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем» [6], начались регулярные записи произведений устной народной словесности многими исследователями и фольклористами. Поэтому сохранён фольклорный материал, представляющий основные архетипы украинской этнокультуры.

Каждая культурная эпоха имеет свои архетипы, образы, символы, ценности, мифы, характерные для данного этноса, а также способы интерпретации традиций, обычаев, обрядов, ментальности и образа жизни людей. Концептуальное изучение архетипов этнокультуры позволяет анализировать фольклорные тексты, в которых закодировано моделирование мира нашими предками. Наиболее архаичным компонентом моделирования мира были оппозиции «верх – низ», «добро – зло». Верхний мир в устной народной словесности ассоциируется с символами неба (птицы, ангелы, Бог, рай), нижний – с воплощениями подземного мира (змеи, лягушки, демонические существа). Между верхним и нижним мирами есть мир земной (человеческий). Здесь и проходит жизнь людей, с помощью различных фольклорно-обрядовых действий вступающих в связь с верхним и нижним мирами. Такие представления о мире раскрывает архетип Мирового дерева.

Во многих фольклорных текстах Мировое дерево олицетворяет универсальную концепцию мироздания, пространственной ориентации, что отражается в различных его проявлениях (небесное дерево, дерево познания, дерево жизни, дерево рода), а также в образах (ось мира, мировой столп, мировая гора, яйцо, райское дерево, Млечный Путь). В украинской традиции Мировое дерево является целостным и неделимым, где чётко выделяются добрые силы (верх), злые силы (корни) и земной мир людей (ствол). Как видим, все структурные уровни Мирового дерева составляли картину Вселенной. Концепцию образно-символической структуры Мирового дерева, подробный семантический анализ, реконструкцию и целостность системы представляет И. Моисеев в работе «Храм украинской культуры (философия семиосферы)». Учёный называет низ «основательным уровнем» (зерно, семена и камень), имеющим символику цикличности культурной жизни; «серединный уровень» (земля, дорога и река) обозначает пространственные и временные измерения; «верхний уровень» – вершина и взлёт, солнце и звёзды [8, с. 447 – 448]. Неудивительно, что наши предки представляли окружающий мир в образе живого организованного объекта, похожего на дерево. Примером является колядка, записанная И. Нечуй-Левицким:

Колись то було з початку світу;
Втоди не було неба ні землі,
Серед моря та два дубочки.
Сіли, впали та два голубойці,
Два голубочці на два дубочки,
Почали собі раду радити,
Як ми маємо світ основати? [9, с. 74].

Архетип Мирового дерева в народной культуре выражается благодаря большому количеству образов и символов («святое деревце, древо жизни»). Часто в обрядовых действиях календарного цикла так олицетворялось стремление людей вырастить хороший урожай. Этот мотив раскрывается в украинских колядках и веснянках.

Во многих колядках Мировое дерево близкое к жилищу и как райское дерево, дерево жизни представляет семью хозяина. М. Грушевский отметил: «Мы можем себе теперь вообразить, как это прадавнее дерево, от которого ведёт своё начало земля, небо и все светила, и всё нажитое людское добро, приплыло наконец на двор хозяина, держа на себе и лелея его семью» [2, с. 236].

В семейно-обрядовом творчестве образ Мирового дерева способствует благополучию в семье. Поэтому «дерево, древо» часто используют при проведении свадебной церемонии, где данный атрибут называют «свадебное деревцо», «гильце», «вильце».

Распространён в украинской фольклорной традиции и архетип Рода, показанного в мифопоэтической системе как творец Вселенной, опекун судьбы и жизни людей. По мнению некоторых исследователей, божество Род превратился в домового, жившего у домашнего очага и охранявшего его. Род объединил умерших предков, живых потомков и будущие поколения [11, с. 9]. Приведём пример колядки, где через образы и символы в фольклоре разворачивается архетип Рода:

Да бувай здоров і віку довгого, сам собою,
І з своєю жоною, з усім родом [10, с. 8].

Для рождественско-новогодней обрядности характерно восхваление и почитание «Дидуха» (собранные в сноп колосья пшеницы или ржи), который символизирует Род. Хозяева, согласно обычаю, ставили «Дидуха» на стол или в угол под иконами. Дидух был не только украшением дома, но и олицетворением праздника Коляды, предков и старейшины рода. В давние времена люди верили, что «Дидух» оберегает всю семью.

Во время проведения поминальных дней образ Рода символизируется через зажжённые свечи (связь земного мира и мира предков через огонь). Бесспорно, в украинской традиции уважение к Роду сохранилось ещё с древних времен, когда данный архетип был непосредственно связан с Мировым деревом. Спустя время, с изменением культурных традиций Бог плодородия стал покровителем семьи. Поэтому родовая, семейная тематика звучит во многих семейно-обрядовых песнях, сказках, пословицах, поговорках, драматических действиях (например, при «вождении козы» смерть тотема-козы рождает новую жизнь).

Итак, образы и символы в украинской фольклорно-обрядовой традиции составляют образно-символическую систему, отражают архетипы, в основе которых раскрывается древнее (мифологическое) мировоззрение наших предков.

Фольклорно-обрядовая традиция прошла путь трансформации и обновления в разные эпохи, при этом сохраняя образно-символическое наполнение. «Трансформация древних верований не означает утраты большого

пласта народной культуры, – отмечает С. Мышанич. – Это постепенный переход давних сюжетов и мотивов, образов и моровоззренческих воображений в новую систему художественного творчества – фольклор. Когда-то нераздельный массив мифологии стал … той основой, из которой образовалась жанровая система фольклора – сказки, легенды, рассказы, былины, героический эпос, обрядовый цикл и т. д.» [7, с. 204 – 205]. Такие взгляды разделяет и Л. Дунаевская, утверждающая, что фактор мифологической природы сюжета – это то, что объединяет легенду, поверья и сказку [3, с. 35]. По мнению В. Давидюка, значительная часть первоначальных мифов спрятана в украинских сказках, календарных обрядах и песнях, заговорах, легендах, сказаниях и даже в древнейших загадках.

Таким образом, богатство и разнообразие фольклорных текстов, сочетаясь с обрядами, стали достоянием этнокультуры украинцев, оставаясь при этом весомым эстетическим богатством художественной словесности. На протяжении длительного времени украинцы создавали фольклорный фонд, обычаи и традиции, которые стали фундаментом национальной культуры, представляя свою архаическую оригинальность в мировом культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнатюк, В. Вибрані статті про народну творчість / В. Гнатюк. – Київ : Наукова думка, 1966. – 246 с.
2. Грушевський, М. С. Історія української літератури : в 6 т. / М. С. Грушевський. – Київ : Либідь, 1993. – Т. 1. – 390 с.
3. Дунаєвська, Л. Ф. Українська народна казка / Л. Ф. Дунаєвська. – Київ : Вища школа, 1987. – 614 с.
4. Килимник, С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 2 кн. / С. Килимник. – Київ : Обереги, 1994. – Кн. 1. – 392 с.
5. Кирчів, Ф. Усна народна словесність / Ф. Кирчів // Лемківщина : історико-етнографічне дослідження : у 2 т. – Львів, 2002. – Т 2. Духовна культура. – 420 с.
6. Максимович, М. Малороссийские песни / М. Максимович. – М. : Тип. Августа Семёна, 1827. – 239 с.
7. Мишанич, С. Усна народна творчість / С. Мишанич // Культура і побут населення України. – Київ, 1993. – С. 204 – 205.
8. Мойсеїв, І. Храм української культури (філософія семіосфери) / І. Мойсеїв. – Київ : Віпол, 1995. – 464 с.
9. Нечуй-Левицький, І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – Київ : Обереги, 1992. – 87 с.
10. Сумцов, М. Научное изучение колядок и щедривок / М. Сумцов // Киевская старина. – 1886. – № 2. – 330 с.
11. Ткач, М. Дерево роду/ М. Ткач. – Київ : Анфас, 1995. – 112 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются мировоззренческие основы, наполненные давними верованиями, архетипами, образами и символами на примере календарной и семейной обрядности украинцев. Представлена архаика фольклорно-обрядовой традиции,

которая отражает мировоззрение наших предков, духовные ценности, показывает неповторимость и богатство украинской этнокультуры.

SUMMARY

This article examines the philosophical foundations, filled with ancient beliefs, archetypes, images and symbols for example calendar and family rites of Ukrainians. Presentation of the archaic folklore and ritual traditions, which reflect world of our ancestors, the laws of ordering the world and shows the richness and originality of Ukrainian ethnic culture.

Станкевіч А. А.

АНТАНІМІЧНАЯ ПАРАДЫГМА І ЯЕ СЭНСАЎТВАРАЛЬНАЯ РОЛЯ Ў СТРУКТУРЫ БЕЛАРУСКІХ ПАРЭМІЙ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(*Паступіў у рэдакцыю 25.02.2016*)

У прыказках і прымаўках, якія з’яўляюцца сапраўднай скарбніцай народнай мудрасці, выказваюцца агульнапрынятыя меркаванні пра аб’ектыўную рэчаіснасць, даецца ацэнка ўсіх сфер дзейнасці чалавека. У лаканічных і выразных па форме крылатых выслоўях народ змог адлюстраваць ёмісты і глыбокі змест, выказаць свае філасофскія, сацыяльныя і маральна-этычныя погляды на разнастайныя з’явы жыцця. У іх, часта ў іншасказальнай форме, рэгламентуюцца разнастайныя правілы паводзін чалавека, услаўляюцца высокія маральна-этычныя прынцыпы грамадскага і сямейнага жыцця, катэгарычна асуджаюцца розныя заганы характару, паводзін, дзейнасці і ўзаемаадносін людзей. Прыказкі, дзе абагульняецца багаты жыццёвы вопыт народа, маюць выразную дыдактычна-павучальную функцыю.

Як слушна заўважае У. Калеснік, «нацыянальная прыказка – скарбонка духоўнай сілы народа ... як узор на кашулі-вышыванцы, ажыўляе, расквечвае, узбагачае выказванне падтэкставымі намёкамі, ператварае інфармацыю ў самавыяўленне асобы, гаворку ў зносіны характараў, а не інфарматараў» [1, с. 8 – 9].

Як адзначаецца ў навуковай літаратуры, «прыказка – ... афарыстычны выраз, які адлюстроўвае шматвяковы жыццёвы вопыт і мудрасць народа часцей за ўсё ў мастацка-вобразнай форме і ўжываецца пераважна ў пераносным значэнні» [2, с. 398]. Мастацка-вобразная форма адлюстравання аб’ектыўнай рэчаіснасці ў парэміях прадугледжвае выкарыстанне разнастайных моўных спосабаў стварэння выяўленчай выразнасці. Даволі прыкметнае месца ў сістэме слоўна-вобразных сродкаў парэмій займаюць антонімы, якія дазваляюць перадаць супярэчлівы характар розных з’яў і фактаў, стварыць кантрасны малюнак аб’ектыўнай рэчаіснасці.

Антонімы, як і іншыя тыпы лексічных адзінак, маюць парадыгматычную і сінтагматычную характарыстыкі [3, с. 284].

Парадыгматычныя ўласцівасці антонімаў, як сцвярджаюць даследчыкі, грунтуюцца на суадноснасці іх семантыкі [4, с. 62] і выражэнні супрацьлеглых відавых паняццяў унутры агульнага радавога паняцця [5, с. 246]. Тое, што семасіёлагі адзначаюць прыналежнасць антонімаў да адной лексіка-семантычнай парадыгмы [6, с. 145], дае нам падставу вызначыць своеасаблівую антанімічную парадыгму, у якой апазіцыямі з'яўляюцца супрацьпастаўленыя значэнні антонімаў. Антонімы, уключаныя ў адзін кантэкст, з'яўляюцца не толькі сродкам выяўленчай выразнасці, але і важным тэкста- і сэнсаўтваральным элементам выказвання.

Найбольш характэрнае выкарыстанне антонімаў у звязным маўленні – кантактнае, яно стварае, на думку Л. А. Новікава, дыягнастычны кантэкст, асноўная функцыя якога – выражэнне супрацьлегласці [5, с. 184]. Паралельны характар размяшчэння антонімаў у адным кантэксце робіць іх паняцці «канфліктнымі», а супрацьпастаўленне больш выразным і відавочным [7, с. 200]. Структура парэмій з'яўляецца найбольш паказальнай ілюстрацыяй такога дыягнастычнага кантэксту, а семантыка ўключаных ў іх антанімічных лексічных адзінак – яскравым выражэннем канфліктных паняццяў.

Даволі часта антонімы ў прыказках і прымаўках выкарыстоўваюцца ў складзе антытэзы, асноўнае прызначэнне якой, «з аднаго боку, у тым, каб яскрава супрацьпаставіць розныя па сваіх якасцях і ўласцівасцях сутнасці, а з другога – удакладніць іх прынцыповае адрозненне, зрабіўшы яго "семантычным фокусам" фразы» [8, с. 248].

Антонімы, выкарыстаныя ў складзе парэмій, даволі разнастайныя па семантыцы. Яны заснаваны на дамінантных семантычных апазіцыях, якія ўключаюць тэмпаральнае або лакатыўнае супрацьпастаўленне (*«Яму раніцаю росна, у поўдзень млосна, а ўвечары камары кусаюць»* [9, с. 270]; *«Днём раней пасееш – тыднем раней збярэш»* [10, с. 81]; *«Калі ўлетку на сонцы не папячэшся, то ўзімку з холаду натрасешся»* [10, с. 84]; *«Не адкладвай на заўтра, што паспееш зрабіць сёння»* [10, с. 90]; *«Замуж пайсці – гора знаць: позна легчы, рана ўстаць»* [10, с. 120]; *«Адкуль прыйшоу, туды і пайшоў»* [10, с. 205]); квантытатыўную характарыстыку з'яў (*«Дзе шчырая праца – там густа, а дзе ляната – там пуста»* [9, с. 513]; *«Дзе гаспадыняў многа, там ладу мала»* [9, с. 70]; *«Хто мала жадае, той многа мае»* [10, с. 238]; *«Хто многа гаворыць, той мала робіць»* [10, с. 316]); іх якасную ацэнку (*«Харошае доўга помніцца, а дрэннае ніколі не забудзеш»* [9, с. 428]; *«Ад дрэннага семені не чакай добрага племені»* [9, с. 127]; *«Кепскае адразу відаць, а добрае ўбачыць трэба»* [10, с. 250]; *«Не ганьбуй старым ботам, пакуль новага не пашыў»* [10, с. 252]); прасторавую характарыстыку (*«Блізка відаць, але далёка дыбаць»* [10, с. 182]; *«Высока лятаеш, ды нізка сядзеш»* [10, с. 208]; *«Высока падняў, ды знізу не падпёр»* [9, с. 489]); смакавыя якасці прадметаў (*«Пакаштаваўшы салодкага, не захочаш і горкага»* [10, с. 129]); характар іх кансістэцыі (*«Трапіла мяккае дрэва на цвёрдую сякеру»* [10, с. 234]).

Многія антанімічныя карэляцыі ў прыказках і прымаўках уключаюць кантрасны паказ разнастайных уласцівасцей чалавека: яго ўзросту (*«Вучыся*

замаладу, то на старасць як знайдзеш» [9, с. 176]; *«Маладому наўчыцца, старому не забыцца»* [9, с. 179]; *«Старасць не радасць, а маладосць не навек»* [9,с. 225]); фізіялагічных асаблівасцей (*«Сыты галоднаму не спагадае»* [10, с. 39]; *«У хворага пытаюцца, а здароваму даюць»* [10, с. 235]; *«Калі рукі халодныя, дык сэрца гарачае»* [9, с. 210]); эмацыянальна-пачуццёвага стану (*«Колькі смутку, столькі і радасці»* [10, с. 219]; *«Да дабросці і да злосці адзінакавы»* [10, с. 300]; *«Знайшоў – не ўзрадаваўся, згубіў – не заплакаў»* [10, с. 301]); рыс характару (*«Смелы там знойдзе, дзе баязлівы згубіць»* [9, с. 294]; *«Хто цярплівы, той шчаслівы»* [10, с. 316]); разумовых здольнасцей (*«Замолада дурань, пад старасць мудр»* [9, с. 225]); маральных якасцей (*«Добрага карчма не папсуе, а ліхога касцёл не направіць»* [10, с. 186]; *«Добрага бацька – добрыя дзеткі, ліхога – ліхія»* [9, с. 125]); міжасобасных адносін (*«Хто на гэтым свеце паніжоны, на тым будзе павышоны»* [10, с. 103]; *«Хочаш прыяцеля страціць, а ворага нажыць – грошай яму пазыч»* [10, с. 171]); фінансава-эканамічных сувязей (*«Што купіць, тое дорага, а што прадаць, тое танна»* [10, с. 172]; *«На капейку патравы, а на рубель – прыправы»* [10, с. 88]); прыналежнасці (*«Сваё лычка лепей за чужы раменьчык»* [10, с. 199]; *«Нашто мне чужую вяроўку браць на сваю шыю»* [10, с. 324]); характару дзейнасці (*«Еду ціха – са мною ліха, еду скора – са мною гора»* [10, с. 31]; *«Лёгка кінуць, але цяжка падняць»* [9, с. 485]); сацыяльнага становішча (*«Багатаму шчасце, а беднаму – дзеці»* [10, с. 27]; *«Багаты дзівіцца, чым бедны жывіцца»* [10, с. 28]; *«Паны балююць, мужыкі гаруюць»* [10, с. 37]).

Параўнальна невялікая колькасць парэмій, у якіх супрацьпастаўляюцца процілеглыя ўласцівасці прыродных з'яў (*«Месяц свеціць, ды не грэе»* [10, с. 193]; *«Гаспадарлівы ні сцюжы, ні спёкі не баіцца»* [10, с. 78]) або адцягненых паняццяў (*«Дабро пушыць, а ліха сушыць»* [10, с. 184]; *«З худа к дабру скора прывыкнеш»* [10, с. 188]).

У навуковай літаратуры адзначаецца, што антонімы ўдзельнічаюць не толькі ў стварэнні супрацьпастаўлення – у маўленні яны рэалізуюць і іншыя адносіны [8, с. 126; 9, с. 7]. Антонімы, якія выкарыстоўваюцца ў парэміялагічным дыскурсе, таксама не абмяжоўваюцца супрацьпастаўленнем. Яны выражаюць пры адпаведнай граматычнай аформленасці адносіны супастаўлення, дапаўнення, раздзялення, параўнання, злучэння, чаргавання і іншыя.

Так, выкарыстанне ў структуры антанімічнай парадыгмы паўтору злучальных злучнікаў *і – і* стварае адносіны спалучэння ў адзінае цэлае, злучэнне пэўных процілеглых з'яў (*«І ў царкву і ў кабак – усё адзін андарак»* [10, с. 291]); уласцівасцей (*«І шытае, і поранае ведае»* [10, с. 83]); дзеянняў (*«І хоча і не хоча, і сам не ведае, што рабіць»* [9,с. 307]; *«Адны вочы і плачуць, і смяюцца»* [9, с. 207]; *«І сказаць пастарайся, і змаўчаць умей»* [10, с. 308]); іх акалічнасцей (*«У жыцці ўсяк бывае: і проста, і крыва»* [10, с. 170]; *«У яго з адной губы і горача, і сцюдзёна»* [10, с. 327]; *«Хваліла сябе Сора і сёння і ўчора»* [10, с. 315]); аб'ектаў і суб'ектаў (*«І козы сыты, і сена цэлае»* [10, с. 189]; *«І нашым і вашым»* [10, с. 301]).

Адносіны злучэння процілеглых з'яў выражаюцца ў парэміях таксама пры дапамозе паўтору злучнікаў *што – што*: *«Што малы, што стары – усё адно»* [9,

с. 227]. Інтанацыя пералічэння можа суправаджацца супрацьпастаўленнем названых антонімамі з’яў і прадметаў: *«Што мне сягоння, то табе заўтра»* [9, с. 483]; *«Як удзень, так і ўночы – усё тыя вочы»* [9, с. 207]. Такое выкарыстанне антонімаў ўзмацняе агульную выразнасць выказвання.

Ужыванне пры супастаўленні пералічальна-размеркавальных парных злучнікаў *то – то* паказвае паслядоўнасць пэўных дзеянняў, з’яў і ўласцівасцей, якія не могуць адбывацца адначасова: *«То скачуць, то плачуць»* [10, с. 234]; *«Наша Сора то шые, то пора, толькі ніткам гора»* [10, с. 279]. У некаторых выпадках злучнікі могуць апускацца, значэнне чаргавання дзеяння захоўваецца: *«Часам плачаш, часам скачаш»* [9, с. 198]. Такая форма супастаўлення стварае «максімальную семантычную палярызацыю сэнсавай структуры выказвання» [11, с. 17].

Паўтор у структуры антанімічнай парадыгмы часціц *ні – ні , не – не* ў ролі злучнікаў надзвычай часты, ён стварае адносіны ўзаемнага адмаўлення абазначаных аб’ектаў супастаўлення: акалічнасці (*«Ні дома, ні замужам»* [9, с. 17]; *«Ні на печы, ні ў цяньку – нідзе месца не знайду»* [9, с. 282]); суб’екта (*«Ні брат, ні сват і ні хроснік»* [9, с. 142]; *«Ні трэц, ні мнец, ні ў дуду ігрэц»* [9, с. 289]); якасці (*«Ні печаны, ні вараны»* [9, с. 290]; *«Ні жывы ні ўмерлы»* [10, с. 302]); дзеяння (*«І замуж не выйшла, і ў дзеўках не засталася»* [9, с. 18]; *«Ні выплюнуць ні праглынуць»* [10, с. 302]); аб’екта (*«Ні мукі пылінкі, ні солі драбінкі, ні гарэлкі расінкі»* [10, с. 340]; *«Ні вады, ні яды»* [10, с. 167]. Даследчыкі адзначаюць, што такое выкарыстанне антонімаў стварае «прыём сцвярджэння сярэдняй прыкметы шляхам адмаўлення супрацьлеглых адзнак» [11, с. 16].

Увядзенне ў склад антанімічнай пары супастаўляльных злучнікаў з супраціўным значэннем *але, ды, а* прыводзіць да размеркавальных адносін паміж супастаўленымі з’явамі і павышэння кантрасту іх апісання, што ў сваю чаргу ўзмацняе экспрэсіўнасць выказвання: *«Косці старыя, але душа маладая»* [10, с. 142]; *«Малады, але спелы»* [10, с. 143]; *«Вялікі целам, ды малы дзелам»* [10, с. 174]; *«Лёгка сказаць, ды нялёгка зрабіць»* [10, с. 309]; *«Галава вялікая, а розуму мала»* [10, с. 174]; *«На языку мёд, а на сэрцы лёд»* [10, с. 324].

Пры дапамозе пералічальна-размеркавальных паўторных злучнікаў *ці – ці, або – або* ў антанімічнай парадыгме рэалізуецца значэнне раздзялення, чаргавання чаго-небудзь: *«Адвага або мёд п’е, або кайданы трэ»* [10, с. 109]; *«Надвое бабка варожыць: або памрэ, або жыць будзе»* [10, с. 90]; *«Ці з перцам, ці не з перцам, абы было з шчырым сэрцам»* [10, с. 73]; *«Ці так, ці не так, а ператакваць не будзем»* [10, с. 271]. Такая структура супастаўлення дазваляе паказаць шматкаляровую карціну свету, разнастайнасць яго характарыстыкі.

У некаторых выпадках у антанімічных супастаўленнях пры дапамозе падпарадкавальнага злучніка *чым* выражаецца параўнанне з супрацьлеглым: *«Лепш зарана, чым запозна»* [9, с. 449]; *«Лепей з разумным згубіць, як з дурнем знайсці»* [10, с. 250]; *«Лепей кепска ехаць, як добра ісці»* [10, с. 192]. Такая форма выказвання садзейнічае лагічнаму вылучэнню і актуалізацыі семантыкі першага члена супастаўлення, які называе суб’ект параўнання.

Супастаўленне можа суправаджацца адмаўленнем супрацьлеглага, што ўзмацняе названую прыкмету або з'яву – *не – а*: *«Бандыт не родзіцца, а зробіцца»* [10, с. 28]. Да такога тыпу супастаўлення набліжаецца канструкцыя, аформленая пры дапамозе падпарадкавальных злучнікаў і адмоўя *калі не – то*: *«Калі не брэшаш, то праўду кажаш»* [10, с. 190].

У антанімічнай парадыгме адлюстроўваюцца таксама прычынна-выніковыя адносіны паміж з'явамі і прадметамі, паказаныя пры дапамозе падпарадкавальных парных злучнікаў *як – то, які – такі, як – так і, калі – тады*. Яны вобразна, праз параўнанне з канкрэтнымі прадметамі, указваюць на спадчынны фактар (*«Якая дошка, такая стружка, якая маці, такая дачушка»* [9, с. 125]; *«Якая клёпка, такая й бочка, якая маці, такая й дочка»* [9, с. 125]); паказваюць сувязі паміж дзеяннем і яго вынікам (*«Як слабы ядэўш, то слабы і рабатэўш»* [10, с. 173]; *«Як гукнеш, так і адгукнецца»* [9, с. 447]; *«Як клікнулі, так і адазваўся»* [9, с. 448]); абумоўленасць пэўных акалічнасцей жыцця чалавека (*«Якое жыццё, такая смерць»* [9, с. 414]; *«Як няма шчасця зрання, то не будзе да змяркання»* [9, с. 425]).

У складзе антанімічнай парадыгмы, што выкарыстоўваецца ў структуры парэміялагічных адзінак, паводле характару супрацьпастаўлення іх значэння вызначаюцца розныя класы слоў з процілеглай семантыкай:

1. Найчасцей у парэміях ужываюцца антанімічныя пары, якія з'яўляюцца крайнімі супрацьлеглымі пунктамі ў сістэме апазіцыі аднародных паняццяў і маюць магчымасць узнаўлення паміж імі сярэдняга члена з меншай ступенню супрацьпастаўленасці, што адлюстроўвае пераходныя ступені градацыі: *«Малады сілу паказвае, а стары спосабу шукае»* [9, с. 225]; *«З старога новага не зробіш»* [9, с. 226]; *«"Учора" не здагоніш, ад "заўтра" не ўцячэш"»* [10, с. 202]; *«Упярод не лезь, ззаду не астаўвайся, сярэдзіны трымайся»* [10, с. 258]. Такую апазіцыю называюць градуальнай, а антонімы – кантрарнымі.

2. Радзей выкарыстоўваюцца антанімічныя адзінкі, якія абазначаюць супрацьлеглыя відавыя паняцці, што дапаўняюць адно другое ў адносінах да радавога паняцця і па сваёй сутнасці з'яўляюцца гранічнымі: *«Што целу люба, то душы груба»* [9, с. 13]; *«Якое жыццё, такая смерць»* [9, с. 414]; *«Зло дабра не любіць»* [9, с. 427]; *«З людзьмі жыві, а з богам памірай»* [10, с. 43]; *«Не кідай жывога, не шукай умерлага»* [10, с. 253]. Іх адносяць да камплементарных антонімаў, заснаваных на палярнай апазіцыі.

3. Нязначнай групай прадстаўлены антонімы, якія абазначаюць супрацьлеглую накіраванасць дзеянняў, прыкмет і якасцей: *«Не ўцякай, то не будуць даганяць»* [9, с. 468]; *«Не таго слава, што пачынае, а што канчае»* [10, с. 225]; *«Адсячэш – не прыставіш»* [9, с. 450]; *«Днём раней пасееш – тыднем раней збярэш»* [10, с. 81]. Такія антанімічныя адзінкі лічаць вектарнымі, а іх апазіцыю – лагічнай [5, с. 245 – 246].

4. Даволі часта ў парэміях выкарыстоўваюцца антонімы-канверсівы [5, с. 18], што называюць рознанакіраваныя ў адносінах да актантаў дзеянні: *«І разумны не купіць, як дурны не прадасць»* [9, с. 238]; *«Дождж вымачыць, а*

сонейка высушыць» [10, с. 81]; *«Згода дом будуе, а нязгода руйнуе»* [10, с. 120]; *«Шчасце розуму дабаўляе, а няшчасце адымае»* [10, с. 242].

5. Сустракаюцца ў парэміях і кантэкстуальныя антонімы, якія ў агульнамоўнай лексічнай сістэме не маюць супрацьлеглага значэння, а набываюць яго толькі ў пэўным тэксце: *«Не хвалі жонку за цела, а хвалі за дзела»* [9, с. 68]; *«І козы сыты, і сена цэлае»* [10, с. 189]. Як адзначае Л. А. Новікаў, кантэкстуальныя антонімы – «гэта не абавязкова словы адной часціны мовы і не заўсёды максімальна магчымае адрозненне, а ўсяго толькі дадзенае ў вызначанай моўнай сітуацыі супрацьпастаўленне» [8, с. 79].

Кантэкстуальныя антонімы, якія ў агульнамоўным выкарыстанні адносяцца да розных тэматычных груп, набываючы прыкмету супрацьлегласці ў пэўным кантэксце, могуць асацыятыўна уключыцца ў адну тэматычную групу дзякуючы актуалізацыі пераносных значэнняў: *«На губах мёд, а на сэрцы лёд»* [9, с. 322]; *«Скрыпучае дрэва перастаіць здаровае»* [10, с. 169].

У навуковай літаратуры выкарыстоўваецца тэрмін «міжчасцінамоўная антанімія», што падразумявае «антанімію процілеглых па лексічным значэнні слоў розных часцін мовы» [12, с. 79].Такое спалучэнне ў адным кантэксце антанімічных адзінак з рознай функцыянальнай накіраванасцю і неаднолькавым граматычным афармленнем узмацняе кантраст, павышае экспрэсіўнасць выкладання і эмацыянальнасць выказвання: *«Дзеці, дзеці, добра з вамі ўлеце, а зімою хоць аб печ галавою»* [9, с. 116]; *«Пабудзе ў вадзе і нямокры нідзе»* [10, с. 325].

Такім чынам, народнапаэтычныя крылатыя выслоўі, да якіх адносяцца прыказкі і прымаўкі, вызначаюцца разнастайнымі сродкамі выяўленчай выразнасці, адметнае месца ў іх сістэме займаюць антанімічныя лексічныя адзінкі. Умела ўстаўленыя ў парэміялагічны кантэкст, яны ствараюць своеасаблівую антанімічную парадыгму, заснаваную на адносінах супрацьпастаўлення і супастаўлення. Антанімічныя апазіцыі ў парадыгме народных афарызмаў дапамагаюць лагічна вылучыць і падкрэсліць процілеглыя з’явы і паняцці, перадаць іх палярызацыю, супрацьпастаўленне, злучэнне, паслядоўнасць, чаргаванне, узаемнае адмаўленне, размеркавальныя і прычынна-выніковыя адносіны пры характарыстыцы пэўных фактаў аб’ектыўнай рэчаіснасці. Такія разнастайныя сэнсавыя адносіны дазваляюць напоўніць народныя сентэнцыі багатым і разнастайным зместам, перадаць розныя адценні семантыкі аналізуемых фактаў аб’ектыўнай рэчаіснасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Калеснік, У. Руплівец у матачніках роднага слова / У. Калеснік // Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапр., дап. – Мінск, 1992. – С. 3 – 14.

2. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1986. – Т. 4. – 742 с.

3. Апресян, Ю. Д. Лексическая семантика (синонимические средства языка) / Ю. Д. Апресян. – М. Наука, 1974. – 367 с.

4. Шанский, Н. М. Лексикология современного русского языка / Н. М. Шанский. – М. : Просвещение, 1964. – 316 с.

5. Новиков, Л. А. Семантика русского языка : учебное пособие / Л. А. Новиков. – М. : Высшая школа, 1982. – 272 с.
6. Шмелёв, Д. Н. Очерки по семасиологии русского языка / Д. Н. Шмелёв. – М. : Просвещение, 1964. – 244 с.
7. Клюев, Е. В. Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция) : учебное пособие для ВУЗов / Е. В. Клюев. – М. : Приор, 1999. – 272 с.
8. Новиков, Л. А. Антонимия в русском языке (семантический анализ противоположности в лексике) / Л. А. Новиков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1973. – 290 с.
9. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад. М. Я. Грынблат ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.
10. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапр., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
11. Корюкина, Е. С. Риторические возможности антонимов в современном русском языке: проблема системного описания : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Е. С. Корюкина. – Нижний Новгород, 2014. – 19 с.
12. Миллер, Е. Н. Межчастеречная антонимия / Е. Н. Миллер // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1981. – № 1. – С. 78 – 82.

РЕЗЮМЕ

В статье на материале белорусских народных пословиц и поговорок рассматривается антонимическая парадигма, включающая различные типы противопоставления и сопоставления в структуре паремий, описываются доминантные семантические оппозиции антонимов, определяются изобразительно-выразительная, смыслообразующая и структурная функции в тексте.

SUMMARY

In the article by the material of the Belarusian popular Proverbs and sayings is considered antonymy paradigm, including different types of contrast and comparison in the structure of paroemias, describes the dominant semantic opposition antonyms, are determined by the descriptive and expressive, semantic and structural features in the text.

Фёдоров Р. Ю., Багашёв А. Н., Фишер А. Н.

ОБЫЧАИ И ОБРЯДЫ, СВЯЗАННЫЕ С ЖИЛИЩЕМ, У БЕЛОРУССКИХ КРЕСТЬЯН-ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ДЕРЕВНИ ЕРМАКИ

Тюменский научный центр СО РАН, Институт проблем освоения Севера СО РАН, Тюменский государственный институт культуры

(Поступила в редакцию 13.10.2015)

Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 15-21-01002

Деревня Ермаки Викуловского района Тюменской области была основана выходцами из Могилёвской губернии в 1897 г. На сегодняшний день в ней еще живут информаторы, родившиеся в 1920 – 1930-х годах, которые преимущественно относятся ко второму и третьему поколениям переселенцев. Их воспоминания дают возможность реконструировать некоторые особенности бытовавших в деревне обычаев и обрядов, связанных с пространством дома и усадьбы. Эти сведения представляют большой интерес в контексте целого ряда исследовательских задач. В частности, они дают возможность проследить имевшую место на протяжении последнего столетия эволюцию народного жилища белорусских крестьян, оказавшихся в

Сибири и вынужденных приспосабливать элементы своей строительной культуры к новым природно-климатическим условиям и иному этнокультурному окружению. Не меньший интерес представляет изучение в обычаях и обрядах, связанных с жилищем переселенцев, соотношений общеславянских и белорусских элементов.

В Сибири потомков белорусских переселенцев стали именовать «самоходами», тогда как русских старожилов, заселявших эти места в XVII – XVIII вв., было принято называть «челдонами» [2, с. 125]. Во многих семьях жителей Ермаков сохранились схожие рассказы о том, как их предки-первопоселенцы, основывая деревню, раскорчёвывали тайгу и рыли землянки, в которых пережили первую зиму. При выборе места для строительства дома крестьяне ходили босиком, определяя наиболее тёплый и сухой участок. Как правило, дом нельзя было строить на том месте, где раньше проходила дорога, что является широко распространённой общеславянской традицией [3, с. 314]. Считалось, что если дом стоит «не на месте», то домовой не даст его жителям покоя (зап. от Федоры Даниловны Суздалевой, 1923 г. р.). Первыми домами, построенными в деревне, были однокамерные хаты-«одноколки» с русскими печами. Однако ещё до Великой Отечественной войны местные жители начали строить первые пятистенки и крестовые дома.

Среди элементов строительной обрядности жители Ермаков наиболее часто вспоминают обычай, когда их предки при возведении первого венца дома клали под место, где будет красный угол, монеты или куски шерсти. Отдельные информаторы отмечают, что шерсть была более характерной для белорусов, тогда как при разборке домов, ранее построенных челдонами, как правило, находили оставленные ими в этом месте монеты. Распространённый у русских старожилов Сибири обычай втыкать в землю или сажать с корнями берёзу или другие деревья при закладке фундамента неизвестен старожилам Ермаков. Память о животных строительных жертвах также не сохранилась в деревне, однако её отголоском можно считать обычай закалывать и подавать на стол петуха при вселении в новый дом.

Для строительства домов, как правило, использовали «красный лес», к которому местные жители относили такие хвойные породы деревьев, как ель, сосна и кедр. Лес было принято заготавливать на убывающей луне, тогда как строительство дома начинали на растущей. Информатор Ф. Д. Суздалева связывала это с тем, что на старой луне дерево содержит наименьшее количество влаги и поэтому более пригодно для строительства дома.

Вплоть до конца 1980-х годов при строительстве нового дома были широко распространены помочи. Когда работа завершалась, хозяева дома приглашали помогавших мужчин и их жен на общую трапезу. В этот день заводили квашню, чтобы испечь в новом доме хлеб. Этот обычай старожилы связывали с привлечением изобилия и достатка в построенный дом. Из животных первой в дом пускали кошку. Старинный белорусский обычай, в соответствии с которым на протяжении первых шести дней в доме ночуют

разные животные и лишь на седьмую ночь приходит хозяин, не сохранился в памяти старожилов Ермаков [3, с. 316].

Переселенцы из Белоруссии стремились сохранить традиционную для них ориентацию дома на восток, которая была не свойственна челдонам. Самоходы обычно строили свои дома так, чтобы утром солнце светило в окна и освещало устье печи, расположенной ближе к входной двери, что является характерной белорусской традицией [4, с. 115]. Однако добиться этого переселенцам удавалось не всегда. По неизвестным сегодня причинам главная улица Ермаков получила другую ориентацию, при которой *«утром солнце светит не на печь, а на крыльцо»* (зап. от Надежды Ивановны Вычужаниной, 1966 г. р.). Многие старожилы деревни до сих пор отмечают, что подобная ориентация домов им неудобна. К примеру, Ф. Д. Суздалева рассказывала: «*Купили мы с дедом старый дом. Лет пять в нём прожили, дед говорит: "Давай переставлять дом. Всё мне в нем нравится, однако все окна выходят в огород и только одно окно на деревню. Не видать нам из-за этого, как скотину гонят"».* В конечном итоге семья Суздалевых специально перестроила дом, чтобы повернуть его в другую сторону.

Первопоселенцы Ермаков первоначально покрывали крыши домов соломой, затем дёрном, а позднее «берёстой». После войны начали крыть крыши толью, а затем шифером.

В большинстве домов Ермаков сохранился красный угол, в котором помимо икон висит рушник, редко встречающийся в домах челдонов. Уважаемого гостя было принято сажать в красный угол. Кроме красного угла местные жители, как правило, не выделяют в пространстве дома другие функциональные зоны, имеющие особое сакральное значение или предназначенные для определённых членов семьи. К примеру, в рассказах потомков белорусских переселенцев отсутствуют упоминания о «бабьем куте» и некоторых других особых местах, встречавшихся в домах живших по соседству русских старожилов.

Во многих домах жителей Ермаков сохранились русские печи, с которыми связан ряд суеверий. Когда в доме находился покойник, печная труба должна была оставаться открытой, что символизировало в этот момент связь дома с миром мёртвых. На Святки труба, наоборот, закрывалась, так как считалось, что в святочную ночь в дом может проникнуть нечистая сила. После похорон надо было погреть около печи руки, чтобы «не занести в дом смерть» (зап. от Ф. Д. Суздалевой). В печь надо было посмотреть, чтобы избавиться от испуга. В ночь на Чистый четверг в печь насыпали соль, которая на следующий день считалась целебной. Зола из печи в этот день тоже обладала магическими свойствами. Ею было принято посыпать капусту и другие овощи, потому что считалось, что она помогает от вредителей в огороде. На Крещенье углём из печи на стенах дома рисовали кресты («закрещивали дом»). В поминальный праздник Деды, который жители Ермаков справляли один раз в год с пятницы на Дмитриевскую субботу,

существовало поверье, что если спрятаться за печь и надеть лошадиный хомут, то можно увидеть пришедших в дом умерших предков [5].

Во многих семьях сохранились воспоминания, связанные с сакральными значениями потолочной матицы. Местные целительницы нередко именно под ней совершали свои лечебные обряды. Жительница Ермаков Феодосия Александровна Усольцева, 1934 г. р. вспоминала, что, когда уходил в армию её муж, его мать завела мужчину в спальню и заставила подержать за матицу, чтобы он «дома держался» и вернулся назад. С окнами дома было связано распространённое у всех восточных славян суеверие, в соответствии с которым бившаяся о них птица предвещала покойника. Через окно также было принято подавать на праздники милостыню нищим. Относительно этой зафиксированной у всех восточных славян традиции А. К. Байбурин отмечал, что пища, подаваемая через окно, всегда обладает сакральным значением [1, с. 143]. С порогом дома также был связан ряд широко распространённых суеверий. На нём нельзя было стоять – это объяснялось тем, что *«на пороге стоишь – болезни клеются»* (зап. от Ф. Д. Суздалевой). Через порог также не было принято передавать какие-либо предметы, потому что *«куры не будут нестись»* (зап. от Ф. Д. Суздалевой).

В комнатах дома стены украшали на Троицу берёзовыми, а на Пасху – еловыми ветками. В пасхальную ночь было принято стелить их на пол и там спать. Считалось, что исполнение этого обычая придаёт людям здоровье.

Суеверия, связанные с домовыми, сохранили в Ермаках большую стойкость. При этом в разных семьях можно проследить отличные друг от друга вариации. К примеру, в одних рассказах домовой обитает у печи, поэтому рядом с ней кладётся веник, «на котором он спит» (зап. от Ф. Д. Суздалевой). По другим поверьям, домовой обитает в подполе, где для него стелется специальный коврик под лестницей и «положена денежка» (зап. от Ф. А. Усольцевой). В других семьях в подполье для домового оставляли мочальное помело. Если семья переезжала в другой дом, то домового звали с собой, приговаривая: *«Соседушка, братанушка, пойдём с нами на новоселье»* (зап. от Ф. А. Усольцевой). По рассказу Феодосии Александровны, одна семья, переезжая в другую деревню, забыла позвать с собой домового. После этого их бывшие соседи начали слышать, что в доме постоянно кто-то плачет. Узнав об этом, хозяева вернулись в дом и пригласили домового на новое месте, после чего плач прекратился.

Кроме того, у жителей Ермаков сохранились суеверия, связанные с банником. По словам Ф. А. Усольцевой, в углу бани для него всегда оставляли кусок мыла. Людям нельзя было мыться в бане после полуночи, потому что считалось, что в это время в ней моется банник.

В Ермаках бытовал обычай, согласно которому, в случае пожара, когда к дому приближался огонь, необходимо было бросить в противоположную ему сторону хранимое для этих целей в доме пасхальное яйцо. Считалось, что от пожара дом также охраняет пасхальная верба, которую ставили в

красном углу. Чтобы прекратилась гроза, на улицу выбрасывали печную лопату. Пасхальной вербой также было принято хлестать корову, отправляя её пастись, приговаривая при этом: *«Бью, бью тебя вербóй, чтоб ходила ты домой»* (зап. от Анфисы Дмитриевны Денисенко, 1928 г. р.).

Посиделки чаще всего устраивались в домах одиноких пожилых вдов. Молодые приносили дрова, муку и хмель. Хозяйка дома пекла хлеб и варила пиво. В советское время посиделки часто устраивались после сбора урожая. Специальной благодарности от гостей хозяйки дома не просили. Во время занятий рукоделием девушки жевали серу, полученную из смолы хвойных деревьев. По словам Ф. А. Усольцевой, сера не давала заснуть при монотонной работе и способствовала выделению слюны, которой смачивали пряжу.

Подвергая обобщению и анализу полученные в Ермаках полевые материалы, включающие не только рассказы информаторов, но и визуальный осмотр их домов, можно сделать вывод об утрате на сегодняшний день большинства региональных особенностей строительной культуры, привнесённых из мест выхода переселенцев. Это обстоятельство связано с рядом факторов. К ним относятся как общие эволюционные изменения принципов строительства, происходившие за последние сто лет в сибирской деревне, так и заимствования потомками переселенцев строительных традиций и инноваций, свойственных новому этнокультурному окружению, значительную часть которого составляли сибирские старожилы – челдоны. Многие дома, сохранившиеся в Ермаках, покупались у них, при этом они нередко перевозились из других деревень, тем самым привнося не свойственные первопоселенцам строительные приемы и принципы планировки жилища. При этом большинство опрошенных информаторов отмечало, что сегодня дома челдонов и самоходов имеют мало различий. Данная ситуация типична не для всех мест компактного проживания белорусских крестьян в Сибири. Экспедиционные исследования, проведённые ранее в ряде других регионов, позволили нам выявить отдельные примеры довольно стойкого сохранения особенностей строительной культуры, привнесённых из отдельных регионов Беларуси.

По прошествии ста лет с момента переселения могилёвских крестьян в Сибирь в их обрядах и суевериях, связанных с жилищем, преобладают универсальные элементы, в той или иной степени свойственные всем восточнославянским народам. Этому способствовали процессы как ассимиляции, так и разрушения традиционной строительной культуры во время преобразований советской эпохи. Несмотря на это, в памяти старожилов ещё сохранились отдельные особенности семантики народного жилища, характерные для белорусов. К ним можно отнести стремление придать дому традиционную ориентацию на восток, а также отдельные суеверия, связанные с пространством дома и усадьбы, которые являются составными компонентами привнесённых из мест выхода переселенцев особенностей белорусской календарной и семейной обрядности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л. : Наука, 1983. – 188 с.
2. Багашёв, А. Н. Особенности этнокультурной идентичности белорусских переселенцев в Западной Сибири / А. Н. Багашёв, Р. Ю. Фёдоров // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2012. – № 3 (51). – С. 124 – 129.
3. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 551 с.
4. Локотко, А. И. Белорусское народное зодчество: середина XIX – XX в. / А. И. Локотко. – Минск : Наука и техника, 1991. – 287 с.
5. Фёдоров Р. Ю. Особенности поминальной обрядности у белорусских крестьян-переселенцев Сибири и Дальнего Востока / Р. Ю. Фёдоров, А. В. Титовец, А. А. Богордаева // Традиционная культура. – 2015. – № 3. – С. 174 – 184.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию обычаев и обрядов, связанных с жилищем, у потомков белорусских крестьян-переселенцев, проживающих в деревне Ермаки Викуловского района Тюменской области. Результаты исследования свидетельствуют о том, что несмотря на утрату большинства принципов строительной культуры, привнесённых из мест выхода, в повседневной жизни старожилов деревни сохранились отдельные суеверия, связанные с пространством дома и усадьбы, которые являются составными компонентами белорусской календарной и семейной обрядности.

SUMMARY

The article is devoted to research of the customs and ceremonies connected with the dwelling at descendants of the Belarusian peasants immigrants living in the village of Ermaki of Vikulovsky district of the Tyumen region. Results of research testify that despite loss of the majority of the principles of construction culture introduced from exit places in everyday life of old residents of the village the separate superstitions connected with space of the house and estate which are compound components of the Belarusian calendar and family ceremonialism remained.

Хазанава К. Л.

ПАЭТЫКА АЗНАЧЭННЯЎ У КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВЫМ ФАЛЬКЛОРЫ ГОМЕЛЬСКА-БРАНСКАГА ПАГРАНІЧЧА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 25.02.2016)

Гісторыка-этнаграфічны рэгіён Гомельска-Бранскага пагранічча ў сучаснай Беларусі адзін з найбольш адметных у моўных і культурных адносінах. Абрадавы фальклор гэтай тэрыторыі, занатаваўшы маральны вопыт народа і духоўны запавет многіх пакаленняў, заслугоўвае дэталёвага фальклорна-этнаграфічна-лінгвістычнага аналізу. Нездарма этнографы, фалькларысты і лінгвісты не спыняюць комплекснага рознабаковага вывучэння духоўнай спадчыны Усходняга Палесся [1 – 8]. Народная культура рэгіёна мае многія спецыфічныя рысы і ўласцівасці, што патрабуюць этналінгвістычнага даследавання. Яскравай стылістычнай

адметнасцю фальклору на гэтай тэрыторыі з’яўляецца стабільнае функцыянаванне ў тэкстах вобразных азначэнняў.

Мэта артыкула – даследаваць стылістычныя адметнасці мастацкіх азначэнняў у каляндарна-абрадавых песнях беларуска-расійскага пагранічча.

У народнай традыцыі асобныя з’явы маюць пастаянныя замацаваныя азначэнні – сталыя эпітэты: *Вятры* ***буйныя***, ***палудзённыя***; *Палудзённыя, хмары* ***цёмныя***; *Пад вароцячкі пад* ***шчытовыя***; *Сені* ***новыя***, ***ясяновыя*** (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 72].

Святочны вечар Каляд абавязкова суправаджаецца азначэннем «святы»: *Хто ета ідзець – дуброва гудзець,* ***Святы*** *вечар, дуброва гудзець!* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 25]. Паколькі ў абрадавых песнях, прысвечаных Ражаству (калядках), асноўным матывам з’яўляецца пажаданне гаспадарам дабрабыту, то разам з азначэннем «святы» і «шчодры» ў адносінах да слова «вечар» часта ўжываецца эпітэт «добры»: ***Шчодры*** *вечар, Каляда, каляда!* ***Добры*** *вечар, Каляда, каляда!* (в. Роўкавічы, Чачэрскі р-н) [1, с. 23]. У спалучэнні з назоўнікам «вечар» прыметнік «добры» ўтварае тыповую для калядак і ўвогуле характэрную для славянскага этыкету формулу прывітання: ***Добры вечар*** *таму, хто у гэтым даму!* (в. Растаў, Акцябрскі р-н) [1, с. 24]. У іншай этыкетнай формуле сталае азначэнне «добры» прымеркавана да іншага азначальнага слова: *Святы вечар* ***добрым людзям!*** (в. Кісцяні, Рагачоўскі р-н) [1, с. 25].

На тэрыторыі Гомельска-Бранскага пагранічча сустракаюцца песні, стылістычна пабудаваныя на абыгрыванні вобразных азначэнняў: ***Стара*** *пчолачка раечкі вядзець. – Сядзіцесь, райкі, у* ***новые*** *ўлейкі, А я, старая, у* ***старым*** *сяду. Нясіце, райкі,* ***сладкія*** *мядкі, А я, старая,* ***жоўтыя*** *васкі.* ***Сладкія*** *мядкі – людзям на канун,* ***Жоўтыя*** *васкі – Богу на свячкі* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 25 – 26]. Адпаведнасць азначэнняў «стары – новы» становіцца асновай вобразнасці і выразнасці ў іншых абрадавых творах: ***Стараму*** *дзеду на рукавічку, А* ***старэнькай*** *бабульцы На* ***новую*** *спаднічку* (в. Залессе, Чачэрскі р-н) [1, с. 41].

У спалучэнні «сладкія мядкі» адлюстравалася ўласцівае фальклору даследаванага рэгіёна ўзаемадзеянне беларускіх і рускіх гаворак, выяўленае ў старажытным няпоўнагалосным фанетычным варыянце прыметніка. Вытокі няпоўнагалосся – у паўднёваславянскім рэфлексе праславянскага спалучэння **ol*, якое ў мовах усходніх славян ператварылася ў поўнагалоссе *-оло-*. Наяўнасць няпоўнагалосных форм адрознівае сучасную рускую літаратурную мову і фальклорныя творы ад адпаведных поўнагалосных беларускіх. У рускай традыцыі няпоўнагалосныя ўтварэнні ўзыходзяць да часоў другога паўднёваславянскага ўплыву – гістарычнага працэсу XV – XVI стст., калі адбывалася насычэнне мовы кніжнаславянскімі моўнымі элементамі і формамі. Няпоўнагалоснае ўтварэнне ў прыведзеным творы мае ў слоўным акружэнні слова «канун», карані якога – царкоўна-славянская рэлігійная пісьменнасць. Эпітэт, выражаны няпоўнагалосным утварэннем, ужываецца і з іншымі азначальнымі словамі, але заўсёды ў звязаным з

рэлігійнай традыцыяй кантэксце: *Нашчадруіш* ***сладкая*** *пшанічкі І накорміш* ***Божая*** *сінічкі* (в. Амяльное, Веткаўскі р-н) [9]. Захаванне найменняў у народна-песеннай творчасці Гомельшчыны, падмацаванае ўплывам суседніх рускіх гаворак, пацвярджае існаванне фальклорнай адзінкі з даўніх часоў, калі жывая старажытнаруская народная гаворка шчыльна ўзаемадзейнічала і пастаянна і часта судакраналася з царкоўнаславянскай мовай.

Са старажытнарускіх часоў у вуснапаэтычных творах сустракаецца сталы эпітэт «красны» з семантыкай ‘прыгожы’. Азначэнне апявае прыгажосць дзяўчат, часам ужываецца ў адносінах да раслін, якія выступаюць у творы ўвасабленнем жаночых вобразаў: ***Красна, красна*** *каліна ў лузе... А красней таго дзевачка ў таткі* (в. Роўкавічы, Чачэрскі р-н) [1, с. 26]; ***Красна*** *Ніначка піравоз дзяржала* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 27]; *Икъ прискакавъ хлопчикъ... Да ухопивъ* ***красну дѣвку*** [10, с. 163].

Акрамя семантыкі, на старажытнасць прыметніка паказвае кароткая форма ў атрыбутыўным значэнні – марфалагічнае выражэнне мастацкіх азначэнняў, здаўна характэрнае для ўсходнеславянскага фальклору, пра што сведчаць этнаграфічныя матэрыялы XIX ст.: *На нашей вулицы Возиро* ***вялі́ко*** (Гомельскі р-н) [10, с. 163]; *Просили русалки Въ дѣвочекъ сорочикъ: «Дайтя намъ сорóчикъ Хоть оны* ***ровне́ньки****, Абы были* ***бѣленьки****»* (Гомельскі р-н) [10, с. 201]; *Въ* ***столя́ны*** *подковки, Што некому попераду вити, Пѣсенку запѣти, Таночка завести* [10, с. 175].

Кароткія прыметнікі як сталыя мастацкія азначэнні захавалі пашыранасць у сучасным фальклоры: *Ай, у гадок разок, ой, на* ***вялік*** *дзянёк* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 79]; *Мне не нада твой платочак, нада* ***золат*** *пярсцянёк* (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 90].

Да кароткіх вонкава набліжаюцца ўсечаныя, або сцягнутыя, формы прыметнікаў. Яны паходзяць з поўных прыметнікаў, якія перажылі страту ятацыі і зліццё галосных у канчатках. Фальклорны матэрыял Гомельска-Бранскага пагранічча пацвярджае пашыранасць сцягнутых прыметнікаў у форме назоўнага і вінавальнага склонаў адзіночнага ліку жаночага роду ў стылістычнай функцыі сталых мастацкіх азначэнняў: *Ой, што над нашай над каморай Ды* ***цёмна*** *хмара стаяла. Ой, што на мяне на маладую Ды* ***худа*** *славачка ўпала. Ой, што яе, ту* ***цёмну*** *хмару Ды пяром размахаю. Ой, што яе ту* ***худу*** *славу Ды перацярплю, пераплачу* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [1, с. 110]; *Ой, парай, татачка, да* ***добру*** *радачку* (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 78]; *Провяду русалокъ Изъ бору до бору, Въ* ***зилену*** *дуброву* [10, с. 201]. Адметную выразнасць ствараюць таўталагічныя спалучэнні аднакарэнных усечаных прыметнікаў: *Русалка сидзѣла, Рубацевки просила: «...Хушъ* ***худу худзеньку****, Да* ***бѣлу бѣленьку!****»* [10, с. 201].

У абрадавым фальклоры Гомельска-Бранскага пагранічча адметна выкарыстоўваюцца колеравыя азначэнні. Колеравая палітра паэтычных жанраў рэгіёна не валодае надзвычайнай разнастайнасцю і шматфарбнай

маляўнічасцю. Аднак некаторыя прыметнікі, якія называюць колеры, ужываюцца дастаткова часта. Як правіла, такія азначэнні маюць у розных творах аднолькавыя паясняльныя словы і перадаюць тыпізаваную ў народнай свядомасці прыродную з'яву.

Азначэнне «жоўты» звычайна характарызуе пясок або прыродныя рэчывы жоўтага колеру: *А ў ляску, ляску на* ***жоўтым*** *пяску* (в. Роўкавічы, Чачэрскі р-н) [1, с. 28]; *Ой, не рві, братка ж, да* ***жоўтых*** *красачак* (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 78]; ***Жоўтыя*** *васкі – Богу на свячкі* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 25 – 26].

Прыметнік «сіні» з дэмінутывам «сіненькі» пастаянна суправаджаюць назоўнік «мора»: *На* ***сінім*** *моры цянёты цяняць* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 32]; *Толькі нашла адно тоя да* ***сіненькая*** *мора* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [1, с. 110].

Колеравае найменне «зялёны» перадае адпаведныя характарыстыкі веснавога і летняга прыроднага асяроддзя: *Пусці, татачка, ў* ***зялён*** *сад гуляць* (в. Шалухоўка, Веткаўскі р-н) [1, с. 61]; *А што з-пад садзіку ж да з-пад* ***зялёнага*** (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 77]; *Што на нашай вуліцы, на* ***зялёнай*** *мураўцы* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [1, с. 91].

Прыметнік «белы» разам з іншымі сталымі мастацкімі азначэннямі ўдзельнічае ў партрэтнай характарыстыцы персанажаў: *Покуль мае* ***бодрыя*** *ножачкі, Эй, хадіці не будуць... Покуль мае* ***белыя*** *ручачкі, Эй, работаць не будуць... Покуль мае* ***карыя*** *вочачкі, Эй, глядеці не будуць* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 107]. Азначэннем «белы» надзяляюцца бярозы: *Да й з* ***белаю*** *бярозаю Размаўляла* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 49]; *Да* ***белая*** *бярёзачка, Да чаго ж ты пахялела* (в. Заляддзе, Веткаўскі р-н) [1, с. 108]. У адзінкавых выпадках азначэнне «белы» характарызуе прадукты харчавання: *Масленіца-шчасленіца,* ***Белы*** *сыр* (в. Мар'іна, Добрушскі р-н) [5, с. 172].

Распаўсюджаныя вобразы фальклору Гомельска-Бранскага пагранічча – лебедзь (лябёдушка), гусачка – амаль заўсёды белыя: *Як наперад, як наперад* ***белая*** *лябёдачка* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 89]; *Як узяў жа гусачку за* ***белае*** *крылля* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 89]; *Гуску за галоўку, за* ***белую*** *шыйку* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [1, с. 91]. Гусі, арлы і іншыя птушкі – традыцыйна шэрыя (серыя, сізыя, шэзыя): *Як па том па возяру* ***серы*** *гусі плавалі... Адкуль й узяўся* ***серы*** *селязенька... Як узяў жа гусачку за* ***сераю*** *шыйку* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 88]; *Як наляцеў, як наляцеў* ***сіз*** *арол на крылушках... Ухапіў ён, ухапіў* ***белаю*** *лябёдачку* (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 90]. Варыянт апошняй веснавой песні фіксаваў на тэрыторыі Гомельшчыны ў XIX ст. П. Шэйн: *Икъ налетѣвъ* ***сизой*** *орелъ Ухвативъ ёнъ гусачку Подъ самое подъ крыльцо, За* ***сизоя*** *за перо* [10, с. 163].

Іншыя прыметнікі, якія называюць колер, у разгледжаных творах або не фіксуюцца ўвогуле, або сустракаюцца ў адзінкавых выпадках. Зрэдку ўжываюцца азначэнні «чорны» і «чырвоны»: *Чыя тая барада...* ***Чорным***

шоўкам абвіта? (в. Насовічы, Добрушскі р-н) [1, с. 124]; *Ехала Каляда ў* ***чырвоным*** *вазочку* (в. Мар'іна, Добрушскі р-н) [5, с. 171].

Сярод найменняў масцей і пародж жывёл безумоўную перавагу мае прыметнік «вараны». Такое азначэнне народная творчасць прымяняе да коней. Фактычны матэрыял паказвае акцэнталагічна-фанетычнае вар'іраванне азначэння: *І накорміш каня* ***варанога*** (в. Амяльное, Веткаўскі р-н) [9]; *Икъ прискакавъ хлопчикъ На* ***ворóномъ*** *кóни* [10, с. 163]; *Конь* ***вароны*** *вады не п'е, конь* ***вароны*** *грае* (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 90]; *Як наехаў хлопчык на* ***вароном*** *коні* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 89].

Калі прыметнікі-назвы колераў і масцей як фальклорныя сталыя эпітэты даюць найменні тыповым, абагульнена ўспрынятым народам характарыстыкам, то некаторыя іншыя пашыраныя ў вуснай народнай творчасці Гомельшчыны мастацкія азначэнні перадаюць народныя ўяўленні аб ідэальных уласцівасцях жывых істот і якасцях прадмет і з'яў: *Конь* ***вароненькі****, сам* ***малодзенькі****...* ***Залата*** *грыўка стаеньку ззяе...* ***Срэбраны*** *капыт камень рубае...* ***Шаўковы*** *хвасцец след замятае* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 33]; *Каляда-калядзіца,* ***добрая*** *маладзіца, Назбіраіш аўса* ***залатога*** *І накорміш каня* ***варанога*** (в. Амяльное, Веткаўскі р-н) [9].

Даследаваныя творы выяўляюць часты зварот фальклору да азначэнняў «срэбраны» і «залаты» з колькаснай перавагай апошняга. Эпітэты ўжываюцца з рознымі азначальнымі словамі і называюць не толькі адносіны да матэрыялу, з якога выраблены твор, але і колер, а таксама замілаванне аўтара твора аб'ектам гаворкі: *Да вдарили въ дю́бочки, Да* ***золоти*** *перочки* [10, с. 163]; *Ухопивъ за ручку За* ***золоти*** *перстень* [10, с. 163]; *За правую ручку, за* ***залаты*** *персцянёк* (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 90]; ***Срэбраны*** *капыт камень рубае* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 33].

Прыметнікі «шырокі», «быстры», «цёмны» ў народных песнях Гомельска-Бранскага памежжа з'яўляюцца пастаяннымі азначэннямі асобных назоўнікаў і адносяцца да сталых мастацкіх азначэнняў, будучы агульнаэтнічнай рысай мясцовага фальклору: *Па вуліцы па* ***шырокай*** (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 81]; *Як у нашых у варотах* ***шырокая*** *возяра* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 88]; *А што з-пад лесіку ж да лесу* ***цёмнага****... Ой там цякла рэчка да рэчка* ***быстра****...* (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 77].

Адзначаюцца выпадкі ўжывання аднародных сталых азначэнняў, якія называюць найбольш адметныя ўласцівасці прадметаў і з'яў: *Рэчка* ***быстрая*** *да* ***бераžыстая****... Ой, на той рэчачкі да ляжыць кладачка... Ой, кладка* ***новая*** *да й* ***асіновая*** (в. Беседзь, Веткаўскі р-н) [1, с. 77].

Часам аднародныя эпітэты маюць у сваім шэрагу метафарычныя азначэнні і ўяўляюць сінанімічны рад: *У полі бярёза* ***зялёна-кудрява, Зялёна-кудрява, голлем кучярява*** (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [1, с. 106].

Распаўсюджаным эпітэтам фальклору Гомельска-Бранскага пагранічча можна лічыць прыметнік «малады»: ***Маладая*** *дзевачка пер'е збірала* (в. Роўкавічы, Чачэрскі р-н) [1, с. 29]; ***Малады*** *хлопчык хваліўся канём* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 32]; *Не прадавай міне,* ***малады***

Віцечка!.. Ой, як будзіш ты ***маладую*** *жонку браць* (в. Насовічы, Добрушскі р-н) [1, с. 33]. Прыметнік ужываецца таксама ў няпоўнагалоснай форме: ***Млады*** *Валодзька, хто цябе й вучыў?* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 32]. Разам з аднакарэнным паясняльным словам-назоўнікам эпітэт «малады» можа ствараць таўталагічнае спалучэнне: *Да* ***маладая малодачка*** *Да й чаго ты зажурыла...* (в. Заляддзе, Веткаўскі р-н) [1, с. 108].

Пры фіксаванні фальклорных твораў Гомельска-Бранскага пагранічча на мяжы XX – XXI стст. у фанетычным афармленні асобных моўных адзінак назіраецца ўплыў вымаўлення, характэрнага для сучаснай беларускай літаратурнай мовы, заснаванага на сярэднебеларускіх гаворках. Зварот да надрукаванага ў XIX ст. фальклорнага матэрыялу рэгіёна сведчыць аб выпадках дысіміляцыйнага акання ў адзначаных эпітэтах: *Воду пярахристя* ***зылотымъ*** *крастомъ, А ты панъ Игнатъ да бывай здоровъ, Да ни самъ собой, съ* ***мылодой*** *жаной* (Гомельскі р-н) [10, с. 77].

Фальклорныя творы рэгіёна адлюстроўваюць такую спецыфічную рысу грамадскай свядомасці, як падзел асоб, з'яў, прадметаў навакольнай рэальнасці, на свае, родныя, блізкія, і чужыя, няродныя. У лексіцы твораў гэтая дыферэнцыяцыя праяўляецца ў выкарыстанні адпаведных мастацкіх азначэнняў «родны – няродны», «любы – нялюбы», «мой (свой) – чужы (суседні)» у розных фанетычна-марфалагічных варыянтах: *Ой, ты, маць мая, ой, маць* ***радзімая*** (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 79]; *Сястрыца* ***родная****, ці жыва-здарова* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 88]; *Яе* ***родная*** *мамачка, Эй, ўгаворя́ла* (в. Казацкія Балсуны) [1, с. 107]; *Мамачка ж* ***мая****, ты, вішанька* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 46]; *А шчэ й з* ***маімі*** *падружка.. У!* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 45]; *Забылася я* ***свайму міленькаму*** *Прыказаці* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 49]; *А* ***мой міленькі****, чарнабрывенькай* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [1, с. 67]; – *Ой, чаго ж тая ў мяне мамачка* ***неродна*** (в. Шалухоўка, Веткаўскі р-н) [1, с. 43]; *Падкалодная – маць* ***неродная*** (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 74]; *Парай, татачка, як з* ***нялюбом*** *жыць* (в. Шалухоўка, Веткаўскі р-н) [1, с. 61]. Ужыванне азначэнняў у пары ўзмацняе адрозненні: *У* ***суседнім*** *сяле дажджы і... У! Дажджы ідуць, А ў* ***нашым*** *сяле не быва...* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 45]; *Калі* ***люб*** *табе – да й* ***нелюбенькі****... Калі* ***міл*** *табе да* ***не міленькі****... Ў доме* ***міленькі****, чарнабрывенькі* (в. Шалухоўка, Веткаўскі р-н) [1, с. 61].

Часта ў даследаваных творах сустракаюцца метафарычныя азначэнні, якія ўтрымліваюць перанос лексічнага значэння. Звычайна з дапамогай гэтых азначэнняў прыродныя з'явы надзяляюцца чалавечымі якасцямі: *Ох ты, ластаўка, ты* ***касістая*** (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 64]; *Ой ты, ластаўка, ты* ***касастая****… Ты ж* ***касастая, непрыгожая*** (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [1, с. 65].

Уласцівасцю фальклорных твораў даследаванага рэгіёна з'яўляецца выкарыстанне ў якасці мастацкіх азначэнняў прыдаткаў, якія выразна і эмацыянальна характарызуюць рэалію, названую паяснёным словам: *Вот там дзеўка-****чарнаброўка*** *Воду брала* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 49]. Прыдатак пры атрыбутыўна-пазітыўных адносінах з паясняльным словам прапанаваў яму канкрэтную назву. Эпітэт даў эмацыянальную ацэнку

паясняльнага назоўніка, дзякуючы характарыстычным уласцівасцям назоўніка-прыдатка, што перадаў прыкмету рэаліі праз адносіны да названага ім аб'екта: *Не любі-ка чужой жонкі* ***Чарнаброўкі...*** *Гарэлачка-**палыноўка** – Не здароўя* (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 50]; *Два царэвічы-**королевічы*** (в. Казацкія Балсуны, Веткаўскі р-н) [1, с. 27]; *Свёкарка-**тата**, жалей мя... У!* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н) [1, с. 47].

Даследаваны моўны матэрыял паэтычных жанраў фальклору Гомельска-Бранскага пагранічча сведчыць аб значнай пашыранасці ў каляндарна-абрадавых песнях мастацкіх азначэнняў. Яны ствараюць эмацыянальнасць, выразнасць і вобразнасць твораў. Сярод эпітэтаў пераважаюць сталыя, замацаваныя за пастаяннымі паясняльнымі словамі. Па граматычным выражэнні большасць адзначаных эпітэтаў з'яўляецца прыметнікамі. Адметнае выкарыстанне набываюць найменні колераў. Некаторыя эпітэты становяцца кампанентамі таўталогіі. Асаблівай экспрэсіўнасцю валодаюць у фальклоры адзначанага рэгіёна эпітэты-прыдаткі.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры Гомельскай вобласці / уклад. В. А. Захарава [і інш.] ; уклад. муз. часткі У. І. Раговіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1989. – 384 с.
2. Вечнае: фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-уклад. : І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2003. – 362 с.
3. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік / рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.
4. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
5. Зямля чароўная дабра: Добрушскі край: гісторыя і сучаснасць / пад агул. рэд. А. А. Станкевіч. – Гомель : Полеспечать, 2008. – 280 с.
6. Чачэршчына, нам дадзеная лёсам… Мінулае і сучаснасць Чачэрскага краю : гісторыка-культурны і фальклорна-этнаграфічны зборнік, прысвечаны 850-годдзю Чачэрска / пад агул. рэд. У. І. Коваля, В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2010. – 300 с.
7. Станкевіч, А. А. Абрадавая лексіка ў гаворках Гомельшчыны: этналінгвістычны аналіз / А. А. Станкевіч, К. Л. Хазанава, А. М. Воінава. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – 269 с.
8. Новак, В. С. Традыцыі каляндарна-абрадавага фальклору Гомельскага раёна / В. С. Новак // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2015. – Вып. 19. – С. 271 – 276.
9. Лопатин, Г. И. Фольклорно-этнографический репертуар личности: Варвара Александровна Грецкая / Г. И. Лопатин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vetka-museum.by. – Дата доступа: 15.10.2015.
10. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1887. – Т. I, ч. 1. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 580 с.

РЕЗЮМЕ

Гомельско-Брянское пограничье – особенный в языковом и культурном отношении регион современной Беларуси. Язык календарно-обрядового фольклора региона характеризует частое использование эпитетов, создающих эмоциональность,

выразительность и образность. По грамматическому выражению большинство эпитетов является прилагательными. Некоторые эпитеты становятся компонентами тавтологии. Экспрессивность языку фольклора добавляют эпитеты-приложения.

SUMMARY

Gomel-Bryansk border zone is an especial region of modern Belarus in linguistic and cultural sense. In the language of region's calendar ceremonial folklore there are many epithets which were creating the emotionality, figurativeness and expressivity. The majority of epithets are adjectives. Some epithets are components of a tautology. The expressiveness of the language of folklore added epithets which are applications.

Шаўчэнка Я. С.

ВЫКАРЫСТАННЕ ДЗІКАРОСЛЫХ РАСЛІН У КАЛЯНДАРНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ (ЗІМОВЫ І ВЯСЕННІ ЦЫКЛЫ)

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

Традыцыйныя ўяўленні беларусаў аб дзікаслых раслінах у зімовым і вясеннім цыклах народнага календара маюць сваю ўнікальную спецыфіку і складаюць важную частку культуры этнасу, якая вывучана недастаткова.

У айчыннай этналагічнай навуцы адсутнічаюць навуковыя працы, прысвечаныя непасрэдна тэматыцы даследавання. Тэарэтычнае асэнсаванне асобных аспектаў, блізкіх дадзенай праблематыцы, адлюстравана ў шэрагу артыкулаў Т. І. Кухаронак: «Раслінная сімволіка купальскіх варожбаў у кантэксце анімістычнага светасузірання беларусаў Міншчыны», «Абрад "завіваць бярозу" на магілёўска-смаленскім памежжы» і г. д. У дысертацыі «Раслінныя сімвалы беларускага фальклору» [1] І. А. Швед, абапіраючыся на матэрыялы славянскай вуснай народнай творчасці, дае характарыстыку важнейшым раслінным сімвалам (дуб, бяроза, сасна, яліна, явар і г. д.) у іх побытавым і абрадавым выкарыстанні. Важныя матэрыялы па вывучаемай тэме ўтрымліваюць працы па этнабатаніцы расійскай даследчыцы В. Усачовай, у адной з якіх – «Магия слова и действия в народной культуре славян» – разглядаецца міфалогія, сімволіка і абрадавыя функцыі некаторых раслін [2]. Акрамя таго, каштоўныя вывады адносна рытуалаў і абрадаў, звязаных з дзікаслымі раслінамі, утрымліваюцца ў зборніку этналінгвістычных даследаванняў «Славянский и балканский фольклор» [5; 15; 16].

Традыцыйныя ўяўленні беларусаў аб раслінах і іх выкарыстанне ў межах зімовага каляндарнага цыкла пераважна прымяркоўваліся да Каляд і Хрышчэння (Вадохрышча) – у час, калі раслінны свет фактычна знаходзіўся ў фазе «сну», таму вялікая колькасць народных уяўленняў звязвалася менавіта з вечназялёным дрэвам – елкай (ялінай).

Шырокараспаўсюджаным з'яўляецца вядомы звычай беларусаў ставіць у хаце яліну на Каляды. Пераняты з заходнееўрапейскай традыцыі, ён з цягам часу стаў устойлівым элементам беларускай абраднасці. Паказальна, што для яліны ў народнай культуры характэрна амбівалентная сімволіка – яна

надзялялася супрацьлеглымі характарыстыкамі і магла разглядацца і як пазітыўнае, і як негатыўнае дрэва. Дзякуючы хрысціянскай традыцыі, яліна лічылася «свянцонай»: па легендзе, дрэва само апускала галлё, дапамагаючы Божай Маці хаваць маленькага Хрыста ад слуг Ірада. Нібы за гэта Бог асвяціў дрэва і загадаў заўсёды ставіць яго ў хаце і закладаць за абразы на Каляды [3, с. 159]. Больш архаічны матыў закладання галінак яліны за абразы звязаны з прыпісваннем ёй абарончых уласцівасцей супраць нячыстай сілы і шкаданосных уздзеянняў. Апатрапейная функцыя яліны выразна карэлюецца са знешнім выглядам дрэва і яго якасцямі: наяўнасцю вострых іголак («колкасць», «вастрыня»), смалістым пахам і г. д. Ахоўныя ўласцівасці дрэва тлумачылі таксама тым, што яе лапкі растуць крыж-накрыж [3, с. 159]. Для павелічэння абарончых здольнасцей яловыя галіны асвячалі ў храме, найбольш «якаснымі» лічыліся асвечаныя непасрэдна на Каляды або Вадохрышча. Лапкі разам з ладанам закладвалі ў чатыры куты хаты ад грому.

Апатрапейная сіла яловых лапак, па традыцыі, узмацнялася і на Вадохрышча: імі часта абтыкалі палонку для асвячэння вады: *«Як на Вадохрышчэ свецяць на Ярдані воду, та кругом ставяць маладыя ялінкі, каб закрыць воду ад усялякае нечысці, каторая, спужаўшыса, можа напашкудзіць»* [1, с. 287]. Яловыя галіны таксама ўторквалі ў страху хаты дзеля засцярогі ад перуна. На Брэстчыне на Вадохрышча лапкі хавалі за іконы, прывязвалі да яблынь у садзе, клалі пад хату – ад буры.

Яліна выступала абрадавым дрэвам у межах не толькі зімовага, але і вясенняга цыкла. На тэрыторыі беларускага Палесся на першы дзень Масленіцы яліну ўпрыгожвалі кветкамі і вазілі на санках вакол сяла; маглі ўсталёўваць яе ў хаце, суправаджаючы дзеянне песнямі. На Тураўшчыне на свята заклікання вясны хадзілі па вёсцы з ялінай у руках або непасрэдна вакол упрыгожанага дрэва [1, с. 285]. Вечназялёная яліна як сімвал неўміручасці і цыклічнасці жыцця выконвала ролю абрадавага дрэва зімой і вясной, замяняючы ліставыя дрэвы. На Вялікдзень у Нясвіжскім раёне елку прыносілі ў хату і чаплялі пад стол [4, с. 43]. З вышэйадзначанага вынікае, што ў межах каляднага цыкла абраднасці сімволіка яліны насіла ў большай ступені пазітыўны характар (супрацьлеглая сітуацыя назіраецца, напрыклад, у пахавальнай абраднасці).

Для зімовага цыкла характэрна адсутнасць разнастайнасці раслін, што абумоўлена прыродна-кліматычнымі ўмовамі. Зіма папярэднічае вясне, якая спрадвеку фігуравала як час «абуджэння» раслінага свету, пачатак яго біялагічнага росквіту. Нездарма ва ўсходніх славян існавала традыцыя на Вадохрышча босымі ўвечары абвязваць дрэвы, каб тыя не замёрзлі да вясны. Часта гэты рытуал суправаджаўся сімвалічным біццём і «падрубаннем», а на Брэстчыне – замовай, што, на думку сялян, таксама садзейнічала абуджэнню дрэва ўвесну: *«Я босы прышоў нэ боюся морозу, і ты нэ бойся…»* [5, с. 101].

У фальклорных калядных матывах беларусаў часта ўзгадваюцца і сезонныя лістападныя дрэвы: каліна, груша, явар і іншыя. Хоць яны і не выкарыстоўваліся непасрэдна ў абрадах зімовага цыкла, іх сімволіка часта

звязвалася з вясельнай абраднасцю, што адпавядае славянскай традыцыі спраўляць большасць вяселляў пасля свята Пакрова. Груша ў калядных песнях, як правіла, сімвалізавала дзяўчыну шлюбнага ўзросту: *«А ўжо йгруша дазрела, / А я малада. / А ўжо грушу пара трясть, / А я малада…»* [6, с. 24]. Каліна, у сваю чаргу, увасабляла дзяўчыну ў пераходны перыяд да стану жанчыны; акрамя таго, яна магла выступаць сімвалам нешчаслівай жаночай долі: *«Трудна мне, трудна мне / Калініцу скусти, – / Трудней таго й нету – / За стареньким жити»* [6, с. 50].

На перыяд свята Дабравешчання (25 сакавіка) прыпадае пачатак актыўнага абуджэння расліннасці ад зімовага сну. Фактычна яно і адкрывае вясенні цыкл календара, з якім звязана найбольшая колькасць традыцыйных абрадаў і ўяўленняў аб дзікарослых раслінах. У М. Нікіфароўскага зафіксавана павер'е пра арэхавы куст, які цвіце ўначы толькі на Дабравешчанне. Існавала ўяўленне пра тое, што арэх прыносіць шчасце і надзяляе здольнасцю знаходзіць скарбы ў купальскую ноч таго, хто сарве першую кветку з куста [7, с. 128]. Вельмі добрым знакам лічылася знайсці ў лесе арэхавы спарыш, у асаблівасці «трайнёныш» (з трох арэхаў), яго трэба было зберагаць, а не есці. Верылі, што чалавек, які носіць пры сабе такі спарыш (на шыі або зашытым у адзенне), будзе шчаслівым і кожная яго справа атрымаецца [8].

З Вербнай нядзеляй (Белая нядзеля, Вербніца), што папярэднічала Вялікадню, у беларускай культуры звязаны комплекс традыцыйных уяўленняў аб дзікарослых раслінах. Асноўнае месца ў іх займала вярба, якая ва ўсходнеславянскай хрысціянскай традыцыі выступала замяшчальнікам біблейскай пальмавай галіны. Апатрапейная функцыя вярбы зыходзіла з народных уяўленняў пра яе надзвычайную моц. Па павер'ях, нячыстая сіла, якая з Вадохрышча і да Вербніцы сядзіць на вярбе, звальваецца ў ваду пасля таго, як галінкі асвячаюць у цэрквах [9]. Рытуальна-магічны характар дрэва замацаваўся яшчэ ў дахрысціянскія часы. На думку даследчыкаў, выкарыстанне яго свежых галінак – з'ява больш старажытная за хрысціянства [10, с. 307]. Галінкі вярбы сяляне выкарыстоўвалі практычна ва ўсіх сферах жыцця: для абароны хаты, гаспадаркі і саміх гаспадароў ад негатыўнага ўздзеяння. З гэтай мэтай асвечанымі галінкамі вярбы сцябалі па спіне дамачадцаў, што, на іх погляд, павінна было спрыяць здароўю. «Біццё» часта суправаджалася прыгаворамі кшталту *«Не я б'ю, вярба б'е / Бі, вербалоз, аж да самых слёз!..»* [11, с. 72]. Вярбой сцябалі і непаслухмяных дзяцей: *«Дзяцей малых сцябалі, штоб ня ўрэдаваў»* [12, л. 8]. Часцей за ўсё асвечаную вербу закладалі за іконы і вуглы хаты, ставілі на акно, а таксама ў агародзе для засцярогі і забеспячэння ўраджаю [12, л. 11]. У 2-й палове XIX ст. на Міншчыне быў распаўсюджаны звычай на Вербніцу ўторкваць расфарбаваныя галінкі дрэва ў магілы продкаў [13, с. 163].

Вярба, на думку насельніцтва, магла выконваць функцыю громаадвода: *«Ну гэта калісь дзелалі, штоб гром ня біў, як гэта называецца… грамаатводы. Вербу тожа станавілі»* [12, л. 11]. На Украіне, напрыклад, з

мэтай спыніць гром ці град галінкі вярбы выкідвалі на вуліцу або ўзмахвалі імі ў напрамку хмар. Некаторыя даследчыкі лічылі вярбу ўвасабленнем Перуна [10, с. 309].

Украінскі вучоны К. Рахно вылучае дзве формы выкарыстання славянамі вярбы ў апатрапейнай перспектыве: доўгачасовую і сітуатыўную. [10, с. 306]. Доўгачасовая форма з'яўлялася асноўнай і заключалася ў выкарыстанні вярбы на працягу ўсяго года. Вербнае дрэва, такім чынам, з'яўлялася адным з асноўных рытуальных аб'ектаў, які выкарыстоўваўся ў абрадах у Вербную нядзелю, на Вялікдзень, на святога Юр'я, у траецка-сёмушнай абраднасці і г. д.

На Вялікдзень вярба выконвала функцыю галоўнага абрадавага дрэва. У Столінскім і Зэльвенскім раёнах, напрыклад, у царкву на Вялікдзень насілі асвячаць таксама галінкі сасны, дзе і пакідалі іх. Імі маглі таксама ўпрыгожваць дом знутры «дзеля свежага воздуха» [1, с. 270]. З вясеннім абрадам першага выгану скаціны ў поле на святога Юр'я (Георгія) звязаны комплекс традыцыйных уяўленняў аб дзікаслай расліннасці, якую выкарыстоўвалі разам з шэрагам іншых рытуальных аб'ектаў, накіраваных на забеспячэнне дабрабыту пагалоўя жывёлы і гаспадаркі на ўвесь сезон. У 2-й палове XIX ст. на Ашмяншчыне з асвечанай галінай вярбы на пачатку дня святога Юр'я гаспадары абыходзілі свае палі і ўторквалі яе ў зямлю, што павінна было абараніць іх ад граду. Разам з вярбой выкарыстоўвалі і купальскія зёлкі, якія кідалі на гарачае вуголле, і гэта лічылася добрым сродкам ад стыхіі [14, с. 173].

Правядзенне абраду першага выгану скаціны ў поле павінна было гарантаваць яе бяспеку ад нападу дзікіх звяроў і садзейнічаць паспяховаму вяртанню дадому. Гэты звычай з'яўляецца агульнараспаўсюджаным ва ўсходніх славян. Суправаджаўся ён спецыфічнымі замовамі кшталту: *«Верба-лёс, бі да слёз, верба б'е, я ня б'ю, сігай ў лес, у хіры лес, у хіры цёмны лес…»* [12, л. 7]. Пасля вербную галіну прыносілі назад у хату або хлеў: такім чынам сімвалічна праграмавалі вяртанне жывёлы дадому і папярэджвалі выкарыстанне галіны ведзьмамі з мэтай нанесці шкоду. На Гродзеншчыне і Брэстчыне, а таксама на частцы Віцебскага Падзвіння існавала традыцыя пасля вяртання з поля разломліваць галінку на столькі частак, колькі пасвілася жывёл у статку, пасля чаго іх кідалі ў хлеў, каб скаціна не ўцякала ў лес: *«Як первый раз выгоняеш скотыну, трэба пошчытаты, кулько штук там е, и тулько кусочков тэи вэрбы свячоной поломаты и кинуты ў хлиў – то будуць заходыты ў хлиў»* [15, с. 133].

Акрамя вербнага прута пры выгане жывёлы маглі выкарыстоўваць яловыя і сасновыя галіны або асіну. Паўсюдна ўторквалі ў вокны і дзверы хлява крапіву і дуб. Асінавае галлё клалі пад парог хаты ад ведзьміных чараў, а маладым каровам з абарончай мэтай умацоўвалі на рог кавалачак асіны [1, с. 300].

Вялікай разнастайнасцю характарызуюцца традыцыйныя ўяўленні аб раслінах у траецка-сёмушнай абраднасці, звязанай з перыядам біялагічнага

росквіту расліннага свету. Абагульняючыя назвы траецкай зеляніны – май, троіца, клечаннё, дуб'ё і іншыя [16, с. 17]. На думку даследчыкаў, семантыка абраднасці гэтага цыкла звязвалася з развіццём земляробства. Магічны сэнс траецкіх абрадаў заключаўся ў забеспячэнні багатага ўраджаю на ўвесь будучы год. Шляхам выкарыстання галінак зеляніны, на думку сялян, можна было ўзяць «абуджальную» плодную сілу ў маладых дрэў і перадаць яе свежаўзаранай зямлі. Надзялялі траецкую расліннасць таксама абарончымі і лекавымі ўласцівасцямі, што праяўлялася ў іх рытуальным выкарыстанні.

На Тройцу (Сёмуху) амаль паўсюдна на Беларусі адным з асноўных рытуальных дрэў выступала бяроза, з якой рабілі вянок – бярозавы «май»: *«На Троіцу стаўлюць май і пад паталок вешаюць. І стаіць гэты май ад Троіцы і да Купалы»* [17, л. 5].

Бярозавыя вянкі надзяляліся лекавымі і апатрапейнымі функцыямі, выкарыстоўваліся ў якасці абярэга і ў жывёлагадоўчай сферы: іх надзявалі на рогі каровам на цэлы дзень перад выганам. Па павер'ях, гэта забяспечвала жывёле здароўе і вялікія надоі [18, с. 43]. Пад уплывам хрысціянства шырокараспаўсюджаным з'яўляўся звычай асвячаць бярозавыя галіны ў царкве. Іх клалі за іконы, замацоўвалі ў патэнцыяльна небяспечных месцах у хаце (столь, дзверы, вокны і г. д.) Распаўсюджаным з'яўляўся і абрад «завівання бярозы» (упрыгожванне дрэва, апрананне яго ў жаночую вопратку). Вядома, што бяроза ў беларускай традыцыі выступала ўвасабленнем жаночай сімволікі, што карэлюецца з матывамі плоднасці, пачатку новага жыцця з надыходам вясны.

Разам з бярозай у шэрагу рэгіёнаў надзвычай папулярнымі дрэвамі з'яўляліся аер, ліпа, клён і дуб. На Усходнім Палессі субота за тыдзень перад Тройцай насіла назву Кляновай суботы – дрэвам упрыгожвалі хату і замацоўвалі галінкі за абразы [1, с. 260]. У канцы XIX ст. на Гродзеншчыне існаваў звычай хаджэння дзяўчат на Тройцу з кляновым «кустом» на галаве. Лісце клёна, што заставалася з гэтага куста, надзялялася лекавымі ўласцівасцямі: яно дапамагала ад нарываў [13, с. 171].

На Брагіншчыне сярод траецкай зеляніны выкарыстоўвалася вецце дуба. Дзеля параўнання, на памежнай з рэгіёнам тэрыторыі Украіны на Тройцу рабілі так званы «ігорній дуб»: усталёўвалі шост, які апляталі травамі, кветкамі і стужкамі, суправаджаючы дзеянні песнямі і танцамі [1, с. 219].

Асобнае месца ў траецкай абраднасці адзводзілася аеру. Аер (явар; татарскае зелле) быў шырока распаўсюджаны на Тройцу амаль на ўсёй тэрыторыі краіны, ім упрыгожвалі ўвесь дом, клалі на падлогу: *«Ваер во ў мяне вісіць. Дык ён пахнець, такі пахнючы, мы яго ў хаце астаўлялі, ну, гэта ўсё падбіралі і палілі»* [19, л. 49]. У асобных мясцінах зрэзаны аер кідалі на парозе хаты ў якасці абярэга ад нячыстай сілы [12, с. 28]. Уяўленні пра апатрапейныя функцыі аера мелі пад сабой рацыянальную аснову, заснаваную на яго біялагічных ўласцівасцях адпужваць насякомых.

Напрыклад, на Тройцу аерам пасыпалі падлогу, бо «*аір не дает росту блохам»* [4, с. 65].

Падводзячы вынікі, адзначым, што традыцыйныя ўяўленні беларусаў аб дзікарослых раслінах у зімовым цыкле календара фарміраваліся з улікам прыродна-кліматычных умоў і пад уплывам заходнееўрапейскай традыцыі. Галоўным рытуальным дрэвам цыкла выступала яліна. Нягледзячы на амбівалентнасць сімволікі дрэва, у калядным цыкле абраднасці яна надзялялася пазітыўнымі рысамі. З'яўляючыся сімвалам неўміручасці і цыклічнасці жыцця, у шэрагу рэгіёнаў Палесся і Цэнтральнай Беларусі яліна працягвала выконваць функцыю абрадавага дрэва і ў вясеннім каляндарным цыкле.

Разнастайнасць уяўленняў аб дзікарослых раслінах і іх багатая рэгіянальная спецыфіка ў вясенняй абраднасці абумоўлівалася росквітам расліннасці ў дадзены перыяд, а таксама мясцовымі прыродна-геаграфічнымі ўмовамі. Рытуальна-магічны сэнс абрадаў вясенняга цыкла з выкарыстаннем дзікарослых раслін заключаўся ў «абуджэнні» зямлі, яе падрыхтоўцы да новага гадавога цыкла, забеспячэнні дабрабыту сям'і і гаспадаркі на ўвесь будучы год. Важнейшае месца сярод дрэў займала вярба, прымяненне якой найбольш распаўсюджана на Вербную нядзелю, Вялікдзень, святога Юр'я і Тройцу. Акрамя вербы у шэрагу рэгіёнаў у абрадах фігуруюць сасна, асіна і дуб. Траецка-сёмушная абраднасць характарызуецца ўяўленнямі пра бярозу як пра адно з асноўных рытуальных дрэў на Беларусі. Разам з бярозай шырока выкарыстоўваўся аер, які ў траецкай абраднасці надзяляўся апатрапейнымі функцыямі, што мелі пад сабой рацыянальную аснову, заснаваную на яго біялагічных ўласцівасцях. Ва Усходнім Палессі і некаторых рэгіёнах Цэнтральнай Беларусі галоўным рытуальным дрэвам з'яўляўся клён, а таксама ліпа. На памежнай з Украінай тэрыторыі Палесся сярод траецкай зеляніны выкарыстоўвалася вецце дуба – падобныя матывы пра «ігорны дуб» сустракаюцца і на ўкраінскім Палессі, што можа з'яўляцца сведчаннем культурнага адзінства рэгіёна.

ЛІТАРАТУРА

1. Швед, І. А. Раслінныя сімвалы беларускага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : Выд-ва Брэст. дзярж. ун-та, 2000. – 159 с.
2. Усачёва, В. В. Магия слова и действия в народной культуре славян / В. В. Усачёва. – М. : Ин-т славяноведения РАН, 2008. – 368 с.
3. Малоха, М. Елка / М. Малоха, С. Санько // Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 159 – 160.
4. Нясвіжскага краю напеў векавы: народная духоўная культура Нясвіжчыны / пад. агул. рэд. В. С. Новак. – Нясвіж : Нясвіжская ўзбуйненная друкарня імя С. Буднага, 2012. – 272 с.
5. Агапкина, Т. А. Южнославянские поверья и обряды, связанные с плодовыми деревьями, в общеславянской перспективе / Т. А. Агапкина // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. – М., 1994 – С. 84 – 110.
6. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник. / В. Н. Добровольский. – М. : Тип. А. В. Васильева, 1903. – Ч. IV. – 720 с.

7. Никифоровский, Н. Я. Освящённые предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Типолитография насл. М. Б. Неймана, 1903. – 26 с.
8. Санько, С. Лес / С. Санько // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 283 – 285.
9. Малоха, М. Вярба / М. Малоха, Л. Салавей // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 106.
10. Рахно, К. Ю. Обереговые функции освящённой вербы / К. Ю. Рахно // Salix Sonora / РАН, Ин-т славяноведения. – М., 2011. – С. 305 – 319.
11. Новак, В. Міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з дрэвамі / В. Новак // Фальклярыстычныя даследаванні. – Мінск, 2004. – Вып. 7. – С. 71 – 73.
12. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 214.
13. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1902. – Т. 3. – 506 с.
14. Крачковский, Ю. Быт западнорусского селянина / Ю. Крачковский. – М : Унив. тип., 1874. – 212 с.
15. Плотникова, А. А. Первый выгон скота в Полесье / А. А. Плотникова // Славянский и балканский фольклор. Этнолингвистическое изучение Полесья. – М., 1995. – С. 108 – 142.
16. Толстой, Н. И. Троицкая зелень / Н. И. Толстой // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. – М., 1986. – С. 14 – 18.
17. Архіў гісторыка-філалагічнага факультэта Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта (АГФФПДУ). – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 1.
18. Кузнецова, М. А. Сказания о лекарственных растениях / М. А. Кузнецова, А. С. Резникова. – М. : Высшая школа, 1992. – 207 с.
19. АГФФПДУ. – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются традиционные представления белорусов о дикорастущих растениях в рамках зимнего и весеннего календарных циклов. Сделана попытка систематизации данных представлений с учётом их региональной специфики на примере колядной, а также майской обрядности.

SUMMARY

The article touches upon the analysis of traditional views of the Belarusians on wild plants in the framework of winter and spring calendar cycles. An attempt has been made to systematize the given views taking into account their regional peculiarities through the example of house to house carolling during Christmas and May ritualism.

Шрубок А. У.

УЯЎЛЕННІ ПРА МІФАЛАГІЧНЫХ ПЕРСАНАЖАЎ-АПЕКУНОЎ СВОЙСКАЙ ЖЫВЁЛЫ Ў КАНТЭКСЦЕ НАРОДНАЙ ВЕТЭРЫНАРЫІ БЕЛАРУСАЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 12.10.2015)

Асобная частка рытуальных практык, вербальных тэкстаў і вераванняў, звязаных з падтрымкай і ўзнаўленнем здароўя свойскай жывёлы, так ці інакш звязана з такімі міфалагічнымі персанажамі, як дамавік/дамавы, дваравы,

хлеўнік. Незалежна ад уяўленняў пра іх іпастась (антропаморфная, зааморфная, нулеваморфная/нябачная, фантастычная/гібрыдная), канкрэтную лакалізацыю (хата, двор, хлеў) і функцыянальную скіраванасць, якія значна вар'іруюцца, актыўнасць дадзеных персанажаў звязвалася з прасторай індывідуальнай гаспарадкі. Менавіта таму яны, згодна з народнымі ўяўленнямі, маглі ўплываць на вядзенне свойскай жывёлы і яе добрае здароўе. Асобнае месца сярод дэманаў-апекуноў свойскай жывёлы належыць палевіку, сфера дзеяння якога непасрэдна не звязана з індывідуальнай гаспадаркай, аднак менавіта да яго звярталіся з просьбай апякаць жывёлу падчас выгаднага сезона, як да гаспадара палёў [1, с. 66 – 67; 13, с. 968 – 969].

Аналіз замоўных тэкстаў, а таксама вераванняў сферы народнай ветэрынарыі, запісаных у XIX – пачатку XXI ст., дазваляе выявіць некалькі асноўных матываў, звязаных з «хатнімі» духамі. Пры гэтым у культуры беларуска-рускага памежжа палявік часам таксама набывае функцыі «хатніх» духаў:

1. Матыў апякунства, найбольш яскрава адлюстраваны ў замовах-зваротах да міфалагічнага персанажа (часцей за ўсё да «хазяіна» дамавога/дваравога/палявога) з просьбай даглядаць жывёлу: *«Упрашаю Хадзяіна дамавога, палявога, выгоннага, межавога і самага старшага старшога – Дзяменьція Дзяменьцевіча і цябе, Кляменьці Кляменьцевіч, і цябе, Хвёдар Хвёдаравіч, і цябе, Аграсім Аграсімавіч! Прашу я вас, не астаўця нас, любуйця раба божага маіх коней і мілуйця, і прылядайця, як самі знаеця. Прашу вас, не астаўця нас»* [5, № 47, 40]; *«Хазяін мой дамавой, хазяін мой дваравой, хазяюшка-дваравіца, тваі дзеткі-цараняткі, жалую вас хлебам і соллю – беражыце маю скацінку, маю жывацінку»* [6, № 2538]; *«Царь дворовой! Царица дворовица! Твои дзетки царенята! Дарую я вас и хлебом и сольлю, милуйця и вы моих животоў, кормиця вы их ярой пшеной, поиця вы их мэдовой сытой, покрыйця вы их шелковой пеленой, блюдзиця вы их от цужого дворовова, от цужого полевова, от подмежника, от коцережника, от кустоўника, от грибоўника»* [14, с. 525]; *«Сахраняй, паляві пастух, маю скацінку, красную шарсцінку з вечара да поўначы, з поўначы да рассвета, сам Гасподзь на ўвесь век. Сахраняй яе і напасай яе»* (зап. Т. Валодзіна, А. Боганева ў 2011 г. ад М. Аверчанкі, 1935 г. н., в. Усохская Буда Добрушскага р-на).

2. Матыў шкодніцтва: персанаж мучыць/ганяе/заязджае жывёлу да поту, пены («Згодна з вераваннем, ён псуе скаціну: уначы ездзіць у стайні на конях, ад такой язды конь хутка худнее, слабее і, калі не пазбавіцца своечасова хлеўніка, неўзабаве сканае» [2, с. 71]): *«Е дамавик, таки, шо худобину пагонит, аж раса на шерсте постанет»* [9, зап. А. Какорына, в. Залатуха Калінкавіцкага р-на]. Гэты матыў шырока распаўсюджаны, фіксуецца на ўсёй тэрыторыі Беларусі з рознымі міфонімамі (дамавіком, хлеўнікам, дваравым).

3. Матыў пляцення грывы/хваста жывёлы: *«То домовой у кожном хляве есць. Да бывае, ночью гоняе коня да грыву сплятае. Да вешаюць тую сороку»*

[9, зап. Е. Шырына, в. Вялута Лунінецкага р-на]; *«Дамавик да часу ночы можэ хадить, можэ и на каня сести и хвост заплете. Гриву заплете, як коўтун совье. Дамавик заплете гриву, нячысьцик»* [3, с. 225]. Матыў прыкладальны да ўсіх персанажаў-апекуноў свойскай жывёлы, што мы разглядаем, прычым дадзенае дзеянне можа ўспрымацца інфармантамі як праяўленне добрага стаўлення і клопату персанажа, а можа – наадварот, у якасці адзнакі яго шкоднасці; ацэнка прадстаўнікамі традыцыі падобнай акцыянальнай рысы «апекуна» можа таксама быць як пазітыўнай, так і адмоўнай.

4. Матыў даення каровы, які суадносіцца з зааморфным дамавіком, у першую чаргу ў выглядзе «ласіцы» або вужа, вераванні пра якіх асабліва характэрны для Палесся: *«Вуж можа сосаты корову, кажуць йон в кожным доме ісць, ен домовык, кажуць»* [9, зап. І. Сухавіцкая, в. Спорава Бярозаўскага р-на]; *«Еслі вуж жыве дома, то эта дамавік, дамавы вуж. Эта ў кароў, у сараі. Эта свойскі вуж, не нада біць. Гаворуць, ён і карову ссець, ці праўда ці не»* (зап. Т. Валодзіна, А. Боганева ад Н. Лазуцінай, 1936 г. н., в. Галавенчыцы Чавускага р-на).

5. Матыў выбару масці жывёлы ў выпадку, калі «дамавы не залюбіў» ці «скацінка не па двару прыйшлася»: *«*[А ў хляве ці жыве дамавік?] *Тута не было, а тама конь у мяне быў. Устанеш, у каня грыва заплецена, аж раса на ім, такая іспаріна. Можа, масць не панаравіцца. Той, што жывець у сараі, очань строгі. Вот не панаравілась масць яму, можаць і зашчакатаць, і выведзець»* (зап. Т. Валодзіна, А. Боганева, Т. Кухаронак у 2013 г. ад Н. Камаровай, 1941 г. н, в. Кісялёва Буда Клімавіцкага р-на); *«Дамавик, есьли не злюбить скатину, дак ганяе. Можэ и лошадь, можэ и рагатую скатину. Ана ужэ потная, не лажыцца. А як злюбить, то ён не трогае*. [У меня была корова] *и гладка, и тоўста. Знаца, он её любиў*. [Почему он одних любит, а других гоняет?] *А ву знаете што: от якую масьть излюбить»* [9, зап. А. Гура, в. Барбароў Мазырскага р-на].

Узаемаадносіны чалавека і міфалагічнага персанажа разгортваліся ў рэчышчы некалькіх асноўных стратэгій: ад імкнення дагадзіць духу, характэрнага, напрыклад, для жыхароў беларуска-рускага памежжа, да імкнення пазбавіцца яго, што асабліва выразна выяўляецца ў Заходнім Палессі [7, с. 125]. Пры пазітыўным стаўленні да падобных персанажаў назіраецца пэўная суаднесенасць масці жывёлы з уяўленнямі пра знешні выгляд ці іпастась дэмана:

– у выпадку антрапаморфнай іпастасі дамавіка/хлеўніка маюцца падставы рэканструяваць яго генетычную сувязь з гаспадаром дома, прычым у дыяхроннай суаднесенасці з продкамі: жывёлу імкнуцца выбраць такую, якая б паходзіла масцю на колер валасоў гаспадароў [4, с. 178];

– калі дух-апякун выяўляецца ў зааморфным выглядзе (ласіца), семантычна істотным становіцца колер яе поўсці: *«У нас так було. Ласицы е ў кожном дваре. Если ласицу побачиш (дак он з добрый вуж, чуть не з кота, с крысу), як побачиш, увидиш, якого держать: белый, дак белый купляй*

товар» [9, зап. А. Какорына, в. Залатуха Калінкавіцкага р-на]; *«Як не по хлеву корова. Бувае купиш корову красну не по хлеву, и бела не по хлеву. Кажэ, бувае ласици перелазить корову, шо и не ўстане. Якая ласица, такую треба худобу держать»* [9, зап. В. Саннікава, в. Стадолічы Лельчыцкага р-на];

– у іншых выпадках (напрыклад, нябачны дамавік) існавалі спецыяльныя абрады, скіраваныя на тое, каб высветліць любімую масць персанажа: трэба было прынесці пачастунак дамавіку і пакінуць, у прыватнасці, кавалак паперы побач, тады дэман прыйдзе ўначы і пакладзе шарсцінку такога колеру, які яму даспадобы [15, с. 310].

6. Чужы дамавік/хлеўнік/дваравы («наброжы»), акцыянальнае праяўленне якога заўсёды негатыўнае [4, с. 961]: *«Коли лиходзей кола дўора ходзиць, бываець скоту тогда вренно: стонуць коровы слоўно млявыя, и молока не будзець. А надо тогда своему дўоровому цесь отдаць, ён это любиць, ён сам чужого лиходзея отгониць от двора и станець ўсё ланно. А ў всяком дворе свий дворовой ёсь, – то не двор без двороваго»* [14, с. 524 – 525]; *«Если чужой домовик попаў, коровы дохнуть»* [9, зап. А. Чэканава, в. Дзякавічы Жыткавіцкага р-на]; *«Як хороши домовик, то он жэ хороший* [дух]*, чыстый. Не, нечысты* [домовик] *не бывае. Ето як насылае, погано. А домовик ўже ж должэн быть приятель хозяину. Помогае»* [9, зап. А. Назарава, в. Замошша Сенненскага р-на].

Матыў разведзенасці свайго і чужога духа гаспадаркі сустракаецца таксама ў замовах-зваротах да дамавіка: *«Калі ідзеш у чужую хату, толькі перасягаеш парог, прыглашай з сабой: "Мой дамавой, хадзі радам са мной. Жыві ты з намі ўмесці, абходзься каля маёй сям'і і каля скаціны па чэсці. А калі ты чужы насыльны, ідзі к яму пагуляй, а ў маём дварэ не бывай"»* (зап. Г. Лапацін у 1994 г. ад М. Еціпневай, 1919 г. н., в. Барталамееўка Веткаўскага р-на); *«Добры вечар табе, дзядзішча, шырокая барадзішча, кучаравая галавішча. Калі ж ты свой дамавы, жыві ж на месце, абходзься каля гэтай скаціны, бурай (чорна-пёстрай) шарсціны па чэсці. А калі ты чужы, насылальны, ідзі к яму пагуляй, яго скаціну паганяй, а ў маём дварэ не бывай»* [5, № 37].

Апякунства міфалагічнага персанажа пазітыўна ўплывае на здароўе свойскай жывёлы. Дамавік/дамавы, дваравы, хлеўнік даюць корм і пітво коням і каровам, гладзяць іх і чысцяць, клапоцяцца пра іх дабрабыт. Адпаведна адваротная сітуацыя (страта, пазбаўленне апякунства) выклікае супрацьлеглы эфект. Падобныя выпадкі, за выключэннем узгаданага вышэй выбару «няправільнай» масці жывёлы, здараюцца хутчэй за ўсё ў выніку парушэння гаспадарамі прынятых правіл паводзін, пэўнага этыкету ў адносінах і камунікацыі паміж людзьмі і міфалагічнымі персанажамі. Тыповы прыклад – парушэнне чысціні і парадку: *«Домоўик не любить як сметтечко ўусыпають – як ўукидають абы-где, он товар гоняе. Треба ў один бочок скидать, шоб худоба не ходила по ним»* [9, зап. В. Саннікава, в. Замошша Сенненскага р-на; 11, с. 1, 137].

Негатыўнае ўздзеянне міфалагічных персанажаў прыводзіць да ўзнікнення пэўных немачаў і хвароб жывёлы («Невзлюбившаяся домовому скотина худая, шерсть на ней “лямчится”, она болеет и не даёт хорошего приплода» [4, с. 178]):

– мастыт у кароў: *«Домовик [в хлев] ходзиць – карова молока не дае»*; *«Домовик. Ен не злюбиць корову – молоко з кроўю будзе»* [абодва – 9, зап. В. Казначэеў, в. Махновічы Мазырскага р-на]; *«А бывае тыя разы каровы пойдуць даіць. А карова ж, ведама, як карова – ляжыць… Так тыя разы кажуць: І! Эта ж карову дамавік… Малако забірае дамавік»* (зап. Т. Валодзіна ў 2006 г. ад Н. Сергіені, 1919 г. н., в. Лешня Капыльскага р-на);

– агульнае недамаганне і захворванне жывёлы, якое можа прывесці да смерці: *«*[Домовик добрый или злой?] *Як кому - як злюблить то добры, и як не люблить - и сушыть. И змокае короўка и можэ пропасти»* [9, зап. В. Саннікава, в. Замошша Сенненскага р-на]; *«Як дамавік упадабае каня, то на ём ездзіць штоноч, аж пакуль конь, хварэючы, не здохне»* [10, с. 202].

Для ліквідацыі негатыўнага ўплыву дэмана ў беларускай традыцыі быў распрацаваны наступны комплекс захадаў:

1. Захады, скіраваныя на «залагоджванне», забеспячэнне ці вяртанне апякунства. Напрыклад, частаванне дэмана: *«А то як не любить худобу неки домовик – змокае худобинка. Ў хлеви ставлять хлебец, соль, чарочку гарилки, святее зелейко кладуть, як ганяе ў ноч. Стречанну свечачку кладуть. И не змокае худобинка, а так змокае и можэ пропасть.* [Куда всё это кладут?] *У хлеви то на шуйко, то пудвесишь»* [9, зап. В. Саннікава, в. Замошша Сенненскага р-на]; *«*[А ў хлеве ці жыве дамавічок?] *І ў хлеве жыве дамавічок. У які ж эта дзень, забылася, нада пакласці дамавічку тожа пішчу.* [Можа ў чысты чацвер?] *Не, я ўжо не скажу. Ёсь такі дзень, што нада яму пакласці»* (зап. Т. Валодзіна ў 2011 г. ад М. Балмаковай, 1935 г. н., в. Андрэеўка Добрушскага р-на); [12, с. 288 – 289; 14, с. 524].

Для таго, каб забяспечыць апякунства «палявічка», здзяйсняючы абрад першага выгану жывёлу на пашу, беларусы Падняпроўя «частавалі» дэмана абрадавай ежай (асвечанымі на Вялікдзень яйкам, хлебам з соллю) і звярталіся да яго з просьбай ахоўваць жывёлу, садзейнічаць захаванасці статку, а таксама прыганяць кароў дадому пасля выпасу: *«А як первы раз у поля выганяюць, дамавічку палявому яечка нясуць. На купінку кладуць. Як віганяць ужо, прагоняць, усе ж кароўкі первы раз мітусяцца, іх жа людзі праводзяць … І хлебца кусочак солькай пасынеш ды пакладзеш.як прыгавараваць, не знаю. Скажаш ужо: Дамавічок, беражы маю скацінку. І ўсіх каровак. Вот так»* (зап. Т. Валодзіна ў 2011 г. ад М. Балмаковай, 1937 г. н., в. Андрэеўка Добрушскага р-на); *«І нясеш палявому пастуху кусочак хлеба. Пастух паляві ёсь такі. Кусочак хлеба солькай пасоліш і кладзеш пад куст, што: “Сахраняй, паляві пастух, маю скацінку, красную шарсцінку з вечара да поўначы, з поўначы да рассвета, сам Гасподзь на ўвесь век. Сахраняй яе і напасай яе”»* (зап. Т. Валодзіна, А. Боганева ў 2011 г. ад М. Аверчанкі, 1935 г. н., в. Усошская Буда Добрушскага р-на); [11, с. 153].

Магічны дыялог і этыкет, якога прытрымліваюцца гаспадары падчас абраду першага выгану, узнаўляюць сацыяльныя сувязі паміж светам людзей і духам-гаспадаром месца (у дадзеным выпадку – поля), што прызначаны падтрымліваць сітуацыю нормы падчас выганнага сезона і прадухіліць узнікненне неспрыяльных сітуацый, якія могуць дрэнна адбіцца на здароўі свойскай жывёлы і захаванасці статку [1, с. 78].

2. Захады, прызначаныя для таго, каб пазбавіцца дэмана ў прынцыпе, выгнаць яго з хлява. Так, М. Нікіфароўскі апісвае абрад выгнання хлеўніка шляхам яго засаромлівання, калі гаспадар падпільноўвае дэмана ўначы з грамнічнай свечкай, а калі апоўначы той пачне свістаць і шумець перад хлявом (паколькі ў хлеў з-за свячы трапіць не можа), трэба перахрысціць свечкай месца перад сабой і з насмешкай прамовіць: *«Прыходзіў ён і відзіў мяне, ды злякнуўся і вярнуўся»*. Пасаромлены такім чынам хлеўнік, згодна з народнымі ўяўленнямі, больш не вернецца ў хлеў [8, с. 143 – 144]. Цікавы абрад выгнання хлеўніка з мястэчка Халопенічы Барысаўскага павета апісаны А. Багдановічам [2, с. 71 – 72].

Узводзілі апатрапеічную абарону вакол гаспадарчых будынкаў: абсыпалі хлеў асвечаным макам (*«Чтобы домовика прогнать, хлев маком ведуком посыпали и обсыпают сарай – домовик и уходит. И слова божьи надо говорить, так как без Бога не до порога»* [9, зап. Т. Пігарава ў в. Ручаёўка Лоеўскага р-на]); абыходзілі хлеў з грамнічнай свечкай (*«Шчэ со стречаной сўэчкою обойити хату. Як семь раз сўэчка одна сўэтицца. Обойти три раз»* [9, зап. В. Саннікава ў в. Сіманічы Лельчыцкага р-на]); прамаўлялі малітву (*«Ўоскресные молитўы молилиса на чотыри сторони. То ўун ўозьме да и пойде»* [9, зап. В. Саннікава ў в. Стадолічы Лельчыцкага р-на].

Выкарыстоўваліся розныя абярэгі, сярод якіх найбольш распаўсюджанымі былі наступныя: забітая сарока (*«Сороку вешают, штоб скотина не мокрила, домовык не гоняв»* [9, зап. А. Алтунян у в. Сіманічы Лельчыцкага р-на; 15, с. 345; 16, с. 405]); мужчынскія штаны (*«Это у хлиў штаны вишаюць мушчыньские или кожух чорный, вувирнуць чэпляюць, когда домовик гониць скоци́ну»* [9, зап. Т. Агапкіна, А. Тапаркоў у в. Стадолічы Лельчыцкага р-на]); люстэрка (*«Недобрэ, домовик нападае. Мокра короўа. Сороку як поўэшаем и зеркало, то оно уходить»* [9, зап. В. Саннікава ў в. Сіманічы Лельчыцкага р-на]); вывернуты кажух і іншыя.

Звярталіся па дапамогу да знахароў: *«[Если домовик мучить корову в хлеве начнет, то шептухи его отшепчут и он] из хлеву уйде»* [9, зап. Т. Пігарава ў в. Ручаёўка Лоеўскага р-на].

Такім чынам, разгледзеўшы інфармацыю, што тычыцца адносін міфалагічных персанажаў да свойскай жывёлы, можна казаць аб амбівалентнасці іх вобразаў. Дамавік/дамавы, дваравы, хлеўнік даюць корм і пітво коням і каровам, гладзяць іх і чысцяць, палявік даглядае і корміць жывёлу падчас выпасу, у выніку чаго яна становіцца бадзёрай і цягавітай, вылучаецца моцным здароўем. Негатыўны эфект выяўляецца ў тым, што

персанажы могуць (часцей у выніку парушэння гаспадарамі прынятых правілаў паводзін) выклікаць мастыт у кароў, розныя недамаганні і нават паморак; палявік таксама можа мучыць жывёл, выклікаць у кароў «гізы», насылаючы насякомых. У адпаведнасці з гэтымі ўяўленнямі ў беларускай традыцыі сфарміраваўся комплекс мер як прафілактычных, скіраваных на забеспячэнне заступніцтва персанажа (высвятленне любімай масці дэмана, частаванне палевіка і зварот да яго падчас першага выгану, прытрымліванне пэўнага этыкету ў адносінах і камунікацыі паміж міфалагічнымі персанажамі і гаспадарамі), так і ахоўных або адгонных, што выкарыстоўваліся для ліквідацыі негатыўнага ўздзеяння дэмана (вывешванне забітай сарокі, абыход хлява з грамнічнай свечкай, зварот па дапамогу да знахароў і інш.).

ЛІТАРАТУРА

1. Адоньева, С. Б. Прагматика фольклора / С. Б. Адоньева. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та ; «Амфора», 2004. – 312 с.
2. Богданович, А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов / А. Е. Богданович. – Гродно : Губернская тип., 1895. – 186 с.
3. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М. : Индрик, 1997. – 912 с.
4. Добровольский, В. Н. Смоленский областной словарь / В. Н. Добровольский. – Смоленск : Тип. П. А. Силина, 1914. – 1022 с.
5. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2000. – 595 с.
6. Замовы / уклад. У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей. – Мінск : Беларусь, 2009. – 519 с.
7. Левкиевская, Е. Е. Мифологические персонажи в славянской традиции: 1. Восточнославянский домовой / Е. Е. Левкиевская // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. – М., 2000. – С. 96 – 161.
8. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типолитография, 1897. – [2], X, 307, 30с.
9. Палескі архіў Інстытута славяназнаўства Расійскай акадэміі навук.
10. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч ; уклад., прадм. У. Васілевіча ; пер. с польск. Л. Салавей, У. Васілевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.
11. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Витебск : Типо-литография Г. А. Малкина, 1891. – Вып. 5. Заговоры, апокрифы и духовные стихи. – 450 с.
12. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 600 с.
13. 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.
14. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Имп. академия наук, 1893. – Т. 2. Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. – 751 с.
15. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Имп. академия наук, 1902. – Т. 3. Описание жилища, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право; чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, приметы и т. д. – 535 с.

16. Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego / E. Tyszkiewicz. – Wilno : Druk. Marcinowskiego, 1847. – 489, IV s.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются народные представления белорусов о демонах-опекунах скота как часть опыта народной ветеринарии. Определяются основные акциональные проявления мифологических персонажей по отношению к скоту и способность влияния на его здоровье. Рассматривается комплекс мер, используемых в народной традиции для избавления от негативного воздействия на скот мифологических персонажей, а также направленных на обеспечение их опекунства.

SUMMARY

Belarusian folk beliefs which are connected with mythological characters-guardians of livestock are analyzed in the article. Mythological characters' main actional manifestations towards livestock and their ability to influence on livestock health are defined. The article observes complex of measures, which are used in Belarusian folk tradition to get rid of the mythological characters' negative impact on livestock and to provide their guardianship.

Ященко О. Г.

ГОРОДА БЕЛАРУСИ 1950 – 1980-Х ГОДОВ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ СЕЛЬСКИХ ЖИТЕЛЕЙ

Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины
(Поступила в редакцию 10.03.2016)

Образы городов всегда привлекали внимание и создателей публицистических произведений, и авторов научных сочинений по социологии, психологии, искусствоведению, ориентированных на показ разных аспектов урбанизации [1 – 2]. Несомненно, яркие впечатления, возникшие у жителей сельской местности в связи с первым знакомством с городским пространством в советское время, заслуживают обстоятельного этнологического анализа и во многом объясняют актуальность темы.

Новизна темы обусловлена тем, что впервые с точки зрения этнологии рассматривается образ города на Беларуси в историко-культурной памяти выходцев из сельской местности применительно к периоду 1950 – 1980-х годов на новых данных опросов жителей современной Беларуси. Целью данной статьи является характеристика городского пространства на основе свидетельств жителей, являвшихся в момент первых контактов с городами носителями сельской традиции и воспринимавших городскую культуру как явление «инакое», контрастировавшее с привычной для них повседневностью и заведомо отделённое от них культурным барьером.

Круг источников включает материалы опроса жителей Гомельшины, Брестчины, Минщины, осуществлённого в 2014 – 2015 гг. Всего выборка охватила 56 человек разных профессий, но обязательно старшего и среднего поколения, которые в 1950 – 1980-е годы являлись сельскими жителями и могли поделиться информацией и эмоциями о первом визите в города Минск, Гомель, Могилёв, Брест, Чечерск, Копыль, Мозырь, Речицу и другие.

По свидетельству уроженки деревни Борщевка Гомельского района, переехавшей вместе с родителями в Гомель в 1965 г., её мама, как только состоялся переезд, сразу же *«села на троллейбус и прокатилась по всему маршруту, чтобы город посмотреть»*. Сама же опрошенная сохранила следующие воспоминания об областном центре: *«Я троллейбусы очень любила, они казались мне чем-то невероятным, безумно любила на них ездить»*. Из воспоминаний более позднего времени, накануне распада Советского Союза, тем не менее, также очевидно, что транспортная система в городах была одним из самых впечатлявших сельчан элементов городского уклада: *«Я впервые увидел троллейбус, светофор… Меня очень удивило это "творение" человечества, я всегда интересовался электричеством, учился на электрика, и тогда это было действительно новшеством для меня. Также удивил автобус "Икарус", так называемая "гармошка", которого я до этого тоже никогда не видел. Вообще, общественный транспорт стал для меня тоже своего рода открытием – в деревню к нам приезжал всего один автобус четыре раза в день»* (зап. в д. Ровенская Слобода Речицкого р-на).

Часто сельские жители упоминают работу эскалаторов в торговых центрах, в первую очередь, центральных универмагах больших городов. К числу ярких впечатлений о технических новинках в городах следует отнести упоминания об использовании кассовых аппаратов работниками торговли: *«В универмаге я также впервые увидел кассу, похожую на те, которые стоят сейчас в магазинах. В деревне такого не было – продавцы там считали на счётах* (1980-е годы)*»*. Мигающая и светящаяся электрическая реклама в городах относится к одним из самых повторяющихся в описаниях объектов: *«Недалеко от вокзала располагалась гостиница "Гомель", на которой меня удивило красивое светящееся табло»*. Новые ощущения вызывали поездки на лифте. Очень сильным детским впечатлением для жительницы Лунинецкого района Брестчины стало катание в городе по реке: *«Мы катались на катере. В моём представлении в то время он казался мне огромным кораблём»*. Особые впечатления о городской жизни порождали и самолёты, опрошенные рассказывают о семейных прогулках, например, в район Старого аэродрома в Гомеле, с целью посмотреть на этот вид транспорта, который вызывал большие эмоции у бывших сельских жителей и отождествлялся именно с городским пространством: *«Любили смотреть на самолёты, как они взлетали и заходили на посадку. И нам тоже хотелось когда-нибудь полетать на самолёте»* (уроженец Буда-Кошелёвского р-на Гомельской обл., 1938 г. р., о 1960-х годах).

«А ещё помню. Гомель очень красивый тогда (1950-е годы). *Когда мы переехали, был, всё аккуратное очень, а ещё тогда каштаны цвели. У нас в деревне каштанов вообще не было, там земля не такая, одни сосны были»*, – сравнения образов города и села достаточно часты в собранных устных свидетельствах. Типичны обращения к характеристике природы в городской среде, что во многом объясняется не только отличиями городского

пространства, менее заполненного зеленью, чем сельская местность, но и желанием выходцев из села быть внимательными к природе.

Запечатлелась в памяти сельчан и особая атмосфера городской жизни, совершенно непохожая на сельскую: *«До сих пор помню ощущение какой-то свежести, красоты, чего-то нового, это ощущение трудно передать вот так, на словах, оно у меня осталось на всю жизнь»*. Большинство опрошенных отметило скоростные ритмы жизни и постоянную изменчивость городской среды как первое впечатление о городе: *«Город очень красивый, много разных зданий, памятников. Не было ни одной прогулки, когда бы я не замечал чего-то нового»*.

Другие воспоминания о первом впечатлении от города у сельских жителей также содержат позитивный портрет, например, о 1950-х годах: *«Мне всё понравилось. Мне город казался очень большим и красивым. Суетливым, но от этого не менее прекрасным»* (из воспоминаний о Гомеле уроженки Гомельской области, 1934 г. р., переехавшей на постоянное жительство в 22 года). Уроженка Ветковщины, 1951 г. р., высказалась о городском пространстве, в котором она впервые оказалась в 1968 г., в том же ключе: *«Жизнь в городе меня поразила. Мне очень нравились широкие, чистые улицы Гомеля, красивые, вечно куда-то спешащие люди, которые даже не здоровались друг с другом. Шум транспорта, не стихающий даже ночью, ярко горящие вечерние фонари и витрины магазинов. Очень поразил мост через реку Сож, который тогда мне казался исполином. Ещё меня поразила кондитерская фабрика "Спартак", точнее, запах конфет, напоминающий новогодние праздники. Непривычным было обилие транспорта на улицах»*. Образ Бреста в 1980-е годы представлялся сельской уроженке Гомельщины светлым и динамичным: *«В городе не было проблем с транспортом. Было множество автобусов, троллейбусов, автовокзал, железнодорожный вокзал… были очень хорошо асфальтированные дороги, светофоры. В городе очень красивая архитектура, парки, всё яркое, светящееся, весёлое, смотришь и радуешься. Всё обустроено фонтанами, местами для отдыха»*.

Среди подобных воспоминаний – слова уроженки (1951 г. р.) деревни Новинки Калинковичского района о Минске в конце 1960-х годов: *«Самое первое впечатление о городе – шум, даже не шум. А суматоха и гудение. И люди! Очень много людей!»*. О Минске в 1970-е годы опрошенные также отзывались весьма эмоционально и мажорно: *«Сам город меня поразил! Он оказался просто огромным, однажды я, пытаясь освоиться, весь день каталась на автобусах по городу, но мне не удалось побывать и в половине города. После деревни на две с половиной тысячи человек влияние мегаполиса просто ошеломляющее»*. Также отмечали характерные черты Минска: *«Была удивлена размерами и количеством автотранспорта города. Также мне очень понравились чистые улицы города. Непривычными были высотные здания и плотная застройка в спальных районах»*. Некоторые сельчане в числе первых эмоций, полученных ими в городе, обозначили чувство

одиночества: *«Также меня удивила суета горожан. Люди всё время торопятся, не замечают ничего вокруг себя. В городе, полном людей, чувствуешь себя как никогда одиноким»*.

Городская толпа, одетая совершенно иначе, чем в сельской местности, также часто привлекала внимание впервые попавших в города сельчан, например, из рассказа о Минске: *«Городская мода меня поразила. Одно из самых ярких воспоминаний. Люди самые разные. Бывали даже отдельные личности с ядерным цветом волос и в странных одеяниях»*. Почти все выходцы из села одинаково оценивали разницу во внешнем облике горожан и сельчан применительно к самым разным по статусу и величине городским населённым пунктам, например, о 1980-х годах: *«Первое, что бросилось мне в глаза – это различие во внешнем виде городских и сельских жителей. Если в деревне мы ходили в чём пришлось, не задумываясь, то в городе люди выглядели совсем иначе, хотя и не все. Многие носили джинсы…»*.

Так, имеются систематические сообщения об отличии качества жизни даже в малом городе по сравнению с деревней: *«Помню, что по сравнению даже с таким городом, как Копыль, в деревне было по-другому. Но когда я поехала в первый раз с мамой в Минск, я была ещё больше удивлена. Большой город, сильный шум, оживлённое движение, магазины, светофоры, троллейбус и трамвай – всё это было как в сказке»* (1970-е – начало 1980-х годов).

Среди выявленных материалов некоторые дают возможность утверждать, что сельские жители отчётливо дифференцировали образы городов Гомеля, Могилёва, Минска и других и замечали их отличия друг от друга на фоне общего потока схожей информации и очень похожих описаний городских видов и одинаковых впечатлений от впервые увиденной городской среды. Так, в рассказах о Жлобине уроженки (1946 г. р.) деревни Красный Берег Жлобинского района, в молодости переехавшей в город с мужем и детьми, подчёркивается значимость данного города как железнодорожного узла и его внешнее отличие от других городов Беларуси: *«Что же касается самого города, то это было полное господство тепловозов. Поезда ездили очень медленно и останавливались на каждом полустанке. Вся жизнь крутилась вокруг железнодорожной станции Жлобин Пассажирский. Но был и автовокзал с большими стёклами, интересной формы… Много домов было деревянных. Многоэтажек не помню»*. Интересны впечатления об архитектуре школьного здания, где учились дети респондента: *«Спереди школа напоминала театр. Колонны белые, большие, высокие двери. Помню, меня очень восхищало это здание. Тогда, после того, как я жила в деревне, оно казалось мне безумно красивым»*. Большое изумление у впервые приехавших в Жлобин вызывали городские транспортные коммуникации, особенно железнодорожный мост через реку Днепр, которым ходили любоваться (*«Если честно, до сих пор не знаю, как он удерживает такие огромные и тяжёлые поезда»*).

Многие сельские жители в своих рассказах о первых визитах в города Беларуси упоминают поразившие их своей масштабностью высотные здания, при этом такие свидетельства относятся не только к 1950 – 1960-м годам, но и к более позднему периоду, например, даже ко 2-й половине – концу 1980-х годов: *«Уже во время моего подъезда к городу из окна поезда я увидел первые высотки, которые я видел вживую, а не на картинках или по телевидению, проехал под так называемым "путепроводом". Ещё одна вещь, очень поразившая меня … это большой и красивый железнодорожный вокзал»* (уроженец Речицкого р-на, 1970 г. р., о завершающем периоде советской эпохи – конце 1980-х годов). *«Как сельскую жительницу поначалу удивляла архитектура Гомеля. Высотные здания были для меня новизной»*, – характеризует первые впечатления о городской среде уроженка Ветковщины, 1956 г. р.

Общими в первых впечатлениях сельских жителей о городе стали рассказы о разнообразных культурно-массовых мероприятиях и первых посещениях учреждений культуры (театра, цирка и т. д.). Первые приезды в Гомель жительницы деревни Якимовка Речицкого района в детском возрасте сохранили в памяти информацию и глубокие эмоции о посещении цирка: *«Первые впечатления, которые остались навсегда, это воспоминания о походе в гомельский цирк. Я была ещё совсем ребёнком. Помню, он казался мне огромным и очень красивым. Также запомнился запах цирка, и большое количество людей, которые пришли тогда на представление»*. О первом визите в драматический театр в Гомеле (конец 1970-х годов) бывшая сельчанка говорит с восторгом: *«Больше всего в городе меня поразило развитие культуры…* (в театре. – *О. Я.*) *играли пьесу по рассказу А. П. Чехова. Раньше такое убранство, роскошь я видела только на картинках. Это было как в сказке, всё очень красиво, моему восхищению не было предела»*.

В числе приятных впечатлений был комфорт, доступный в рамках досуга горожанам: *«Гулять по городу было очень удобно, особенно когда через каждые пятьдесят метров стоят машины с газировкой и дорогу освежают поливальные машины»*. Все опрошенные единогласно утверждали, что они обратили внимание в каждом из увиденных ими городов на обилие мест для развлечения: парки, кинотеатры, дома культуры, рестораны, кафе, аттракционы. Это объясняется и качественными отличиями городской среды от сельской местности, и, как правило, молодостью сельских жителей, попавших в город.

Образы городов в памяти сельских жителей, оказавшихся в новой для них городской среде, часто включают упоминания о праздниках. Приведём типичный пример, озвученный применительно к 1950-м годам: *«Самое главное, что меня удивило в городе, это, конечно, парады, сейчас парады не такие как тогда, раньше много людей, веселье, музыка, и всё это от площади Ленина или от вокзала идет через весь город по Советской* (улице в Гомеле. – *О. Я.*). *Я была так рада, большое количество положительных*

эмоций сохранилось с тех времён». Многие другие респонденты также были поражены проведением государственных праздников 1 Мая и 9 Мая в областных центрах: *«Я никогда не видел парадов такого размаха и такого количества людей, объединённых одной целью и собранных в одном месте»*.

Также отметим, что многие опрошенные признавались в своём стеснении в поведении при первых поездках в город, например, отмечали, что хотели скорее посмотреть город, но боялись и стеснялись, *«по городу ходило очень много людей, но, как сейчас помню, я очень боялась оглохнуть от такого шума. Люди куда-то спешили, бежали»* (1960-е годы). Интересны ремарки по поводу того, что сельчане в некоторых ситуациях боялись потеряться в городском пространстве, «сесть не на тот автобус», «сесть на нужный автобус, но проехать свою остановку» (конец 1960-х – 1980-е годы). Вместе с тем не только столица БССР, но и малые города вызывали у сельчан на первом этапе после появления в городе тревогу и напряжённость. Так, о жизни в Речице середины 1970-х годов уроженка Ветковщины, 1959 г. р., повествует: *«Первое время было очень тревожно, была просто ошарашена городским шумом. Боялась даже переходить дорогу»*.

Среди негативных факторов городской жизни, особенно применительно к 1970 – 1980-м годам, доминирует шум на городских улицах, который не утихал ни в дневное, ни в ночное время: «шум, которого не было в деревне». Выходцы из села также заметили в первую очередь некоторые другие неблагоприятные черты городского образа жизни: «большое количество не всегда приветливых людей на улицах»; «толпа незнакомых людей» («а в деревне все, как родные»); «большое количество людей, которые не здороваются»; «не самый свежий воздух»; «суета». Однако даже негативные характеристики в ряде случаев позиционируются опрошенными как неизбежные для города либо даже трансформируются в памяти в привлекательные черты, например, *«город никогда не спит, но, честно говоря, красота ночного города мне нравилась»*.

Проведённое исследование показывает, что особенности памяти стирают негативные явления, но абсолютно достоверно, что городской и сельский образы жизни, относящиеся к моментам рассказа, были настолько отличны, что вызывали и сохранили в памяти рассказчиков устойчивые яркие картины городского быта, поразившие их воображение и ранее сложившиеся мнения о городах настолько, что и спустя десятилетия они остаются в их памяти яркими страницами. Несмотря на то, что в ответах заметна некоторая идеализация прошлого, следует признать очевидным тот факт, что первые впечатления о городе оказали очень мощное воздействие на картину мира опрошенных, повлияли на формирование их культурных традиций в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарады і вёскі Беларусі : энцыклапедыя / С. В. Марцэлеў ; Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2004 – 2015. – 9 т.

2. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – Т. 2. Культура гарадоў X – пачатку XX ст. – 575 с.

РЕЗЮМЕ

В статье описываются различные города Беларуси в период 1950 – 1980-х годов. Автор показывает представления о виде городов, транспортной системе, внешности горожан, культурных традициях на основе описаний сельских жителей.

SUMMARY

The article describes different towns of Buelorussia at the period of 1950 – 1980 years. The author shows the notions about the view of towns, the transport system, the appearance of citizens, cultural traditions at the base of rural population descriptions.

РАЗДЗЕЛ IV
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Беляева С. С.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР ДЕРЕВЯННОГО НАРОДНОГО ЖИЛИЩА СМОЛЕВИЧСКОГО РАЙОНА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Смолевичский район находится на северо-востоке центральной части Минской области и граничит с Минским, Логойским, Борисовским и Червенским районами. Из-за небольшой удалённости от Минска застройка населённых пунктов современными зданиями идёт очень интенсивно, растёт количество коттеджей, деревянные дома обкладываются кирпичом, деревянные рамы заменяются стеклопакетами. В результате полностью изменяется облик дома, поэтому исследование деревянной застройки становится как никогда необходимым.

Как и на подавляющей территории Беларуси, домов довоенной постройки сохранилось мало, к тому же в послевоенное время, как правило, срубы обшивались досками. Примечательно, что в обследованных населённых пунктах в западной части района преобладает двух- и многочастная зашивка фронтонов. Вертикальная зашивка встречается нечасто, нижние концы досок фигурно обрабатываются. При разбивке фронтона на две части верхняя шалуется ёлочкой перпендикулярно скатам крыши, нижняя – вертикально, при этом верхняя часть чуть выносится вперёд по отношению к плоскости щита и отделяется от нижней зубчатой тягой. При многочастном членении фронтона верхняя часть зашивается ёлочкой, нижняя в свою очередь делится на несколько частей, каждая из которых также шалуется ёлочкой. Как правило, зубчатая тяга поддерживается такой же резьбой на причёлинах и доске в нижней части щита, изредка композиция дополняется нешироким подзором. Встречается вариант с выделением прямоугольника в центральной части фронтона (под тягой), однако он не получил широкого распространения в этой части района.

Оконные наличники сохраняют характерные для центрального ареала домового декора черты: надоконная часть имеет треугольное завершение и горизонтальные боковые планки-полочки. Декор наличников в деревнях западной части Смолевичского района однотипен, узоры можно отнести к растительно-антропоморфным мотивам. Например, в деревне Сосновая этот вариант украшения является доминирующим. Один из информаторов объяснил, что *«дом построен после Великой Отечественной войны, делал резьбу дедушка, Михаил Михайлович Латушко, а наличники заказывали в Минске. В деревне многие делали для себя, на свои дома сами»*. В другом случае отец хозяйки, Григорий Иванович Нехайчик, 1938 г. р., *«делал и*

наличники, и всю резьбу». Трудно сказать, какой узор использовался первоначально, местного мастера или столичного, однако учитывая распространённость такого рода мотивов на территории Центральной Беларуси, можно предположить наличие нескольких видов шаблонов, используемых мастерами.

По мере продвижения к северо-западу картина домового декора изменяется. Чаще встречаются фронтоны с выделенным прямоугольником в центральной части щита. Существуют и местные варианты такого оформления верхнего яруса дома. Так, в деревне Задомля прямоугольник преимущественно вытянут по вертикали и не касается углами скатов крыши, остальная плоскость щита шалюется ёлочкой. В деревне Кривая Берёза нижние концы досок прямоугольника на щите фигурно обрабатываются, в отличие от досок его боковых частей. Верхняя и нижняя части разделяются гладкой или зубчатой тягой. Примечательно, что на некоторых домах прямоугольник выделяется цветом, а не с помощью шалёвки.

Световые отверстия на фронтонах встречаются редко. Можно отметить два дома в деревне Николаевичи (съёмка 2009 г.) со световыми отверстиями в виде крестов. Сруб сделан с углами «в обло», выпуски брёвен обработаны в виде шестиугольников. Сохранились остатки крыши, первоначально крытой дранкой, а позже – рубероидом. Фронтон зашит вертикально с планками нащельниками. Наличники окон простые, с нешироким профилированным карнизом и подоконной планкой в виде двух сходящихся к центру волн. Второй дом также бревенчатый, рублен в «чистый» угол. Зашивка, как и в предыдущем случае, вертикальная с планками-нащельниками. В обоих случаях крест расположен под скатом крыши. Кроме того, в 2015 г. зафиксирован крест на одном из домов в деревне Рудня, а также на нескольких домах в деревне Задомля. По словам хозяйки одного из домов, он построен 54 года назад, а *«крест делали, когда строили дом, от грозы, от всех неприятностей»*. Был в деревне и свой мастер, Михаил Федорович Шиманович, умер 14 лет назад, ему было 70 лет (1930 г. р.?). Примечательно, что в предыдущих случаях кресты латинские, а в этом крест православный, «стоящий» на круге. В этой же деревне встречен еще один крест-прорезка на фронтоне, также православный, однако наклонная планка «смотрит» в другую сторону. Ниже креста расположено небольшое квадратное световое отверстие. В деревне Рудня под православным крестом находится круглое световое отверстие. Традиция размещать крест на фронтоне сохраняется до нашего времени: такой случай отмечен нами в деревне Заболотье. Дом небольшой, по-видимому, щитовой, крест «прочитывается» в ряде высверленных отверстий, выполненных в верхней части фронтона.

Дома довоенной постройки сохранились в деревне Рудня. По словам жителей, один из домов был перевезён с хутора Репище, во время сселения хуторских жителей в деревню в 1930-е годы. Дом построен из брёвен, тёсаных на два канта, в простой угол. Окна одной части дома (два, выходящие на улицу, и одно во двор) заколочены, однако на второй части

дома со стороны двора сохранились наличники с треугольным завершением и горизонтальными боковыми планками.

Ещё один дом, по словам респондента, построен в 1939 г., после того как дед нынешнего хозяина, Сергей Иванович Новицкий, 1905 г. р., переселялся с хутора. Он же делал резьбу на окнах. Старый дом перевозить на новое место не стали. Наличники «нового» дома украшены гребнем с растительно-антропоморфными мотивами: центральная фигурка заключена в своеобразную арку, сливающуюся с нижней частью антропоморфной фигуры, из «рук» которой отходят ростки-побеги. В верхней части центральной фигуры контурной резьбой выполнено сердце.

Ещё необычнее, на наш взгляд, следующий дом, резьбу для которого выполняла бабушка жены хозяина, Ольга Васильевна Новицкая, 1909 г. р. (умерла в 1990 г.). Дом сложен из брёвен, обработанных на два канта, углы сруба зашиты досками. Фронтон многочастный, в центре выделяется прямоугольник, обрамлённый фигурными зубчатыми тягами, при этом зубцы, направленные в разные стороны, декорированы небольшими круглыми отверстиями. Щит по периметру оформлен зубчатыми планками, на нижней стороне зубцы крупнее и отделяются тягой с ромбовидными насечками-углублениями. Обрамление щита поддерживается обрамлением фронтона (под которым здесь и далее мы подразумеваем причёлины и подзор, в отличие от обрамления щита, то есть тимпана фронтона). Причёлины и подзор зубчатые, декор причёлин дополняется двумя рядами круглых отверстий, расположенных в шахматном порядке. Несмотря на внешнюю простоту такого декора, фронтон выглядит очень нарядно, а ритмику поддерживают и в то же время делают воздушной сквозные отверстия, визуально облегчая многослойность декора и создавая эффект кружева. Не менее примечательны наличники, массивные, с высоким гребнем, в центре которого на высоком основании с вертикальными прорезками находятся стилизованные барочные завитки. По бокам – две стилизованные птички, повёрнутые клювами к центру. На фризе наличника расположен ромб с «перуновыми стрелами», дополненный ромбами на боковых планках.

Интересна в плане домового декора деревне Рудня, где почти все дома в той или иной мере украшены резьбой. Акцент преимущественно делается на фронтоне дома, однако часто средний и верхний ярусы равноправны в декоративном отношении. Такая ситуация может быть связана с тем, что в деревне после Великой Отечественной войны работал «свой» мастер. В одном случае сказали, что резьбу на доме делал Сергей по прозвищу «Сяргейка» (фамилию не помнят), в другом – что во всей деревне *«делал резьбу на дома Радкевич Сергей, примерно в 1960 – 1970-е годы, а может, и раньше»*. Говорили также о мастере «с Кудрищенко, полдеревни делал». В то же время в конце деревни стояло здание школы, где не только занимались дети, но и был цех, в котором местные жители сами делали резьбу себе на дома. Фамилия Радкевич упоминалась и в соседней деревне (Усяжа) в следующем контексте: *«Резьбу делал не Радкевич, а кто-то местный»*, – что даёт основание предполагать, что в округе работал профессиональный мастер-резчик.

В деревне Усяжа сохранилось несколько необычных вариантов декора деревянного жилища. На некоторых домах встречается украшение углов вазоном с цветочным букетом. Располагается изображение в верхней части шалёвки угла в прямоугольной рамке. Кроме того, узоры на оконных наличниках имеют некоторые общие черты с декоративным убранством окон Логойщины, что объясняется близостью к границе Логойского района.

Примечательна история деревни Кривая Берёза. По словам местных жителей, в этой местности первоначально был построен мехдвор, а деревня формировалась рядом с местом работы колхозников. Первые дома свозили с хуторов, таким образом появились первые две улицы. Однако на момент съёмки (2015) деревянных домов на них не осталось. Деревянная застройка сохранилась лишь вдоль трассы и датируется 1950 – 1960-ми годами. Первый построенный на улице дом делал Пётр Михейчик из деревни Кальники в 1956 г. До нашего времени сохранилось несколько бревенчатых домов (брёвна обтёсаны на два канта), остальные обшиты досками примерно в 1960 – 1970-х годах.

В некоторых населённых пунктах деревянных домов почти не осталось. При дальнейшем продвижении к городу Смолевичи варианты украшения домов становятся разнообразнее, часто именно в силу большого количества вариантов декора сложно выделить характерные для того или иного населённого пункта черты. В деревнях распространена вертикальная зашивка фронтонов, при этом концы досок обрезаются ровно либо фигурно обрабатываются, встречаются фронтоны с выделенным прямоугольником в центре щита, нередки варианты с мозаичной шалёвкой в виде ромба, треугольника и т. п. Декор оконных наличников лаконичен: надоконная доска с прямым карнизом узкая и не предполагает какого-либо декора. Встречаются наличники с треугольным фронтончиком и горизонтальными боковыми планками. Фронтончик может заполняться треугольником или ромбом, однако такие случаи немногочисленны. В окрестностях города Смолевичи надоконная доска может быть украшена резной короной.

В качестве характерной черты домового декора города Смолевичи и его окрестностей можно отметить украшение среднего яруса дома. Верхняя часть стены оформляется накладными дощечками, создающими волнообразный (с небольшими выступами по бокам каждой «волны») рисунок. Часто декор стены поддерживается обрамлением причёлин и концов досок зашивки фронтона. В целом же деревянные постройки этой части района украшены сдержанно. Исключение составляют индивидуальные варианты, порой необычные и яркие. Например, в деревне Загорье один из домов выделяется из общего ряда необычным оформлением верхней части стены, выполненным в виде фигурных кистей, и ярким декором наличников, представленном в виде композиции из двух цветущих веток с сидящими на них птицами. На этом фоне украшение фронтона несколько теряется, так как резьба причёлин, фигурной тяги и фронтонного окошка выполнена в ином ключе. Поддерживает декор среднего яруса дома лишь резьба на концах досок шалёвки фронтона.

Встречаются варианты домового декора, характерные для близлежащих районов. Так, в деревне Каменка декор некоторых домов схож с оформлением жилища Борисовского района. По словам хозяйки одного из них, украшал дом в 1962 г. её отец, Иван Семёнович Климкович, лесник из деревни Ляховка Борисовского района, после того, как девушка вышла замуж. В другом случае дом был куплен примерно 45 лет назад, а наличники и остальные украшения делал нынешний хозяин, Владимир Михайлович Кулагин (на момент съёмки ему было 62 года).

В деревне Мглё становится явным отход от описанных выше вариантов декора деревянного жилища. Прямоугольник на фронтонах не только выделяется с помощью шалёвки, но и подчёркивается оформлением концов досок, что распространено в соседнем Борисовском районе. В декоре наличников чаще встречаются геометрические фигуры и композиции из них. Дополнение наличников коронами используется редко, но даже в этом случае привычный рисунок меняется: сглаживается, изменяются его пропорции и т. д. В одном случае зафиксирован декор наличника, характерный для Логойщины (с антитетической орнитоморфной композицией), в другом – для Борисовщины (стилизованный «занавес»). Можно отметить и сохранившуюся до нашего времени входную группу (массивные ворота и калитку под двускатной крышей), выполненную после Великой Отечественной войны Николаем Тарасовичем Метлицким (1925 г. р.), отцом нынешней хозяйки. Ворота и калитка украшены накладными сердечками, вписанными в крупные ромбы. Дом, отмеченный информаторами как построенный в довоенное время, обшит досками, а фронтон украшен накладными ромбами, явно выполненными в послевоенный период, что не даёт возможности судить о традициях деревянного зодчества 1-й половины XX в.

В итоге, можно говорить о том, что в домовом декоре Смолевичского района преобладают черты, характерные для Минска и его окрестностей, что отражается в зашивке фронтонов и оформлении оконных наличников. В то же время в украшении народного жилища присутствуют некоторые детали, характерные именно для Смолевичского района, что проявляется в украшении среднего яруса дома, мотивах резьбы корон наличников и в некоторой степени – оформлении фронтонов домов. Определённое влияние на украшение деревянного жилища оказывают традиции, сложившиеся в соседних районах, что обусловлено работой приезжих мастеров-столяров, а также (в отдельных населённых пунктах) изделиями, заказываемыми в городе Минске.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается декор деревянного народного жилища Смолевичского района Минской области, анализируются его характерные черты и особенности, а также приводятся наиболее яркие примеры украшения домов Смолевичского района.

SUMMARY

The article deals with the decor of wooden folk houses Smolevichi, Minsk region, analyzes its characteristics and features, and provides the most vivid examples of decorating Smolevichi district houses.

Беляева С. С.

ДЕКОР ДЕРЕВЯННОГО НАРОДНОГО ЖИЛИЩА ВОЛОЖИНСКОГО РАЙОНА МИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Воложинский район расположен в западной части Центральной Беларуси. На севере он граничит с Молодечненским районом, на востоке – с Минским, на юге – с Дзержинским и Столбцовским районами Минской области, а на западе и северо-западе – с Ивьевским, Ошмянским и Сморгонским районами Гродненской области. Согласно историко-этнографическому делению Беларуси, Воложинский район находится на границе Центральной Беларуси и Понёманья.

Бревенчатых, не обшитых досками срубов на территории Воложинского района сохранилось немного. Преобладают дома с углами «в обло», «чистые» углы встречаются редко, брёвна преимущественно обтёсаны на два канта. Примечательно, что в Воложинском районе выступающие части брёвен венцов часто имеют разную длину. Это касается не только задней торцевой стены дома, но и стены, выходящей на улицу. Такого рода постройки отмечены нами в деревнях Довбени, Бобровичи, Капустино и некоторых других.

В деревнях Пережеры и Доры до нашего времени сохранилось два жилых дома самцовой конструкции, в районе часто встречаются хозяйственные постройки такого типа.

Зашивка фронтонов домов может быть вертикальной встык или вразбежку (изредка встречается горизонтальная шалёвка). При зашивке встык концы досок обрезаются ровно, при зашивке вразбежку используются более широкие доски, чем в первом варианте, нижний край верхнего ряда досок заостряется или оформляется в виде двух зубцов. Эпизодически встречается фигурная обработка концов досок шалёвки в виде ромбов, луковиц, уплощённых луковиц и прочего.

На территории Воложинского района распространена и двухчастная шалёвка щитов: верхняя часть преимущественно зашивается ёлочкой перпендикулярно скатам крыши, нижняя – вертикально. Встречается вариант, когда вся плоскость фронтона шалюется ёлочкой. Для агрогородка Раков и его окрестностей характерна многочастная зашивка фронтонов: с помощью шалёвки в нижней части щита создаётся узкий прямоугольник либо трапеция, которые образуются не доходящими до отлива досками зашивки, создавая своеобразное углубление. Нижние края досок чаще всего фигурно обрабатываются, что создаёт на выделенном фоне ленточный узор из зубцов, ромбов, луковиц и других. Узор может также создаваться с помощью резной доски, крепящейся к нижнему краю досок шалёвки. Нужно отметить, что иногда эффект ленточного узора достигается не совсем обычным способом. Как правило, на конце доски вырезается один ромб,

однако в Ракове фиксируются варианты с двумя и тремя ромбами, при этом ритмичность узора не изменяется, промежутки между фигурами одинаковы. Примечательно, что в городе Воложин многочастная зашивка фронтонов встречается гораздо реже и выполняется преимущественно в виде одного или нескольких перспективных ромбов на плоскости щита.

Вильчики встречаются редко и делаются небольшими, как правило, они даже не выступают над крышей, как в деревнях Саковщина, Пережеры и некоторых других.

В деревнях Воложинского района на многих домах ещё сохраняются световые отверстия. Они выполнены в виде небольшого вертикального прямоугольника или полукруга, расположенного по центру фронтона, встречаются парные отверстия в виде симметрично прорезанных кругов или полукругов. Круглые световые отверстия часто выделяются с помощью широкой рамки, обозначенной белым цветом. В сочетании с другими архитектурными элементами, также выделяемыми контрастными цветами, с помощью которых подчёркивается членение дома, постройка визуально становится легче и нарядней. В деревне Дубина на одном из домов световые отверстия выполнены в виде пик, наклонённых друг к другу. Фронтонные окна преимущественно помещаются несколько выше центра щита, если зашивка фронтона двухчастная, то подоконная часть в большинстве случаев находится на уровне тяги.

Нужно упомянуть и несколько необычных для данной местности вариантов украшения верхнего яруса дома. Так, в агрогородке Раков в одном случае мы видим подзор с круглыми и сердцевидными прорезками, в другом – причёлины и подзор с трёхлепестковыми растительными мотивами, в третьем – волнообразно-зубчатый подзор с вытянутыми овальными и небольшими круглыми прорезками, в четвёртом присутствует листовидная обработка концов досок с сердцевидными прорезками между ними, сочетаясь с мотивом трёхлепестковых ростков на подзоре, и т. д. В близлежащих деревнях также встречаются растительные мотивы на резьбе подзоров, однако постепенно они уступают место зигзагам и волнам.

Резьба на причёлинах иногда «поддерживается» резными планками, идущими вдоль скатов крыши на щите. Обрамление щита резными планками редко бывает ярко выраженным, как правило, оно выполняется из узких досок и издалека почти не заметно. Изредка на щите присутствует резная тяга, однако чаще всего такого рода декор дополняется резным подзором, в результате чего создаётся своеобразная рамка, включающая плоскость фронтона.

Нужно отметить и немногочисленные случаи «многослойной» зашивки фронтона. Так, в деревне Першаи верхняя часть зашивки фронтона «заходит» на нижнюю, при этом концы досок верхнего и нижнего яруса обработаны в виде луковиц. Аналогичный приём использован при шалёвке щита дома в деревнях Саковщина, Довбени (с делением на три части), Бобровичи и Доры. В последнем населённом пункте украшение фронтона дома наиболее

пышное: верхняя часть фронтона вынесена вперед, с помощью шалёвки она делится на три части – две верхние зашиты ёлочкой (одна – перпендикулярно скатам крыши, вторая – параллельно), третья – вертикально, при этом ее концы обработаны в виде ромбов. Нижняя часть фронтона с помощью шалёвки ёлочкой делится на шесть частей, что создаёт эффект чередования светлых и тёмных плоскостей. Богатый декор фронтона дополняется ленточным мотивом «сухарики» на планке наличника фронтонного окошка и резной планкой с чередующимися уплощёнными овалами и зубцами, проходящей под скатами крыши. В этой же деревне зафиксирован ещё один необычный фронтон: по всей поверхности щита от полукруглого окошка, расположенного в нижней части фронтона, в стороны расходятся планки-лучи. К сожалению, недавно к дому была сделана пристройка, форма щита изменилась, что придаёт некогда цельной композиции эффект незавершённости.

Плоскость стен домов Воложинского района традиционно делится на две или три части. При двухчастном делении верхняя часть зашивается горизонтально, нижняя – вертикально, отделяясь тягами от верхней части и фундамента, и визуально заключается в рамку, боковые стороны которой образует зашивка углов. При трёхчастном делении стены верхняя и нижняя части шалюются вертикально, средняя – горизонтально. На территории района распространена и зашивка среднего яруса стены ёлочкой. Трёхчастное деление стены дома уже воспринимается как традиционное, подтверждением чему является оформление бревенчатого дома в деревне Бобровичи, где с помощью зелёной и коричневой красок имитируется деление стены на три части.

В юго-западной части Воложинского района углы зашиваются вертикально и, как правило, украшаются. В основном композиция на угловых досках поддерживает трёхчастное деление стены. В верхней и нижней частях угла чаще всего помещаются накладные фигуры: ромбы или ромбические композиции, встречаются также объёмные вытянутые пирамиды. Средняя часть угла украшается тремя тонкими вертикальными планками. Накладные элементы декора могут дополнительно выделяться цветом или помещаться в своеобразные прямоугольные «рамки» из профилированных планок. Существуют и локальные особенности украшения углов дома. Так, в деревне Пережеры в верхней и нижней частях зашивки угла помещаются ромбы, в средней – ромб с «перуновыми стрелами», такие же композиции распространены в деревне Курдуны. Кроме того, декор углов может дополняться зашивкой консолей. Если первоначально прямоугольные дощечки защищали выпуски брёвен от непогоды, то сегодня зашивка консолей часто включается в систему декора дома. Нижний край дощечек может оформляться в виде зубцов, волн, украшаться рядом вырезанных ромбов, что придаёт им сходство с концами ручников. В деревне Пережеры на консолях иногда помещается накладная фигурка сердечка или пики, выделенная цветом.

По мере продвижения в глубь Воложинского района по-прежнему присутствует вертикальная зашивка углов домов, однако украшаются доски очень редко. Основным средством декора становится косая шалёвка короткими профилированными дощечками, часто подчёркнутая контрастными сочетаниями цветов. Украшением окон является лишь профилировка планок, издалека не различимая. В этом случае средний ярус дома приобретает графичность благодаря членению стен и выделяемой цветом нижней тяге, которая в то же время является своеобразным подоконником. Примечательно, что такого рода тяга присутствует на многих сохранившихся бревенчатых домах. Сохранился вариант оформления окон, когда под наличником крепятся короткие подоконные доски (деревни Выгоничи, Пережеры, Першаи, Саковщина). Ставни встречаются эпизодически, профилируются с делением на две или три части. В деревне Бобровичи каждая филёнка ставня декорируется крупным накладным ромбом, выделяемым цветом, в агрогородке Раков верхняя филёнка иногда выполняется в виде решётки.

В юго-восточной части Воложинского района распространены наличники с треугольным завершением и горизонтальными боковыми планками-полочками. В Ракове треугольный фронтончик наличника в основном заполняется накладными фигурами. Здесь встречается ромб с «перуновыми стрелами», а также разнообразные мотивы, в которых можно увидеть фито-, зоо- и антропоморфные черты, однако отнести к определённой группе можно лишь некоторые из них. Кроме того, одинаковые мотивы декора очень редки, за исключением ромбических композиций. В окрестных деревнях наличники с треугольным завершением и горизонтальными боковыми планками декорируются редко, основным украшением является оформление подоконной части. Тем не менее, в некоторых населённых пунктах нами зафиксированы единичные случаи украшения наличников своеобразными коронами с орнитоморфными мотивами. В деревнях Пережеры, Грицковщина и Курдуны встречаются своеобразные наличники, у которых ломаный карниз фронтончика украшен двойным резным подзором, нижний ряд которого состоит из трёхлепестковых ростков с круглым отверстием в каждом ростке, а верхний – из городчатых мотивов. В центре фронтончика выполнена дугообразная прорезка с расходящимися от нее лучами, однако в деревне Курдуны на фронтончике вырезаны только три расходящихся луча.

Для домового декора Воложинщины наличники с короной не характерны, подобного рода украшения редки, однако в ряде населённых пунктов северо-западной части района встречается дополнение наличника узкой резной планкой, помещаемой над окном. Мотив прорезок одинаков: чередующиеся равновеликие прямые и изогнутые друг навстречу друг другу зубцы. Пожалуй, своеобразным исключением являются наличники с короной, в центральной части которой расположен мотив вазона с отходящими в стороны S-образными горизонтальными растительными завитками, которые перекликаются с резьбой на подоконной части наличника. Нижнее обрамление окна необычно широкое. Кроме того, этот вариант декора очень редок, хотя единичные примеры такого украшения встречены нами в деревнях Новосёлки, Саковщина, Першаи.

В северо-западной части Воложинского района распространены наличники с узким карнизом и неширокой надоконной частью, между которыми помещается тонкая планка, декорированная зигзагом.

Всё чаще встречается роспись на стенах и дверях домов (изредка и хозяйственных помещений). Так, в деревне Першаи стены одного из домов украшены накладными фигурками летящих над рядами голубых и белых цветов голубей, причём на фасаде птицы взлетают одна за другой, а на боковой стене две пары голубей тянутся друг к другу. В деревне Минти на доски зашивки нанесен (вероятнее всего, с помощью трафарета) рисунок вьющихся виноградных листьев, в деревне Бобровичи – кленовых листьев, покрывающих всю поверхность досок, в деревне Капустино на воротах и калитке нарисовано восходящее солнце. В деревне Саковщина роспись выполнена на фасадной и боковой стенах дома. В центре фасадной стены изображены порхающие над цветами бабочки, на одной боковой стене – моющийся в ведре щенок далматинца, на другой – две ставшие на дыбы лошади. Нужно отметить, что подобным образом украшаются и кирпичные дома: на соседнем доме на фасадной стене изображена пчёлка в кувшинке, на боковой – своеобразная иллюстрация к сказке о репке с датой 26.VII.2008.

Необычное зрелище представляет собой дом в деревне Брильки. В качестве материала для украшения хозяином использованы разноцветные пластиковые пробки и донышки бутылок. На фронтоне дома разместились Карлсон, кот и медвежонок, по центру фасадной стены – пара лебедей, по бокам – яркие петухи, на боковой стене – скачущий конь, щенок и гусь, веранда и часть забора выложены геометрическим орнаментом, на фронтоне веранды – многолучевая звезда. Узоры на стене и воротах гаража посвящены теме спорта – Чемпионату мира по хоккею 2014 г., Чемпионату мира по биатлону 2015 г. среди юниоров и предстоящему в 2018 г. Чемпионату мира по футболу в России, а также Олимпиаде в Сочи 2014 г., и если чемпионаты мира иллюстрируются эмблемами и подписями, то к Олимпиаде относится фигурка лыжницы с надписью «Даша – гордость наша». Как видно из вышеприведённых примеров, люди и сегодня стремятся украсить свои дома. На смену архитектурному декору, как правило, приходит роспись (по дереву и камню), используются и нетрадиционные способы украшения (с помощью пластиковых бутылок).

Таким образом, можно говорить о том, что на территории Воложинского района чётко прослеживается изменение традиции в украшении деревянных построек. По мере продвижения от юго-восточной части к северной и западной частям района изменяется декоративное оформление окон и форма надоконной планки наличников, исчезают наличники с треугольным завершением и горизонтальными боковыми планками-полочками. Основным украшением углов дома становится косая шалёвка, подчёркиваемая цветом. Изменяются мотивы декора жилища, характерные для Центральной Беларуси. На северо-западе Беларуси декоративное убранство домов становится очень сдержанным и приобретает черты, характерные для Понёманья. Это объясняется тем, что Воложинский район находится на границе двух историко-этнографических регионов (Центральной Беларуси и Понёманья).

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается декор деревянного народного жилища Воложинского района Минской области, анализируются его характерные черты и особенности, а также приводятся наиболее яркие примеры украшения домов Воложинского района.

SUMMARY

The article deals with the decor of wooden folk houses Volozhin, Minsk region, analyzes its characteristics and features, and provides the most vivid examples of decorating Volozhin district houses.

Воротникова О. А.

«НАИВНОЕ» В ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ: МУЗЕЙНЫЕ ПРАКТИКИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Теоретической и практической работе экспозиции отдела-музея древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси посвящено достаточно много публикаций в СМИ. Отдел является научной базой по отечественному музееведению, истории искусства и имеет большой опыт экспедиционного движения. Также на основе коллекций ведётся масштабная методическая работа студентов художественных и гуманитарных направлений в ВУЗах республики.

Для трактовки музейной политики использованы теоретические разработки исследователей современной культуры Ю. М. Лотмана, В. А. Салеева, В. А. Одиноченко и других авторов. Позицию Ю. М. Лотмана о том, «как память культуры» соотносится с изучением религии, подробно мы уже рассматривали.

В. А. Одиноченко, в частности, утверждает, что вера не может исследоваться интеллектуально, точнее, сущность веры интеллектуально не выразима [1, с. 123]. И в этом есть мотив для рассуждения и собирания воедино фактов продуктивного сотрудничества различных структур социума, целью которых является общее развитие культуры в рамках уже существующей традиции с применением научных методов фиксации, описания.

Музейная хроника (выборка) демонстрирует синтез тенденции изучения белорусской народной традиции разных эпох через развитие музейных программ, в том числе и международных. Таковы выставка «Сокровища сакральной живописи» в городе Гайак (Франция), показы полесского народного костюма в посольствах Беларуси в Лондоне, Париже. Выставка работ после реставрации «Новае жыццё помнікаў старажытнабеларускага мастацтва» поднимает с новым, современным содержанием вопросы реставрационных методик и атрибуции древнего искусства. Хотелось бы отметить участие отдела-музея в фестивале «Благовест», в рамках программы которого прошла выставка работ современных иконописцев и круглый стол по вопросам развития христианской культуры. Мероприятия проводились в рамках осуществления договора, оформленного в 2004 г. между Национальной академией наук Беларуси и Экзархатом Белорусской Православной церкви. О проведении отделом-музеем единой линии в изучения христианских памятников как части народной культуры свидетельствуют и другие

акции, прошедшие на научной базе Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси:

– конференция «Колокольный звон – феномен славянской культуры: история и современность» и выставка колоколов из фондов Музея древнебелорусской культуры, совместно с Минским епархиальным управлением.(26-27 января 2010 г.);

– проект «Тайна симметрии белорусского орнамента», учебно-исследовательская работа учеников средней школы посёлка Дружный Пуховичского района Минской области, выставка реконструкций и коллекции белорусских этнографических кукол. Впервые поставлены задачи комплексного изучения белорусского орнамента в учебных целях (таблицы-классификации, воссоздание костюма Понёманья и платья Барбары Радзивилл эпохи Возрождения XVI в.

Особую научную ценность имеет экспедиционный материал, собранный по локальной истории Полесья, проблемам развития местного иконописного и наивного искусства; фонд произведений, переданных жителями в фонды отдела-музея. Речь идёт о материале, малоизвестном из-за удалённости от туристского потока и условий существенно нового этапа в развитии арт-рынка.

К кругу наивного искусства принадлежит творчество самодеятельного скульптора Ивана Супрунчика, который основал музей в деревне Терабличи, выполняет свои работы только с помощью топора, визуально демонстрирует стилистику старославянской резьбы, с характерными декоративными элементами. В творчестве И. Супрунчика, представленном в фонде отдела-музея, воплощены исторические образы Ф. Скорины, Всеслава Чародея, С. Полоцкого, К. Туровского. Серия работ – это скульптуры крестьян, занимающихся различными ремёслами и так далее. Ещё в 1986 – 1993 гг. выставки И. Ф. Супрунчика прошли в Бресте, Гомеле, Москве и Киеве. В 2000 г. мастеру присуждена Специальная премия Президента Республики Беларусь.

О Никаноре Зосике из деревни Закозелье Дрогичинского района впервые стало известно в 2008 г. «Наивный» художник в 20-е годы XX в., «за польским часом», бывал в поместье Кароля Толочки и был знаком с интерьерами дворца, живописью, наблюдал за работой приглашённых художников. Особую роль играют заказчики Никанора Леонтьевича – жители деревень Дрогичинщины, которые поддерживали, не дали уйти ему в небытие и обеспечивали его работой. Нельзя забывать, что наивный художник всегда отличается способностью к выдумыванию собственной творческой биографии, легенд о появлении тех или иных сюжетов. Это как бы часть творчества. Яркие внеэстетические аспекты характерны и для творчества Никанора Зосика. История необычного портрета художника (рисунок 1) изложена в письме С. М. Воробьёвой (Угляницы), жительницы города Дрогичина, близкой к семье художника. Передал письмо в архив отдела-музея журналист Леонид Качанко (письмо от 12.06.2013).

Многочисленные букетные композиции, сцены охоты, пасторальные сюжеты, натюрморты, позитивные пейзажи носят репрезентативный характер, а весь ассортимент демонстрирует эстетический вкус низовой субкультуры, китч.

Именно в его творчестве зафиксирован интересный женский портрет, своего рода тема красавицы в наивном искусстве Беларуси. Творчество Н. Зосика отличает особая и неповторимая манера передавать всё ярко, объёмно и предельно искренне. «Каноравы картинки» сродни вывескам Нико Пиросмани, и поэтому, очевидно, его называют белорусским Пиросмани.

Направленность живописных работ, расписных ковров и резьбы протоиерея Михаила Сазановича, священника Брестско-Кобринского благочиния из деревни Вавуличи Дрогичинского определил статус пастыря прихожан. У М. Сазановича яркая, радостная церковь является центром жизни полешуков. «Беседа Христа с самарянкой», «Благословение старцем героя», «Христос с апостолами во ржи», «Святое семейство» – вот несколько притч, ставших сюжетами произведений этого художника. Путь последнего в религиозное искусство был долгим. Протоиерей М. Сазанович имел яркую биографию инситного художника: из крестьянской семьи, участвовал рядовым в боях Великой Отечественной войны, работал заведующим сапожной мастерской, кровельщиком, затем своим отношением к церкви был отмечен клиром и в 1883 г. рукоположен Митрополитом Минским и Слуцким Филаретом. Он стал дьяконом, протоиереем. В округе деревни Вавуличи в церквях до сих пор висят работы М. Сазановича на религиозную тематику. Священник посильно занимался реставрацией литургических предметов, что в условиях провинциальной субкультуры является ответственной ролью в социуме.

«Наивные» художники сыграли и продолжают играть важную роль в сохранении богатого нематериального наследия Полесья, выявляя поэтику местного фольклора, глубокие архаические образы, демонстрируя задушевность мироощущения и доброе отношение к жизни. Удел наивного художника, как сказал Р. Делоне об Анри Руссо, – быть «шутом для обывателя». Но на практике эта деятельность, опираясь на народное художественное творчество, становится в провинции частью художественной жизни.

Новые имена в кругу наивных художников – Виктор Довнар, Светлана Хруцкая, творчество которых было представлено на фестивале «Благовест».

Свою манеру В. Довнар строит с учётом православных требований, а по тематике его творчество возможно рассматривать как продукт наивного искусства. Виктор и его студия несколько последних лет успешно сотрудничают с церковной общиной в Светлогорске, Белостоке, деревне Тарасово, Налибоках. Важны детали своеобразной манеры художника, в прошлом успешного мультипликатора киностудии «Беларусьфильм».

Соломенные митры, более шестидесяти головных уборов для священников, изготовлены С. Хруцкой за последние годы. Они выставлялись в экспозиции отдела-музея древнебелорусской культуры. Лёгкие, с необычным плетением митры в исполнении художницы поистине отливают золотом.

С. Хруцкая обучалась декоративно-прикладному искусству в Театрально-художественном институте в Минске. Свои работы она называет пэчворком, аппликацией, которой предшествует большая подготовительная работа духовного плана. И конечно, ей помогают природные силы поля и луга, где растёт её

хрупкий материал: стебли злаков, солома и травы. В этом и символика хлебов, и народное представление о богах растительности, демонах хлебного поля.

Как нам представляется, наивное искусство Беларуси включает всё новые аспекты и имеет долговременные перспективы изучения. Творческая манера художника XX – начала XXI в. как неотъемлемой части социума несёт в себе, кроме яркой индивидуальной составляющей, мощную энергию истории, самобытной традиционной культуры и активную экологическую доминанту. Стажирование в Музее древнебелорусской культуры студентов Академии искусств (практика по копированию произведений древнего искусства, икон и орнамента на предметах декоративно-прикладного и народного искусства), проведение спецкурсов студентов-гуманитариев столичных университетов, организация семинаров Союза мастеров и Института культуры Беларуси при Университете культуры и искусств следуют общему направлению развития художественного образования в стране.

В этом условном списке следует сделать добавление – Анатолий Кузнецов, развивающий эстетическое пространство вокруг церкви Воскресения Христова в Минске. Его произведения – камни с обозначенным рельефом в определённых формах (рисунок 2). Это прежде всего широко известные сюжеты иконописцев, святые, некоторые инспирации самого Анатолия Кузнецова.

Его произведения – это постоянная борьба с материалом. Камень сложен в обработке, транспортировке, стилистике духовных надписей. Непростым аспектом является выстраивание связей с церковной структурой. В эпоху глобализации, изменения жизни прихожан новые подходы и эстетика проникают в околоцерковную жизнь. Выставки икон, оживляющие канонические сюжеты, проводятся Анатолием Кузнецовым регулярно. Теперь, как коллекционер и собиратель старины, он инициировал реставрацию помещения и открытие музейной экспозиции археологических и этнографических предметов христианского быта. Таким образом, сложился этот отзыв, экспертная оценка и обоснование открытия приходского музея, о котором говорится ниже. Немалая роль в этом принадлежит художнику.

«Настоятелю Прихода храма Воскресения Христова,
Протоиерею Георгию Арбузову.

В ответ на ваше устное обращение отмечаем, что Год культуры в Республике Беларусь связан с возрождением интереса к истории епархиальных древностей. Радением хранителя музейных ценностей (археологических и этнографических экспонатов) Кузнецова А.А. с Вашей помощью совместно с прихожанами открывается этнографический музей с экспозицией христианской культуры и быта.

История создания музея включает собирание предметов в приходе (с 2012 г.), их реставрацию. Вскоре было получено благословение Патриаршего Экзарха Филарета (13.10.2013). В создание экспозиции внесли посильный вклад прихожане, а также сотрудники отдела-музея древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси,

главный хранитель научно-археологической экспозиции Института истории НАН Беларуси и Республиканского центра экологии и краеведения.

Музейная экспозиция служит воспитанию у посетителей уважения к памяти своего народа, эстетической стороне как церковных, так и светских обиходных предметов и, в целом, к истории нашего славного города Минска. Музей создан на перспективу и послужит комплексному воспитанию детей и молодёжи в духе понимания не только религиозных позиций, но и славянской культуры».

Рисунок 1.

Рисунок 2.

Рисунок 3.

Рисунок 4.

ЛИТЕРАТУРА

1. Одиноченко, В. А. Структурный аспект взаимодействия искусства и религии / В. А. Одиноченко // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы VII Междунар. науч. конф., Гродно, 16-17 октября 2014 г. / редкол. : Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2015. – Ч. 1. – С. 122 – 127.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются новые факты о наивном искусстве Беларуси. Музейная история акцентирует важность наивного искусства как феномена современной культуры. Музей помогает познакомиться с творчеством новых художников.

SUMMARY

The article describes new evidence of naive art of Belarus. The article considers the new facts about the Naive Art. Museum of Belarus stresses the importance of naive art as a

phenomenon of modern culture. The museum helps to get acquainted with the work of new artists.

Гаврилко Н. А.

ВЫБОР В УСЛОВИЯХ ОТСУТСТВИЯ ВЫБОРА

Киевский национальный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Целью статьи является анализ творческого наследия неформального лидера украинской школы монументального искусства 60 – 80-х годов XX в. Ивана-Валентина Задорожного (1921 – 1988) и итоговое осмысление его места и роли в истории развития украинского искусства.

По теме данного исследования опубликовано значительное количество статей и искусствоведческих работ А. Федорука [6], О. Петровой, В. Тертычной, Л. Брюховецкой, О. Климчука [7], А. Афанасьева, О. Ковальчука, Т. Журуновой, В. Пидгоры, С. Плачинды, Г. Скляренко, В. Данилейко [4], своё видение творчества художника высказали также В. Болбат, Ю. Беличко, А. Билан, А. Дмитренко, В. Грицук, Е. Сверстюк, А. Лазарева и Н. Карева. В этих работах раскрыто значение творчества И.-В. Задорожного в украинском искусстве 2-й половины XX в. Однако с достаточной полнотой, в контексте национального и мирового искусства, произведения мастера до сих пор изучены не были. Основные методы данного исследования: художественно-стилистический анализ, иконографический, иконологический, компаративный.

Ивану-Валентину Задорожному принадлежит одно из ведущих мест в изобразительном искусстве Украины 2-й половины XX в. Живописец и монументалист, заслуженный деятель искусств (1960), в 1951 г. окончил Киевский художественный институт (КГХИ; мастерская К. Элевы, А. Петрицкого, С. Григорьева), в 1980 – 1981 гг. – преподавал в этом ВУЗе.

И.-В. Задорожный – многогранный художник: автор живописных полотен, монументальных росписей, плакатов, витражей, резьбы по дереву, гобеленов, скульптуры. Его творчество является достижением, вершиной украинского изобразительного искусства. И.-В. Задорожный начинал свой путь в искусстве в 1950-х годах как автор больших по размеру исторических полотен, написанных в академической манере, завершил обучение в аспирантуре большой исторической картиной «Богдан Хмельницкий оставляет в залог крымскому хану своего сына Тимоша». Эта многофигурная интерьерная композиция с драматическим сюжетом написана в традициях художников-передвижников. В начале творческого пути И.-В. Задорожный уже был признанным художником, в 39 лет получил звание заслуженного художника, творил в русле социалистического реализма. Единство пространства и места, партийность, народность были принципами этого псевдостиля. В одном из киножурналов 1952 г. рассказывалось о создании художником картины «Они бессмертны». Зрелые годы И.-В. Задорожного пришлись на период хрущевской «оттепели». Мастер, как и ряд других

художников того времени (А. Горская, В. Зарецкий, Г. Гавриленко), воспринял значение «оттепели» как образ национальной свободы. В те годы в кругах украинской интеллигенции читали вслух Тараса Шевченко, Ивана Франко и Лесю Украинку, что звучало как вызов, несогласие с существующим строем. Может быть, именно в те годы художник задумал картины, связанные с шевченковскими мотивами. «Кобзарь» Т. Шевченко был «Библией» для художника. Картины «Кобзарь» (1958 – 1961), триптих «Тарасова песня» (1962 – 1964), «Прометей» (1961 – 1964), «Чучинська Оранта» (1982), «Вселенська вечеря» (1983 – 1987) являются своеобразной шевченкианой И.-В. Задорожного. Ещё одним стимулом для формирования новой творческой концепции художника стало знакомство с этнографом Иваном Гончаром – живописцем, скульптором, собирателем народного искусства, создателем первого в УССР частного музея, в котором насчитывалось три тысячи экспонатов. В этот период И.-В. Задорожный полностью переосмыслил достижения искусства предыдущих десятилетий, долго экспериментировал и в 1974 г. для самоочищения уничтожил большое количество созданных за 24 года работ в стиле соцреализма, которыми был недоволен. Все последующие годы посвящены напряжённому творческому поиску и созданию индивидуальной манеры письма.

О значительном внимании к И.-В. Задорожному-художнику свидетельствуют публикации в газетах и журналах [4; 6; 7], его имя внесено во многие справочные издания; в 1999 г. Союзом художников Украины издан каталог выставки произведений, а в 2005 г. - календарь с репродукциями живописных работ художника. В галерее искусств Национального университета «Киево-Могилянская академия» в 2001 г. открыт постоянно действующий Мемориальный музей И.-В. Задорожного «Хата».

Пройдя тяжёлые испытания на фронте во время Второй мировой войны, имея два ранения, художник нашёл в себе силы обратиться в своём творчестве к данной теме с её жестокостью, болью, одиночеством потерь. Героям-краснодонцам посвящена работа «Они бессмертны» (1954 – 1955), музыке в перерывах между боями – «Без слов», «Соната» (обе – 1957 г.), «Аппассионата» (1960); послевоенной трагедии – «Садам цвести!» (1970 – 1972, рисунок 1) и холст «Солдатские матери» (1985 – 1986), купленный Государственной Третьяковской галереей.

Начало 1960-х годов стало переломным моментом в творчестве художника. Он знакомится с запрещёнными ранее произведениями школы М. Бойчука, где органично соединена орнаментальная плоскостность, присущая фресковой византийской живописи, и строгая, уравновешенная ритмическая и цветовая гармония народной иконы и украинской народной картины (рисунок 2).

«Бойчукизм не есть стиль, а только принцип – принцип сознательно и грамотно оперировать художественной формой», – писал ученик М. Бойчука И. Падалка [1, с. 14]. Монументализм трактовался не как большие по размеру «широкоформатные» произведения, а как особая организация образа. В процессе творчества отбрасывалось всё случайное и несущественное.

Рисунок 1. Садам цвести! х. м., 178х165, 1970 г.

Рисунок 2. Богородиця. х. м.35х35, 1988 г.

После физического уничтожения в 1939 г. М. Бойчука и многих его учеников, запрета их творческого наследия долгое время никто не мечтал быть последователем этого стиля. И.-В. Задорожный также аналитически подходил к творческому опыту П. Сезанна, Ф. Леже, А. Модильяни, П. Пикассо. Так формируется «нереалистичность» мировоззрения, если под реализмом понимать сосредоточенность на «правде жизни» и её критическом анализе. «Нонконформистами были в то время те, кто не хотел добиваться меньшего или иного, чем Прекрасное и Истинное в действительно величественном и таинственном смысле, и поэтому отрыв от реальности и от натуры, от эмпирического мира был здесь радикальный», – отмечал исследователь искусства соцреализма А. Якимович [2, с. 26]. Андерграунд в Украине больше чем где-либо был загнан в подполье. «Сама ситуация “подполья” особенная. Здесь время не меняется, оно движется где-то наверху, а здесь как будто остановилось. Возникает возможность полной свободы, независимости от всевозможных конъюнктурных колебаний. Может, потому это поколение художников искало в искусстве чего-то стабильного, постоянного. Важно было установить связь с вечностью, почувствовать себя ростком на дереве культуры, знать, что ты есть и откуда идёшь», – рассказывал художник-шестидесятник А. Левич [3, с. 17].

И.-В. Задорожный был признанным, успешным художником. Работал в сложном жанре исторической картины, в котором заложено изнутри высочайшее чувство ответственности (картина служила верным зеркалом эпохи). Но с 1964 г., начиная с картины «Мои земляки», художник резко отходит от академической манеры. Будучи знаком с работами В. Попкова и других представителей сурового стиля, он ищет новую композиционную структуру, удлинённую по горизонтали более, чем на два квадрата. Прообразами этого коллективного портрета стали земляки И.-В. Задорожного из села Щучинка Киевской области. Художник располагает своих героев фронтально, здесь и инвалид войны на костылях, и солдатские вдовы с почерневшими лицами, и сельские дети, которые не видели войны. Резко изменилась творческая манера с присущей ей суровой романтичностью, новой лаконичностью форм, пластики, монументализацией фигур и сосредоточенностью образов, цветовой гаммы (палитра ограниченна, подчинена образу). За картину «Мои земляки» автор был обвинен министром

культуры Р. Бабийчуком в «рецидивах бойчукизма», национализме, огрублении социалистической действительности.

В 1966 г. И.-В. Задорожный переходит в секцию монументального искусства, что привело его к новым темам на основе новой образности и пластики. Триптих «Мати» (1967 – 1969) также имеет черты монументальности. Центральная часть изображает на фоне условного пейзажа украинскую мадонну с младенцем. Линеарная пластичность очертаний силуэта созвучна ритмам пространственного решения пейзажа. В 1970 г. картиной «Садам цвести!» художник продолжает тему материнства и войны. Картина построена на многочисленных контрастах (цвета, формы, тона, характеры, возраст героев). Старая сгорбленная мать в тёмном платке, фуфайке и кирзовых сапогах ведёт под руку сына-солдата, который потерял на войне зрение. Ярким контрастом выступает окружение: плодоносящий яблоневый сад. В оттенках зелёного автор находит приём тёпло-холодного контраста. В манере письма и моделировке формы пользуется открытием П. Сезанна: на тёмном фоне трактует светлую фигуру, на светлом – тёмную.

И.-В. Задорожный не воспринял парадного суетного соцреализма. Всего художник оставил в наследство более 60 станковых картин. Многие его работы находятся в музеях разных городов Украины.

«Я немного поздно открыл для себя народное искусство. А когда открыл – замер: какого богатства мы, профессионалы, лишены», – говорил мастер. В первобытных элементах культуры (фольклоре, Библии), а также в народном мировоззрении, национальной истории черпал И.-В. Задорожный вдохновение для своего историко-портретного цикла 1970 – 1980-х годов. Он написал серию портретов деятелей, которые стали славой и гордостью Украины: Нестора-летописца (рисунок 3), Я. Мудрого, Атиллы (рисунок 4), П. Могилы, Алимпия, Евпраксии, М. Чурай, М. Березовского, Л. Симиренко (рисунок 5), Ю. Кондратюка, Роксоланы, М. Примаченко и А. Ганжи, Г. Сковороды («Поэт и царица»).

Рисунок 3. Нестор-летописец. х. м

Рисунок 4. Атилла: полководец, государственный деятель. Властелин гуннов, скифов. х. м. 1979 – 1983 гг.

«Нестор-летописец» (1980 – 1984) словно показывает пласты украинской истории. Его фигура возвышается над игрушечными персонажами воинов и крестьянина в поле и превосходит по масштабу раз в десять. Полосатый орнамент картины перекликается с занавесом вверху, сохраняя тот же мотив. Название картины введено в фон.

Сила духа воина, звонкий чёткий ритм, чеканность форм, яркая декоративность привлекают в работе «Атилла». Формат пересекает диагональ снизу вверх слева направо. Детали картины складываются в своеобразный орнамент, знак, символ непобедимости. Моделировка формы и глубина пространства отсутствуют. Доминируют три основных цвета, как в иконе: красный, синий, жёлтый. «Красный будет означать глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть. Синий – воздух и дух, мысль, бесконечность, неизвестность. Жёлтый – солнце, свет, волю, самосознание, царственность» [5].

Рисунок 5. Лев Симиренко. х. м. 135х80

Рисунок 6. Надія х. м. 170х55

Поиски образа Л. Симиренко длились с 1977 по 1983 гг. и шли, так сказать, в «философском» направлении: человек и продукт дела всей его жизни. Стол, яблоко, сад за спиной оставались неизменными в каждом из трёх вариантов. Менялась колористическая гамма, формат, поза учёного.

Для художника важно не портретное сходство, а типаж, нечто более родовое, нежели индивидуальное. В этом заключался новый образный «ход» автора. И.-В. Задорожный пишет светлый портрет жены «Надія», создавая трогательный образ молодой женщины в белой одежде минимумом красок на палитре, оставляя кое-где чистым холст (рисунок 6). Большую роль здесь играет чистая и выразительная линия. Линия и форма в целом не похожи на натурные. Освещение условное.

Всепоглощающее внимание И.-В. Задорожного к пожилым крестьянкам, к их долгому и тяжёлому жизненному пути выдаёт в художнике великого человеколюбца. В картине «Одиночество» (рисунок 7) мы видим особый ракурс национального миросозерцания художника, отмеченный сердобольностью, состраданием к простому человеку. И.-В. Задорожный осмелился написать тёмной умбристой краской лицо и натруженные большие

тяжёлые руки колхозницы (это – символика цвета), окружение тоже символично: пустое гнездо, сухой ствол дерева с пустыми горшками; а в портрете «Бабуся Нила» (1973) – босые ноги, за что работу сняли с выставки.

Рисунок 7. Одиночество х, м.. 170х75

Рисунок 8. Ипомея. х. м. 62х63,5. 1975 г.

И.-В. Задорожный достиг стилистической взвешенности, подчинённости элементов стилизации принципам общего замысла. Картинную плоскость художник приблизил к двухмерности; трактовка образа здесь условно-плоскостная, она построена на контрасте линии и цветового пятна. Цвет приобретает символическое значение: «В нашем понимании колоризм художника таит непостижимую для нас привлекательность цветовых насыщенных плоскостей, ощущение их единения между собой и взаимозависимости, которая держится на сочетании именно такого цвета с именно таким цветом. Эта, казалось бы, простота сочетаний цветовых плоскостей обманчива, потому что эта простота взвешена опытом, годами, совершенным пониманием своего ремесла, когда палитра в руках мастера – послушное дитя, и он, обладатель, наслаждается волшебством своих красок, которые он насобирал на этой палитре, а нам уже кажется, что это так просто, так легко» [6, с. 28].

Творческой лабораторией для И.-В. Задорожного становится натюрморт. В композициях «Груши» (1972 – 1973), «Ипомея» (рисунок 8), «Цветы» (1980), «Пионы» художник превращает предметы и цветы в самостоятельные формы, которые приобретают абстрактный знаковый характер.

Для лучшего звучания и сохранности красок И.-В. Задорожный переходит на темперу. Художник удачно вводит в свои полотна узоры украинского народного орнамента и надписи. Его полотно – плоскость, усыпанная стилизованным орнаментом (ритмически организованные элементы, сжатые до уровня «кода» формы). Обращением к образам казака Мамая, Г. Сковороды, М. Примаченко и А. Ганжи художник утверждает идею нерушимости национального характера: «Роль и значение Марии Примаченко в нашем народном искусстве такие же, как Шевченко – в национальной поэзии. Глубина, интуиция, простота, природный ум.

Непревзойдённый фантаст в формах, образности, философской трактовке мира – гончар Александр Ганжа» [7, с. 14].

Картина «Танок смутку» написана после Чернобыльской катастрофы. Композиция здесь приближена к квадрату. Колорит почти монохромный: основной тон серебристый. На фоне архитектуры и украинского пейзажа видны две группы людей: слева женская, более многочисленная, справа – мужская. Женщины творят круг, чтобы движение не прекратилось и жизнь возродилась. На Всеукраинской выставке «Від Трипілля до сучасності» в январе 2016 г. работа стала открытием, заставив увидеть неумение современных художников философски осмыслить действительность.

Украина своеобразно оценила творчество И.-В. Задорожного: в 1995 г. удостоила Государственной премии им. Т. Шевченко через семь лет после смерти художника. Пример глухоты и бездушия государства по отношению к выдающемуся Мастеру! Ни одной персональной выставки при жизни! И по сей день объекты монументального искусства «Братина» в гостинице «Либідь» (Киев) и в селе Калита разрушены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайло Бойчук : альбом-каталог збереженних творів. – Київ : Майстерня книги, 2010. – 124 с.
2. Якимович, А. Искусство после катастрофы. Художественная культура советского региона (семантический аспект) / А. Якимович // Советское искусствознание. – 1991. – Вып. 27.
3. Скляренко, Г. «Новий» живопис 1960-х років у контексті часу та історичній перспективі / Г. Скляренко // Родовід. – 1995. – Число 3.
4. Иван-Валентин Задорожный : каталог выставки произведений / авт. вступ. ст. В. Г. Данилейко. – Киев : Б. и., 1991. – 64 с.
5. Волошин, М. Чому вчать ікони? / М. Волошин // Образи творчості / М. Волошин. – Львів, 1989.
6. Федорук, О. …мир на Землі вам, добрі люди! / О. Федорук // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1.
7. Климчук, О. Кожен день – новий день / О. Климчук // Україна. – № 14.

РЕЗЮМЕ

Автор исследует творчество неформального лидера украинской школы монументального искусства 60 – 80-х годов XX в. Ивана-Валентина Задорожного (1921 – 1988). Проанализировано влияние Т. Шевченко, И. Гончара на формирование творческой личности художника. Показана эволюция творчества художника, произведён искусствоведческий анализ некоторых живописных произведений И.-В. Задорожного и оценено значение его творчества для изобразительного искусства Украины.

SUMMARY

The author examines the creative art of Ivan-Valentin Zadorozhniy (1921 – 1988), an informal leader of the Ukrainian school of monumental art of 60 – 80th years of XX century. The influence of Taras Shevchenko and Ivan Gonchar on the formation of the creative personality of the artist is analyzed. The evolution of the artist is retraced, the analysis of some I.-V. Zadorozhniy's paintings is carried out. The significance of Zadorozhniy in the art history of Ukraine is appreciated.

Дуда Л. И.

ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРА: ТРАДИЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Среди красочной палитры музыкальных фольклорных жанров, представленных в репертуаре бандуристов, всегда ярко отличались традиционно присущие им эпические произведения, которые исполнялись кобзарями соло в сопровождении кобзы или бандуры. В современном академическом творчестве бандуристов эпические жанры даны в разной форме и жанрах: вокально-инструментальными и инструментальными произведениями.

Тема эпических жанров глубоко изучена во многих научных работах таких учёных, как С. Грица, А. Иваницкий, Ф. Колесса, Н. Лысенко, М. Максимович, Г. Нудьга, Д. Ревуцкий, И. Хоткевич и другие. Исследования в сфере бандурного искусства (О. Ваврик, С. Вишневская, В. Дутчак, Б. Кирдан, В. Мишалов, Н. Морозевич, О. Олексеенко, Н. Пидгорбунский, Н. Супрун и др.) прямо или косвенно освещают эпические жанры в бандурном репертуаре. Вопрос трансформации фольклорных жанров, в частности эпических, в творчестве для бандуры остаётся актуальным, что и обусловило цель статьи.

К героическому эпосу принадлежат былины, думы, исторические песни (и песни-хроники) [7, с. 116]. Древнейшим эпическим жанром являются былины. Они были популярны во времена Киевской Руси. Основным содержанием былин являлись рассказы о выдающихся героях Алексее Поповиче, Добрыне, Илье Муромце и других [1, с. 91]. События в былинах воспроизводились в основном в гиперболизированном и фантастическом ракурсах. Обычно произведения исполнялись сказителями в сопровождении гуслей. В дальнейшем, начиная с XV в., в Украине их сменили думы – лиро-эпические песни, которые фактически являются музыкально-поэтической летописью украинского народа [12, с. 103; 11, с. 163].

По содержанию думы делятся на три группы: о турецкой неволе; о рыцарской смерти казака; о счастливом преодолении казаками опасности. Думы создавались и исполнялись кобзарями в сопровождении кобзы или бандуры [8, с. 80]. Самыми известными и одновременно сохранившимися доныне являются думы «Про Марусю Богуславку», «Буря на Чорному морі», «Невольницький плач», «Про Хведора Безродного», «Про втечу трьох братів з города Азова» и другие. Каждая дума несёт конкретную смысловую нагрузку – рассказ о важном историческом событии или об известной личности, которые повлияли на жизнь народа. Исполняются думы в эпическом стиле, когда мелодия тесно переплетается с речитативом. Мелодии дум наполнены нисходящими интонациями, часто имитирующими плачи-причитания. Это подтверждает происхождение дум от похоронных причитаний, а также заговоров и частей обрядовых текстов [8].

Исторические песни – это вокальные произведения, где в историческом ракурсе отражаются конкретные события из жизни народа, образы народных героев. Тематически исторические песни соответствуют периодам истории украинского народа: о нападении татар и турецкой неволе (XIII – XV вв.); о казацкой борьбе с турками, татарами и др. (XV – 1-я половина XVII в.); о войне под руководством Богдана Хмельницкого (1648 – 1654); об освободительном движении повстанцев (XVIII в.); о борьбе украинского народа против крепостничества, а также о событиях, происходивших в обществе с XIX в., и т. д. [11, с. 154]. К историческим также принадлежат песни XX в.: об украинских Сечевых стрельцах, о событиях Второй мировой войны, повстанческие и другие [12, с. 125].

Кроме общей периодизации, исторические песни группируют по классам: 1) песни с конкретной исторической подосновой, в которых вспоминаются имена или фамилии реальных лиц и настоящие события; 2) песни, где передан в целом дух того или иного времени без указания на конкретные факты или имена (казацкие, чумацкие, крепостнические и др.), в них частично описываются история, быт, политические движения в обществе, торговля; они могут выступать в качестве исторических и социально-бытовых песен; 3) песни, в основе которых – сословная тематика (2-я половина XIX – начало XX в.): бурлацкие, батрацкие и прочие.

Среди самых известных исторических песен – «Пісня про Байду» (XVI в.), «Ой Морозе, Морозенку» (XVII в.), «Максим козак Залізняк» (XVIII в.), «Ой на горі, на Маківці» (XX в.) и многие другие. Исторические песни, в отличие от дум, имеют чёткое строфическое строение и ритмику.

Кобзари всегда имели в своём репертуаре достаточное количество произведений, в которых нуждалась публика. В сопровождении кобзы, бандуры неоднократно звучали и повествования о богатырях «старины» (былины), псалмы, канты, казацкие песни («думы»), обрядовые и бытовые песни. Также кобзари исполняли шуточные песни и играли на бандуре танцевальные мелодии [12, с. 268].

Произведения героического эпоса составляли основную часть первоначального репертуара кобзарей [3, с. 4]. Они же являлись объектом преследования во времена порабощения Украины, однако активно восстанавливаются и не покидают своё законное место в современном творчестве для бандуры композиторов и бандуристов-исполнителей.

Поскольку героический эпос априори предназначен для вокального и вокально-инструментального исполнения, то и в творчестве композиторов для бандуры, в частности, Л. Гайдамаки, В. Каминского (аранжировка Л. Посикиры), А. Кос-Анатольского (переложение Г. Менкуш, Л. Посикиры, аранжировка М. Сточанской), О. Кошица (аранжировка О. Минькивского), Н. Леонтовича (бандурный аккомпанемент В. Божика), Н. Лысенко (аранжировка Г. Китастого, М. Шевченко), П. Майбороды, К. Мяскова (аранжировка Л. Посикиры), Д. Сичинского (обработки Г. Вереты, П. Потапенко), Я. Степового (обработка Н. Гвоздя), К. Стеценко,

И. Хоткевича (аранжировка В. Дутчак), Е. Юцевича и других, перманентными остаются вокально-инструментальные примеры (сольные и ансамблевые обработки, сочинение музыки к народным и авторским текстам) на народные и авторские тексты (А. Кос-Анатольского, А. Малышко, Л. Тыглий, Л. Украинки, Т. Шевченко) и других.

В творчестве украинских композиторов, среди которых – Н. Дремлюга, Я. Степовой (переложение Н. Гвоздя), наблюдается трансформация дум, исторических песен в сольные инструментальные произведения (пьесы, вариации и пр.). Кроме того, в творчестве композиторов встречаются инструментальные произведения, тематически созвучные данным жанрам. Например, украинский композитор Николай Дремлюга (1917 – 1998) [10, с. 95] создал несколько авторских инструментальных произведений, которые соответствуют жанру думы: «Дума» (g-moll) и III часть Сюиты № 2 «Дума» (d-moll). В едином звучании инструмента бандуры композитор умело соединил функции певца и сопровождающего инструмента.

В композиторском творчестве для бандуры Константина Мяскова (1921 – 2000) [10, с. 210] также встречаются жанры героического эпоса. Например, в инструментальной концертной фантазии «Байда» для бандуры с фортепиано одной из доминирующих тем является одноименная историческая песня-баллада. А жанр думы представлен вокально-инструментальным произведением «Корсунське поле» на слова А. Малышко.

Марш «Козак Нечай» создан композитором Яковом Степовым (1883 – 1921) [10, с. 284] (переложение для бандуры Н. Гвоздя). Произведение базируется на исторической песне о казацком полковнике Даниле Нечае. Образ главного героя изображён двояко: с одной стороны, стойкость и отвага храброго воина подчёркнуты в пьесе маршевым ритмом, октавной и аккордовой фактурой; с другой – лирическая украинская задушевность и одновременно изображение сложной судьбы героя обеспечиваются минорной тональностью (g-moll).

Композиторская вокально-инструментальная обработка народных дум предусматривает не только сольные, но и ансамблевые варианты (например, «Дума про гетьмана Нечая», обработка для хора Д. Сичинского, переложение для мужского хора в сопровождении бандур Г. Вереты). Таким образом, наряду с сольным исполнительством, характерным для эпического жанра, появилась новая форма исполнения дум – ансамблевая (в творчестве Д. Сичинского, О. Кошица и др.).

Исполнительская интерпретация героического эпоса неотделима от бандуры со времён создания инструмента. Из-за частых порабощений Украины другими государствами условия для развития украинского искусства, особенно кобзарского, были крайне неблагоприятными. Поэтому большая часть кобзарского репертуара, особенно думы и исторические песни, сохранилась благодаря работе кобзарей-бандуристов, которые эмигрировали за границу Украины (Р. Левицкий, М. Телига, З. Штокалко и др.) [5].

В конце XX в., когда это стало возможным, украинские думы, исторические песни по-новому зазвучали и в кобзарском, и в сценичном концертном исполнении, а также стали активно появляться их печатные образцы. Например, вокально-инструментальные обработки С. Баштана, Г. Вереты, Н. Гвоздя, М. Домонтовича, Л. Дуды, В. Есыпка, Н. Мошика, А. Омельченко, Л. Посикиры, Т. Свентах и других; авторские думы Ф. Кучеренко (на слова Т. Шевченко, партия бандуры Г. Менкуш), Б. Пылата (на слова Г. Коваля, партия бандуры Й. Яницкого). Б. Котюк создал музыку к народной исторической песне-хронике «Про Довбуша». Инструментальное воплощение эпических жанров или их элементов в исполнительском творчестве встречается только сольными примерами у Е. Адамцевича, Г. Вереты, В. Кабачка, Н. Лобко и других.

Большое количество вокально-инструментальных обработок эпических жанров представлено в творчестве известного бандуриста Зиновия Штокалко (1920 – 1968) [10, с. 331], эмигрировавшего из Украины в США и там продолжавшего свою творческую деятельность. Очень ценным является то, что автор воспроизвел редкие, малоизвестные примеры, тексты которых поданы полноценно, без сокращений в печатном нотном издании [12]. Например, «Дума про козака Голоту», «Дума про Олексія Поповича», исторические песни «Дівка-бранка», «На смерть Тараса Шевченка», «Ой пише москаль», «Ох, у неділеньку пораненько», «Про Морозенка», «Татарський напад» и другие. Бандура в обработках З. Штокалко удачно дополняет вокальную партию, аккордами и интерваликой подчёркивает драматические акценты в кульминационных местах [2, с. 148].

Ярким инструментальным образцом в бандурном искусстве, представляющим бандуру как военный музыкальный инструмент, сопровождающий казаков в их походах, является «Запорізький марш» Евгения Адамцевича (1904 – 1972) [6, с. 5]. В произведении автор использовал тему исторической песни «Ой на горі та женці жнуть». «Запорізький марш» известен в разных вариантах его обработок для народных и духовых оркестров, капелл бандуристов и прочего.

В произведениях для бандуры случается, что исполнители меняют в тексте песни несколько слов или фраз, и тогда произведение приобретает несколько иное содержание или переносится в другое временное пространство. Например, в песне «Їхав стрілець на війноньку» (обработка для голоса в сопровождении бандуры Н. Гвоздя) слово «стрілець» заменено словом «козак», в результате чего события начала XX в., когда песня была создана композитором М. Гайворонским, перенесены примерно в XVII–XVIII вв. И наоборот, интересным примером сочетания современной вокально-инструментальной и литературной обработки является песня «Я сьогодні щось дуже сумую» (обработка для женского вокального ансамбля и инструментальный бандурный аккомпанемент Л. Дуды, вариантная замена текста второго куплета – И. Шалкитене). В результате такой обработки сольное мужское исполнение заменено ансамблевым женским, а изменение

нескольких фраз в тексте превратило историческую песню казацких времён с мотивами сожаления о союзе с Москвой (предполагаемое время сочинения – XVII в.) [9, с. 287] в современную историческую песню.

Анализ бандурного репертуара подтверждает, что песни исторического направления наиболее полно представлены в форме сольных, реже ансамблевых вокально-инструментальных обработок в основном с сохранением фольклорного жанра («Чорна рілля ізорана» – обработки С. Баштана, Г. Вереты, Н. Гвоздя, Д. Губьяка; «Пісня про Байду» – обработки Е. Дыгаса, Н. Лысенко, переложение для бандуры Н. Мошика, В. Таловыри, З. Штокалко; «Про Саву Чалого» – обработки М. Домонтовича, З. Штокалко и др. [2, с. 149]).

Современные авторские произведения, созвучные эпической тематике, также являются украшением бандурного репертуара. Они равноценно представлены в сольном и ансамблевом вокально-инструментальном исполнительстве. Например, «Дума про кобзу» (муз. Б. Пылата, сл. Г. Коваля, партия бандуры Й. Яницкого), «Дума про Семена Гаркушу» (муз. Н. Мошика, слова Г. Бондаря) и другие.

Таким образом, в бандурном творчестве известны только образцы попыток воспроизведения былин с бандурным сопровождением, имитирующим гусли, бандуристом украинского зарубежья З. Штокалко [4, с. 252]. Думы и исторические песни в репертуаре бандуристов представлены в основном сольными вокально-инструментальными и инструментальными образцами. Ансамблевые встречаются реже, причём чаще в композиторском творчестве. Таким образом, для эпических жанров сохраняется их перманентный признак – сольное исполнение в сопровождении бандуры. Инструментальные композиции, тематически созвучные данным жанрам, также представлены сольно: пьесы, вариации, части сюитного цикла, концертные фантазии.

Как жанры, особенно присущие бандурному репертуару, думы и исторические песни были и остаются важной частью бандурного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грица, С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис / С. Грица. – Київ-Тернопіль : Астон, 2007. – 152 с.

2. Дуда, Л. І. Трансформація жанру балади в творчості бандуристів України й українського зарубіжжя / Л. І. Дуда // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол. : А. Г. Баканурський [та ін.]. – Рівне, 2014. – Вип. 20, т. 1. – С. 146 – 151.

3. Дутчак, В. Бандура в козацькому війську / В. Дутчак // Бандура, Нью-Йорк. – 2002. – № 78. – С. 4 – 6.

4. Дутчак, В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття / В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.

5. Дутчак, В. Г. Сохранение и популяризация эпических жанров в исполнительстве бандуристов украинской диаспоры рубежа XX–XXI веков / В. Г. Дутчак // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 16. – С. 101 – 105.

6. Жеплинський, Б. М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник / Б. М. Жеплинський, Д. Б. Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с.
7. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
8. Колеса, Ф. Українська усна словесність / Ф. Колесса. – Львів : Друк. наук. т-ва ім. Шевченка, 1938. – 643 с.
9. Лановик, М. Б. Українська усна народна творчість : підручник / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – 4-е вид., стер. – Київ : Знання-Прес, 2006. – 591 с.
10. Муха, А. І. Композитори України та української діаспори : довідник / А. І. Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.
11. Народна пісенна творчість в Україні : навч. посібник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих та середніх навчальних закладів, вчителів музики загальноосвітніх шкіл / упоряд. А. С. Пастушенко, М. І. Пономаренко. – Тернопіль : Навчальна книга. – Богдан, 2012. – 304 с.
12. Руснак, І. Є. Український фольклор : навч. посіб. / І. Є. Руснак. – Київ : Академія, 2010. – 304 с.
13. Штокалко, З. Кобза / З. Штокалко. – Едмонтон-Київ : Вид-во Канадського ін-ту українських студій, 1992. – 345 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены эпические жанры, в частности думы и исторические песни, определено место и степень их трансформации в творчестве для бандуры. В современном бандурном репертуаре думы и исторические песни представлены в основном сольными вокально-инструментальными и инструментальными образцами. Ансамблевые в композиторском творчестве встречаются реже. Инструментальные композиции, созвучные данной тематике, представлены жанрами миниатюры, вариаций, фантазии.

SUMMARY

In this paper the epic genres, in particular elegies and historical songs, are considered. The place and degree of their transformation in bandura creativity are determined. In the modern bandura repertoire elegies and historical songs are represented mainly by solo vocal-instrumental and instrumental examples. Ensemble examples can be met rarely in composer creativity. Instrumental compositions accordant to this subject are represented by genres of miniature, variations and fantasy.

Дундяк И. Н.

РОМАН ВАСЫЛЫК: ИКОНОПИСЕЦ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
(Поступила в редакцию 22.12.2015)

Для основательного изучения и анализа проблемы преемственности, возрождения, трансформации в современном церковном искусстве и культуре важным является исследование отдельных персоналий, участвующих в этом процессе. Однако формат статьи позволяет изложить только некоторые аспекты проблемы, потому остановимся на рассмотрении творческого наследия и преподавательской деятельности Романа Васылыка (живописца, иконописца, преподавателя, общественного деятеля). В целом, трудов о современном церковном искусстве не так много, и они преимущественно касаются некоторых церковных достопримечательностей

Украины или освещают творчество отдельных мастеров. О Романе Васылыке за последнее время появилось несколько статей в периодике и научных изданиях [1; 4; 5]. Целью статьи является анализ творческого метода иконописца, педагога Романа Васылыка, основных его достижений в отрасли церковного искусства. Отдельно важно остановиться на его многолетней плодотворной педагогической деятельности на кафедре сакральной живописи Львовской национальной академии искусств.

Среди заметных фигур в кругу знатоков и практиков церковного искусства Украины часто вспоминают Романа Васылыка. Страсть к рисованию у него появилась с детства, поэтому юноша и выбрал для себя судьбу художника (закончил Бучацкую художественную школу, Ужгородское училище прикладного искусства, 1968 г.; Львовский институт декоративно-прикладного искусства, 1973 г.). Его семья была репрессирована; родители и братья являлись глубоко верующими люди, а брат Павел на протяжении многих лет был греко-католическим священником, а впоследствии епископом в подполье. Он же принёс завёрнутую в платок икону Матери Божьей Неустанной Помощи и попросил младшего брата Романа нарисовать копию. Это была первая, ещё не до конца осознанная работа над иконой. Из воссозданного образа внимательно смотрела Мария, держа на руках Младенца. Эта работа была тем толчком, который с годами привёл Р. Васылыка к высокому миру иконы, впоследствии ставшим его жизнью и сутью [5]. Р. Васылык является автором свыше 500 икон, спроектировал 18 иконостасов, из которых на сегодня реализовано 12. Его работы украшают храмы как в Украине, так и за рубежом. В частности, в Великобритании и Польше, Бельгии и Австралии. Среди них: иконостас епархиальной часовни в г. Коломыя (1992), иконостас Украинской греко-католической церкви в городе Вулвергемптоне, Великобритания (1993), запрестольная икона «Пресвятая Богородица Покрова» для Святопокровского монастыря села Студиток во Львове (1997), иконостасы украинских греко-католических церквей в селе Бартошице, Польша (1999), в Киеве (2003), иконостас церкви святых женщин-мироносиц в селе Вороняки на Золочевщине (2004), иконы иконостаса церкви св. Андрия и Варвары в селе Хоруживка на Сумщине (2006 – 2007). Роман Васылык является автором проектов комплексного оформления церкви Пресвятой Богородицы Покрова о. Селезиан, церкви св. Владимира и Ольги во Львове (2000 – 2005), церкви Всех Святых украинского народа. Он также спроектировал алтарь для Литургии по случаю визита Святейшего Отца Иоанна Павла II в Украину (Киев).

Творчество Р. Васылыка базируется на лучших образцах давней украинской иконописи, корни которой относятся к восточно-византийским источникам, когда основой иконы был канон с присущими ему символами цвета, жеста, атрибутов. «Восточный обряд, – говорит он, – сохранил принципы, на которых базировалось раннее христианство ещё со времён его легализации. Основным свойством является проникновение – через внешние

признаки сакральной атрибутики во внутреннее содержание Божественной литургии. Здесь всё – от наибольшей к мельчайшей из деталей – имеет исключительное значение. Наша икона завораживает своим внутренним смыслом» [5].

Такими работами являются и иконы Р. Васылыка. Воссоздавая украинские чудотворные Зарваницкую, Почаевскую, Бельскую, Холмскую, Самборскую, Бучацкую, Корсунскую иконы, он развивает традицию. Роман Васылык считает, что, когда достигается гармония между идеей образа и решением, между содержанием и формой, тогда такие произведение достигают уровня идеала. А если в произведении находится точка соприкосновения между видением мастера, концепцией теологов, ведущей идеей, которая захватывает общество, то произведение становится ценным для потомков [5].

Отдельной темой в иконописном творчестве Романа Васылыка является серия икон «Покров». Одну из них художник посвятил 2000-летию Рождества Христова, 1000-летию крещения Украины-Руси и 10-летию независимости Украины. Персонажи, символика, колористика и композиция иконы позволяют утверждать, что она на удивление выразительная, актуальная и новаторская: на голове Богородицы корона, в правой руке скипетр, царский (государственный) атрибут, на левой – младенец Иисус, который держит земной шар, увенчанный крестом, как символ торжества христианства на планете. Новаторство в том, что Богоматерь является типом как Покрова (на руках омофор) так и Одигитрия – с Младенцем [1, с. 231]. Под сенью омофора и мафория изображено 20 исторических фигур церковных иерархов и светских мужей, в том числе канонизированных, причастных к развитию, возрождению, укреплению и соборности украинского государства, религиозной жизни. Слева от фигуры Покрова Пресвятой Богородицы на иконе расположены князь Владимир, княгиня Ольга, князья Ярослав, Борис и Глеб, Данила (Галицкий), гетманы Хмельницкий и Мазепа, председатель Центрального Совета Михаил Грушевский и 13 канонизированных мучеников из села Пратулин на Холмщине, которых уничтожили в середине XIX в. за защиту Вселенской церкви. Типажи мучеников унифицированы, традиционно украинские: причёска, усы, вышиванка. На правой стороне иконы – церковные иерархи: святые Антоний, Теодосий, Олимпий, Пётр Могила и Иосафат, митрополиты Илларион, Исидор, Вельямин Руцкий, Андрей Шептицкий, патриарх Слипый, епископы [1, с. 231].

Однако Роман Васылык не только известный практик церковного искусства. Он является также ключевой фигурой в сфере подготовки молодых художников в данной сфере. На территории Западной Украины уже больше двадцати лет достаточно успешно работают различные светские и церковные заведения, которые готовят специалистов в отрасли изобразительного и декоративно-прикладного церковного искусства. Процессы, связанные с обретением независимости украинского государства,

реабилитацией религии, легализацией Украинской греко-католической церкви, поставили новые задачи и перед художниками края. Необходимо было, в частности, возродить прерванный процесс подготовки специалистов сакрального искусства. Ситуацию усложняло то, что большая часть общества в результате мощного натиска предыдущей идеологической системы потеряла связь с духовными традициями предыдущих поколений. Это касалось не только мирян, но и проводников религиозной жизни – священников, нередко епископов, а также части художников. Последние, вместо того чтобы, опираясь на достижения предшественников, быть в авангарде развития церковного искусства, удовлетворяли прихоти необразованных заказчиков низкопробным рисованием.

Как указывает сам Роман Васылык, «результат не замешкался: в начале 90-х годов в нововыстроенных храмах начался хаос. Вместо икон – непонятные рисунки, увешанные электрическими гирляндами, бумажными и позолоченными или же пластмассовыми цветами. Курьёз заключался в том, что этот китч нравился обществу, поскольку представлялся ему чем-то совершенным. Можно было лишь удивляться, когда рядом с таким образом "украшенным" храмом стояла старая церковь, скажем, XVII или XVIII вв., где сохранились прежние иконы. Но ещё хуже, когда в те давние произведения начали вмешиваться новейшие "богомазы", "освежать" их, что вполне справедливо обеспокоило искусствоведов, учёных» [2, с. 59].

Критически оценивая всю сложность ситуации, художник занялся титаническим делом – организацией кафедры сакральной живописи во Львовской академии искусств. Он понимал, что такие специалисты крайне необходимы, потому что «из-за нехватки специалистов за дело в настоящее время берутся случайные люди, которые будут перерисовывать уцелевшие ещё во времена атеистически-большевистского периода работы в храмах таких известных мастеров, как К. Устияновича, А. Монастырского, М. Осинчука, П. Ковжуна, М. Сосенко, М. Бойчука, В. Дядинюка, безымянных художников, представляющих значительную художественную ценность. Некомпетентность общества, а кое-где и духовных лиц, особенно в отдалённых районах, их безответственность приводят к ужасным последствиям. Так, возле Дрогобыча уже во время независимости были сожжены иконы, переданные церковному обществу из Национального музея во Львове» [3, с. 236].

Художник, не ожидая окончательного свержения советского режима, вводит в учебные планы, как бы формируя сопротивление, элементы религиозной тематики. Он, как декан факультета интерьера, в 1990 учебном году берётся за руководство дипломной работой студентки Галины Кирчив-Грицай «Современное объёмно-пространственное решение церкви с использованием деревянной конструкции». К проекту дипломница прибавила работу в материале – икону Спасителя. Это была первая в истории данного ВУЗа публичная защита дипломной работы с религиозным произведением в

коммунистическое время. А уже в следующем учебном году насчитывалось почти 10 дипломных работ на сакральные темы [1, с. 225].

Сложность, специфичность и неотложная потребность подготовки художника сакрального профиля всё более осознавал Роман Василик, он лично вникал в тонкости и масштабы религиоведения, сближаясь, не без содействия брата владыки Павла, с церковным клиром, овладевал принципами отечественной церковной живописи и искал пути, условия её возрождения, добился открытия в 1995 г. отделения сакрального искусства в учебном заведении [1, с. 237].

Концепция деятельности кафедры, разработанная в начале 1990-х годов профессором Романом Васылыком, предусматривает реализацию долгосрочной программы возрождения и развития украинской иконописи с её самобытной стилистикой, а также, по известным причинам, уничтоженной вековой традиции смежных жанров сакрального искусства: сакральной металлопластики, церковной одежды, золотого шитья, искусства церковной книги и тому подобного [4]. В 1990-х годах Р. Васылык также был одним из инициаторов возобновления школы иконописи при монастыре студитов во Львове [5].

Сегодня творческая работа преподавателей и студентов кафедры сакрального занятия живописью под руководством Романа Васылыка осуществляется по таким основным направлениям, как художественное оформление интерьеров сакральных сооружений (полихромия храмов), создание произведений сакрального искусства в техниках настенной живописи, мозаики, витража, иконописных произведений, станковое занятие живописью, выставочная деятельность. Подготовку специалистов сакрального искусства от начала основания кафедры осуществляли ведущие специалисты Николай Бидняк, Карл Звиринский, Владимир Овсийчук, Николай Кристопчук. Для преподавания в разное время приглашались авторитетные научные работники и теологи, были привлечены специалисты в отрасли сакрального искусства [4]. Только на протяжении 1999 – 2005 гг. преподаватели кафедры организовали 18 персональных выставок, были участниками 15 региональных, всеукраинских, международных персональных и коллективных художественных акций, подготовили около 25 выставок творческих работ студентов. Особого внимания заслуживают проекты преподавателей и студентов кафедры, выполненные для конкретных объектов, в частности, комплексное оформление храмов в Украине и за её пределами (Англия, Франция, Бразилия, Румыния, Польша); творческие мероприятия, например, оформление алтаря для Литургии при участии Святейшего Отца Иоанна Павла II во Львове [4].

Подготовка специалистов на кафедре сакрального искусства осуществляется по разработанным образовательно-профессиональным и учебным программам, а преподаватели являются авторами учебников и пособий, рекомендованных Министерством образования и науки Украины, среди них: «Синтез техник монументального искусства в храмовой

архитектуре»; «Украинское сакральное искусство»; раздел словаря «Теория и практика сакрального искусства в высшем образовании Украины», учебного пособия «Художественная школа в системе национального образования Украины», «Украинское сакральное искусство» и тому подобные [4]. В дипломные и курсовые работы студенты кафедры чаще всего включают результаты собственной деятельности на реальных объектах. Это, в частности, проекты, витражи, полихромии, иконы для церквей в Перемышле (Польша), Нансе (Франция), храма Рождества Пресвятой Богородицы и церкви Святого Духа во Львове, часовни ВМС Украины в Севастополе, реставрация произведения выдающегося художника 1-й половины XX в. Антона Монастырского в храме Преображения Господнего в городе Бориславе и тому подобное.

Фигура Романа Васылыка является одной из ключевых и самых ярких в кругу западноукраинских художников современной иконописи и педагогов в отрасли церковного искусства. Подводя итоги вышесказанного, констатируем, что творчество Романа Васылыка – иконописца, монументалиста – является прогрессивным, плодотворным, основанным на глубоких знаниях процессов развития украинского церковного искусства. Одной из ведущих украинских кафедр профессионального преподавания практики церковного искусства можно считать кафедру сакральной живописи Львовской национальной академии искусств, где реализуется долгосрочная программа возрождения и развития украинской иконописи, разработанная Романом Васылыком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадяк, В. Творчий та громадський шлях Р. Василика / В. Бадяк // Вісник Львівської академії мистецтв : зб. наук. праць. – 2007. – № 18. – С. 215 – 237.

2. Василик, Р. Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистетцва / Р. Василик// Вісник Львівської академії мистецтв : зб. наук. праць. – 2006. – № 17. – С. 58 – 66.

3. Василик, Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання / Р. Василик // Вісник Львівської академії мистецтв : зб. наук. праць. Спецвипуск. Мистецька школа напередодні ІІІ-го тисячоліття / за ред. Р. Т. Шмагала. – Львів, 1999. – С. 234 – 238.

4. Кафедра сакрального мистецтва ЛНАМ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lnam.edu.ua/departments/ua/3/16/103/

5. Ключковська, І. Роман Василик. Шлях до ікони / І. Ключковська [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.day.kiev.ua/uk/article/cuspilstvo/roman-vasilik.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены некоторые творческие аспекты работ известного украинского художника современного церковного искусства Романа Васылыка. Он автор множества икон в современных церквях Западной Украины. Его работы соединяют между собой старый классический стиль украинского религиозного и современного церковного искусства. Особое внимание сосредоточивается на его роли как педагога и наставника на кафедре сакральной живописи во Львовской национальной академии искусства.

SUMMARY

This article analyzes the many creative facets of a body of work by a very known Ukrainian artist, Roman Vasylyk. This master of church art is the author of many icons for churches in Western Ukraine. His work bridges the gap between the old, classical style of Ukrainian religious art and modern religious expression. Special attention is centered on his role as an educator and mentor during his tenure at Lviv Academy of Arts

Дутчак В. Г.

СОВРЕМЕННАЯ КОНСТРУКЦИЯ БАНДУРЫ: ОПЫТ УКРАИНЫ И УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Музыкальный инструментарий в его региональном, типологическом, тембровом разнообразии – яркая страница достижений культуры и искусства Украины. На протяжении всей истории формирования и развития украинской нации музыкальные инструменты были показателями автохтонности и уникальности музыкального стиля. Несмотря на общие тенденции и направления развития музыкального инструментария в Европе и Азии, украинская нация сумела создать и развить свои специфические образцы инструментов, которые характеризовались формой и конструкцией, сферами прикладного бытового и обрядового использования, строем соответственно музыкальному национальному языку.

Бандура – музыкальный инструмент, всегда являвшийся символом украинского народа. Бандурное искусство как отдельный вид профессионального народного творчества украинцев с XX в. получило новые векторы развития, которые определены не только изменениями имманентных признаков инструментария, жанрово-стилистических приоритетов, условий образования, форм исполнительства, но и пространственными границами: распространением этого вида искусства вне Украины. В бандурном искусстве рубежа XX – XXI в. как в художественном направлении основополагающим уровнем развития следует считать органологический, позволяющий проанализировать не только особенности развития инструментария, но и его конструктивные усовершенствования, определяющие исполнительский, композиторский, образовательно-педагогический, методический и общественно-коммуникативный уровни.

Проблемы исследования усовершенствования украинской бандуры являются составляющей научных поисков современных авторов А. Горняткевича [1; 2], И. Зинкив [4], Е. Кушнир [6], В. Мишалова [7], а также автора [3]. Необходимой задачей становится систематизация характера изменений конструкции бандуры на современном этапе, анализ моделей инструментария, определение перспективных векторов его развития взаимозависимо к исполнительским возможностям и потребностям. При рассмотрении бандуры как инструмента, неоднократно видоизменявшегося, возникает проблема определения моментов консервации традиций и направлений конструкционных новаций инструмента, анализа стабильных и

мобильных моментов его структуры и строя в образцах мастеров Украины и украинской диаспоры.

Музыкальный инструмент всегда был реальным показателем эпохи и среды. Его характеристики (тембр, форма и строй, техника и жанры исполнительства, специфика и сфера музицирования) отражали время, обычаи, культуру, эстетику этноса, общественный и технический уровень прогресса.

Обеспечение инструментарием всегда было для бандурного искусства определяющим условием. Многие мастера предлагали свои варианты конструкций, учитывая как украинские традиции, так и наработки европейских коллег. Предпринятое ещё в начале XX в. усовершенствование бандуры стало мощным стимулом для расширения её репертуара, активизации композиторского творчества, организации учебных центров и, соответственно, для изменения исполнительских стилей и форм. Комплекс этих конструктивных изменений закрепил народный музыкальный инструмент в академическом концертном исполнительстве.

Исторически утвердилось два направления в конструировании бандур: на базе киевско-черниговского и харьковского типов [7]. Харьковский тип инструмента в 1-й половине XX в. был представлен деятельностью Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки, С. Снегирёва, Г. Палиевца, позже П. Иванова, И. Скляра. Но в силу многих общественно-социальных, политических и идеологических факторов харьковский тип не укрепился в практике бандуристов Украины, все больше внимания уделялось киевско-черниговскому типу (мастера А. Корниевский, В. Тузиченко, И. Скляр, В. Герасименко, О. Шульковский, А. Килоцкий, М. Ешенко, А. Шльончик, И. Кезля, А. Ментей.).

Переход бандурного исполнительства из сферы исключительно сольной в коллективную (ансамблевую, оркестровую), общий процесс академизации бандурного искусства определили необходимость изменений её формы, строя, технологии изготовления. Усовершенствование бандур и киевского, и харьковского типа происходило, в первую очередь, в плоскости хроматизации инструмента и разширения его диапазона.

В 1946 г. с возрождением деятельности Государственной капеллы бандуристов в Киеве, созданием новых коллективов, открытием классов игры на бандуре во всех звеньях системы музыкального образования, актуализируется вопрос о новом, универсальном по своим художественным качествам инструментарии. Экспериментальную мастерскую для изготовления и совершенствования музыкальных инструментов (при Киевской капелле бандуристов) возглавил И. Скляр. Именно здесь была создана бандура с тональными переключателями на базе черниговского (киевского) типа инструмента. Её строй – *Es-Dur*, диапазон – от «cis» большой, к «g» третьей октавы. Семь переключателей тональностей (As-A, Es-E, B-H, F-Fis, C-Cis, G-Gis, D-Dis) позволяют охватить все тональности квинтового круга на основном и верхнем рядах струн.

Кроме того, мастерами И. Скляром и В. Тузиченко создаются новые типы оркестровых бандур хроматического звукоряда: прима, альт (строй Es-Dur), бас (строй C-Dur), контрабас (строй C-Dur). Решался и вопрос о улучшении акустических свойств и внешнего оформления инструментов. Семья оркестровых бандур становится ведущей группой в капеллах и ансамблях бандуристов, основной тембровой группой оркестра украинских народных инструментов.

С 1954 г. по чертежам И. Скляра Черниговская фабрика музыкальных инструментов начинает производить модернизированные бандуры. Серийный выпуск инструментов в большей мере расширил технические возможности исполнителей.

В 1953 г. преподаватель Львовской консерватории В. Герасименко разрабатывает конструкцию бандуры «Львовянка» (подростковой и взрослой). На инструменте, хоть и принадлежавшем к киевскому типу, был применён принципиально новый механизм переключения тональностей, компактный и практичный в использовании, а также новая конструкция (клееная дека). Частично расширялся диапазон (нижняя граница – «С» большой, верхняя – «а» третьей октавы). Основной строй на «Львовянке», аналогично бандуре И. Скляра, – *Es-Dur*. Создание нового инструментария, отвечавшего требованиям времени, стимулировало появление блистательных бандуристов-виртуозов, которые исполняли как традиционный, так и новый инструментальный репертуар.

Хроматизация киевской бандуры, ставшая главным направлением поисков мастеров Украины во 2-й половине XX в. (И. Скляра, В. Тузиченко, О. Корниевского, В. Герасименко и др.), происходила путём увеличения количества струн в ещё одной плоскости (ряд струн между основным) и создания системы тонального переключения тотального типа, при котором повышение струны определённого названия на полтона происходило по всему диапазону. Современные бандуры такого типа (черниговская, «Львовянка») имеют широкий разнотембровый диапазон, преимущества в использовании тонального круга, увеличение уровня технических возможностей исполнителей.

Процес хроматизации харьковской бандуры с учётом необходимости сохранения специфических возможностей бандуры в игре обеими руками на приструнках одновременно начинается в Украине стараниями Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки.

Хроматизация харьковской бандуры происходила преимущественно путём создания индивидуальных (на каждой струне) переключателей как на басах, так и на приструнках. Такой способ тональных изменений хоть и имел скоростные ограничения при внезапных модуляциях, но сохранял возможности для полного использования комплекса приёмов игры харьковским способом и интонаций старинных кобзарских ладов.

В среде украинской диаспоры теория перспективности развития харьковской бандуры и инженерные разработки Г. Хоткевича получили активное внедрение. Вопросами новой конструкции бандуры в диаспоре занималось

множество мастеров. Среди них – М. Лисковский, С. Ластович-Чуливский, В. Емец, А. Чорный, братья А. и П. Гончаренко, В. Гляд, Ю. Приймак, Ф. Деряжный и другие. В основу поисков усовершенствования инструмента они положили принципы Г. Хоткевича о харьковском типе бандуры как основе конструирования. Результатами их деятельности стали новые инструменты, которые широко использовались в концертно-исполнительской и учебной практике за рубежом.

Важную пропагандистскую роль для украинского сообщества в эмиграции сыграло конструкторское наследие В. Емца. Приоритетным образцом для его деятельности, как и для многих мастеров украинского зарубежья, стал харьковский тип инструмента. Экспериментальная работа привела В. Емца к изготовлению инструмента (14 басовых струн и 36 приструнков), на котором сам автор в 1946 г. впервые выполнил первую часть (Adagio) «Лунной сонаты» Л. Бетховена, вызвав искреннее восхищение слушательской аудитории. Продолжение экспериментов В. Емец объяснял необходимостью создания «конструкции новой, ещё не известной и на все сто процентов хроматической бандуры, на которой можно было бы играть музыку величайших музыкальных гениев мира, но одновременно с тем и преимущественно кобзарские произведения, без потери свойственного бандуре своеобразия» [3, с. 208]. Поиски завершились в 1952 г. бандурой харьковского типа, которая имела 62 струны хроматического звукоряда. Этот инструмент в синтезе с харьковским способом (равноправной игрой обеих рук) дал возможность привлечь в репертуар В. Емца переложения музыки Л. ван Бетховена, Ф. Листа, А. Дворжака, П. Чайковского и других. Фактически В. Емец стал одним из первых бандуристов, сыгравших на мировых концертных сценах транскрипции произведений композиторов-классиков.

Среди инструментов послевоенного времени, ставших наиболее популярной основой для дальнейших усовершенствований, оказалась модель бандуры братьев А. и П. Гончаренко, названная «Полтавкой» (её первые образцы были созданы в 1946 г. для Капеллы бандуристов им. Т. Шевченко в Германии).

В последние десятилетия конструирование и производство бандур оставались актуальной проблемой в диаспоре. Наработки первых мастеров продолжили У. Вецал, К. Блум, А. Пошиваник, А. Бирко и другие.

Уильям (Василий) Вецал – канадский мастер украинских народных инструментов, автор более 480 бандур, большинство из которых имеет новый дизайн, изменённую систему механизмов тонального переключения. Основной тип инструмента У. Вецала сконструирован по проекту братьев Гончаренко [9]. Мастеру совместно с бандуристом диаспоры В. Мишаловым удалось усовершенствовать механизм переключения тональностей, регулируемую подставку для крепления струн полного хроматического звукоряда. Также У. Вецал исследовал варианты удешевления способов изготовления корпуса бандуры путём конструирования машины для копирования формы. Последующие поиски мастера касались материала: в технологии производства бандур он использовал пластик.

Современная бандура У. Вецала очень выразительна по внешнему виду, уникальна по звучанию, имеет 69 струн, расположенных хроматически. Звук инструмента – смесь тембров арфы, фортепиано, гитары. Последние образцы его бандур имеют корпус из стеклопластика, полный хроматический звукоряд, акустически эффектный звук. В 2009 г. в Канаде был выпущен видеофильм «Vetzal. Bandura» – мастеровой курс создания нового диатонического инструмента харьковского типа с системой индивидуальных переключателей тональностей, нижней декой из стеклопластика [10].

Кен Блум (США) – известный мастер струнных музыкальных инструментов, преимущественно сохранивших фольклорную природу (гитара, цитра, балалайка, бандура, цимбалы, банджо, мандолина и др.) [5]. Конструкции бандур созданы мастером большей частью на основе харьковского инструмента. Как и У. Вецал, он конструирует множество диатонических образцов, в том числе и для детей и подростков (бандуристов Школы кобзарского искусства Нью-Йорка). Эксперименты мастера касаются и воссоздания старинних инструментов.

Исполнитель Канадской капеллы бандуристов Андрей Бирко [8] изготовляет диатонические и хроматические инструменты харьковского и киевского типов, детские бандуры разных размеров. В технологии производства бандур А. Бирко использует достижения мастеров гитары и виолончели, в частности, относительно монтажа деки, крепления колков для струн, декорирования и других. В основе его экспериментов – выбор наиболее рациональной формы инструментов, материала для деки, лаков и красок для древесины. А. Бирко также является новатором в сфере компьютеризации диагностики инструментальной акустики. Актуальным вопросом для мастера остаётся универсализация механизмов переключения тональностей тотального и индивидуального типов.

Эксперименты и полученные результаты бандуристов за рубежом существенно повиляли и на развитие инструментария в Украине, стимулируя мастеров к новым технологическим решениям (В. Герасименко, Р. Гринькив и др.). В частности, в конце XX – начале XXI в. активизируется интерес к харьковской бандуре.

Харьковская модель «Львовянки» с системой индивидуальных переключателей В. Герасименко была апробирована лауреатами международных конкурсов и фестивалей Т. Лазуркевичем, О. Созанским, Д. Губьяком, продемонстрировала широкие технические и художественно-выразительные возможности инструмента.

К вопросу объединения киевского и харьковского типов инструмента, поиску новых технических характеристик и улучшения акустических показателей бандуры обращается и Р. Гринькив [6]. Он сконструировал новую модель деки инструмента, усовершенствовал формы и расположение резонаторов, экспериментирует с демпферной системой, использует в игре подставку (как у виолончели), создавая для бандуры ещё одну точку опоры, освобождая руки только для игры.

Новые инструменты используются как в академическом сольном и ансамблевом исполнительстве, так и для сохранения репертуара традиционной народно-исполнительской культуры.

Современный этап (1980-е – 2010-е годы) отличается созданием широкого спектра инструментария разных типов (харьковской модели «Львовянки» с системой индивидуальных переключателей В. Герасименко, киевско-харьковской бандуры Р. Гринькива); воссозданием по описаниям Н. Лысенко старинных инструментов (кобзы О. Вересая, старосветской бандуры Г. Ткаченко, торбана Видорта мастером М. Будником и его учениками); производством новых инструментов харьковского типа с индивидуальной системой переключения тональностей У. Вецала за рубежом; экспериментальными поисками материала для изготовления бандур (пластик).

Современные мастера украинского зарубежья (У. Вецал, К. Блум и др.) не только обеспечили сохранение харьковского типа инструментария с его техническими характеристиками и исполнительскими возможностями, предложенными в своё время в Украине ещё Г. Хоткевичем, но и определили новый подход к хроматизации инструмента, его строю и форме, что обозначило автономию конструкции бандуры.

Таким образом, бандурный инструментарий на современном этапе характеризуется сквозь призму дуальности: диатоника/хроматика, черниговский/харьковский способы игры, концертные сольные/оркестровые типы, традиционность/инновационность. Первичные и производные характеристики, стабильные и мобильные элементы бандурной номенклатуры составляют различные приоритеты для мастеров Украины и зарубежья. Среди первичных характеристик – диатоника, симметрия формы, выпуклый корпус, небольшое количество струн (преимущественно грифовых с дополнением приструнков), веерообразное (радиальное) размещение струн, щипок как ведущий приём игры. Производные характеристики предопределены как сугубо национальными принципами поисков мастеров, так и влиянием распространённых форм европейских и азиатских щипковых хордофонов (расширение диапазона и модификация строя на основе диатоники и хроматики, изменение соотношения басов и приструнков в сторону последних, асимметрия формы, изменение нижней деки корпуса с выпуклой на плоскую, внедрение механической системы переключения тональностей тотального и индивидуального типов, поиски новейших материалов для струн и корпуса, расширение приёмов игры и штрихов и др.).

Стабильные элементы включают: базовую диатонику, асимметрическую форму, фиксированные пропорции размеров деки и грифа, наличие резонаторного отверстия, чёткое соотношение количества струн басов и приструнков. К мобильным элементам принадлежат: ладовый строй и система тонального переключения (хроматика, искусственная диатоника, «кобзарские строи»), величина инструмента (параметры формы), расположение струн (от веерообразного к параллельному, вариантность расстояния между струнами), размещение и форма резонаторного отверстия, материал (дерево, металл,

пластик), декорирование инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горняткевич, А. Українські народні музичні інструменти в Канаді / А. Горняткевич // Міграційні рухи з Західної України до Західної Канади: матеріали спільних конф. : Міжнар. конф. «Еміграція населення західноукраїнських земель до Північної Америки на рубежі XIX – XX ст. Її роль в освоєнні канадського заходу»: до 100-річчя української еміграції, Чернівці, 1990 р. / ред. О. Макар, Р. Білаш. – Едмонтон, 2002. – С. 306 – 312.
2. Горняткевич, А. Кобза, бандура, кобза-бандура, «кобза» та (знов) кобза / А. Горняткевич // Проблеми педагогіки мистецтва. Сер. Кобзарське мистецтво : зб. ст. – Ялта, 2007. – Вип. 2. – С. 22 – 30.
3. Дутчак, В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя / В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.
4. Зінків, І. Бандура як історичний феномен / І. Зінків. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. – 448 с.
5. Китастий, Ю. Кен Блум / Ю. Китастий // Бандура. – 1987. – № 19 – 20. – С. 16 – 17.
6. Кушнір, О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва / О. Кушнір // Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Музикознавчі студії. – Дрогобич, 2009. – Вип. 21. – С. 39 – 48.
7. Мішалов, В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / В. Мішалов // Бандура та її конструкція / Г. Хоткевич. – Торонто ; Харків, 2010. – Вип. 5. – С. 261 – 262.
8. Andy Birko [Electronic resource]. – Mode of access: http://banduramaker.blogspot.com/
9. V. M. William Vetzal / V. M. // Бандура. – 1987. – №19 – 20. – С. 20 – 21.
10. Vetzal. Bandura // DVD, 2009. – NTSC/ 30 min. – Canada.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются ключевые направления конструирования украинского народного инструмента бандура на современном этапе. Проанализированы достижения мастеров Украины и украинской диаспоры в конструкции инструмента в соотношении с новыми тенденциями сольного и коллективного исполнительства.

SUMMARY

This article deals with the basic ways of bandura (Ukrainian national instrument) creation at the current stage. The achievements of Ukrainian masters and Ukrainian diaspora are being analyzed in the correlation with new solo and group performance trends.

Лаўрык Ю. М.

КУЦЕІНСКІЯ ВЫДАННІ ПСАЛТЫРА Ў КАНТЭКСЦЕ БЕЛАРУСКА-ЎКРАІНСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ XVI – 1-Й ПАЛОВЫ XVII СТ.

Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

З варштата куцеінскай друкарні псалтыр выходзіў чатыры разы: у 1639 г. убачыла свет «Брашна духоўнае», у 1642 г. і ў канцы 1650 г. былі надрукаваны два выданні службовага псалтыра ў яго простым варыянце, а ў 1652 г. з’явіўся псалтыр, выдадзены пад адной аправай з Новым Запаветам.

«Брашна духоўнае» з увагі на наяўнасць часаслова належыць да тыпу псалтыроў следаваных. На сённяшні дзень захавалася няшмат экзэмпляраў «Брашна духоўнага» з ацалелым тытульным аркушам. У экзэмплярах з мінскіх збораў (НГМ РБ: КП 541 і НББ: 09/143) пачатковыя і канцавыя аркушы страчаны. Г. Галенчанка ў сваім каталогу падае загаловак паводле экзэмпляра бібліятэкі Віленскага ўніверсітэта: «Брашно духовное сиреч Псальмы м[о]л[и]твы пения бл[а]годарения и каноны и прочая. От многих с[вя]тых книг собранныа злеонуждняы (так у арыгінале; павінна быць: "зело нуждныя". – Ю. Л.) и д[у]шеполезныя» [23, № 135].

Тэкставы склад «Брашна духоўнага» наступны: 1) «Предословие ко читателю»; 2) змест; 3) «Чин, како подобает пети Псалтыр»; 4) кафізмы 1-20 і асобны псалом; 5) біблейскія песні і малітвы на заканчэнне спеву паводле псалтыра; 6) малітвы, што прамаўляюцца пасля кафізмаў; 7) малітвы Фікары Святагорца; 8) акафіст Ісусу і малітва па акафісце; 9) канон анёлу-ахоўніку; 10) пакаянны канон; 11) акафіст і малітва да Багародзіцы; 12) манаскія правілы і канон; 13) канон Укрыжаванню Гасподняму; 14) канон на пахаванне Гасподняе; 15) штодзённае вызнанне грахоў; 16) канон Св. Духу; 17) канон і прыпелы святой Тройцы; 18) малітвы на сон; 19) малітвы ранішнія; 20) малітвы прынагодныя; 21) часаслоў; 22) Саборнік 12 месяцам; 23) пасхалія; 24) малітва да ўсіх святых і слова да чытача.

Такім чынам, у тэкставым складзе «Брашна духоўнага» выразна вылучаецца некалькі буйных груп тэкстаў: 1) тэксты выдавецкага абрамлення (прадмова, заканчэнне і да т. п.); 2) псалтырная частка; 3) «Плачы» Фікары Святагорца; 4) акафісты, каноны і малітвы; 5) часаслоў; 6) Саборнік 12 месяцам (або месяцаслоў); 7) пасхалія.

Ужо ў тытуле выдання адзначана, што прысутныя ў ім тэксты былі ўкладальнікамі «от многих с[вя]тых книг собранныа»; гэта паказвае на іх паходжаннне з розных крыніц. Тэксты неаднойчы ўваходзілі ў склад беларускіх, украінскіх і маскоўскіх выданняў XVI – 1-й паловы XVII ст., таму разважаць пра крыніцы «Брашна» можна толькі з пэўнай доляй дапушчэння.

1. Тэксты выдавецкага абрамлення, у цэлым, дэманструюць сваю прыналежнасць да тагачаснай айчыннай друкарскай традыцыі. Разам з тым, шматлікія тэкстуальныя і сэнсавыя супадзенні і падабенствы да шэрагу выданняў Свята-Духаўскага брацтва (у прыватнасці, еўеўскага 1611 г. і віленскага 1623 г. «Новых запаветаў з псалтыром» [7, арк. 2 – 10 нн 1-га ліку, 28 нн 6-га ліку; 9, арк. 1 – 9 нн]), схіляюць да пошукаў у гэтых старадруках узораў наследавання (а для асобных тэкстаў – і крыніц).

2. Псалтырная частка «Брашна духоўнага» складаецца з уступнага артыкула «Чин, како подобает пети Псалтыр» і двух раздзелаў: а); б) кафізмы 1-20; в) біблейскія песні; трэці традыцыйны раздзел службовага псалтыра – «выбраныя псальмы» – адсутнічае.

«Чин, како подобает пети Псалтыр» з'яўляецца ў айчыннай друкаванай кнізе ўпершыню ў 1570 г. у складзе так званага «Псалтыра з часаслоўцам»,

выдадзенага Іванам Фёдаравым у Заблудаве [23, № 7]. Пазней ён неаднойчы сустракаецца і ў следаваных псалтырах, выдадзеных Мамонічамі [23, № 18, 27, 28]. Кожнае з гэтых выданняў магло паслужыць крыніцай для перадруку згаданага тэксту.

Што датычыцца кафізмаў і біблейскіх песень, то параўнанне фрагментаў, якія змяшчаюць традыцыйныя «вузлы розначытанняў» (напрыклад, Пс 6, 1; Пс 8, 8; Пс 10, 2; Песнь Майсеева 1-я: Вых 15, 1-19 і інш.), з адпаведнымі месцамі ў іншых друкаваных выданнях псалтыра XVI – 1-й трэці XVII ст. паказала блізкае падабенства куцеінскага тэксту да тэкстаў брацкіх віленска-еўеўскіх выданняў «Новага запавету з псалтыром» і «Псалтыра» 1623 г. пры наяўнасці больш ці менш значных разыходжанняў як у параўнанні з астрожскім [6] і маскоўскімі выданнямі [10; 11], так і з псалтырамі, надрукаванымі Мсціслаўцам [1], Мамонічамі [3; 4], Собалем [13].

Далейшая праверка паказала, што ў тэксце «Брашна» прысутнічаюць пэўныя змены (Пс 35, 8; Пс 43,12), унесеныя ў тэкст пры перавыданні «Псалтыра» ў Кіеве ў 1624 г. [18, т. I, с. 396 – 397]. Гэтыя супадзенні паказваюць на выданне 1624 г. як на крыніцу псалтырнага тэксту «Брашна».

3. «Плачы» Фікары Святагорца маглі быць перадрукаваны куцеінскімі манахамі непасрэдна з выдададзенага віленскім Свята-Духавым брацтвам у 1620 г. «Вертаграду душэўнага» [8, арк. 100 – 126] або пры пасрэдніцтве апублікаваных Спірыдонам Собалем у 1631 г. у Куцейна «Малітваў штодзённых» [12, арк. 185 – 251]. Прычым і ў віленскім арыгінальным выданні, і ў выданні Собаля «плачы» размеркаваны паводле дзён тыдня, пачынаючы ад панядзелка і заканчваючы нядзеляй, а ў куцеінскім узнаўленні 1639 г. нядзеля вынесена на першае месца [14, арк. 117 – 148 адв.]. Больш верагоднай крыніцай для перадруку 1639 г. бачыцца менавіта выданне 1631 г., паколькі яно змяшчае тыя самыя малітвы, што і «Брашна»; таксама прысутнічаюць супадзенні і ў некаторых іншых тэкстах.

4. Акафісты, каноны і малітвы «Брашна духоўнага», як здаецца, паходзяць з розных крыніц. Упершыню ў айчынным друку акафісты і каноны змясціў у следаваным псалтыры Францыск Скарына, а асобна такія тэксты выдала віленскае Свята-Духава брацтва ў складзе аднайменнага зборніка ў 1628 г. [23, № 107]. Неаднойчы выдаваліся акафісты і ва Украіне; у прыватнасці, у 1625 г. у Кіеве выйшлі з друку «Акафісты Найчысцейшай Богародзіцы і Ісусу» [20, № 142] – выданне, якое, верагодна, і паслужыла крыніцай для «Брашна».

Каноны і малітвы ў больш ці менш блізкім да «Брашна» складзе найперш выходзілі ў зборніках «Малітвы штодзённыя» (Вільня, 1596 г.) [23, № 44] і «Правила истиннаго живота христіанского» (Астрог, 1598 г.) [19, № 163], а пазней неаднойчы перавыдаваліся, у прыватнасці, у віленскіх малітоўніках у 1601 г., 1611 г. і іншых [23, № 58, 70].

Таксама гэтыя тэксты прысутнічаюць і ў «Малітвах штодзённых», выдадзеных Спірыдонам Собалем у 1631 г. у Куцейна, прычым выяўленыя

адрозненні паказваюць, што ў «Брашне» яны прадстаўлены менавіта ў Собалевай рэдакцыі (напрыклад, у загалоўку «Последования, еже ко Божественному причащению» – «со благобоязньствомъ» [12, арк. 253]). Наяўнасць «Плачаў» Фікары ўскосна ўказвае на Собалева выданне 1631 г. як на верагодны прататып для друку малітоўнай часткі «Брашна».

5. Часаслоў, як і шэраг іншых разгледжаных намі тэкстаў, упершыню быў выдадзены Францыскам Скарынам у складзе «Малой падарожнай кніжкі» [23, № 2_2]. Пазней, пасля адраджэння айчыннага кірылічнага кнігадруку ў 2-й палове XVI ст., набажэнства дзённага цыкла пачынае распаўсюджвацца ў некалькіх версіях, адметных паводле наяўнасці і парадку размяшчэння тых ці іншых служб і малітваў. З-за складанай структуры і вялікай колькасці дробных частак айчынныя выданні часаслова патрабуюць асобнага поўнафарматнага даследавання і больш пільнай увагі, чым тая, якую мы можам надаць ім у межах артыкула. Старадрук ці рукапіс, у якім бы тэкст часаслова супадаў з адпаведным раздзелам «Брашна духоўнага» выявіць не атрымалася. Прысутнасць пэўных службаў і малітваў пры іншым, аднак, парадку размяшчэння нагадвае склад некаторых брацкіх выданняў (у прыватнасці, «Часаслова» 1631 г. [23, № 115]). Магчыма, для друку «Брашна» выкарыстана згаданае выданне, але парадак службаў і малітваў быў зменены адпаведна патрэбам куцеінцаў.

6. Саборнік 12 месяцам (або, паводле ўласнага азначэння выдаўцоў у прадмове да гэтага тэксту, «месяцаслоў») у складзе «Брашна духоўнага» прынцыпова адрозніваецца ад аднайменнага раздзела ў віленска-еўеўскіх і куцеінскіх «Новых запаветах»: тут ён змяшчае пералік царкоўных свят паводле месяцаў года для выкарыстання пры службе.

Гэты тэкст прысутнічае ўжо ў «Малой падарожнай кніжцы» Францыска Скарыны, дзе выступае пад іншым загалоўкам: «Последованіе церковнаго собърания въселетнаго от месеца сепътеврия до месеца августа повъставу ерусалимское церкви» [23, № 2_{22}]. Такая ж назва ўжываецца і ў маскоўскіх следаваных псалтырах (напрыклад, у псалтыры 1625 г. – «Последованіе церковнаго собрания вселетнаго. От месеца септеврия до месеца августа. По оуставу, иже в Ерусалиме С(вя)тыя Лавры» [10, с. 238]).

Назва «Саборнік 12 месяцам», як здаецца, была нададзена гэтаму тэксту ўпершыню ў віленскім выданні «Малітваў штодзённых» у 1595 г. [2, арк. 1 2-га ліку] і з таго часу выкарыстоўвалася ў малітоўніках. Гэты тэкст «Брашна духоўнага» быў запазычаны з «Малітваў штодзённых» С. Собаля, на што ўказвае прысутнасць пры пачатку тэкста ўказанняў на «Вруцелета» [12, арк. 1 нн] (куцеінцы дадалі яшчэ некаторыя звесткі, як «Крузи лунніи» і інш. [14, арк. 1 нн 3-га ліку]). Да гэтай часткі кнігі даецца невялікая беларускамоўная прадмова, размешчаная ў канцы папярэдняй старонкі [14, с. 384].

7. Пасхалія, прадстаўленая ў тым ці іншым выглядзе («ключ альфа», «рука Дамаскіна», «пасхалія азбучная»), з'яўляецца неад'емнай часткай следаваных айчынных друкаваных псалтыроў, пачынаючы з «Малой

падарожнай кніжкі» Францыска Скарыны. Крыніцай для гэтага раздзела «Брашна духоўнага» паслужыла, верагодна, пасхалія, якая прысутнічае ў Собалевых «Малітвах штодзённых» (Куцейна, 1631 г.) [12, арк. 28 нн адв. – 41 нн адв.].

«Псалтыр» 1642 г. вядомы сёння толькі ў двух дэфектных экзэмплярах, адзін з якіх належыць Бібліятэцы Расійскай акадэміі навук (1172 сп), а другі – Універсітэцкай бібліятэцы г. Упсалы [23, № 143, с. 112]. Выданне мае наступны загаловак: «Псалтир бл[а]женнаго пр[о]рока и ц[а]ря Д[а]в[ы]да с песнми и псальмы избранными на праздники Г[о]с[по]дския и с[вя]тых нарочитых с м[о]л[и]твами, тропари по коейждо каф[изме]» [16, арк. 1 нн].

Тэкставы склад псалтыра 1642 г. наступны: 1) прадмова; 2) кафізмы 1 - 20; 3) біблейскія песні; 4) выбраныя псальмы; 5) малітвы пасля кафізмаў. Паколькі выхад і гэтага выдання прыпадае на час мітрапаліцтва Магілы, псалтырны тэкст неабходна было падаць у «кіеўскай» версіі. Крыніцай перадруку, верагодна, паслужыла не куцеінскае «Брашна духоўнае» 1639 г., а згаданае вышэй кіеўскае выданне «Псалтыра» 1624 г., паколькі менавіта яно і змяшчала выбраныя псальмы (звесткі пра склад гэтага выдання – паводле кароткага зместу ў загалоўку [21, № 290]).

«Псалтыр», выдадзены каля 1650 г. мае адметны тэкставы склад і загаловак. Месцазнаходжанне экзэмпляра з ацалелым тытульным аркушам сёння невядома; мы працавалі з выданнем паводле лічбавай копіі, што знаходзіцца ў Троіца-Сергіевай лаўры і прадстаўлена на сайце згаданага манастыра.

Г. Галенчанка падае загаловак паводле бібліяграфіі Каратаева: «Псалтир блаженнаго пророка и царя Давида с песнми и псальмы избранными на праздники Господския и святых нарочитых, с молитвами утреними и вечерними и с пасхалиею и тропари по коейждо кафисме» [23, № 156].

Тэкставы склад «Псалтыра» адпавядае загалоўку: 1) прадмова; 2) кафізмы 1-20; 3) «Оуказ, како Псалтыръ честь подобаетъ в Пост Великий»; 4) біблейскія песні; 5) малітва па заканчэннні; 6) выбраныя псальмы; 7) статут святых айцоў; 8) малітвы на сон; 9) штодзённае пакланенне; 10) малітвы ранішнія; 11) пасхалія.

Можна меркаваць, што крыніцай для падрыхтоўкі «Псалтыра» 1650 г. паслужыла некалькі выданняў. Псалтырная частка друкавалася ці паводле «Псалтыра», выдадзенага ў Кіеве ў 1624 г., ці паводле яго вышэйзгаданага куцеінскага перадруку 1642 г. Што датычыцца малітоўнай часткі, яна ў выданні 1650 г., хутчэй за ўсё, узноўлена паводле «Брашна»: тэксты прысутнічаюць у той жа самай рэдакцыі, а змены назіраюцца толькі ў форме арфаграфічных варыянтаў і праўкі або зняцця пэўных фрагментаў тэкставага афармлення (напрыклад, адсутнічае кароткі беларускамоўны тэкст з рэкамендацыямі, што рабіць па заканчэнні вечаровай малітвы, які мы бачым у «Брашне» [14, арк. 245 адв.], і да т. п.

Псалтыр у складзе «Новага Запавета з псалтырам» 1652 г. праз наяўнасць каментарыяў прэзентуе сабой тып тлумачальнага псалтыра. Тытульны аркуш захаваўся толькі ў некаторых экзэмплярах, у прыватнасці, са збораў Беларускай бібліятэкі імя Ф. Скарыны ў Лондане. Выданне мае загаловак: «Новый Заветъ Г[о]с[по]да нашего Іс[уса] Х[рист]а, в нем же и Псалтыръ» [17, арк 1 нн].

Тэкставы склад зборніка наступны: 1) герб мецэната з эпіграмай; 2) дэдыкацыя мэцэнату; 3) прадмова; 4) кафізмы 1-20; 5) біблейскія песні; 6) Евангелле паводле Матфея; 7) Евангелле паводле Марка; 8) Евангелле паводле Лукі; 9) Евангелле паводле Іаана; 10) Дзеі і лісты апостальскія; 11) Апакаліпсіс; 12) Саборнік 12 месяцам: парадак зачал з Евангелляў і Апостала на святы; 13) парадак зачал на звычайныя дні; 14) пракімны і іншае.

В. Лук'яненка адзначала, што куцеінскае выданне «ўзыходзіць да Новага запавета з Псалтырам, надрукаванага ў Еўі ў 1611 г.» [22, № 107, с. 218]. У гэтым меркаванні яна абапіралася на факт суправаджэння ў абодвух выданнях кожнага дробнага раздзела кароткім пералікам зместу і каментарыямі на палях. Дададзім, што, нягледзячы на прысутнасць запазычаных з еўеўскага выдання дадаткаў, сам тэкст псальмаў змяшчае праўкі Магілавай рэдакцыі (напрыклад, згаданыя вышэй фрагменты: Пс 35, 8 і Пс 43,12). Гэта накіроўвае нас у пошуках прататыпа ўласна псалтырнага тэкста да кіеўскага выдання 1624 г. ці да аднаго з яго куцеінскіх перадрукаў. Найбольш верагоднай крыніцай бачыцца «Брашна духоўнае», на якое, у прыватнасці, ускосна ўказвае форма назвы «Псалтыръ», а не «Псалтир(ь)».

Такім чынам, кіраўніцтва куцеінскай друкарні надавала значную ўвагу публікацыі тэкстаў Псалтыра, ажыццявіўшы на працягу 20 гадоў чатыры выданні кніг гэтага жанру. Пры друку псалтыроў у Куцейна актыўна выкарыстоўваліся больш раннія беларускія і ўкраінскія выданні, якія служылі ўзорам для наследавання і крыніцамі для запазычання тых ці іншых тэкстаў; асабліва вялікая роля у гэтым належыць віленскім старадрукам. Разам з тым, уласна тэкст Кнігі псальмаў узнаўляўся згодна з афіцыйна прынятай кіеўскай («магілянскай») рэдакцыяй 1624 г.

Адметнае месца ў шэрагу псалтырных выданняў Куцейна займае «Брашна духоўнае», якое, належачы да тыпу следаванага псалтыра, дэманструе значна большую свабоду ў падборы матэрыялу, чым пазнейшыя службовыя псалтыры. Гэты малітоўнік таксама вылучаецца тым, што змяшчае, акрамя тэкстаў выдавецкага абрамлення, пэўную (хоць і невялікую) долю беларускамоўных уступаў і заканчэнняў да асобных складовых частак.

Выхад у свет «Брашна» закрывае важны этап у выдавецкай дзейнасці Богаяўленскага манастыра: гэта апошняе выданне, у якім назіраецца яскравы творчы падыход выдаўцоў, жаданне дапасаваць друкаваную кнігу да ўласных патрэбаў, імкненне прыўнесці новае ў айчынную друкарскую практыку.

ЛІТАРАТУРА

1. Псалтырь блаженнаго Давыда пророка и царя и песни Моисеевы с избранными псальмы. – Вильно : Тип. Петра Мстиславца, 1576. – [3], 250 л. (НББ: 096/4043К).

2. Молитвы повседневные. – Вильно : Тип. Св.-Дух. братства, 1595. – [2], 87+, 49 л. (НББ: Мф 6630).

3. Псалтыр следаваны (без тыт. арк.). – Вільня : Друк. Мамонічаў, 1590. – [24], 1-280, 291-698, [2] + арк. (НББ: 094/4102).

4. Псалтыр следаваны (без тыт. арк.). – Вільня : Друк. Мамонічаў, пасля 1593. – [2 арк.], 16 с., , 296 арк. (НББ: 094/4057).

5. Книга Нового завета. В ней же напреди Псалмы Давыда пророка и царя. – Вильно : Тип. Св.-Дух. братства, 1596. – [1], 96, 160, [1], 161-375 л. (НГМ РБ: КП 10278/28).

6. Правило истиннаго живота христианского. – Острог, 1598. – [4], 44, [7], 439 л. (НББ: 094/4831).

7. Книга Нового завета. В ней же напреди Псалмы Давыда пророка и царя. – Евье : Тип. Св.-Дух. братства, 1611. – [11], 118, 203, [64], 185, [28] л. (НГМ РБ: КП 10278/21).

8. Фикарея Святогорец. Вертоград душевный. – Вильно: Тип. Св.-Дух. братства, 1620. – [2], 140 л. (НГМ РБ: КП 10278/33).

9. Новый завет господа нашего Исуса Христа, ново во мнозе з греческаго тщанием иноков святой общежительной обители Сошествия Пресвятаго и Живоначальнаго Духа исправленный. В нем же и Псалтыр напреди. – Вильно : Тип. Св.-Дух. братства, 1623. – [12], 112, [4], 451, [28] л. (НГМ РБ: КП 10278/22).

10. Псалтыр следаваны (без тыт. арк.). – М. : Друк. двор, 1625. – [1], 3, 1-527, 527, 1-16, 528—613, 125 арк. (НББ: 094/36; НББ: 12Рк28536).

11. Псалтыр следаваны (без тыт. арк.). – М. : Друк. двор, 1627. – [1], 3, 1-620, [1], 1-4, 4_1-4_{14}, 5-26 арк. (НББ: 12Рк28544).

12. Молитвы повседневныи. – Кутейно : Тип. С. Соболя, 1631. – 304, [41+] л. (НББ: МФ 6275)

13. Псалтирь блаженнаго пророка и царя Давыда с песнми и псалмы избранными на праздники Господскія и святых Божіих и с пасхаліею. – Могилёв : Тип. С. Соболя, 1637. – [2], 167, [38] л. (НББ: МФ 585)

14. Брашно духовное сиреч Псальмы молитвы пения благодарения и каноны и прочая. От многих святых книг собранныа злеонуждняы и душеполезныя. – Кутейно : Тип. Богоявленского мон-ря, 1639. – [4], 252, [16] л., сс. 253-384, [64] арк. (НГМ РБ: КП 541; НББ: 094/143).

15. Псалтир блаженнаго пророка и царя Давыда с песнми и псальмы избранными на праздники Господския и святых нарочитых с молитвами, тропари по коейждо кафизме. – Кутейно : Тип. Богоявленского мон-ря, 1642. – [2+], 238+ л. (НББ: Мф 588)

16. Псалтир блаженнаго пророка и царя Давыда с песнми и псальмы избранными на праздники Господския и святых нарочитых с молитвами, тропари по коейждо кафизме [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://old.stsl.ru/manuscripts/staropechatnye-knigi/1740.

17. Новый завет господа нашего Исуса Христа, в нем же и Псалтыр. – Кутейно : Тип. Богоявленского мон-ря, 1652. – [6], 126, 500 л. (НГМ РБ: КП 10278/23; ББФС: б/н).

18. Голубев, С. Киевский митрополит Пётр Могила и его сподвижники: (Опыт исторического исследования): в 2 т. / С. Голубев. – Киев : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1883 – 1898. – Т. 1 – 2.

19. Гусева, А. А. Издания кирилловского шрифта второй половины XVI в. : сводный каталог / А. А. Гусева. – М. : Индрик, 2003. – 1360 с.

20. Запаско, Я. Пам’ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні : у 2 кн. / Я. Запаско, Я. Ісаєвич. – Львів : Вища школа ; Вид-во при Львівскому державному ун-ті, 1981. – Кн. 1. – 136 с.

21. Каратаев, И. П. Описание славянорусских книг, напечатанных кирилловскими буквами / И. П. Каратаев. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1883. – Т. 1. С 1491 по 1652 г. – [2], IV, [2], 554 с.

22. Каталог белорусских изданий кирилловского шрифта XVI – XVII в. / М-во культуры РСФСР, Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина ; сост. В. И. Лукьяненко. – Л. : Б. и., 1975. – Вып. 2. 1601 – 1654. – 255 с.

23. Старадрукаваныя кірылічныя выданні XVI – XVIII ст. / склад. Г. Я. Галенчанка // Кніга Беларусі (1517 – 1917) : зводны каталог / ДБЛ БССР ; склад. Г. Я. Галенчанка, Т. В. Непарожная, Т. К. Радзевіч. – Мінск, 1986. – С. 9 – 192, № 1 – 390.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изданиям псалтыри, вышедшим в свет в середине XVII в. из типографии кутеинского Богоявленского монастыря. Автор затрагивает вопросы типологии названных изданий и рассматривает проблему происхождения содержащихся в них текстов.

SUMMARY

In the article the attention is paid to issues of the Psalter published in middle of XVII c. by St. Epiphany monastery printing-press in Kuciejna. The author analyzes textual compositions of the issues as well considers origins and sources of their texts.

Лисова А. М.

ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СВИДНИКЕ (СЛОВАКИЯ)

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины

(Поступила в редакцию 22.10.2015)

В наше время культурно-образовательным и научно-исследовательским центром украинской народной культуры Словакии является Музей украинской культуры в Свиднике. Это уникальное учреждение, которое собирает, изучает, экспонирует и сохраняет памятники материальной и духовной культуры украинцев, является одним из крупнейших музеев нацменьшинств в Европе, входит в десятку крупнейших музеев Словакии и насчитывает более 80 тысяч экспонатов.

История создания музея охватывает несколько десятков лет. Первые попытки организации учреждения, которое бы занималось сохранением и презентацией культурного наследия украинцев, связаны с именем культурного деятеля, просветителя Александра Духновича. В 1850 г. в Прешове он создал культурно-образовательное общество «Литературное заведение», его целью было записывание фольклорных явлений и собирание экспонатов для создания краеведческого музея [22, т. 23, с. 131]. Однако эта деятельность вскоре была приостановлена венгерскими властями.

Благоприятные условия для воплощения идеи А. Духновича возникли после Второй мировой войны, в период формирования Чехословацкой республики. В 1945 г. в Прешове создан репрезентативный орган местного украинского населения – Украинский народный совет (УНС). Это был акт официального и однозначного самоопределения восточнословацких русинов как украинцев. В рамках УНС Пряшевщины действовало музейное общество, которое в 1948 году провело первую этнографическую экспедицию в области с целью приобретения материалов для создания музея [28]. В этот период уже успешно действовали Украинская студия Чехословацкого радио (1945),

Украинский национальный театр (1945), кооператив «Славкнига» с собственной типографией и книжными украинскими и российскими фондами (1947) [1]. Однако дело создания музея постоянно откладывалось и многие приобретённые сборники были утеряны.

В 1950 г. поднялся вопрос о создании сугубо украинского отделения краевого музея в Прешове. В это время появляются и другие организации: Культурный союз украинских трудящихся (1951), Пиддуклянский украинский национальный ансамбль (1953), Украинское отделение Братиславского исследовательского Института педагогики в Прешове (1953), кафедра украинского языка и литературы Прешовского педагогического института (1953) и другие [25]. Это послужило импульсом к созданию в 1954 г. подготовительного Комитета по делам основания музея. По его инициативе во время первого фестиваля песни и танца украинского населения ЧССР в 1955 г. в Меджилаборцах проходила историко-этнографическая выставка, что в значительной степени ускорило основание музея [22, т. 23, с. 132]. Таким образом, решением Совета Прешовского краевого национального комитета был официально создан Украинский этнографический музей в Меджилаборцах. В 1957 г. он перешёл под управление Окружного национального комитета, а с 1958 г. стал составной частью Краевого музея в Прешове как его украинский филиал [25]. Через два года, после территориально-административной реформы и в связи с изменением характера музея в Прешове, было решено перенести украинский музей в Красный Брод.

Однако из-за некоторых технических и других проблем снова возник вопрос о выборе более выгодной резиденции для музея [27]. Среди предлагаемых оказались города Гуменное и Свидник. В последнем сохранилось большое количество культурно-исторических памяток Карпато-Дуклянских военных действий Второй мировой войны [11]. Кроме того, здесь впервые провели Праздник культуры украинцев-русинов Словакии. Поэтому Совет городского национального комитета в Свиднике в 1963 г. поддержал предложение о перемещении сюда музея и выделил для его нужд небольшое здание бывшего сельскохозяйственного училища, сооруженного в конце XIX в. [22, т. 26, с. 358]. Данное предложение в 1964 г. поддержали на Совете восточнословацкого краевого национального комитета в Кошице, где уточнили название: Музей украинской культуры в Свиднике (МУКС).

Таким образом, в Свиднике были созданы условия для целенаправленной и систематической научно-исследовательской, выставочной, коллекционной, экспозиционной, культурно-образовательной деятельности музея. Здесь сформирован коллектив работников, способных создать репрезентативное национальное музейное учреждение, которое впоследствии стало примером для других этнических меньшинств Словакии [27]. Сотрудники музея являются авторами весомых научных статей и монографий, проводят работу над важными общесловацкими и международными проектами, они соавторы таких фундаментальных работ

как «Этнографический атлас Словакии» (Etnografický atlas Slovenska, 1990) [14], «Энциклопедия народной культуры в Словакии» (Encyklopédie ľudovej kultúry Slovenska, 1995) [15], краеведческого словаря «Пряшевщина» [17], историко-этнографической монографии «Лемковщина» в 2-х томах и других публикаций [28, с. 71]. Подавляющее большинство работ специалистов музея опубликовано в «Науковим збірнику Музею української культури у Свиднику», который издаётся с 1965 г. [22]. Это специальное периодическое издание, главной целью которого является информирование читателей о материальной и духовной культуре украинцев-русинов Словакии.

За время существования Музей украинской культуры неоднократно переименовывался. С 1991 г. его название официально менялось несколько раз, определённое время он функционировал как Государственный музей украинско-русской культуры в Свиднике. Однако в 2007 г. Министерство культуры Словацкой Республики вернуло первоначальное название «Музей украинской культуры в Свиднике». С 2002 г. он действует в структуре Словацкого национального музея (СНМ).

Директором Музея украинской культуры в Свиднике является доктор наук, этнолог, музеолог, культурный и общественный деятель Мирослав Сополыга. Его исследовательское внимание сосредоточено на изучении этнокультурной специфики украинского края, народной архитектуры и строительства в Восточной Словакии, традиционных занятий населения, одежды, народного питания и других тем [24; 26; 29].

С музеем тесно сотрудничает украинский учёный, председатель Ассоциации украинистов Словакии, исследователь народной культуры, фольклора и фольклористики украинской диаспоры Николай Мушинка, автор десятков монографических работ и сборников [19 – 21].

К собирателям и исследователям фольклора украинцев-русинов Словакии принадлежат сотрудники отдела фольклористики музея – Надежда и Иосиф Вархолы. На протяжении многих десятилетий Надежда Вархол собирает этнографический материал края по теме: демонология, народные предания, народная медицина и ветеринария, паремиология, растения в народных верованиях, народные обряды, обычаи и поэзия [3 – 10]. Фольклорист Иосиф Вархол значительное внимание уделяет изучению народной культуры и традициям украинцев Восточной Словакии [22, т. 11, с. 163 – 172; т. 17, с. 352 – 374; т. 20, с. 215 – 238].

В 1968 г. в музее была открыта постоянная культурно-историческая музейная экспозиция, где воспроизводится культурно-историческое развитие русинского населения Словакии от древнейших времён до современности. В первой части «Человек и природа» представлена флора и фауна карпатской природы, которая определяла образ жизни человека и развитие промыслов и ремёсел [26]. Вторая часть хронологически разделена на «Древний период», «Феодализм», «Капитализм» и «Современность» [28, с. 39]. Этнографические коллекции включают отдельные виды орудий труда и продукты производства, памятники народной архитектуры (жилые, хозяйственные,

культовые, промышленные и другие сооружения) [28, с. 42]. Каждый год фонды музея пополняются ценными экспонатами, которые документируют все периоды культурно-исторического развития украинцев Словакии.

Оригинальные материалы об истории местного литературного движения и театрального искусства можно найти в литературных фондах: рукописи А. Духновича, А. Павловича, А. Кралицкого, В. Гренджи-Донского, а также современных украинских писателей региона. В библиотечных фондах хранятся рукописные материалы, первоисточники и специальная литература, насчитывающая около 50 тысяч библиографических единиц. Ценным является также фотоархив и архив документов. Эти фонды предоставляют возможность комплексной презентации культурно-исторического развития украинцев-русинов.

Фонды искусствоведения хранят ценные памятники иконописного творчества, в частности, художественные работы В. Касияна, И. Бокшая, А. Эрдели, А. Коцки, А. Борецкого, Ф. Манайла, И. Кулеця, произведения многих современных украинских художников Словакии. В экспозиции представлена коллекция икон [22, т. 26, с. 355]. В 1975 г. музей приобрел наследие народного художника Д. Миллого, которая стала основой музейной картинной галереи [22, т. 26, с. 357]. Фонды музея включают и ретроспекции произведений народного и профессионального искусства украинцев-русинов с XVI в. до наших дней.

В 1975 г. недалеко от музея на площади 11 гектаров возле амфитеатра, где ежегодно проходит традиционный Праздник культуры украинцев-русинов Словакии, началось строительство скансена. В нём представлено около 50 типичных памятников народной архитектуры украинцев Восточной Словакии, демонстрирующих жильё и быт украинского села на Пряшевщине: традиционные крестьянские жилые здания под соломенными и гонтовыми крышами, хозяйственные, промышленные, культовые и другие сооружения [22, т. 26, с. 356]. В отдельных объектах народной архитектуры экспонируется традиционная народная мебель и другие предметы домашнего обихода, орудия труда и образцы народного искусства.

Одно из главных сооружений народоведческой экспозиции – деревянный храм 1766 г., который первоначально находился в посёлке Новая Полианка. Характерной особенностью деревянных церквей Восточной Словакии является их тридельность, символизирующая Святую Троицу [28, с. 63]. Украинско-русские сакральные сооружения в области Восточной Словакии характеризуются богатой отделкой. Старейшие иконостасы или их детали, которые сохранились в данной области, происходят от XVI в. Таким образом, экспозиция под открытом небом представляет собой исторические объекты народной архитектуры и жилья украинцев Восточной Словакии.

В ареале экспозиции традиционно проходят фольклорно-этнографические программы: «Новогодние поздравления», которые сопровождаются детскими зимними развлечениями; «Пасха»; «День народных традиций», «Праздник вареников» и другие. Ежегодно здесь проходит праздник «Сокровища народа»,

составляющими которого являются: традиционные свадьбы, рождественские обряды, крестины, прядение, детские игры, ярмарки, сельские народные забавы. Популярностью пользуются и традиционные дни различных ремёсел, когда мастера демонстрируют изделия из лозы, дерева, глины, металла, пряжи и кожи.

Музей украинской культуры в Свиднике в сотрудничестве с городской администрацией и Союзом украинцев-русинов Словакии на протяжении нескольких десятков лет ежегодно устраивает Праздник культуры – один из крупнейших традиционных фольклорных фестивалей. Это центральный обзор народного художественного творчества, предоставляющий широкий простор для презентации круглогодичной работы коллективов и отдельных исполнителей с территорий, заселённых украинцами-русинами, а также соседних стран [16]. Праздник знакомит зрителей с культурой нацменьшинств и основного этноса, он завоевал популярность и за пределами Словакии.

Выступления фольклорных коллективов происходят преимущественно в амфитеатре Свидника, эта традиция зародилась в середине 1950-х годов. В программе – народные песни, танцы, декламация стихов, а также научные конференции и встречи с общественными деятелями. В прошлом году состоялся юбилейный 60-й Фестиваль культуры, а нынешний год ознаменовался традиционным трёхдневным марафоном концертов лучших фольклорных коллективов, школой народного танца на центральной площади Свидника и выставкой тканых картин в Музее. Праздник культуры украинцев-русинов в Свиднике демонстрирует актуальность проведения подобных акций, ведь местные жители придерживаются традиций, которые перешли им от отцов и дедов, они сохраняют свои обычаи, веру и устнопоэтическое творчество.

Сегодня Музей украинской культуры в Свиднике является известным научным центром украиноведения, в частности, по направлениям история, культура, этнография, фольклористика, литературоведение и другим. Музей фактически выполняет роль координатора научно-исследовательской работы в области словацкой украинистики.

Данное учреждение поддерживает связи, с одной стороны, с другими музеями Словакии и зарубежными странами, а с другой – с украинскими заведениями и центрами. Музей решает общие задачи с Институтом народоведения Национальной академии наук Украины, Ужгородским национальным университетом, Закарпатским краеведческим музеем и другими учреждениями в Украине. Продолжается многолетнее сотрудничество Музея с Институтом искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского НАН Украины. Директор музея М. Сополыга – многолетний член диссертационного совета Института, автор и член редколлегии журнала «Народна творчість та етнологія», соавтор многих коллективных фундаментальных работ.

По результатам проведённого исследования сделан вывод, что фольклорно-этнографическая деятельность сотрудников Музея украинской культуры в Свиднике обеспечивает возрождение и развитие языка и культуры украинцев-русинов, сохранение рукописных материалов, специальной

литературы, архивов, издание научной литературы на украинском языке. Сотрудники музея собирают и исследуют народную культуру, фольклор и этнографию украинской диаспоры. Учреждение выступает инициатором и организатором проведения научных конференций, фольклорных фестивалей, выставок, конкурсов, встреч с общественными деятелями, семинаров, осмотров. Музей издаёт научный сборник, главной целью которого является информирование читателей о материальной и духовной культуре украинцев-русинов Словакии.

Таким образом, музей является важным инструментом сохранения и развития народной культуры украинской диаспоры, формирования её позитивного образа и укрепления авторитета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бібліографія фольклору Пряшівщини 1945 – 1969 / укл. М. Гиряк. – Пряшів : ЦК КСУТ, 1970. – 58 с.
2. Бача, Ю. З історії української літератури Закарпаття та Чехословаччини / Ю. Бача. – Пряшів : Філософський факультет Пряшівського ун-ту, 1998. – 279 с.
3. Вархол, Н. Народні загадки українців Східної Словаччини / Н. Вархол. – Пряшів , 1985. – 118 с.
4. Вархол, Н. Фразеологічний словник лемківських говірок Східної Словаччини / Н. Вархол, А. Івченко. – Пряшів, 1990. – 160 с.
5. Вархол, Н. Ходить орач по полі: загадки для дітей / Н. Вархол. – Пряшів, 1992.
6. Вархол, Н. Рослини в народних повір'ях русинів-українців Прящівщини / Н. Вархол. – Пряшів, 2002. – 150 с.
7. Вархол Н. Інтер'єр несусвітності / Н. Вархол. – Пряшів, 2002. – 119 с.
8. Вархол, Н. Звідки і коли… Томпонійні перекази про заснування сіл та виникнення їх назв / Н. Вархол. – Пряшів : Спілка українських письменників Словаччини, 2009. – 230 с.
9. Вархол, Н. Народні знання українців-русинів Словаччини / Н. Вархол // Народна творчість та етнологія. – 2012. – № 4. – С. 33 – 45.
10. Вархол, Н. Муха. Сатирична повість / Н. Вархол. – Пряшів : Спілка українських письменників Словаччини, 2012. – 122 с.
11. Гиряк, М. Фольклористичні намагання українців Східної Словаччини за післявоєнний період / М. Гиряк // Педагогічний збірник. – Пряшів, 1973. – № 3. – С. 77 – 120.
12. Зілинський, О. Вибрані праці з фольклористики : у 2 кн. / О. Зілинський ; голов. ред. Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка. – Київ : Міжнародна асоціація україністів; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського 2013. – Кн. 1. – 385 с.
13. Зілинський, О. Вибрані праці з фольклористики : у 2 кн. / О. Зілинський ; голов. ред. Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка. – Київ : Міжнародна асоціація україністів; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського 2013. – Кн. 2. – 577 с.
14. Etnografický atlas Slovenska: mapové znázornenie vývinu vybraných javov ľudovej kultúry. – Bratislava : Veda, Slovenská kartografia, 1990. – 123 s.
15. Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1. – Bratislava : Veda, 1995. – 484 s.
16. Капішовський, В. Східна Словаччина вчора і сьогодні / В. Капішовський. – Братіслава : Словацьке педагогічне вид-во, відділ української літератури в Пряшеві, 1982. – 246 с.
17. Краєзнавчий словник русинів-українців. Пряшівщина / упоряд. і голов. ред. Ф. Ковач. – Пряшів : Союз русинів-українців Словацької Республіки, 1999. – 500 с.
18. Мащинський, І. Кінець XVIII – перша половина XIX ст. та життя і діяльність Василя Довговича / І. Мащинський // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1982. – Т. 10.

19. Мушинка, М. З українського фольклору Східної Словаччини / М. Мушинка. – Пряшів, 1963. – 62 с.
20. Мушинка, М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства / М. Мушинка. – Париж, 1987 – 332 с.
21. Мушинка, М. Фольклор Руснакох Войводіни. Народні обряди і шпиванки / М. Мушинка. – Київ : Руський Керестур, 1976 – 244 с.
22. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику : у 29 т. – Пряшів, 1965 – 2013. – Т. 1 – 29.
23. Рудловчак, О. До історії вивчення закарпатоукраїнського фольклору і етнографії в XIX та на початку XX ст. / О. Рудловчак // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – 1976. – Т. 7. – С. 337 – 386.
24. Сополига, М. Народне житло українців Східної Словаччини. Братислава / М. Сополига. – Пряшів, 1983.
25. Сополига, М. 35 років Музею української культури у Свиднику М. Сополига. – Братіслава : Словацьке педагогічне видавництво ; Відділ укр. л-ри в Пряшеві, 1990. – 200 с.
26. Сополига, М. Перлини народної архітектури / М. Сополига. – Пряшів, 1996.
27. Сополига, М. До питань етнічної ідентифікації та сучасних етнічних процесів українців Пряшівщини / М. Сополига // Науковий збірник Музею українсько-руської культури у Свиднику. – 2001. – Вип. 22. – С. 208 – 237.
28. Сополига, М. Скансен у Свиднику. Путівник по Етнографічній експозиції під відкритим небом СНМ – Музею української культури / М. Сополига. – Свидник, 2008. – 128 с.
29. Сополига, М. Українці Словаччини: матеріальні вияви народної культури та мистецтва / М. Сополига. – Київ : Темпора, 2011.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается деятельность одного из крупнейших музеев нацменьшинств в странах Европейского Союза – Музея украинской культуры в Свиднике, который занимается собиранием, изучением и сохранением ценностей материальной и духовной культуры украинцев-русинов Словакии. Музей осуществляет культурно-образовательную деятельность: организация фестивалей, выставок, праздников, встречи с общественными деятелями. Здесь хранятся ценные экспонаты, архивы, имеется собственный скансен и периодическое издание.

SUMMARY

The article discusses the activities of one of the largest museums of national minorities in the European Union – the Museum of Ukrainian Culture in Svidník, which deals with collecting, studying and preserving the values of material and spiritual culture of Ukrainians-Ruthenians in Slovakia. The museum also holds cultural and educational activities, such as organization of festivals, exhibitions, celebration, meetings with community leaders. The museum keeps valuable exhibits, archives; it has its own skansen and periodic edition.

Михайлец М. А.

СОБЛЮДЕНИЕ ЭТИЧЕСКИХ НОРМ ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ И ОХРАНЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Проблема соблюдения этических норм при проведении этнологических исследований стала актуальной в последние несколько десятилетий, особенно с ясным осознанием того факта, что невозможно провести чёткое различие между «нами» и «ними» (исследователями и изучаемыми). Ещё в

1971 г. Американская антропологическая ассоциация приняла «Положение об этике». Сегодня же этические положения являются обыкновенной частью работы в том числе и студентов. В 2005 г. Бразильская антропологическая ассоциация также приняла «Этический кодекс антрополога»; 11-страничное руководство по этике 2011 г. доступно на сайте Британской ассоциации социальных антропологов. В этом документе представлены права антрополога как исследователя, права тех, кого антрополог изучает, и обязанности последнего по отношению к изучаемым [1].

Ещё одной причиной такого поворота к этике явилось то, что так называемая «домашняя антропология» (anthropology at home) уже не является такой экзотикой, как это было в середине XX в.

Иногда дело доходит до суда. Так, в деле «Фостер против Маунтфорда» члены совета племени питьянтьятьяра добились установления временного судебного запрета (на основании нарушения конфиденциальности) на публикацию книги под названием «Кочевники австралийской пустыни». Истцы доказали, что в книге содержится информация, которая могла быть передана и раскрыта на условиях конфиденциальности только антропологу доктору Маунтфорду. Были приведены убедительные доводы о том, что «раскрытие содержащихся в книге секретов их женщинам, детям и непосвящённым мужчинам может подорвать социальную и религиозную стабильность их общины, и без того находящейся в сложных обстоятельствах» [2].

Большое внимание вопросам этики уделяется в рамках выполнения Конвенции об охране нематериального культурного наследия 2003 г. В Оперативном руководстве по выполнению данной Конвенции говорится: «Государства-участники поощряются к тому, чтобы разрабатывать и принимать кодексы этики на основе положений Конвенции и настоящего Оперативного руководства для обеспечения надлежащих путей повышения осведомлённости общественности в области нематериального культурного наследия на своей соответствующей территории» [3].

Благодаря растущему осознанию государствами-участниками Конвенции необходимости предоставления руководства по этическому подходу к охране нематериального наследия на седьмой сессии (2012) Межправительственный комитет попросил Секретариат ЮНЕСКО начать разработку типового кодекса этики (Решение 7.COM 6) [4].

Поэтому в 2015 г. в Валенсии (Испания) была организована встреча экспертов, где принят свод из двенадцати всеобъемлющих принципов, рекомендованных к применению правительствам, организациям и отдельным лицам:

1) сообщества должны играть главную роль в охране своего нематериального культурного наследия;

2) необходимо признать право сообществ на обеспечение жизнеспособности своего нематериального культурного наследия;

3) во взаимоотношениях между государством и сообществами должно превалировать взаимоуважение к нематериальному культурному наследию;

4) все взаимоотношения между сообществами должны быть прозрачными и основываться на свободном, предварительном и информированном согласии;

5) требуется обеспечить доступ сообществ к предметам, пространствам и местам, необходимым для выражения нематериального культурного наследия;

6) сообщества должны определять ценность своего нематериального культурного наследия;

7) сообщества, создающие нематериальное культурное наследие, должны получать преимущества от защиты моральных и материальных выгод, вытекающих из их нематериального культурного наследия;

8) необходимо уважать динамичную и живую природу нематериального культурного наследия;

9) сообщества должны давать оценку любой деятельности, затрагивающей жизнеспособность их нематериального культурного наследия и самих сообществ;

10) сообщества должны определять угрозы нематериальному культурному наследию и решать, как их можно предотвратить и смягчить;

11) необходимо в полной мере уважать культурное разнообразие;

12) охрана нематериального культурного наследия должна осуществляться в тесном сотрудничестве со всеми заинтересованными сторонами [5].

Многие отдельные лица и группы участвуют в практике и передаче нематериального наследия. Список таких участников и тех, к кому необходимо обращаться и с кем консультироваться, зависит от природы нематериального наследия. Обычно он включает членов сообщества, практических выразителей такого наследия, исследователей, представителей правительства, работников сферы культуры. При этом важно соблюдать принцип максимального включения всех заинтересованных сторон в деятельность по охране, в том числе всех сообществ и групп, представленных в регионе, маргинальных сообществ или групп, сообществ или групп мигрантов, женщин, детей и других.

Для работников культуры и лидеров сообщества, контролирующих процесс охраны, важно задействовать все стороны соответствующего сообщества.

Часто носителями нематериального наследия (обрядов, ремёсел, специальных знаний о природе, культурно-образовательных практик, путей разрешения конфликтов и пр.) выступают женщины. Однако они не всегда находятся в равном положении, и нематериальное наследие, участие в котором ограничено женщинами, может подвергаться риску игнорирования.

Носителями некоторых видов нематериального наследия, например, игр, стихов и песен, выступают преимущественно дети.

Во-вторых, следует учитывать, что этические проблемы глубоко укоренены в культуре. То, что вполне допускается в одной культуре, может быть неприемлемо в другой. Уважение принятых практик – один из главных принципов охраны нематериального культурного наследия.

Много дискуссий и литературы по этике проведения исследований среди сообществ посвящено ситуациям, когда не-члены сообщества при проведении этнографических исследований или сборе данных сталкиваются с проблемными вопросами, касающимися неуважения, эксплуатации или неправильного представления, вытекающими из их работы. В ответ многие профессиональные общества разработали положения или руководства по этике изучения. Например, Австралийский институт изучения аборигенов и островитян Торресова пролива составил доступный онлайн «Этический кодекс проведения исследований среди австралийских аборигенов» [6]. Большинство этических вопросов в данном кодексе касается взаимоотношения между «своими» и «чужими». Оно не является строго фиксированным и изменяется в зависимости от ситуации. Например, человек из соседней деревни будет «чужим», но по сравнению с кем-то из другого региона является «своим».

Соблюдение этических норм означает, прежде всего, получение разрешения на те или иные действия, связанные с охраной нематериального наследия. Так, разрешение требуется на сбор данных. Даже если руководство сообщества подписало формуляр согласия, перед фотосъёмкой или видео- или аудиозаписью будет корректным и необходимым попросить и получить разрешение. Подобные разрешения можно записать перед началом интервью. Настоятельно рекомендуется принятие мер по передаче копий фотоснимков и записей тем, кто на них изображён или записан. Разрешение требуется и на использование собранных данных в будущем. Например, некогда сделанные фотоснимки и записи, вероятно, будут использованы в качестве составной части процесса охраны (например, при повышении осведомлённости, возрождении, усилении жизнеспособности). Часто собранная информация будет распространяться через различные средства информации, включая публикации, теле- и радиовещание, интернет. Если предполагается, что материалы будут храниться в архиве (что весьма желательно), они станут доступными для исследователей.

Этические проблемы нередко пересекаются с правовыми. Моральные права, такие как принцип свободного, предварительного и информированного согласия или права исполнителей, являются примерами этических норм, ставших частью права во многих странах.

Этические вопросы включают также обычное право и принятые практики. В Конвенции 2003 г. специально упоминаются обычное право и принятые практики сообществ, особенно в связи с распространением и инвентаризацией. У многих сообществ могут существовать элементы

нематериального наследия, доступ к которым ограничен. Некоторые обряды являются секретными, и их нельзя проводить за пределами клана или части племени. Поэтому важно обеспечить условия, чтобы обычное право или нормы не нарушались в процессе инвентаризации на всех уровнях.

Так, вышеупомянутый Австралийский институт изучения аборигенов и островитян Торресова пролива принял «Правила» по обеспечению контроля аборигенов над доступом к щепетильным темам, представленным в коллекции. Правила призваны служить руководством для библиотек, архивов и информационных служб в деле налаживания надлежащего взаимодействия с аборигенами и островитянами Торресова пролива и в обращении с соответствующими материалами. Институт делает условием использования своего онлайн каталога следующее: «Пользователи гарантируют, что любое раскрытие информации, содержащейся в каталоге, не противоречит взглядам и деликатным вопросам, касающимся соответствующих народов аборигенов и островитян Торресова пролива» [7].

В некоторых странах принятые ограничения могут противоречить соглашениям об авторском праве (если авторское право автоматически предоставляется лицу, делающему запись) или закону (в странах, где все традиционные права принадлежат национальному правительству). В любом случае, государства-участники Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. несут ответственность за следование её духу при рассмотрении вопросов относительно прав собственности сообществ.

Сообщества состоят из групп, подгрупп и отдельных лиц, которые могут обладать специальными правами и привилегиями. Часто граница между правами отдельных лиц и представителей сообществ, не обладающих индивидуальными правами, является размытой. Отдельное лицо, являясь членом сообщества, может обладать правами, основанными на творческих способностях, оригинальности или традиционных ролях, являющихся специфическими для конкретного лица и не разделяемых всем сообществом. Могут также различаться представления внутри сообщества относительно того, кто обладает правом представлять его интересы.

На вопрос о собственности и особых претензиях нелегко ответить в контексте нематериального культурного наследия из-за его постоянно развивающегося и общего характера, а также из-за того, что оно часто находится в коллективной собственности. Более того, защита определённого проявления, например, исполнения танца, записанной интерпретации песни или запатентованное использование лекарственного растения могут привести к застыванию этого нематериального культурного наследия и мешать его жизнеспособности. Так как именно сообщества создают, поддерживают и передают нематериальное наследие, трудно определить его коллективного собственника. Поэтому применение прав интеллектуальной собственности в существующих правовых рамках не является удовлетворительным в отношении нематериального наследия.

Долгое время проблема защиты интеллектуальных прав собственности на традиционные выражения культуры разрабатывается Всемирной организацией интеллектуальной собственности (ВОИС), создавшей специальный Межправительственный комитет по интеллектуальной собственности, генетическим ресурсам, традиционным знаниям и фольклору.

В некоторых странах существуют законы, регулирующие права отдельных лиц в отношении традиционных форм культурного самовыражения. Так, согласно «праву исполнителей», входящему в индийский Закон об авторском праве, отдельные лица обладают правом на своё исполнение и все его фиксации. Таким образом, исполнительский материал из-за своей традиционной природы не защищён авторским правом, но исполнитель обладает правом собственности на записи, независимо от их формы (лекция, музыка, танец, уличное представление, обряд и т. п.) [8]. В статье 6 Закона Республики Беларусь «О народном искусстве и народных промыслах (ремёслах) в Республике Беларусь» от 9 июля 1999 г. говорится: «Творческие работники в сфере народного искусства, народных промыслов (ремёсел), работающие на профессиональной или непрофессиональной (любительской) основе, равны в отношении авторского права. Они имеют право на защиту своей деятельности в этой сфере, охрану секретов мастерства и на иную поддержку государства в соответствии с законодательством Республики Беларусь об авторском праве и смежных правах, а также свободно распоряжаться результатами своей деятельности» [9].

В законодательстве большинства стран есть положения, касающиеся добросовестного использования. С правовой точки зрения это означает, что закон допускает определённые виды использования и не считает их нарушением прав собственности. Чаще всего допускается использование в образовательных и исследовательских целях. В некоторых странах, например, в США, добросовестным считается использование на благо всего общества, даже если при этом нарушаются права, в том числе авторские. Ряд аргументов приводится в пользу того, что граждане имеют право на доступ к информации, особенно если такие исследования финансировались государством.

Существует неправильное представление о том, что некоммерческое использование не нарушает прав индивида или сообщества. Современные технологии позволяют свободное распространение и обмен материалами через интернет без получения разрешения. В такой обмен могут вовлекаться материалы, которые определённое лицо или сообщество не хотели бы видеть в публичном доступе или которые в нём неуместны. Иногда свободный доступ может лишить исполнителя средств к существованию. Он уменьшает потенциальный заработок музыкантов и может привести к существенным изменениям в жизни тех, для кого определённая практика является источником существования.

Авторское право, патенты и правовые режимы интеллектуальной собственности выдвигают на первый план вопросы гонораров, платежей, разделения прибыли и тому подобные, относящиеся к финансовым последствиям этичного и неэтичного поведения. Однако вопросы, касающиеся нанесения обиды, вреда и непонимания, не всегда являются финансовыми. К зафиксированным случаям подобных оскорблений относится неправильное название церемоний коренных жителей Америки «пау-вау»; использование на дискотеках киноматериалов, где представлены состояния транса или одержимости, являющиеся священными или личными; непризнание индивидуальных исполнителей; отказ в признании авторства и т. п. Также аутентичных носителей глубоко задевает, если не соблюдается художественная целостность их традиции или творчества. Часто такие случаи возникают по оплошности, а не в результате преднамеренного нарушения.

Подводя итог, отметим, что многие конкретные вопросы этики проведения исследований и охраны нематериального культурного наследия требуют дальнейшего обсуждения. Прозрачность и открытость важны для всех. Процесс исследования и охраны может быть успешным только в том случае, если все члены сообщества, практические выразители и представители активно участвуют в создании этической атмосферы доверия. Опыт показывает, что возникают различные проблемные вопросы (например, члены сообщества чувствуют, что их представляют в ложном свете, приводится неточная информация, вокруг некоторых вопросов создаётся атмосфера ненужной секретности и др.). Этого следует избегать. Все участники процесса должны быть готовы выйти за рамки собственных восприятий и знаний и признать точку зрения других. Если разнообразие восприятий отражается в конкретных мероприятиях, это служит прочной основой для последующего определения эффективных мер по охране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ethical Guidelines for good research practice // Association of Social Anthropologists of the UK and the Commonwealth (ASA). [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.theasa.org/downloads/ASA%20ethics%20guidelines%202011.pdf. – Date of access: 13.03.2016.

2. Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Traditional Cultural Expressions // Официальный сайт Всемирной организации интеллектуальной собственности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/tk/933/wipo_pub_933.pdf p. 35. – Дата доступа: 13.03.2016.

3. Оперативное руководство по выполнению Конвенции об охране нематериального культурного наследия, п. 103. // Официальный сайт ЮНЕСКО. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00026. – Дата доступа: 13.03.2016.

4. Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible cultural Heritage. Seventh session. Decisions // Официальный сайт ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.unesco.org/culture/ich/en/7com. – Дата доступа: 13.03.2016.

5. Expert meeting on a model code of ethics for intangible cultural heritage // Официальный сайт ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/30195-EN.docx. – Дата доступа: 13.03.2016.
6. Guidelines for Ethical Research in Australian Indigenous Studies // The Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.aiatsis.gov.au/research/ethical-research/guidelines-ethical-research-australian-indigenous-studies. – Date of access: 13.03.2016.
7. ATSILIRN Protocols for Libraries, Archives and Information Services // The Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies [Electronic resource]. – Mode of access: http://atsilirn.aiatsis.gov.au/protocols.php. – Date of access: 13.03.2016.
8. Copyright Act, 1957 // Copyright Office [Electronic resource]. – Mode of access: http://copyright.gov.in/documents/copyrightrules1957.pdf. – Date of access: 13.03.2016.
9. Закон Республики Беларусь от 9 июля 1999 г. №282-З «Аб народным мастацтве, народных промыслах (рамёствах) у Рэспубліцы Беларусь» // Народная газета. – 1999. – 7 верасня.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются этические принципы изучения и охраны нематериального культурного наследия. Ключевые рассмотренные вопросы: кто является главными заинтересованными сторонами в данном процессе, этические принципы охраны нематериального культурного наследия, предложенные в Валенсии, укоренённость этических проблем в культуре, получение согласия со стороны сообществ и групп, взаимосвязь этических проблем и права.

SUMMARY

Ethical principles for studying and safeguarding intangible cultural heritage are analyzed in the article. The key questions which were considered: who are the main stakeholders, ethical principles for safeguarding intangible cultural heritage proposed in Valencia, rootage of the ethics in culture, obtaining a consent of the communities and groups, ethical and legal issues.

Олийнык М. В.

НАРОДНАЯ ОДЕЖДА В ГОРОДСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ КИЕВА КАК МАРКЁР РЕЛИГИОЗНО-ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЦЕВ ВО 2-Й ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В.

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины
(Поступила в редакцию 25.09.2015)

В изучении костюма принято выделять два множества – исторической и национальной одежды. Исторический костюм отображает создание определённого художественного стиля, ориентированного на запросы высших слоёв общества, а национальная одежда несёт в себе важные приобретения материальной и духовной культуры народа. Европейский модный костюм создавался в результате исторического развития западных стран, он был привнесён в Россию Петром I [1, с. 51; 2]. Со времени его правления следование европейскому стилю в одежде было обязательным для дворянского сословия, что в дальнейшем закреплялось на законодательном уровне. Во 2-й половине XIX в. одежда жителей города отображала социальную стратификацию. По законам Российской империи, одежда должна была чётко соответствовать принятым общественным нормам для

каждого сословия. Общеевропейский модный костюм распространился на территории всей России, он показывал принадлежность его носителя к обеспеченным слоям общества. Промежуточное звено занимал мещанский костюм, который сохранял связь с народной одеждой. В его комплексе часто встречались элементы традиционного костюма. Этническую идентификацию коренного народа выражала традиционная одежда. На территории Киева она бытовала среди крестьян, проживающих на околицах города, имела свои локальные особенности, на сегодняшний день хорошо изученные в специальных работах [3, с. 100; 4]. Вопросам же присутствия народной украинской одежды в общей социальной картине городской жизни не уделялось должного внимания, поскольку до недавнего времени принято было чётко разделять субъекты городской и сельской культур без учёта их соприкосновения.

В данной статье будет рассмотрено влияние религиозно-обрядового фактора, который стимулировал присутствие украинской одежды в городских реалиях. Киев издавна был центром паломничества православных верующих. А. В. Паталеев в описании Киева 1860-х годов обращает внимание на священника отца Евфимия (Юхима) Ботвиновского, служившего сначала в церкви Иоанна Златоуста, затем в храме Святой Троицы [5, с. 243]. Маршрут паломников с определённой иронией описан в исторически достоверном рассказе Н. С. Лескова, который был знаком с упомянутым священником. Помощник Е. Ботвиновского – дьяк Константин – жаловался на «богомулов» с их устоявшимся столетиями маршрутом, куда не входило посещение вверенного им храма: «Напоклоняется всем святым печерским, потом того до Варвары, а потом Макарию софийскому, а потом уже прочь просто мимо Ивана до Андрея и Десятинного и на Подол» [6, с. 351]. Основным посетителем был «мужик», которого дьяк Константин старался подвести к пожертвованию на нужды церкви. На количество паломников указывает Ярон в воспоминаниях о 1880-х годах: «В Киев ежегодно прибывает до ста пятидесяти тысяч богомольцев, чем и пользовались разные проходимцы, чтобы обирать этот бедный люд, с городом незнакомый, а равно и с его святынями … Деятельность его [дьякона Константина] была до того возмутительна, причём он находил немало последователей, что в восьмидесятых годах явилась мысль организовать штат живых руководителей по Киеву, знакомых с историей наших святынь и исторических памятников» [7, с. 202]. Таким «экскурсоводом» показана в повести И. С. Нечуй-Левицкого «Кайдашева семья» баба Палажка, которая выхвалялась: «Я знаю в Киеве все мощи, все церкви. Вот я хожу по пещерам да по церквям, то за мною идёт следом сотня или и две людей, а я всем рассказываю, в какой церкви какие мощи, показываю» [8, с. 450]. Приведённые примеры подтверждают, что посещение киевских святынь было популярным среди сельских жителей – носителей традиционной украинской культуры. Историк и педагог Н. В. Стороженко, посетив пасхальную субботнюю службу в Лавре вместе з А. Я. Рудченко

(Панасом Мирным) и И. Я. Рудченко (Иваном Билыком), в воспоминаниях писал о присутствии паломников со всех концов украинских земель: «Зато уже рассмотрели мы тот народ – какого только лица и облачения не видели мы там, как описал это Хомяков в своём стихотворении “Киев”. После службы ходили мы по всему кладбищу, покрытом народом, словно мошкарой, да и говорили то с той, то с другой группкой, и Рудченко, как настоящий этнограф, записывал к себе в блокнот все те разговоры, особенно с людьми из разных концов Украины и Галиции, а тихий говор звучал на кладбище, словно пчела гудела под цветущими каштанами» [9, с. 175 – 176]. Для большинства посетителей церквей такое путешествие в Киев имело ещё социально-бытовое значение. После совершения паломничества принято было рассказывать об увиденном в городе своим родственникам и знакомым, дарить им купленные гостинцы. Поэтому возле церквей, по воспоминаниям А. В. Паталеева, «ютились лари с иконами, крестиками и другими предметами крестьянского щегольства: дешевыми шелковыми лентами, венками из бумажных цветов, бусами, монистами, медными кольцами со вставленными в них цветными стеклами и т. п. На Подоле возле колодца “Самсон”, в Печерске возле Николаевского собора и при въезде в крепостную цитадель, а также у Михайловского монастыря стояли длинные ряды таких ларей, снимая обильную жатву от приходивших летом богомольцев» [5, с. 211]. Данное описание даёт информацию о присутствии высокого спроса на товар, который являлся частью украинского традиционного костюма.

О традиции ходить на поклон к киевским угодникам писала София Русова. В конце 1870-х годов она проживала в Чернигове и приняла предложение от простых жителей пойти в их компании на прощу в Киев: «На прощу бабы ходят всегда весною между Пасхой и Троицей, когда собственно на огороде всё уже обработано, а на поле трудиться да полоть ещё не время. Создалась у нас небольшая группка под руководством одной опытной паломницы, знавшей все церкви в Киеве, да что в какой необходимо делать, где чему кланяться» [10, с. 71]. Однако этот план не удалось осуществить. Дворянка в простой одежде, ходившая вместе с крестьянами, вызвала подозрение урядника ещё на подходе к городу Нежину. Он остановил С. Русову, требуя от неё разрешения на такое путешествие от предводителя дворянства, поскольку крестьянки имели соответствующие бумаги от волостных учреждений, к которым они относились. Эта история показывает, что визуальный образ, передаваемый через одежду, имел высокий информативный статус, а дистанция между общеевропейским и традиционным крестьянским костюмом измерялась степенью социальной свободы.

Историк Н. Полонская-Василенко, проживая с 1889 г. с родителями в Киеве, оставила воспоминания о типажах, наполнявших город: «В 90-х годах XIX ст. большое значение в жизни Киева имели паломники. С ранней весны до осени беспрерывною чередою шли паломники – с Украины, Беларуси,

Великороссии, Сибири – к Лавре. В определённые моменты, перед Зелёными праздниками, перед праздником Петра и Павла, количество их увеличивалось, в середине лета – падала, но перед 15 августа, днём Успения Богоматери, храмового праздника Лавры, количество то доходило до кульминационной точки … Тут можно было увидеть настоящую этнографическую выставку: белые свиты белорусов, сарафаны великороссиянок, украинские убранства с Полтавщины, Киевщины, Волыни, Подолья – всё сливалось в один калейдоскоп и над всем звучали все языки, какими разговаривали в пределах Российской империи. В Лавре паломники заполняли, в зависимости от достатка, монастырскую "гостиницу", двор – перед Великой церковью, под каштанами, двор на "Далёких пещерах"» [11, с. 109]. О том, что большую часть паломников в 1890-х годах составляли украинцы, пишет литературовед и общественно-политический деятель С. Ефремов: «Это весной, весь апрель и май, когда наводнение паломников заливало собою киевские улицы и придавало им специфический колорит, которого, определённо, ни в каком другом не увидишь городе. Долгою валкою тянулись тогда паломники с Печерского на Старый город да Подол, густо и обильно покрывая горы наддніпрянские и такие популярные места, как "возле Лева", – и тогда не только среди них, да и кругом них звучала только украинская речь … Было что-то успокаивающее в той стихийной силе, какою дышали эти массы селянства, и, помню, они не раз придавали мне дух, когда разбуженное сознание било в набат, боясь последствий обрусительного процесса, что, казалось, стирал всё вокруг. Периодический, но постоянно-регулярный приход села на город разбивал эти иллюзии обрусительства и, во всяком случае для меня, был словно символом того однонаправленного процесса, что должен когда-то начаться, когда забитое и тёмное село проснется, получит принадлежащую ему силу и власть и двинется на покорение города» [12, с. 325 – 326]. Информация о присутствии украинской одежды среди богомольцев помещена в рассказе И. С. Нечуя-Левицкого, написанного в начале XX в.: «На майдане вертелись паломники с разных концов, словно шевелилась мошка. Повсюду на майдане то чернели полтавские свитки и чёрные корсетки на молодицах, то белели белые свитки и магерки на белорусах, краснели платки на головах и красноватые плахты на черниговских и могилёвских молодицах. Молодицы и девушки толпились возле рундуков, где блестели на солнце повешенные зелёные, и синие, и красные коралловые бусы, где высвечивали на прилавках серебряные и позолоченные крестики, дукаты и образки. Эта часть Софиевского майдана около Михайловского монастыря была похожа на большой торжок или ярмарку где-то в городке, куда каким-то случаем сбежались и столпились целыми ватагами люди с разных концов Украины и отовсюду» [13, с. 430 – 431]. Таким образом, посещение крестьянами киевских церквей имело несколько культурных измерений. Генеральной движущей силой этого процесса была глубокая религиозность народа. Киев, как историческое место крещения простого народа князем Владимиром, приобретал особое

сакральное значение. В то же время для части мирян поход в Киев давал возможность посмотреть мир. Благодаря паломничеству развивалась торговля разными знаковыми вещами, включавшими дополнения к традиционному костюму. Покупка таких аксессуаров в киевских храмовых лавках поднимала их престижность.

По приведённым выше описаниям мы не можем восстановить конкретные комплексы народной одежды, однако эта информация даёт основания сделать определённые выводы. Во-первых, следует констатировать присутствие полного комплекта традиционного украинского костюма у сельских жителей, ходивших на паломничество в Киев. Во-вторых, выполняя функцию регионального обозначения в одежде, по внешнему виду народного костюма можно было понять, из какой местности родом её обладатель. При этом присутствие украинской одежды во всем её региональном и локальном разнообразии в городских реалиях имеет давние корни в религиозно-обрядовой традиции посещения киевских храмов как христианских святынь. В-третьих, среди киевских паломников по внешнему виду одежды можно было распознать представителей разных этнических групп православного вероисповедания.

Многочисленные народные типажи в традиционной украинской одежде изображены на рисунках художника и этнографа Ю. Павловича. На них зафиксирована важная информация, касающаяся внешнего вида народной одежды, позволяющая охарактеризовать динамику изменений в костюме. На изображении молельщиков Киева в 1895 г. можно увидеть женскую праздничную одежду в классическом исполнении национального костюма. В нём нет изменений в художественно-конструктивных решениях, наблюдается только распространение юбок, которые заменили плахты с запасками. В то же время в мужской одежде происходят существенные изменения. Появляются новые эклектичные комплексы, где верхняя плечевая одежда (свиты, чемерки, чумарки и др.) заменяется городским пиджаком, который носят с узкими брюками, заправленными в сапоги [14]. Народную украинскую одежду начала XX в. можно увидеть среди посетителей киевского Покровского монастыря на Подоле [15, с. 111]. Посещение киевских храмов простыми крестьянами из ближних сёл, со временем влившихся в территориальные пределы города, имело постоянный характер, а количественное присутствие меньше зависело от поры года. Наличие элементов сельской культуры в городе Киеве, а соответственно, и внешних маркёров, к которым относится одежда, было обусловлено интеграцией крестьянства в городскую жизнь. Исследователь семейно-бытовой обрядности В. К. Борисенко обращает внимание на тесное взаимодействие между центром Киева и такими сёлами, как Софиевская Борщаговка, Братская Борщаговка, Петропаловская Борщаговка, Никольская Борщаговка, Жуляни, Билычи [16, с. 186]. В начале XX в. в пригородах Киева в полную силу продолжали отмечать традиционные украинские праздники как календарного, так и семейно-обрядового цикла. Наиболее ярко проходили

действа, где принимала участие молодёжь: колядование на Рождество, щедрование на праздник Василия, вождение девичьих хороводов, пение веснянок, гуляние на Ивана Купалу.

Величественно и торжественно проходили пасхальные празднества. Они относятся к главным событиям в христианской жизни, в их отмечание задействованы все возрастные категории. Так, на рисунках Ю. Павловича показаны разные праздничные сюжеты: хлопоты мещанки в украинской одежде, прихожане в Великую субботу в храме, горожане и селяне в народной одежде ожидают освящения куличей, девичьи хороводы, молодёжные гуляния, празднование Ивана Купалы, Маковея, Спаса и др. [15, с. 378 – 380, 387, 389, 391, 392, 395]. Среди обрядов семейного цикла свадьба выделяется особенной значимостью. Выходцы из села в XX в. составляли три четверти населения Киева, поэтому свадьба, которая проходила в селе Софиевская Борщаговка, записанная В. К. Борисенко от информатора, помнившего дореволюционную жизнь, отображает все характерные признаки традиционной украинской обрядности [16, с. 186].

Таким образом, одним из факторов, обусловившим присутствие украинской народной одежды в городской повседневности Киева, был религиозно-обрядовый. Изложенные выше факты, относящиеся ко 2-й половине XIX – началу XX в., следует рассматривать как результат влияния на городские реалии сельской культуры, механизмом трансляции которой была традиция как способ самовосстановления этнокультурного явления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ніколаєва, Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. – Київ : Либідь, 1996. – 176 с.
2. Руан, К. Мода и её значение в контексте российской истории / К. Руан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/080/896/1217/017Ruan.pdf.
3. Ніколаєва, Т. О. Традиційний селянський одяг Київщини / Т. О. Ніколаєва // Етнографія Києва і Київщини. Традиції й сучасність / Т. О. Ніколаєва. – Київ, 1986. – С. 83 – 128.
4. Косміна, О. Українське традиційне жіноче вбрання Київщини. Кінець XIX – початок XX ст. / О. Косміна. – Київ : Хрещатик, 1994. – 16 с.
5. Паталєєв, О. В. Старий Київ: зі спогадів Старого Грішника / О. В. Паталєєв. – Київ : Либідь, 2008. – 432 с.
6. Лесков, Н. С. Печерские антики / Н. С. Лесков // Рассказы и повести / Н. С. Лесков. – М., 1982. – С. 311 – 359.
7. Ярон. Киев в восьмидесятых годах. Воспоминания старожила / Ярон. – Киев : Тип. акц. о-ва «Пётр Барский в Киеве», 1910. – 212 с.
8. Нечуй-Левицький, І. С. Кайдашева сім’я / І. С. Нечуй-Левицький // Твори : в 2 т. / І. С. Нечуй-Левицький. – Київ, 1977. – Т. 2. – С. 374 – 512.
9. Стороженко, М. В. З мого життя / М. В. Стороженко. – Київ : Либідь, 2005. – 432 с.
10. Руссова, С. Мемуари. Щоденник / С. Русова. – Київ : Поліграфкнига, 2004. – 544 с.
11. Полонська-Василенко, Н. Спогади / Н. Полонська-Василенко. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2011. – 591 с.

12. Єфремов, С. Щоденник. Про дні минулі (спогади) / С. Єфремов. – Київ : Темпора, 2011. – 792 с.
13. Нечуй-Левицький, І. С. Київські прохачі / І. С. Нечуй-Левицький // Твори : в 2 т. / І. С. Нечуй-Левицький. – Київ, 1977. – Т. 2. – С. 373 – 461.
14. Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – Ф 39-2. Од. зб. 10.
15. Україна в типажах народних, краєвидах і архітектурі: художньо-етнографічна спадщина Юрія Павловича – Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. – 400 с.
16. Борисенко, В. К. Сімейно-побутові звичаї та обряди трудящих Києва / В. К. Борисенко // Свята та обряди трудящих Києва / В. К. Борисенко. – Київ, 1982. – С. 181 – 211.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются факты присутствия народной украинской одежды в городской повседневности Киева в контексте религиозно-обрядовых практик. Определен социальный портрет посетителей киевских храмов, периодичность возникновения потоков паломников и общий характер внешнего облика одежды паломников. Рассмотрено влияние народной обрядности на присутствие в городских реалиях визуальных образов с украинской идентификацией в одежде.

SUMMARY

The paper deals with the facts of the presence of Ukrainian folk clothing in the urban everyday life of Kyiv in the context of religious and ritual practices. The social portrait of visitors to Kyiv temples is determined, as well as the frequency of movements of pilgrims and general nature of appearance of pilgrims' clothes. The influence of folk rites on the presence of visual images with the Ukrainian identity in clothes in the urban realities is considered.

Скварцова І. М.

СІГНАТУРЫ СЛУЦКІХ ПАЯСОЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2016)

На працягу амаль двух з паловай стагоддзяў кунтушовыя паясы з'яўляліся неад'емным аксесуарам шляхецкага мужчынскага касцюма Рэчы Паспалітай. Акрамя ролі ўтылітарнай (трымаць адзенне на стане), яны мелі і шэраг іншых прызначэнняў, сярод якіх асноўнай была функцыя рэпрэзентатыўная: шаўковы кунтушовы пояс абвяшчаў прыналежнасць свайго ўладара да выбранага, шляхецкага саслоўя краіны, быў прыкметным увасабленнем яго старажытнага высакароднага паходжання, «сармацкай крыві», годнасці і матэрыяльнага дабрабыту. Сімвалічная змястоўнасць, нададзеная кунтушоваму поясу, спрыяла хуткаму фарміраванню новага стаўлення да яго – ужо не як да прадмета ўжытку, а як да твора мастацтва высокага гатунку, работы прафесійнай, дасканалай, аўтарскай, а значыць, вартай подпісу – сігнатуры прадпрыемства-вытворцы.

Асаблівымі сігнатурамі (звычайна імяннымі або гарадскімі) адзначалі сваю прадукцыю многія мануфактуры Рэчы Паспалітай. Метка на поясе з'яўляецца вызначальнай прыкметай прыналежнасці твора да вырабаў пэўнай

тэкстыльнай мануфактуры, падставай для навуковай атрыбуцыі і экспертызы, датавання помніка [1]. Таму вывучэнне сігнатур – справа першараднай важнасці. Артыкул прысвечаны вывучэнню сігнатур слуцкіх паясоў.

Радзівілаўская мануфактура кунтушовых паясоў у Слуцку адзначала свае вырабы практычна на ўсім працягу існавання, за выключэннем першага перыяду (1750-я гады), калі прадпрыемства было заснавана князем Геранімам Фларыянам Радзівілам і толькі-толькі спрабавала вырабляць уласную прадукцыю, верагодней за ўсё, па ўзору ўсходніх паясоў.

З'яўленне метак на прадукцыі слуцкай мануфактуры адносіцца да 1760-х гадоў – вызначальнаму перыяду ў гісторыі фабрыкі. У маі 1760 г. Геранім Фларыян Радзівіл памёр, у яго не было дзяцей, таму ўсе ўладанні і маёмасць князя перайшлі ў спадчыну да старэйшага брата Міхаіла Казіміра Радзівіла. У апошняга ў Нясвіжы таксама была майстэрня па вытворчасці кунтушовых паясоў, якую ўзначальваў таленавіты майстар-армянін Ян Маджарскі (Аванэс Маджаранц). У хуткім часе слуцкая і нясвіжская мануфактуры былі аб'яднаны ў адну, размешчаную ў Слуцку. З гэтага моманту пачаўся час паўнавартаснай дзейнасці слуцкай фабрыкі кунтушовых паясоў, а на прадукцыі сталі ткаць першыя меткі.

Дакладная дата зліцця прадпрыемстваў, а значыць і пачатковы момант з'яўлення сігнатур на слуцкіх паясах, невядомыя. У навуковай літаратуры звычайна фігуруе некалькі дат (1760, 1762, 1767). Нам падаецца лагічным, што аб'яднанне прадпрыемстваў адбылося паміж 1760 – 1762 гг., бо ў маі 1762 г. князь Міхаіл Казімір Радзівіл памёр, а яго сын і спадчыннік князь Караль Станіслаў Радзівіл у тым жа годзе перадаў Яну Маджарскаму ў карыстанне фальварак Сёлка, які знаходзіўся на адлегласці адной вярсты ад Слуцка [2, с. 109]. Гэтае меркаванне ўскосна пацвярджае і дакумент, апублікаваны Н. Ф. Высоцкай: спіс ардынарыі (частка аплаты, якая выдавалася натурай) для працаўнікоў «мануфактуры пярсідскай слуцкай», складзены ў 1763 г. [3, с. 54 – 56].

Першыя меткі ўяўляюць сабой надпісы, зробленыя лацінкай: «ME FECIT/SŁUCIÆ», «ME FECIT/SŁUTIÆ», «ME FECIT/SŁUCIÆ IOANNES MADZARSKI» і «IOANNES MADZARSKI».

Некаторыя даследчыкі прылічваюць да першых сігнатур мануфактуры і метку «SŁUCK», а з'яўленне імянных сігнатур Яна Маджарскага («ME FECIT/SŁUCIÆ IOANNES MADZARSKI» і «IOANNES MADZARSKI») датуюць больш познім часам (1776 – 1780), суадносячы іх выкарыстанне на фабрыцы з фактам арэнды прадпрыемства майстрам прыкладна ў гэты перыяд [4, с. 303]. З дадзеным меркаваннем мы не можам пагадзіцца.

У працэсе вывучэння слуцкіх паясоў і іх фрагментаў мы мелі магчымасць неаднаразова адзначаць супярэчанне паміж узроўнем развітасці іканаграфіі выяўленчых матываў слуцкіх паясоў і храналагічнай паслядоўнасцю іх стварэння, вызначанай некаторымі даследчыкамі паводле інтэрпрэтацыі вытканых метак. Значная колькасць паясоў, адзначаных меткай «SŁUCK», нібы ўласцівай ранняму этапу дзейнасці мануфактуры,

характарызуецца развітымі, стылістычна сталымі формамі дэкору. А паясы з імяннымі меткамі Маджарскага, якія павінны былі б адносіцца да часу росквіту прадпрыемства, наадварот, дэманструюць спрошчаныя, запазычаныя з арыентальнага мастацтва арнаментальна-дэкаратыўныя матывы.

Мы ўпэўнены, што дэкор слуцкіх паясоў распрацоўвалі і ўдасканальвалі непасрэдныя кіраўнікі мануфактуры – Маджарскія: спачатку Ян, а пазней яго сын Лявон. На карысць аўтарства Маджарскіх сведчыць тэкст дамовы ад 24 студзеня 1758 г., заключанай у Нясвіжы паміж князем Міхаілам Казімірам Радзівілам і Янам Маджарскім: майстар абавязваецца вырабляць «усялякія матэрыі, напрыклад: макаты, дываны, паясы … з кветкамі, асобамі, лічбамі золатам, срэбрам і шоўкам паводле паданага эскіза» [5, арк. 1]. Гэта азначае, што спачатку Маджарскі павінен быў намаляваць эскіз, «падаць» яго, іншымі словамі, узгадніць ці з князем, ці з афіцыйным прадстаўніком радзівілаўскай адміністрацыі, і толькі пасля зацвярджэння малюнка вырабляць паводле яго паясы ці іншыя тканіны.

Меркаванне асобных беларускіх даследчыкаў [6, с. 5; 7, с. 6], што малюнкі для паясоў стваралі не Маджарскія, а нейкія «прыдворныя жывапісцы Радзівілаў», пацвярджэння не знайшло. У вядомых дакументах радзівілаўскага архіва, што адносяцца да вытворчасці кунтушовых паясоў, няма згадак пра мастакоў, якія б малявалі эскізы, хоць абавязкі ўсіх іншых працаўнікоў фабрыкі пералічаны ўважліва і скрупулёзна. Адсутнічаюць звесткі і пра асобную аплату гэтай працы; у інфармацыі аб дзейнасці прыдворных мастакоў князёў Радзівілаў у 2-й палове XVIII ст. не сустракаецца даных, што хтосьці з іх выконваў работу такога кшталту. Малаверагодна, што такі высакакласны спецыяліст, як Ян Маджарскі, мог быць толькі ткачом-тэхнолагам і простым выканаўцам тканін паводле чужых малюнкаў. І нават калі дапусціць, што эскізы для паясоў рабіў нейкі невядомы «радзівілаўскі» мастак, то незразумела, якім чынам мануфактура эфектыўна працягвала сваю дзейнасць пасля пераходу ў арэнду да Маджарскіх у 1776 г., а яе вырабы не толькі не спынілі арганічнага развіцця сваёй мастацкай мовы ў бок паступовага ўскладнення арнаментальных матываў і ўзбагачэння каларыстычнай гамы, але і паскорылі яго. Акрамя таго, тонкая гарманічная сувязь выяўленчых асаблівасцей слуцкіх паясоў з нюансамі тэхналогіі шаўковага тэкстылю сведчыць пра выдатнае веданне стваральнікамі эскізаў усіх этапаў тэхналагічнага працэсу вытворчасці.

Такім чынам, у нас не выклікае сумненняў, што дэкор слуцкіх паясоў – гэта прадукт творчай дзейнасці менавіта Яна і Лявона Маджарскіх. Адпаведна, падаецца цалкам відавочным, што слуцкія паясы, якія адносяцца да першых перыядаў дзейнасці мануфактуры, павінны мець нескладаныя, залежныя ад стылістыкі ўсходніх паясоў арнаменты. Паясы ж, створаныя ў перыяд росквіту мануфактуры (пачаўся на мяжы 1760 – 1770-х гадоў і працягваўся прыкладна да пачатку 1790-х гадоў), павінны характарызавацца развітымі, сталымі і самастойнымі, з пункту гледжання мастацкай выразнасці

і стылю, формамі дэкору. Гэта пацвярджаецца пры параўнальным аналізе слуцкіх паясоў, якія адносяцца да аднаго дэкаратыўнага тыпу, але вытканы ў розныя перыяды дзейнасці мануфактуры. Нават павярхоўнае сапастаўленне арнаментыкі паясоў такога кшталту выяўляе яскравую эвалюцыю мастацкай мовы ад форм простых, графічных, што маюць відавочныя запазычанні з арыентальнага мастацтва, да арнаментацыі складанай, шматкампанентнай, стылёва самастойнай: пра гэта, напрыклад, сведчыць і параўнанне слуцкіх паясоў з выявамі кветкавых медальёнаў з калекцый Нацыянальнага музея ў Кракаве (інв. нумар MNK-XIX-4478), Літоўскага мастацкага музея ў Вільнюсе (інв. нумар LDM, TD-1434), Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь у Мінску (інв. нумар КП-10153), і Дзяржаўнага гістарычнага музея ў Маскве (інв. нумар ГИМ 21396щ И-50).

Супастаўляючы мастацкія асаблівасці паясоў слуцкай мануфактуры з меткамі «ME FECIT/SŁUCIÆ», «ME FECIT/SŁUTIÆ», «ME FECIT/SŁUCIÆ IOANNES MADZARSKI» і «IOANNES MADZARSKI», мы бачым дэкор з невялікай колькасцю колераў, нескладанымі кампазіцыйнымі рашэннямі, спрошчаным малюнкам галоў і сярэдніка. Напрыклад, гэта слуцкія паясы з арнаментацыяй канцоў у выглядзе стужкавага медальёна, унутр якога ўпісана сіметрычная расліна з пышнымі кветкамі розных памераў, з калекцый Дзяржаўнага гістарычнага музея ў Маскве (інв. нумар ГИМ 20087щ И-106, метка «ME FECIT/SŁUCIÆ») і Нацыянальнага мастацкага музея імя М. К. Чурлёніса ў Каўнасе (інв. нумар ČDM, Tt 2912, метка «ME FECIT/SŁUCIÆ IOANNES MADZARSKI»). Іх дэкор стылістычна ўсё яшчэ блізкі да арнаментыкі паясоў усходніх, найперш «стамбульскіх армянскіх». У 1-й палове XVIII ст. такія паясы ў вялікай колькасці дастаўляліся для продажу ў Рэч Паспалітую і шырока выкарыстоўваліся ў якасці ўзораў для першых вырабаў мясцовых майстэрань кунтушовых паясоў.

На наш погляд, права адзначаць кунтушовыя паясы сваімі меткамі Маджарскі атрымаў з самага пачатку працы на Радзівілаў, пра што ўскосна сведчыць адзін з пунктаў згаданай вышэй дамовы: «У выпадку, калі не будзе хапаць работы/заказаў ад княжацкага двара, дазволена яму (Яну Маджарскаму. – *І. С.*) для свайго пажытку і выгады са сваіх матэрыялаў ці паясы, ці іншае ягонае мастацтва рабіць і прадаваць» [5, арк. 1].

А. Грыцкевіч меркаваў, што «апошняй умовай кантракту Маджарскі не памарудзіў скарыстацца» [8, с. 69], магчыма, яшчэ працуючы на мануфактуры Міхаіла Казіміра Радзівіла ў Нясвіжы. Мы цалкам падзяляем гэтую думку і лічым, што на паясах, вытканых «для свайго пажытку і выгады са сваіх матэрыялаў», Маджарскі размяшчаў імянныя меткі, але не выключаем, што «ўласныя» паясы майстра маглі мець і гарадскія меткі. На паясах жа, прызначаных для патрэб княжацкага двара, верагодна, ткаліся выключна гарадскія сігнатуры «ME FECIT/SŁUCIÆ», «ME FECIT/SŁUTIÆ».

Такім чынам, меткі «ME FECIT/SŁUCIÆ», «ME FECIT/SŁUTIÆ», «ME FECIT/SŁUCIÆ IOANNES MADZARSKI», «IOANNES MADZARSKI» адносяцца да групы першых сігнатур слуцкай радзівілаўскай мануфактуры.

Кунтушовыя паясы, адзначаныя так, ствараліся на прадпрыемстве прыкладна ў адзін час – на працягу 1760-х гадоў. Менавіта гэта можа быць тлумачэннем яшчэ параўнаўльна невысокага ўзроўню развіцця ўласцівых ім дэкаратыўных матываў і стылістычнай блізкасці іх мастацкай мовы.

Паясы, сігнатаваныя «SŁUCK», характарызуюцца дасканалай знойдзенасцю ліній і форм, дакладнасцю малюнка, гармоніяй каляровых плям, іншымі словамі, іх дэкор яўна дэманструе наступны этап эвалюцыі вобразнай сістэмы вырабаў слуцкага прадпрыемства. У сувязі з гэтым мы лічым, што метка «SŁUCK» на вырабах слуцкай мануфактуры з'явілася пазней, прыкладна ў 1770-я гады. Верагодней за ўсё, гэтая лаканічная гарадская метка прыйшла на змену чатыром папярэднім.

Пытанне ж, як доўга адзначаная сігнатура выкарыстоўвалася на слуцкім прадпрыемстве, застаецца адкрытым. Звычайна лічыцца, што метка «SŁUCK» існавала да моманту пераходу мануфактуры ў арэнду да Лявона Маджарскага, пасля чаго сігнатуры на прадукцыі фабрыкі сталі іншымі, «напісанымі» кірыліцай: «ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ» і «ЛЕО МА/ЖАРСКІЙ ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ». Аднак цалкам пагадзіцца з гэтым меркаваннем нельга.

Па-першае, дакладная дата пачатку арэнды слуцкай радзівілаўскай мануфактуры Л. Маджарскім не ўстаноўлена. У навуковых публікацыях як правіла, указваюцца тры верагодныя даты – 1778, 1779 і 1780 гг. А. Грыцкевіч са спасылкай на дакумент ад 2 снежня 1778 г., у якім пералічваюцца слуцкія паясы, перададзеныя «ў гардэроб» князя Караля Станіслава Радзівіла, і які падпісаны Л. Маджарскім [5, арк. 20], указвае на 1778 г. як час пачатку арэнды апошнім слуцкай мануфактуры [8, с. 49]. Дату «каля 1779 г.» са спасылкай на той самы дакумент прапаноўвае выкарыстоўваць Н. Высоцкая [3, с. 61]. Зыходзячы з паведамлення А. Ельскага пра тое, што «з 1778 г. княжацкая адміністрацыя аплочвала каштарысы Лявона Маджарскага, але потым мы зноў знаходзім распіску ад 1780 г., ужо ад 13 сакавіка, дадзеную на імя Яна, і гэта быў ужо апошні дакумент, аформлены на бацьку» [9, с. 71 – 72], часам «каля 1780 г.» прапаноўвае лічыць пачатак арэнды слуцкай мануфактуры Л. Маджарскім Я. Хрушчыньска [4, s. 300, 304].

Па-другое, гіпотэза, што метка «SŁUCK» была заменена на новыя кірылічныя сігнатуры адразу пасля пераходу прадпрыемства ў арэнду Л. Маджарскага (каля 1780 г.), таксама выклікае істотныя сумненні. Падаецца верагодным, што з'яўленне новых метак адбылося пазней за 1780 г. і па прычынах больш істотных, чым пераход фабрыкі ў арэнду ад аднаго Маджарскага да іншага. Момантам асабліва важным бачыцца менавіта змяненне мовы «напісання» сігнатуры (кірыліца замест лацінкі).

Польскі даследчык Т. Манькоўскі выказваў меркаванне, што слуцкая фабрыка пачала выкарыстоўваць кірылічныя меткі з мэтай продажу сігнатаваных імі паясоў у Расійскую імперыю [10, с. 103]. Руская даследчыца Л. Якуніна тлумачыла з'яўленне кірылічных метак «спачатку ўзмацненнем эканамічных сувязей з Расіяй, а потым палітычным аб`яднаннем» і адносіла

іх выкарыстанне да сярэдзіны 1780-х гадоў [11, с. 41]. Мы схільны бачыць непасрэдную ўзаемасувязь паміж з'яўленнем на слуцкіх паясах кірылічных метак і падзеламі Рэчы Паспалітай у 1772, 1793 і 1795 гадах паміж Расіяй, Прусіяй і Аўстрыяй. Нясвіжскія і слуцкія землі Радзівілаў трапілі ў склад Расійскай імперыі пасля другога падзелу краіны. Менавіта гэты факт і справакаваў з'яўленне кірылічных метак на вырабах слуцкай персіярні.

Атрымліваецца, што на працягу 1780-х – пачатку 1790-х гадоў слуцкія паясы, мастацкая мова якіх працягвае сваю эвалюцыю дзякуючы намаганням новага кіраўніка прадпрыемства Лявона Маджарскага, верагодней за ўсё, паранейшаму, адзначаюцца меткай «SŁUCK». Перыяд выкарыстання метак «ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ» і «ЛЕО МА/ЖАРСКІЙ ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ» можа быць зведзены да 1793 – 1807 гг. (у 1807 г. Лявон Маджарскі спыніў дамову арэнды слуцкай мануфактуры і сыйшоў з пасады кіраўніка фабрыкі).

У зборах кунтушовых паясоў музеяў розных краін свету прадстаўлены слуцкія паясы са складанай, дасканальна распрацаванай арнаментыкай, якая характарызуецца выразным і арыгінальным стылем мастацкай мовы. Варта ўвагі, што сігнатуры на паясах такога кшталту – гэта або метка, зробленая лацінкай, або кірылічныя меткі, напрыклад, на слуцкіх паясах з выявай на канцах кветкавых медальёнаў з калекцый Нацыянальнага мастацкага музея імя М. К. Чурлёніса ў Каўнасе (інв. нумар ČDM, Tt 2909, метка «SŁUCK»), Музея ўкраінскага народнага і дэкаратыўнага мастацтва ў Кіеве (інв. нумар КТ-4327, метка «ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ») і Дзяржаўнага збору мастацтва Каралеўскага замка на Вавелі ў Кракаве (інв. нумар Dep. 395, метка «ЛЕО МА/ЖАРСКІЙ ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ»).

Пасля сыходу Л. Маджарскага ў 1807 г. прадпрыемства пераходзіць пад нагляд адміністрацыі радзівілаўскага двара, яго ўзначальвае шляхціц Тамаш Барсук, адзін з былых ткачоў фабрыкі. Сігнатуры на слуцкіх паясах зноў мяняюцца. Прадпрыемства вяртаецца да кароткай кірылічнай гарадской меткі «СЛУЦКѢ» і паралельна выкарыстоўвае сігнатуру «Ф.К.С.Р./СЛУЦКѢ». Абрэвіятура з літар ФКСР звычайна расшыфроўваецца як «фабрыка княжацкая скарбу радзівілаўскага» [4, с. 303] або «фабрыка княжацкая слуцкая радзівілаўская» [12, с. 67].

Т. Барсук, заклапочаны падтрыманнем жыццяздольнасці прадпрыемства, попыт на прадукцыю якога пасля далучэння беларускіх зямель да Расійскай імперыі і асабліва пасля забароны шляхце насіць нацыянальны кунтушова-жупанны строй, імкліва падаў, не распрацоўваў новай арнаментыкі для слуцкіх паясоў, а паўтараў узоры, выяўленчыя матывы і кампазіцыі, створаныя Маджарскімі. Што і дэманструюць слуцкія паясы са збораў Нацыянальнага музея ў Варшаве з адлюстраваннем на канцах кветак гваздзіка (інв. нумар SZT 738 MNW (232522 MNW), метка «СЛУЦКѢ»); вытанчаных уквечаных раслінак, якія нагадваюць кветкі лёну (інв. нумар SZT 526 MNW (156557 MNW), метка «Ф.К.С.Р./СЛУЦКѢ»).

Прынята лічыць, што дадзеныя меткі былі ўласцівы вырабам слуцкай мануфактуры да 1818 г., пакуль Т. Барсук узначальваў фабрыку, але верагодна, яны выкарыстоўваліся больш кароткі тэрмін. У лістападзе 1812 г. рускія войскі з арміі адмірала Паўла Чычагава разрабавалі радзівілаўскія ўладанні ў пакаранне за выступленне князя Дамініка Гераніма Радзівіла, пляменніка і спадкаемцы Караля Станіслава Радзівіла, на баку Напалеона. Памяшканні слуцкай мануфактуры былі зруйнаваны, каштоўныя матэрыялы з яе вывезены [13, с. 47]; вытворчасць адрадзілася толькі праз пяць гадоў.

У апошні перыяд дзейнасці (1818 – 1846), калі фабрыка пераходзіць ад арандатара да арандатара, губляючы мастацкую і тэхнічную якасць і аб'ёмы прадукцыі, для адзначэння слуцкіх паясоў выкарыстоўваецца метка «VOCRADE/ SLUCKE» (лацінскія літары ў рускай фанетыцы). Прычым размяшчаецца яна не ў ніжніх вуглах шлячка-аблямоўкі пояса, як гэта было раней, а ў полі канца.

Такім чынам, на працягу дзейнасці радзівілаўскай мануфактуры кунтушовых паясоў у Слуцку, сігнатуры вырабаў былі:

– у 1760-х гадах «ME FECIT/SŁUCIÆ», «ME FECIT/SŁUTIÆ», «ME FECIT/SŁUCIÆ IOANNES MADZARSKI», «IOANNES MADZARSKI»;

– у 1770-х – пачатку 1790-х гадоў «SŁUCK»;

– у 1793 – 1807 гг. «ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ», «ЛЕО МА/ЖАРСКІЙ ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ»;

– паміж 1807 – 1817 гг. «Ф.К.С.Р./СЛУЦКѢ» і «СЛУЦКѢ»;

– у 1818 – 1846 гг. «VOCRADE/ SLUCKE».

ЛІТАРАТУРА

1. Скворцова, И. Н. К вопросу о датировке слуцких поясов / И. Н. Скворцова // Художественная культура армянских общин на землях Речи Посполитой : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 9-11 октября 2012 г. / Национальный художественный музей Республики Беларусь ; сост. И. Н. Скворцова. – Минск, 2013. – С. 191 – 205.
2. Kasprzak, A. O persjarniach radziwiłłowskich w latach 1757 – 1764 / A. Kasprzak // Ars Armeniaca. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich : katalog wystawy. Muzeum Zamojskie. – Zamość, 2010. – S. 101 – 110.
3. Bularz-Neugebauer, E. Materiały źródłowe z lat 1757 – 1816 do dziejów radziwiłłowskiej fabryki pasów w Nieświeżu i Słucku / E. Bularz-Neugebauer, R. Skowron, N. F. Wysocka // Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX : materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu, Kraków, 21 marca 1991. – Kraków, 1997. – S. 37 – 88.
4. Chruszczyńska, J. Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie / J. Chruszczyńska. – Warszawa : AVO, 1995. – 346 s.
5. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 694. Воп. 2. Спр. 7430.
6. В граде Слуцке : фотоальбом / сост. і авт. предисл. М. М. Яницкая. – Минск : Асобны, 2006. – 136 с.
7. Слуцкія паясы : альбом-каталог выставы 29 верасня 2005 г. – 31 студзеня 2006 г. / уклад. І. Зварыка. – Мінск : Юніпак, 2008. – 71 с.
8. Грицкевич, А. П. Армянская мануфактура в Белоруссии в конце XVIII века / А. П. Грицкевич // Вестник общественных наук АН АрмССР. – 1967. – № 4 (288). – С. 44 – 53.

9. Ельскі, А. Гістарычныя звесткі пра радзівілаўскую ткальню паясоў у Слуцку / А. Ельскі // Выбранае / А. Ельскі. – Мінск, 2004. – С. 65 – 86.
10. Mańkowski, T. Polskie tkaniny i hafty XVI – XVIII wieku / T. Mańkowski. – Wrocław : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1954. – 180 s.
11. Якуніна, Л. І. Слуцкія паясы / Л. І. Якуніна. – Мінск : Выд-ва АН Беларусі, 1960. – 240 с.
12. Півоцка, М. Мастацкія тканіны XVIII – XIX стагоддзяў / М. Півоцка // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 8. – С. 66 – 67.
13. Mańkowski, T. Pasy polskie / T. Mańkowski. – Kraków : Druk. Un-tu Jagiellońskiego, 1938. – 123 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию сигнатур на кунтушовых поясах, вытканных на радзивилловской мануфактуре в Слуцке.

SUMMARY

The article is devoted to the signatures on the kontusz sashes produced at the Radziwiłł manufactory in Slutsk.

Сливка О. М.

СИСТЕМА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ В УКРАИНЕ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
(Поступила в редакцию 14.03.2016)

Фестивальная традиция имеет давнюю историю, связанную с ранним этапом традиционного общества, получившую вследствие длительной эволюции форму культурно-художественного явления разнообразных видов и направлений. Фестиваль – это массовый праздник, на котором демонстрируются достижения определённого вида искусства [2].

Фестивали имеют обязательные составляющие. Во-первых, это смысловой, тематический компонент (вид искусства, социальная группа, субкультура, продукт и т. п.), воплощённый в презентационной части.

Во-вторых, фестиваль должен содержать элемент праздничности и торжественности, призванный привлечь внимание к тематике, подчеркнуть её значимость. В-третьих, фестиваль характеризуется организованной структурой, координирующим аппаратом из нескольких человек с формально или неформально определёнными функциями. Составной частью фестиваля является также материальная база, включающая определённое место, где происходят фестивальные события, и необходимые технические средства. В большинстве случаев материальная база требует привлечения заинтересованных государственных или негосударственных структур, спонсоров [4].

Фестивали дифференцируются по специализации на театральные, детские, музыкальные, книжные, кинофестивали, фестивали пива, студентов и молодёжи, фейерверков, компьютерного искусства, барокко, рекламы, танца, комиксов, этнические фестивали [1].

Театральный фестиваль как одно из новых и прогрессивных движений в современном искусстве способствует культурному развитию общества в целом. Театральный фестиваль (фр. *Festival*, лат. *Festivus* – праздничный, весёлый) – массовое праздничное действо, включающее смотр или демонстрацию профессиональных достижений [1]. Субъектами создания театрального фестиваля выступают организаторы, участники презентационной части и зрительская аудитория. Организаторы являются движущей силой процесса. Ставя определённую цель проведения мероприятия, они должны сформировать развёрнутую концепцию с наличием социально значимых перспектив (например, реализация творческого потенциала человека, популяризация определённого направления, продукта, бренда, получение прибыли). Участники презентационной части и зрители могут выступать поочерёдно в обеих ролях, что является обычным для художественных фестивалей. Каждый человек, находящийся в театральном фестивальном пространстве, является в определённой мере его создателем, активным или пассивным участником. Вся совокупность ролей, форм и степеней включения человека в фестивальную деятельность (бездействие также является формой участия) создаёт неповторимое культурное пространство каждого фестиваля.

Известно, что первые театральные фестивали происходили от афинских праздников [3]. В античные времена не было стационарного, постоянно действующего театра. Театральные представления в Древней Греции проводились в период дионисийских праздников, которые с 534 г. стали ежегодными. В Древнем Риме они происходили в течение сатурналий. Таким образом, античные представления подчинялись фестивальному принципу [1]. Ежегодные представления стали определяющим признаком фестиваля. В эти дни объявлялись выходные и всё население города должно было прийти на праздник. Современный фестиваль унаследовал от этих ежегодных событий определённую торжественность, характер исключительности и пунктуальности [1].

Значимость театральных фестивалей зависит от многих факторов: тематики, начальной цели организаторов, масштабов привлечённой аудитории и освещения в средствах массовой информации. Любой, даже самый продолжительный фестиваль имеет чёткие календарные рамки проведения в заранее запланированном театральном пространстве. Фестиваль как культурная акция предполагает наличие своей аудитории, на которую ориентирована художественная концепция.

Любой театральный фестиваль формируется на основе творческого соревнования. Поле фестивальной «битвы» становится пространством, где компетентное жюри определяет лучших среди участников. Но со времён существования театра идут споры, как определять лучших, как найти те профессиональные принципы, критерии, на основании которых будет сформировано общее мнение. Впечатления от художественного произведения – это наиболее неточные величины, поскольку даже

профессионалу высочайшего класса трудно полностью избавиться от собственного субъективизма.

Фестивальное движение в Украине имеет активный, пёстрый, но в то же время спонтанный и неупорядоченный характер. Количество театральных форумов значительно превышает их художественный вес, поэтому иногда возникают сомнения в целесообразности проведения отдельных мероприятий. Но их динамика – живой процесс. Фестивали, как и театры, люди, появляются на свет, приобретают силу и размах. Некоторые, имея творческий потенциал, развиваются, со временем могут стать знаковыми. Другие быстро угасают и по разным причинам забываются. Причиной этому может служить недостаток объединительных идей, организаторского таланта или художественной одарённости основателей и участников мероприятия. Иногда это случается из-за недостаточности финансирования.

Зарождение и развитие международного фестивального движения в Украине стали возможными только с получением государственной независимости. Международные театральные фестивали не только играют существенную роль в отечественной культуре и способствуют активизации художественной жизни нашего государства, но и выступают важнейшим фактором утверждения Украины в мире как государства с высокоразвитой художественной культурой. Ежегодно из многих стран приезжают театральные деятели, чтобы принять участие в таких международных театральных фестивалях, как «Мельпомена Таврии» (Херсон), «Боспорские агоны» (Крым, Херсон), «Сцены человечества» (г. Черкассы), «Золотой лев» (Львов), «Рампа» (Днепропетровск), «Херсонские игры» (Херсон). В последние годы наблюдается тенденция к расширению географии проведения международных театральных фестивалей.

Постепенно центр театрально-фестивальной жизни перемещается из столицы в регионы. Отметим известные всеукраинские театральные фестивали «Время театра» (Ивано-Франковск), «Коломыйские представления» (Коломыя), «Золотые аплодисменты Буковины» (Черновцы), «Тернопольские театральные вечера. Дебют-2012» (Тернополь). В Киеве театральная жизнь также не стоит на месте. В столице традиционными являются фестивали современного искусства «Гоголь Fest», женских моноспектаклей «Мария», городов-побратимов «Киев майский», а также «Событие», «Киевская Русь», «Чайка» и другие. Перестают функционировать одни театральные фестивали – на их месте возникают новые. Примером этого является новый проект Ивано-Франковского академического областного украинского музыкально-драматического театра им. И. Франко «The theatre time» («Время театра»), который заменил известный на Прикарпатье театральный фестиваль «Премьеры сезона».

В культурном пространстве современной Украины театральный фестиваль – это сравнительно новое движение, которое совершенствуется, несмотря на сложные социально-политические условия в государстве. Это

движение имеет все возможности для стремительного развития, однако требует теоретического обобщения основ своей деятельности.

Сложной является систематизация театральных фестивалей, поскольку учёные по-разному обобщают это художественное движение. Анализируя все подходы к решению вопроса, мы попытались обобщить и отметить важные критерии по систематизации театральных фестивалей. Во-первых, они различаются по вовлечению участников, как представлено на схеме 1.

Схема 1. Фестивали по вовлечению участников

Во-вторых, каждый фестиваль имеет цель проведения и форму. Тематическое и жанровое направления фестивалей представлено на схеме 2.

Схема 2. Тематическая специализация фестивалей

Есть фестивали-комедии (Региональный фестиваль комедии «Золотые аплодисменты Буковины», г. Черновцы), моноспектакли (Международный фестиваль моноспектаклей «Эхо», г. Киев), современного искусства (Международный фестиваль современного искусства «Гоголь Fest»), античного искусства (Международный фестиваль античного искусства «Боспорские агоны», Крым), молодых театров (Международный фестиваль молодых театров «Рампа», г. Днепропетровск), любительские (фестиваль негосударственного, независимого и любительского театра «Драбина», г. Львов).

Фестиваль как явление в художественной жизни отличается особой атмосферой праздника, ориентацией на представление лучших художественных коллективов и исполнителей, оригинальностью репертуарного предложения, отличающейся от репертуара стационарных коллективов. Основная задача фестиваля – внести свежую творческую струю

в культурную жизнь страны, региона, города, создать максимально широкое поле притяжения как для профессионалов в области театра, так и для рядовых зрителей [3].

Театральный фестиваль в настоящем украинской культуры призван выполнять роль спасителя искусства и панацеи от культурного упадка. В то же время диапазон функций, выполнение которых возлагается на украинские фестивали, достаточно широкий: социальная, творческая, ценностно-ориентационная, рекреационная, коммуникативная, познавательная, воспитательная, досуга.

Социальная функция помогает обрести смысл существования индивида и идентифицировать чувство собственной принадлежности к обществу, а также позволяет зрителю понять собственную значимость в жизни нации и формировании государства.

Творческая функция направлена на развитие творческого потенциала личности и реализации себя как актёра. Она позволяет также развить воображение и мышление человека путём участия в выставках, творческих, музыкальных, литературных вечерах, театральных кружках.

Рекреационная функция предназначена для снятия производственного переутомления, перенапряжения, восстановления интеллектуальных и физических сил человека благодаря творческому отдыху.

Коммуникативная функция является важным фактором развития языка общения. Это не только диалог реальных лиц, определённый текст может быть адресован и воображаемому собеседнику, и самому себе (внутренняя речь), и большему или меньшему кругу людей, всему народу.

Познавательная функция путём участия в процессах предметного восприятия понятий и суждений даёт возможность зрителю расширить свой кругозор, развить воображение и сосредоточить мысли на кульминационных моментах, представленных на фестивалях.

Ценностно-ориентационная функция даёт возможность сориентировать внимание на восприятии и понимании определённого явления, отражая к нему своё отношение.

Воспитательная функция заключается в добровольном включении человека в деятельность по организации досуга и проявляется в сосредоточенности на развитии личностных потенциалов. Она реализуется путём проведения репетиций, постановок спектаклей, затрагивающих проблемы нравственно-эстетического характера.

Указанные функции обеспечивают разнообразные культурно-художественные и научно-образовательные программы, имеющие место на театральных фестивалях. Среди них – научные конференции, симпозиумы и круглые столы по проблемам наследственности и сбережения народной культуры, выступления различных театральных трупп, встречи с театральными деятелями и разнообразные мастер-классы.

Организаторы фестивалей стремятся пробудить интерес к историческому наследию, возродить и интегрировать в современный мир

разнообразные традиции, сочетая их с элементами достижений в области культуры, образования, производства, менеджмента и других сфер жизни человека. Благодаря фестивалям сохраняется и актуализируется национальное наследие, развивается и популяризируется творчество. проявляется и поддерживается творческая молодёжь.

Театральная фестивальная традиция имеет чётко выраженный национальный характер; традиционность сплетается с новаторством; присутствует наследственный характер передачи мастерства; связь со средой; духовная наполненность, знаковость, полисемантичность образов; постепенный, эволюционный характер исторического развития, единство с жизнью; целостность; условно-образное освещение и преобразование действительности, абстрактность и фантастичность. Отличительная черта украинского театрального искусства – внимание к натурфилософскому, духовному, космическому началу. В современных условиях, когда «глобальное всё больше превалирует над общественным и национальным, театральный арсенал украинской художественной традиции, обогащая современную культуру достижениями духовности, культурным опытом прошлых поколений, выполняет новые социальные роли, становится стержнем национального развития личности, нации, государства и их взаимосвязей, выступает как форма культурной самоидентификации» [4].

Процессы, происходящие сегодня в украинском театре, отражают общую культурологическую ситуацию в стране. Наличие проблем, требующих решения, обусловлено комплексом причин как общественно-исторического, так и организационно-финансового характера. Определённым показателем этих проблем и основных театральных процессов можно считать важные художественно-культурные акции – международные, всеукраинские и региональные театральные фестивали, которые охватывают почти все виды и жанры театрального искусства и стали своеобразной квинтэссенцией театральной жизни. Они играли и играют важную роль в деле духовного развития Украины и являются эффективным средством стимулирования развития национального театрального искусства. Поэтому обзор наиболее интересных театральных фестивалей в нашей стране даёт основания сделать вывод и об общем состоянии современного отечественного театрального искусства.

Анализ фестивального театрального движения позволяет дифференцировать фестивали не только по географии и тематике их проведения, обусловленных традициями регионов Украины, но и по конкретным художественным и культурологическим задачам, которые они ставили в своих программах. Это, в частности, экспериментальные поиски в режиссуре, композиции, музыкальном и сценическом оформлении, пластике, языковой выразительности, актёрской игре. Значительную сферу для анализа определяет и тематическое разнообразие спектаклей, избираемых для фестивалей, предусматривает как сохранение традиций украинского театра (в частности, музыкально-драматического), так и его открытость к восприятию

лучших достижений театральной культуры других этносов. Театральная тематика фестивальных спектаклей отражает и ряд других параметров: заинтересованность и уровень эмоционального восприятия публики, деятельность литераторов и драматургов, уровень театральной критики, место и роль театра в целом в культурной среде.

Таким образом, развитие театрального движения в Украине является достаточно сложным. Однако, анализируя достижения предыдущих лет, можно утверждать, что украинские фестивали имеют чёткую базу для продолжения, утверждения и совершенствования своей деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фестиваль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://uk.wikipedia.org.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ : Ірпінь : ВТФ Перун, 2003. – 1440 с.
3. Киселёва, Т. Г. Социально-культурная деятельность: история, теоретические основы, сферы реализации, субъекты, ресурсы, технологии : учебная программа / Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников. – М. : МГУКИ, 2001. – 35 с.
4. Українська мистецька традиція в сучасній фестивальній культурі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://bibliofond.ru/view.aspx?id=577054.

РЕЗЮМЕ

В статье предлагается анализ театрального фестивального движения в Украине. На основании изучения истории становления этого культурно-художественного явления обобщены и отмечены важнейшие критерии по систематизации театральных фестивалей, их видов, форм и функций.

SUMMARY

In this article is analyzed a festival movement in Ukraine. There are summarized and noted the important criteria for the systematization of theatrical festivals, festivals functions, their types, forms and guidance through analyzing and treating the history of the formation of cultural and artistic phenomena.

Федорняк Н. Б.

КАТАЛОГИЗАЦИЯ И СИСТЕМАТИЗАЦИЯ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО НАСЛЕДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗИНОВИЯ ЛЫСЬКО

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

(Поступила в редакцию 15.03.2016)

Сегодня актуальной остаётся проблема сохранения национального аутентичного культурного наследия, которое является составляющей национальной культуры и исторического прошлого. Его знание – необходимое условие стремления современного украинского общества к духовному и культурному возрождению. Одним из компонентов этого процесса выступает возрождение имён, забытых в результате социокультурных и идеологических причин, однако осуществивших неоценимый вклад в развитие национальной культуры и искусства. Среди них имя Зиновия Лысько (1895 – 1969) – украинского композитора,

музыковеда, фольклориста, который благодаря своему многогранному труду заложил прочные основы профессионализации искусства и ввёл его не только в общеукраинский, но и в мировой художественный процесс, поскольку работал в эмиграции (Германия, США). Музыкант родился на Львовщине, в селе Ракобуты, музыкальное образование получил в Высшем музыкальном институте им. Н. Лысенко; Карловом университете (Прага), где защитил докторскую диссертацию «“Запорожец за Дунаем” С. Гулака-Артемовского» (научный руководитель З. Неедл), занимался педагогической деятельностью. Был редактором журнала «Українська музика» (1937 – 1939) и сборника «Співаник Червоної калини» (1937), соавтором «Диригентського порадника» (1938), занимал должность заместителя председателя Музыкологической комиссии Научного общества им. Т. Шевченко. В 1944 г. З. Лысько был вынужден эмигрировать в Германию, а затем в США, где в 1962 г. в Нью-Йорке возглавил Украинский музыкальный институт. Его произведения (опера, кантаты, симфонические поэмы, камерные произведения, вокальные и хоровые произведения, церковная музыка) относятся к модернистскому направлению. Творчеству музыканта посвящены исследования В. Витвицкого, В. Барвинского, А. Рудницкого, Р. Савицкого-младшего, диссертация В. Сывохипа «Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини» [2]. Но актуальной остаётся именно фольклористическая деятельность З. Лысько, в частности детальный анализ десятитомного собрания «Українські народні мелодії» [4], который является одной из наиболее значимых работ украинского этнического музыковедения в целом и одним из крупнейших сборников в мировой литературе такого рода.

Если в первый период своей деятельности З. Лысько эпизодически писал заметки в области народного творчества, то после эмиграции (с 1944 г.) полностью посвятил себя обработке фольклора, используя работы известных исследователей этнического музыковедения И. Крона, Б. Бартока, К. Квитки, Ф. Колессы. На их основе возникло его важнейшее теоретическое исследование «Формальна побудова українських народних пісень» [1], где З. Лысько предлагает новый принцип упорядочения народных мелодий по архитектонической структуре: от простейших форм – мотива, фразы – к сложным, двойного или тройного периода, видя в этом определённые этапы исторической эволюции песенных жанров от древнейших до современных, сложных.

В диаспоре З. Лысько представлял мировой общественности украинскую музыкальную фольклористику как один из её современных лидеров, был членом Международного совета фольклорной музыки. Логическим завершением исследований З. Лысько в области украинской народной музыки стало десятитомное собрание «Українські народні мелодії» (УНМ) – монументальная антология, которую по значению сравнивают с десятитомной «Историей Украины-Руси» М. Грушевского. Сборник составляет 11 447 мелодий (вокальных, инструментальных, вокально-

инструментальных), взятых из всех доступных украинских и зарубежных изданий с 1774 до 1961 гг., а также собственные полевые материалы. З. Лысько свёл различные записи к одной системе, упорядочив их по музыкальным формам, детализированным до мельчайших подробностей. Отдельный 11 том представляют тексты песен (94% вокальных мелодий), поскольку под нотами представлены только тексты первых трёх строф с припиской «и т. д.» (окончание текста есть в отдельном томе) или весь текст в случае мелодических изменений в следующих строфах. Также исследователь меняет тактовое разделение некоторых мелодий по сравнению с первоисточниками в соответствии с требованиями музыкальной теории, поскольку правильная музыкальная запись является предпосылкой успешных музыкальных опытов, однако ритм остаётся неизменным.

Содержание сборника распределено по 8 фундаментальным указателям.

Указатель источников [3, с. 45] – алфавитный перечень сборников, вошедших в УНМ, цитируемых здесь под сокращённым названием, а также сборники, использованные косвенно, нотные материалы из которых представлены только с перепечаток и более поздних изданий. Это исследования К. Квитки, Ф. Колессы, О. Кольберга, Н. Лысенко, С. Людкевича, В. Гнатюка, Д. Ревуцкого, А. Кошица, В. Верховинца, Вацлава из Олеска, Н. Гайворонского, А. Гайдая, П. Демуцкого, А. Маркевича, П. Сокальского, В. Ступницкого, Е. Турулы.

Также фольклорист помещает алфавитный указатель [3, с. 67] начальных слов песенных текстов с их порядковыми числами для облегчения поиска отдельных произведений.

Систематизация территориального указателя [3, с. 263] вызвала некоторые трудности, поскольку в 60-е годы XX в. административное деление Украины на области и районы не совпадало с дореволюционным, а во многих случаях изменились географические названия. Поэтому перейти с более старой на современную территориальную систему было невозможно, и в мелодиях пришлось оставить территориальные обозначения, которые были в источниках. И только незначительная часть песен имеет комбинированные, двойные обозначения. У 20% нотных записей в источниках отсутствуют территориальные определения, поэтому они помещены в двух разделах: «XXX. Центральная и Восточная Украина» и «XXXII. Украинские мелодии». Больше всего записей представляют территорию Галичины, в частности «VIII. Галичина-Лемковщина», «XIII. Галичина-Покутье», «XIV. Галичина центральная», «XV. Галичина». По несколько образцов представлено с территорий «IV. Волынь», «XVII. Закарпатье», «XVIII. Киевщина», «XXII. Подолье», «XXIV. Полтавщина» с соответствующими уездами. Наименьшее количество фольклора представлено с территории «I. Америка – США», «II. Бессарабия», «III. Буковина», «V. Воронежчина», «XVI. Донетчина», «XX. Люблинщина», «XX. Подляшье».

Жанровый указатель [3, с. 317] имеет 43 группы фольклорных

образцов. Из них 5 – зимнего, 9 – весенне-летнего календарно-обрядового цикла; 4 группы семейно-обрядовых песен; 2 – эпических песен; группа лирических песен (7 социально-бытовых, 8 семейно-бытовых, лирические любовные). Лирико-эпическая группа представлена балладами, также собраны «набожные» (канты, псалмы и т. д.) песни, варианты разной тематики и неопределённые произведения, отдельную группу представляет детский фольклор (колыбельные, песни из сказок и др.). Как видно, наибольшее количество фольклорных образцов относится к лирическим и свадебным.

Указатель многоголосия и инструментов [3, с. 343] информирует о количестве вокальных голосов фольклорных песен, а также используемых инструментах. Так, больше всего записей представляют двухголосое вокальное изложение, меньше – трёхголосие, диалоги соло и групп, четырёхголосие. Самым распространённым инструментом для исполнения фольклорных произведений является скрипка, гораздо реже – скрипка и пение, сопелка, свирель (флояра), лира и пение, бандура и пение, самая малочисленная группа – цимбалы, скрипка и цимбалы, скрипка, цимбалы и пение, лира, трембита и пение, флояра и пение, труба, два кларнета.

В ритмическом указателе [3, с. 351] З. Лысько разделяет все ритмы на восемь групп: «I. Ритмы в парных тактах (4/4, 2/4)», «II. Ритмы в трёхчастных тактах (3/4, 3/8, 6/8)», «III. Ритмы в несимметричных тактах», «IV. Мелодии длинными ценностями нот, без выразительных ритмов», «V. Речитативные формы», «VI. Ритмы с затактами», «VII. Ритмы, начинающиеся паузами», «VIII Танцевальные ритмы». В рамках каждой группы идёт последующее разделение на ритмические мотивы, обозначенные арабскими цифрами и упорядоченные таким образом, что сначала стоят мотивы, образованные длинными нотами, затем постепенно идут с меньшими длительностями и заканчиваются мелкими (шестнадцатые). Каждый такой ритмичный мотив имеет свой нотный образец, которому принадлежат также песни в диминуированных и аугментированных формах (касаются только внешней формы записей, ритм при этом остаётся неизменным; диминуция – запись нотного текста малым тактовым размером (3/8, 2/4) и мелкими длительностями (8, 16, 32); аугментация – запись нотного текста большим размером (3/4, 4/4) и длинными длительностями (целые, половинные, четвертные, восьмые)). Каждый ритмический мотив делится на меньшие подотделы, обозначенные буквами алфавита: а) песни, выдержанные в этом ритмическом мотиве в течение всей или почти всей песни; под буквами б), в) и т. д. представлены образцы, которые являются вариантами этого ритмического мотива или имеют другое продолжение. Под последней буквой (без нотного образца) стоят песни, где с главным ритмическим мотивом свободно переплетаются другие мотивы. Преобладают варианты и продолжение мотива, а не мотив в неизмененном виде. Количество вариантов колеблется от 1 до 36. Частыми являются образцы сочетания мелких (восьмых, шестнадцатых) длительностей, обращение к синкопированным

ритмам.

Мелодический указатель [3, с. 401] представляет разделение мелодий на три группы, обозначенные заглавными буквами алфавита: А. Мелодии с тоникой *G* на самой низкой ступени звукоряда; Б. Мелодии с тоникой *G* внутри звукоряда; В. Звукоряды с мнимой тоникой *G*.

Записи украинских народных мелодий отличаются в разных сборниках, поскольку каждый из собирателей обозначал собственными способами и знаками мелодические варианты, мелизмы, тона невнятной высоты, тональности и т. д. Поэтому З. Лысько, чтобы избежать недоразумений во время прочтения мелодии, делает собственные изменения и сводит всё к единой системе:

1) все мелодии транспонирует к тонике *G* (G-dur, G-moll ,G-дорийский, G-миксолидийский т.п.), поскольку известно, что записи народных мелодий всегда транспонировались согласно тесситуры, удобной для среднего голоса (меццо-сопрано, баритон) и к тональности с меньшим количеством хроматических знаков. Также это облегчает поиск вариантов и сравнение мелодических линий;

2) в издании УНМ нет пометки тональности при ключе, хроматические изменения обозначаются альтерацией у соответствующих нот. Как видно из мелодического показателя, большинство песен имеет тетра-, пента- и гекса-хордовый состав и основано на эолийском, дорийском, миксолидийском и других ладах, а значительная часть – на своеобразных украинских звукорядах;

3) для обозначения четверть-тонов употребляются знак повышения примерно на четверть тона, знак снижения примерно на четверть тона. Оба знака З. Лысько берёт из нотации четвертитоновой музыки А. Хабы, только у последнего они обозначают математически точные четверть тона, а у З. Лысько приблизительные;

4) мелодические и ритмические варианты песен обозначены цифрой и чертой над соответствующими нотами, а после окончания песни под той же цифрой даётся вариант этого отрывка. Варианты одной песни, иногда очень близки, но, записанные в двух отдельных сборниках, учитываются как две песни с отдельными числами.

Однако, как было определено выше, основой систематизации всех собранных мелодий является «критерий музыкального синтаксиса, то есть музыкальных форм, детализированных до мельчайших подробностей, в рамках каждой формы составляются мелодии дальше на основании каденций ее отдельных составных частей» [3, с. 41]. Это 13 главных типов песенных форм: «I. Мотив», «II. Фраза», «III. Предложение», «IV. Период», «V. Двойной период», «VI. Тройной период», «VII. Четвертной период», «VIII. Большие песенные формы», «IX. Формы с вставной фразой (или мотивом) между строфами песни», «X. Формы с отдельной мелодией для первой строфы», «XI. Формы с вставными повторными мотивами и фразами», «XII. Цепь предложений», «XIII. Речитативные формы».

Количество песен в соответствии с этими формами существенно отличается. Например, XII тип имеет только 38 песен, а IV – 7 752 песни.

Все музыкальные формы выступают в некоторых случаях как самостоятельные образования, в других объединяются вместе в формы высшего порядка, в результате чего украинская народная музыка представляет богатство в области музыкальных форм.

Все формы относятся и к вокальным, и к инструментальным песням. Они являются чисто музыкальными элементами независимо от текстового наполнения. В вокальных песнях отдельные части музыкальной формы заполнены большими и меньшими отрывками текста и образуют синтаксические единицы (колена, ленты, строфы), однако количество текстовых складов на музыкальную форму не влияет. Решающим в этом случае выступает смысл песни, количество и качество её цезур, каденций и музыкальная взаимоподчинённость отдельных частей. Исключением являются только речитативные формы.

Главные типы форм делятся на меньшие отделы, которые обозначаются большими украинскими буквами. Далее идёт детализация на подотделы, так называемые промежуточные формы, в пределах каждого отдела обозначенные арабскими цифрами (например, «А. Двудельное предложение: 1. Промежуточная форма Р (ФМ) и 2. Полная форма Р (ФФ)»; первая означает, что предложение Р состоит из объединения одной фразы и одного мотива (ФМ), а вторая – что предложение Р состоит из объединения двух фраз (ФФ)). Похожая детализация есть во всех отделах и в целом охватывает 253 отдела.

Следующей идёт детализация каждого подотдела на основе каденций, так как количество песен в каждом подотделе всё ещё слишком велико. Поскольку в собрании УНМ все мелодии транспонированы к тонике *G*, песни в каждом подотделе размещены на основании их конечных каденций в таком порядке: 1) *g* (тоника); 2) *h*, *b* (терция воображаемого тонического трезвучия); 3) *d* (доминанта); 4) *fis*, *f* (терция воображаемого доминантового трезвучия); 5) *a* (квинта воображаемого доминантового трезвучия); 6) *c*, *cis* (субдоминанта); 7) *e*, *es* (терция воображаемого субдоминантового трезвучия). Для определения каденции решающим является не всегда последний тон песни в буквальном смысле, а скорее последний отчётливо отмеченный тон (такое же понимание каденций и у И. Крона, Б. Бартока, Ф. Колессы).

Поскольку остаются достаточно большие группы мелодий с одинаковыми каденциями, снова нужна детализация. Тогда учитываются ещё три следующих каденции в песнях одного отдела в порядке их важности, следовательно, каденция половины песни, то есть первого предложения, затем каденция первой фразы первого предложения и как наименее важная – каденция первой фразы второго предложения.

Все четыре каденции составляются в каждом подотделе по их важности и укладываются в систему. Таким образом, каждая народная мелодия

находит в сборнике УНМ своё точно определённое место по критерию музыкального построения. Также над нотным станом каждой мелодии поставлены особые знаки, обозначающие музыкальную форму данной песни.

Таким образом, отмечаются основные принципы работы:

1. Этномузыковед объединил около 12 000 украинских народных мелодий с различными вариантами из всех доступных ему печатных и архивных источников в Украине и за рубежом, ввёл в оборот неизвестные рукописи Л. Сорочинского, С. Спеха, Р. Придаткевича, А. Постоловского.

2. Работа является аналитическим завершением этномузыкальной деятельности не только автора, но и его предшественников.

3. Введено в оборот более тысячи единиц фольклорного творчества с иностранных изданий польских (Вацлава из Олеска, О. Кольберга), чешских (Л. Кубы), российских (В. Трутовского, И. Прача) исследователей.

4. Объективно отобраны песни независимо от их социального содержания и происхождения, что противоречило тогдашней идеологии и не могло осуществиться на территории СССР.

5. Созданы соответствующие указатели (источников, жанров, территорий, многоголосия и инструментов, алфавитный, мелодический, ритмический, музыкальных форм) для удобства пользования антологией.

6. Систематизирована единая система записи с использованием соответствующих знаков.

Отдельная ценность собрания заключена в его создании с мыслью о будущем, о десятках тысяч украинских народных песен, не охваченных этой работой. Автор не только подробно разработал систему составления и анализа песен, но и в предисловии к УНМ назначил её служить толчком и хорошей основой для дальнейших исследований украинских мелодий. Можно утверждать, что это самая большая работа украинского музыковедения вообще.

Таким образом, Зиновий Лысько остаётся одним из пионеров этномузыковедения и его фигура должна найти достойное место среди выдающихся деятелей музыкальной фольклористики XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисько, З. Формальна побудова українських народних пісень / З. Лисько // Українська музика. – Львів-Стрий, 1939. – Ч. 2 – 4.

2. Сивохіп, В. П. Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / В. П. Сивохіп. – Львів, 2010. – 16 с.

3. Українські народні мелодії / зібрав і зредагував З. Лисько. – Нью-Йорк, 1967. – Т. 1. Показники. – 566 с.

4. Українські народні мелодії / зібрав і зредагував З. Лисько. – Нью-Йорк, 1964 – 1994. – Т. 2 – 10.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется одна из монументальных работ украинского этнического музыковедения в Украине и за рубежом – десятитомная антология «Українські народні мелодії» З. Лысько. Определены основные принципы составления и критерии разделения

народных мелодий. Совершено подробное описание и анализ каждого указателя. Отмечена роль сборника для украинского этнического музыковедения.

SUMMARY

Ten volume anthology Ukrainian Folk Melodies of Z. Lysko, one of the most monumental creations of Ukrainian ethnic musicology in Ukraine and abroad, is analyzed in the article. Main principles of putting together and criteria of distribution of folk melodies are determined. Detailed description and analysis of every index of anthology is realized. The role of collection for Ukrainian ethnic musicology is mentioned.

Флікоп-Світа Г. А.

АЛТАРЫ З УНІЯЦКІХ ЧАСОЎ У ЦАРКВЕ СВ. МІКАЛАЯ Ў СМАЛЯВІЧАХ У ПАЧАТКУ XX СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016)

Адной з цікавых і амаль не даследаваных тэм уніяцкай (грэка-каталіцкай) царквы з'яўляюцца прысценныя алтары храмаў гэтай канфесіі. Уніяцтва першапачаткова захоўвала ўсходнехрысціянскі тып абраду і адпаведны інтэр'ер, дзе галоўным сакральным аб'ектам з'яўляўся іканастас. Паступова тэндэнцыі лацінізацыі прывялі да таго, што ўжо з сярэдзіны XVII ст. у бажніцах названай канфесіі пачалі з'яўляцца прысценныя алтары, зробленыя па ўзору касцельных. Дайшлі да нашага часу толькі адзінкавыя помнікі такога кшталту, бо ў 1830-я гады пры падрыхтоўцы да скасавання уніі і пераводу цэркваў у праваслаўе ўсе атрыбуты «лацінства» неабходна было прыбраць з храмаў (іх знішчалі або прадавалі / перадавалі ў касцёлы). Гэта непасрэдна датычылася і алтароў. Але некаторыя з іх захаваліся па той прычыне, што перараблялiся пад ківаты. Так, менсы (прастолы) былі прыбраны і заставаліся толькі алтарныя наставы (рэтаблі) – архітэктурныя канструкцыі, дзе ўсталёўваліся абразы (або скульптура). Такія структуры нагадвалі сабой ківаты – спецыяльныя рамы для абразоў – і не супярэчылі праваслаўнай традыцыі. Але войны мінулага стагоддзя і асабліва мэтанакіраванае знішчэнне сакральнай спадчыны ў савецкі перыяд прывялі да таго, што нават тыя артэфакты ўніяцтва, якія захаваліся ў XIX ст., былі страчаны ў XX ст.

Таму для вывучэння акрэсленага пытання, прысвечанага грэка-каталіцкім алтарам, вялікую каштоўнасць маюць іканаграфічныя крыніцы (малюнкі, чарцяжы, здымкі), на якіх адлюстравана ўніяцкая мастацкая спадчына. у час працы з калекцыяй фотаздымкаў Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь[1], нам трапілася фатаграфія 1909 г. інтэр'ера царквы Св. Мікалая ў горадзе Смалявічы Барысаўскага павета [9]. Тут сярод праваслаўнай атрыбутыкі XIX ст. можна разгледзець і артэфакты ўніяцкага мінулага дадзенай бажніцы.

[1] Аўтар выказвае шчырую падзяку загадчыцы аддзела пісьмовых і выяўленчых крыніц Надзеі Іванаўне Саўчанцы за прадастаўленую магчымасць азнаёміцца з калекцыяй фотадакументаў.

Фотаздымак інтэр’ера царквы Св. Мікалая ў мястэчку Смалявічы Барысаўскага павета (цяпер – г. Смалявічы Мінскай вобл.), 1909 г. З калекцыі Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь

На здымку акрамя іканастаса бачны ківоры з абразамі абпал яго і за ім ў віме. Безумоўна, наяўнасць ківорыў не супярэчыць правілам абсталявання праваслаўнай царквы, аднак на нашу думку, гэтыя канструкцыі ва ўніяцкія часы былі прысценнымі алтарамі. Выказаць такое меркаванне дазваляе некалькі акалічнасцяў. Па-першае, гэта датычыцца вышыні ківоры ў віме (за іканастасам). Малаверагодна, што пры мэтанакіраваным і асэнсаваным вырабе такой сакральнай канструкцыі яго зрабілі б больш высокім за іканастас. Верагодна, што да пераводу смалявіцкай царквы ў праваслаўе ў ёй не было іканастаса, а асноўным сакральным аб’ектам з’яўляўся прысценны архітэктурны алтар, пастаўлены ў віме. Яго частка, якая ўзвышаецца пад столлю і бачна на фотаздымку, сведчыць пра тое, што ўверсе размешчаны абраз «Тройца Старазапаветная» і, відавочна, пад ім знаходзіцца іншая выява, схаваная ад гледачоў.

Звяртае на сябе ўвагу і архітэктоніка сакральных канструкцый, прадстаўленых на здымку, а таксама іх аздабленне. Пры пільным разглядзе бачна, што іканастас адрозніваецца ад ківорыў. Найбольш выразна гэта заўважна пры аналізе разьбы ў верхняй частцы іканастаса і ківорыў. Параўнанне разьбянога аздаблення вялікага ківоры з дэкорам бакавых сведчыць пра іх відавочнае падабенства. А вось разьба верхняй часткі іканастаса адметная: тут, акрамя завіткоў і лісцяў, прысутнічаюць і матывы кветак і бутонаў. Акрамя таго, адрозніваюцца капітэлі пілястраў на ківорах і ў іканастасе.

Гэта дае магчымасць выказаць думку пра розначасовае ўсталяванне іканастаса і ківорыў. Калі б гэтыя сакральныя канструкцыі мелі аднолькавае мастацкае вырашэнне, можна было сцвярджаць, што яны разам з’явіліся ў храме. Такая практыка была даволі распаўсюджанай: пры ўзвядзенні новай царквы або пры капітальным рамонце даволі часта іканастас і ківоры заказваліся ў майстра адначасова. У дадзенай сітуацыі назіраецца іншае. Верагодна, на момант усталявання іканастаса ў царкве ўжо існавалі тры прадстаўленыя ківоры. Нельга выключаць і верагоднасць таго, што яны і былі першапачаткова ківорамі і з’явіліся ў храме пасля яго пераводу ў

праваслаўе. А іканастас усталявалі яшчэ пазней. Аднак лацінскія крыжы ў версе бакавых ківатаў усё ж наводзяць на думку пра ўніяцкае мінулае гэтых сакральных канструкцый. Для параўнання адзначым, што над іканастасам узвышаецца шасціканцовы праваслаўны крыж.

З пратакола праверкі (візіты) Смалявіцкай царквы за 1825 г., здзейсненай незадоўга перад пераводам бажніцы ў праваслаўе, вынікае, што ў храме знаходзіўся галоўны алтар, тры бакавыя і фератрон [5, арк. 3]. Апісанне даволі сціплае і з яго робіцца вядомым, што ў галоўным знаходзілася выява «Божай Маці» з шатамі і дзвюма каронамі, у адным справа – «Святы Мікалай», у другім – «Збавіцель», у алтары злева – «Святы Язафат» [5, арк. 3]. Па ўсёй верагоднасці, бакавыя алтары святых Мікалая і Язафата былі размешчаны сіметрычна. На прадстаўленым фотаздымку ў правым ківаце таксама знаходзіцца выява Св. Мікалая. У названай візіце згадак пра іншыя абразы няма, аднак гэта не азначае, што больш у царкве ікон не было. Даволі часта ў тагачасных дакументах, асабліва ў дэканскіх візітацыях (у адрозненне ад генеральных), пры апісанні царкоўнага інтэр'ера згадваліся толькі найбольш значныя выявы.

У ранейшай за прыведзеную вышэй генеральнай візіце за 1818 г. прыводзяцца даволі падрабязныя звесткі пра інтэр'ер Смалявіцкай царквы: «Cała cerkiew wewnątrz na optykę malowana... Ołtarz wielki snicerskiey roboty, pobokach statyi SS. Apostołow Piotra i Pawła, malowane w kolory sniecerszczyzną srebrem i pozłotą ozdobione... w pomienionym w.o. obraz Matki Nayswiętszey na drzewie malowany, w gorze obraz Stey Troycy na płotnie malowany. Ołtarzow pobocznych roboty stolarskiey z sniecerszczyzną dwa, z ktorych w iednym obraz S. Mikołaja, w gorze Protekcyi Matki Nayswiętszey, w drugim obraz S. Jozefata, a w tym że S. Antoniego. Z prawey strony przy scienie wstrzod Cerkwi ołtarz czwarty snicerskiey roboty, złotem malarskim ozdobiony, w ktorym obraz Spasytela» [8, арк. 195 – 195 адв.].

З дадзенага апісання вынікае, што ў царкве ў 1818 г. было чатыры алтары: галоўны з выявамі «Божай Маці» і «Св. Тройцы» і тры бакавыя. Два з іх, верагодна, з'яўляліся аналагічнымі і ў царкве размяшчаліся сіметрычна. Яны былі двух'яруснымі, сталярнай работы з разьбяным аздабленнем, і ў кожным ярусе змяшчалася выява. Пад гэтае апісанне ў цэлым падпадаюць ківаты, зафіксаваныя на старым фотаздымку Смалявіцкай царквы.

Для параўнання прывядзём звесткі з іншай візіты (1806), дзе пры апісанні бажніцы згадваецца тры алтары: галоўны і два бакавыя. У першым з названых цэнтральнае месца займала ікона «Божай Маці», напісаная на дошцы, упрыгожаная шатамі, дзвюма срэбнымі каронамі і зоркамі; а ўверсе над ёй – «Св. Тройца», напісаная на палатне [4, арк. 3 адв.]. Бакавыя алтары апісваюцца наступным чынам: у адным з іх знаходзіліся выявы Св. Мікалая (са срэбнай каронай) і Апекі Божай Маці, у другім – святых Язафата і Антонія. Акрамя пералічаных абразоў, у царкве ў 1806 г. захоўваліся і выявы 12 апосталаў. Але пра трэці бакавы алтар згадак няма.

Такім чынам, можна скласці пэўнае ўяўленне пра алтары смалявіцкай Мікалаеўскай царквы ў пачатку XIX ст.: галоўны алтар размяшчаўся ў віме і меў два абразы: у цэнтры рэтабля – «Божая Маці», напісаная на дрэве, уверсе – «Св. Тройца» на палатне. Справа ад галоўнага знаходзіўся бакавы алтар з іконамі «Св. Мікалая» і «Апекі Божай Маці», злева – з іконамі «Св. Язафата» і «Св. Антонія». На перыяд правядзення фотафіксацыі выявы ў бакавых ківатах, акрамя «Св. Мікалая», адрозніваюцца ад згаданых у гістарычных крыніцах.

Верагодна, паколькі святыя Язафат і Антоній не з'яўляліся праваслаўнымі святымі, пасля пераводу храма ў праваслаўе іх абразы былі заменены іншымі. Тое ж датычыцца і выявы «Апека Божай Маці», іканаграфія якой сфарміравалася ў еўрапейскім мастацтве; кананічнай жа для ўсходнехрысціянскай традыцыі з'яўляецца «Пакроў Божай Маці». Такім чынам, відавочна, што прадстаўленыя на фотаздымку ківаты некалі былі прысценнымі алтарамі.

У Нацыянальным гістарычным архіве Рэспублікі Беларусь захоўваецца «Дело о постройке новой церкви в м. Смолевичах Борисовского уезда» за 1894 – 1910 гг. [2].

Звяртае на сябе ўвагу прашэнне прыхаджан захаваць стары будынак, бо ён, паводле іх меркавання, узводзіўся ў 1508 г. на сродкі Канстанціна Астрожскага і ўяўляе сабой помнік даўніны [2, арк. 1 – 3]. З мэтай вывучэння дадзенага пытання ў Смалявічы была накіравана камісія з прадстаўнікоў Мінскага царкоўна-археалагічнага камітэта (у сакавіку 1909 г.). У выніку заключылі, што будынак быў узведзены ў 1759 г., пра што сведчыла польскамоўная візіта, захаваная ў храме [2]. Таму камісія заключыла, што будынак не ўяўляе каштоўнасці і можа быць знесены. Перад зносам праведзена фотафіксацыя і ў архіўную справу падшыты чатыры здымкі: самога храма, хораў, іканастаса, званіцы [2, арк. 110 – 113]. Здымак іканастаса з'яўляецца ідэнтычным разгледжанаму вышэй. На адваротным баку здымкаў стаіць дата – 23.03.1909 [2, арк. 110 – 113].

Пасля ўзвядзення новага храма для яго агляду ў 1910 г. у Смалявічы прыехаў епархіальны архітэктар Віктар Струеў. Ім быў складзены адпаведны пратакол, дзе адзначаны і перанесеныя са старой царквы ківаты: «Стары жывапіс у ківатах і асабліва ікона Св. Тройцы высокамастацкага, акадэмічнага пісьма і павінна быць захавана ў царкве» [2, арк. 152]. Гэтае назіранне дазваляе выказаць думку, што старымі з'яўляліся не толькі абразы, але і самі ківаты, у якіх яны былі змешчаны.

З дапамогай архіўных крыніц можна атрымаць і пэўныя звесткі пра гісторыю алтароў смалявіцкай царквы ва ўніяцкія часы. Найбольш ранні дакумент датуецца 1766 г. [2, арк. 110 – 113]. Да гэтага часу, відавочна, парафія ў Смалявічах існавала доўгі час, бо, як сведчаць вышэй прыведзеныя даныя, фундатарам праваслаўнага храма яшчэ ў даўніяцкія часы ў 1508 г. выступіў Канстанцін Астрожскі. Пазней пры ўтварэнні новай канфесіі царква была пераведзена ў грэка-каталіцтва, а на момант праверкі ў 1766 г. на месцы

ранейшага будынка ўжо быў узведзены новы. У гэты час у ёй знаходзіўся галоўны алтар з абразамі «Беззаганнае Зачацце» і «Божая Маці» (уверсе), а таксама тры бакавыя алтары: адзін невялікі з абразом “Збавіцеля”, другі – двух’ярусны з выявамі Мікалая Цудатворцы і Пакрова Божай Маці, трэці – з абразом «Збавіцеля» [6, арк. 1 – 1 адв.].

Але праз 8 гадоў, пра што сведчыць візіта за 1774 г., інтэр’ер царквы ў Смалявічах выглядаў па-іншаму. Так, у гэты час у бажніцы, акрамя галоўнага, было чатыры бакавыя алтары: у першым знаходзіўся абраз «Збавіцеля», у другім – «Богаз’яўлення», у трэцім двух’ярусным – «Св. Мікалая» і «Апекі Божай Маці», у чацвёртым, таксама двух’ярусным, – «Св. Язафата» і «Св. Антонія» [3, арк. 37]. Два з чатырох фігуравалі і ў папярэдняй візіце, а іншыя два згадваюцца ўпершыню. Адсюль вынікае, што паміж 1766 і 1774 гг. у царкве з’явіліся два новыя алтары: адзін аднаярусны, другі – двух’ярусны, прыбраны адзін з алтароў Збавіцеля, пра які ў 1766 г. было адзначана, што ён аздоблены рознымі абразамі.

Улічваючы ўсе прыведзеныя звесткі пра бакавыя алтары, зробім наступную выснову: алтар Збавіцеля, апісаны ў візіце 1766 г., а за 1774 г. ужо не згаданы, быў старым. Верагодна, яго перанеслі з папярэдняга храма, і ў новым будынку ён знаходзіўся да таго часу, пакуль не былі зроблены новыя алтары. Другі алтар Збавіцеля і двух’ярусны алтар Св. Мікалая, якія фігуруюць у абодвух названых дакументах, таксама гіпатэтычна маглі паходзіць з ранейшай царквы. Але, на нашу думку, яны былі зроблены пасля 1759 г. спецыяльна для новаўзведзенага храма. Гэтаму ёсць некалькі тлумачэнняў.

Перш за ўсё, звяртае на сябе ўвагу тое, што ў 1766 г. усе тры бакавыя алтары былі рознымі паводле сваёй структуры, у той час як натуральнай практыкай было размяшчаць у царкве два сіметрычныя алтары аналагічнай будовы. Калі ў храме алтароў было больш, то, як правіла, яны, паводле канструкцыі, формы і аздаблення ўтваралі пары. Мог знаходзіцца і адзін «няпарны» алтар, але ён часцей за ўсё быў часовым. Прыклады ж, калі ўсе алтары адрозніваліся паміж сабой, з’яўляюцца выключнымі.

Па-другое, новыя алтары Богаз’яўлення (аднаярусны) і Св. Язафата (двух’ярусны), якія з’явіліся ў царкве паміж 1766 і 1774 гадамі, з’яўляюцца парнымі да гэтых двух. Калі б алтары Збавіцеля і Св. Мікалая былі старымі, то для іх не рабілі б аналагічныя канструкцыі. Гэта значыць, што пасля ўзвядзення царквы быў зроблены заказ на выраб чатырох алтароў: двух аднаярусных і двух двух’ярусных. Прычым, верагодна, аднаярусныя і двух’ярусныя алтары заказваліся ў розных майстроў. На момант праверкі ў 1766 г. абодва заказы былі рэалізаваны напалову, па адным алтары кожнага віду, і, відавочна, майстры перадалі гатовыя канструкцыі заказчыку. Пазней было зроблена яшчэ па адным алтары, парных да папярэдніх. У інтэр’еры алтары з кожнай пары размясцілі сіметрычна адносна галоўнага алтара. А адзін няпарны алтар, верагодна, стары, быў прыбраны.

Падмацоўвае гэтую думку і тое, што ва ўсіх вядомых нам дакументах XVIII ст., якія зафіксавалі стан храма ў 1776 і 1792 гг., папарна апісваліся гэтыя чатыры алтары [1, арк. 1; 7, арк. 13 адв.]. Аднак пазней алтар «Богаз'яўлення» ў дакументах не згадваецца. Магчыма, ён быў аддадзены ў якую-небудзь пабудаваную ў той час капліцу, прыпісаную да смалявіцкай царквы. А алтар «Збавіцеля» не згадваецца ў 1806 г., але фігуруе пазней.

У дакуменце за 1766 г. у складзе галоўнага алтара згадваюцца абразы «Беззаганнае зачацце» (цэнтральная выява) і «Божая Маці» (уверсе) [6, арк. 1 – 1 адв.]. Ва ўсіх наступных візітах, пачынаючы з 1774 г., пры апісанні галоўнага алтара фігуруюць абразы «Божай Маці» (цэнтральная выява) і «Св. Тройцы» (уверсе) [1, арк. 1; 3, арк. 37; 4, арк. 3 адв.; 5, арк. 3; 7, арк. 13 адв.; 8, арк. 195]. Можна выказаць меркаванне, што паміж 1766 і 1774 гг. у галоўным алтары былі заменены выявы. Аднак, на нашу думку, у гэты час увогуле была ўсталявана новая канструкцыя. Складана дапусціць, што для ўзведзенай царквы былі спецыяльна заказаны бакавыя алтары, а галоўны застаўся старым, у ім толькі замянілі абразы. Па ўсёй верагоднасці, пасля завяршэння будаўніцтва новага храма ў 1759 г. у ім часова знаходзіўся або галоўны алтар з ранейшай смалявіцкай царквы (што найбольш верагодна), або ўзяты на пэўны час з суседняга храма алтар, але паміж 1766 і 1774 гг. быў завершаны выраб новага і ён заняў сваё месца ў віме. Ён і два двух'ярусныя алтары, відавочна, перароблены ў кіоты пасля скасавання уніі, захаваліся да пачатку XX ст. і былі зафіксаваны на фотаздымку ў 1909 г.

Такім чынам, праведзенае даследаванне дазволіла, па-першае, адшукаць артэфакты уніі ў праваслаўнай царкве пачатку XX ст.; па-другое, атрымаць уяўленне пра выгляд тыповых для грэка-каталіцкіх храмаў прысценных алтароў, прыкладаў якіх да нашага часу захаваліся адзінкі; па-трэцяе, вызначыць дату стварэння прадстаўленых на фотаздымку галоўнага і бакавых алтароў; па-чацвёртае, убачыць, як выглядаў інтэр'ер страчанай у 1910 г. царквы Св. Мікалая ў Смалявічах; па-пятае, увесці ў навуковае карыстанне неапублікавую іканаграфічную крыніцу і гістарычныя дакументы з апісаннямі смалявіцкай царквы 2-й паловы XVIII – пачатку XX ст.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў царквы Пераўтварэння Божага ў в. Ракаў . – Воп. 1. Спр. 5. Дэканскія візіты цэркваў Ігуменскага дэканату (польская). 1776 – 1783 гг. – 26 арк.
2. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 36461. Справа пра пабудову новай царквы ў мястэчку Смалявічы Барысаўскага павета (руская). 1894 – 1910 гг. – 155 арк.
3. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41239. Генеральныя візіты цэркваў Пухавіцкага і Ігуменскага дэканатаў (польская). 1774 г. – 48 арк.
4. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41254. Генеральныя візіты цэркваў Барысаўскага дэканату (польская). 1806 г. – 136 арк.
5. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41264. Дэканскія візіты цэркваў Забярэзінска-Барысаўскага дэканату (польская). 1825 г. – 70 арк.
6. НГАБ. – Ф. 1655. Воп. 1. Спр. 1. Генеральныя візіты цэркваў Ігуменскага дэканату (польская). 1766 г. – 32 арк.

7. НГАБ. – Ф. 1655. Воп. 1. Спр. 2. Генеральныя візіты цэркваў Ігуменскага дэканату (польская). 1792 г. – 34 арк.
8. НГАБ. – Ф. 1655. Воп. 1. Спр. 5. Генеральныя візіты цэркваў Ігуменскага, Барысаўскага, Бабруйскага дэканатаў (польская). 1818 г. – 402 арк.
9. Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь. – НД 4232, фотаздымак інтэр'ера царквы Св. Мікалая ў Смалявічах, 1909 г.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена главному и двум боковым алтарям бывшей униатской церкви Св. Николая в городе Смолевичи. Материал подготовлен на основе иконографического источника из коллекции Национального исторического музея Республики Беларусь (фотография 1909 г.) и ряда исторических документов 2-й половины XVIII – начала XX в., где описывается интерьер церкви Св. Николая в Смолевичах, из Национального исторического архива Беларуси и архива церкви Преображения Господня в Ракове. Исследуется история пристенных алтарей названной церкви, определяется время их создания.

SUMMARY

The article is devoted to the main and two side altars of the former Uniate Church. Nicholas in Smaliavichy. The material is prepared on the basis of iconographic sources from the collections of the National historical Museum of Belarus (photo 1909) and some other historical documents of the second half of XVIII – early XX centuries, describing the interior of the Church. Nicholas in Smolevichi, from the National historical archives of Belarus and the archive of the Church of Transformation of God in rakaw. Examines the history pristennyh of specified altars of the Church, is determined by their creation time.

ПРАВІЛЫ 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; фальклярыстыка; 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 вышынёй 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 ўказанных 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 20

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 11.07.2016 Формат 60x84$_{1/16}$ Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 35,2 Уч.изд.л. 38,4
Тираж 100 экз. Заказ № 2116
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; pravo642@gmail.com 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.